



СОБЕТСКИЙ БАЛЕТ

1990

4



Сцена из спектакля
Ленинградского театра
оперы и балета
имени С. М. Кирова
«Петрушка»
(постановка О. Виноградова).
В роли Петрушки — Андрис ЛИЕПА.

Фото В. Барановского

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

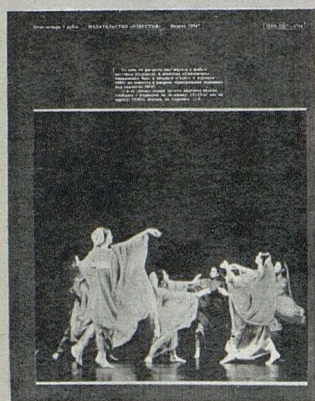
4 | 53 |

1990

ИЮЛЬ-
АВГУСТ

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

Выходит шесть раз в год
Основан в 1981 году



На первой странице обложки:
Екатерина МАКСИМОВА
и Владимир ВАСИЛЬЕВ —
во время творческого
вечера, посвященного
пятидесятилетию со дня рождения
народного артиста СССР
Владимира ВАСИЛЬЕВА
(Большой театр СССР).

Фото Д. Куликова

На четвертой странице обложки:
реклама.

Сдано в набор 10.05.90.
Подписано в печать 26.06.90.
Формат 60×90 1/8.
Бумага импортная, 100 г.
Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Усл. кр.-отт. 20,25.
Уч.-изд. л. 12,68.
Тираж 38 000 экз.
Заказ 1267.
Цена номера 1 рубль.

Ордена
Трудового Красного Знамени
Калининский
полиграфический комбинат
Государственного комитета
СССР по печати.

170024, г. Калинин,
пр. Ленина, 5.

В НОМЕРЕ

КРИЗИС ТВОРЧЕСТВА ИЛИ КРИЗИС СИСТЕМЫ УПРАВЛЕНИЯ?

- Л. Семеняка. «Мой поиск не отрицает традиции» 2
Н. Воскресенская. Снимают главного 4
В. Голубин. Диалог двух лауреатов 6
Л. Рапацкая. История одной безответной любви 9
В. Писарев. «Верю в оптимистический исход дела» 11

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЕ ВЕЧЕРА 14

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

- Л. Ладыгин. Партитура «Лебединого озера» —
тревожные факты ее биографии 17

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

- Н. Зозулина. Зачем брать знаменитое название 22
Н. Шургая. Обреченность зла 24

ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ»

- Б. Львов-Анохин. Из книги: «Владимир Васильев» 26

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

- Н. Колесова. Маргарита Дроздова 30

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА 33

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

- Н. Сахновская. Из дневника артистки 40
О. Всеволодская-Голушкевич. Первый этнографический театр 43

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА 48

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ 59

- Ю. Барштейн. В памятных медалях —
звездные мгновения балета 62

АЗБУКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА 64

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

Художественный редактор
А. А. СУШИНА

Художник
А. Г. ЛУЦКИЙ

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

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

В балете — кризис? Эту фразу теперь мы часто слышим с трибун различных совещаний, в кулуарных разговорах, в теле- и радиопередачах, читаем в прессе... Так ли это? А если так, то о каком кризисе идет речь — о кризисе творчества или о кризисе системы управления искусством? И в чем его природа? Почему «захлебнулся» начатый несколько лет назад эксперимент? Действительно, результаты анкетных опросов последних лет, посвященных балетному репертуару и публикуемых ежегодно на страницах журнала «Советский балет», свидетельствуют: сцены советских балетных театров бедны оригинальными премьерами, премьеры так называемого первого экрана. Создается впечатление: балетмейстеры не хотят рисковать, ориентируются на апробированный репертуар — на спектакли наследия, а также на «зарекомендовавшие» себя полотна типа «Тысячи и одной ночи» и «Юноны» и «Авось».

С этой проблемой тесно соприкасается и другая — культура исполнительства. Практика жизни балетного театра, как и последние конкурсы разных рангов, свидетельствуют о том, что и здесь сложилась почти критическая ситуация — при достаточно высоком среднем уровне техники танцовщицы утрачивают интерес к актерской разработке роли, к индивидуально выразительному ее прочтению, к выявлению своего личностного к ней отношения. В последние годы остро встал и еще один вопрос — вопрос социальной защищенности балетмейстера — художественного руководителя коллектива, его главы и направляющей силы. В результате «митинговых» конфликтов, ложно понимаемых принципов демократии как права путем собраний и голосования освободиться от неудобных и требовательных художников, немало трупп оказалось без лидеров, а ряд творчески активных хореографов — без постоянной работы. Таковы три крупных проблемы практической деятельности советского балета, они тесно связаны и друг с другом, и с комплексом иных проблем — более мелких, но не менее больших. Каковы причины этих болезней? Как их лечить? Над ответами на эти вопросы размышляют авторы публикуемых ниже материалов.

ЛЮДМИЛА СЕМЕНЯКА,
народная артистка СССР,
лауреат Государственной
премии СССР:

ной энергии.
У меня всегда была мечта что-то предпринять в творчестве за рамками родного театра. Я прекрасно отдаю себе отчет в том, что академический коллектив типа Большого театра СССР не всегда может разрешить какой-либо поиск или пойти на риск. И потому немало моих коллег-мастеров — будь то исполнители или балетмейстеры — так и не получают возможности реализовать свои замыслы. Да и я тоже вынуждена констатировать, что в течение всех восемнадцати моих лет работы в группе специально для меня не было поставлено ни одного спектакля. Пусть поймут меня правильно — я не ропщу. У меня великолепно сложилась

„Мой поиск не отрицает традиции“

Считаю, что мне повезло в жизни. Я с юных лет поняла свое предназначение — быть артисткой академической сцены, и главным в своей профессии всегда видела исполнение спектаклей классического репертуара. Но, став зрелой балериной, я захотела попробовать себя в несколько другом качестве. И такая счастливая возможность мне представилась. Уверена, что поиски нового отнюдь не означают разрыва с родной сценой, а, наоборот, помогут мне раскрыться как актрисе и балерине еще шире. С другой стороны, техническая форма танцовщицы во многом зависит от ее занятости в репертуаре. Мой репертуар в Большом театре СССР весьма обширен, практически я исполняю почти все ведущие партии. Но в труппе, где почти триста человек артистов и немало видных солистов, приходится считаться с очередностью выступлений. Для меня в идеале желательно танцевать не менее одного раза в неделю — тогда есть условия нормальной подготовки к спектаклю. А получается, что мне выпадает не больше двух-трех спектаклей в месяц. Этого, конечно, недостаточно. Кроме того, из-за напряженного графика зарубежных гастролей коллектив порой лихорадит. Создается неровное распределение труда. Скажем, в одном месяце я танцую два спектакля, а в следующем — ни одного. И, наоборот, бывают периоды, когда репетиции и спектакли наслаиваются один на другой, что требует огромной выносливости и больших затрат нерв-

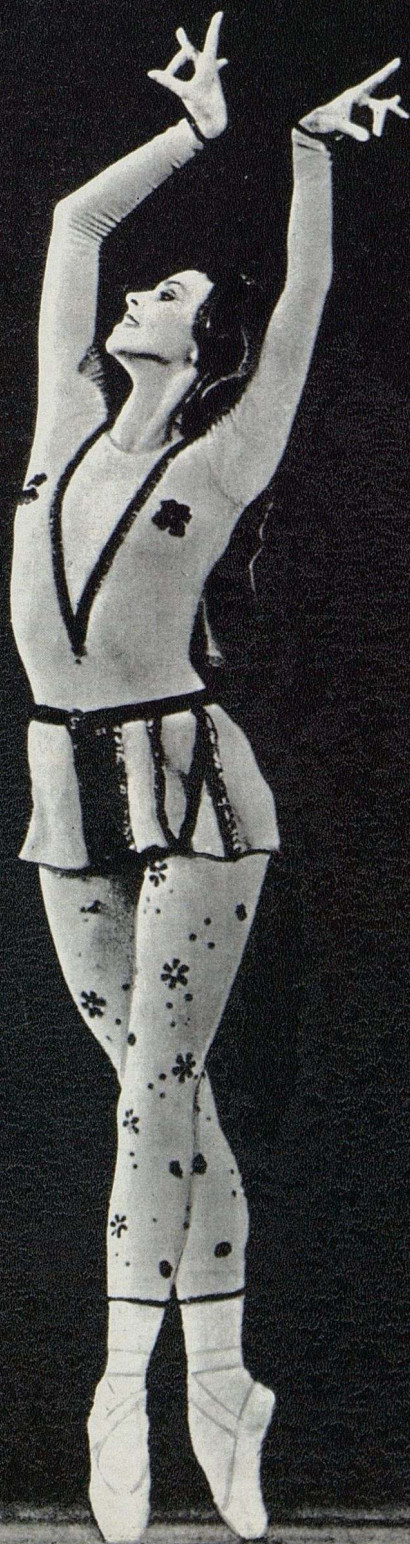
творческая карьера: танцую весь классический репертуар и все спектакли Юрия Николаевича Григоровича. И считаю, что мое театральное творчество развивалось в благоприятных условиях.

Сейчас стало модным спорить с главным балетмейстером, «сражаться» с ним. Я полагаю, это неправильно. Вдумаемся в простой факт: Большой театр СССР — это очень громоздкий организм. И если каждый работающий здесь что-то задумает и будет настаивать на осуществлении своего замысла, то театр буквально взорвется от всяческих предложений и поисков. Труппа окажется растерзанной на части, возникнут ненужные споры, трата времени...

Пусть академический театр останется академическим. Я наблюдаю подобную картину и в других странах, где аналогичные коллективы также долгие годы переживают переходные периоды «застоя». Другое дело — от этого страдают артисты, чей исполнительский век очень короток. Их личные творческие судьбы вступают в противоречие с диалектическими законами развития искусства. Они начинают метаться, искать место на других сценических подмостках, часто ошибаются, чем-то жертвуют в ущерб собственной индивидуальности.

Я же считаю, что выбрала правильный путь. При том, что я ни в коем случае не собираюсь порывать с Большим театром и надеюсь исполнить на его сцене еще немало партий — прежних и будущих, я задумала принять участие в организации нового коллектива. Уверена, что и театр отнесется с пониманием к моему начинанию. Мы же всегда щедро делились опытом с другими коллективами, вели шефскую работу. И наше основное творче-

Людмила СЕМЕНЯКА в балете «Легенда о любви».



ство от этого только выигра-
вало.

Что же это за коллектив? Ко-
оперативное объединение «Му-
за» предложило мне организо-
вать балетный коллектив, и я
обратилась к хореографу Борису
Мягкову. Считаю его очень инте-
ресным художником, зрелым ба-
летмейстером, который не боится
рисковать, экспериментировать.
Мы хотим попытаться создать
что-то вместе. От такого сотруд-
ничества, не сомневаюсь, получи-
тся польза. Моя роль в коллек-
тиве — чисто профессиональная:
художественный руководитель и
консультант. Но этим ограничи-
ваться не хочу — надеюсь еще
и потанцевать в новой труппе.
Войду в тот репертуар, который
уже создан Мягковым. Его мно-
гие работы мне нравятся, и, как
мне кажется, «ложатся» на мою
индивидуальность. Мечтаю и на-
деюсь, что для меня лично Борис
Мягков тоже что-нибудь поставит,
и моя исполнительская дорога,
не отклоняясь от главного пути
в Большом театре СССР, позво-
лит мне увидеть иные горизонты
творчества.

Что же касается формирую-
щейся труппы, то в ней мы собе-
рем до сорока человек. Основной
косяк солистов составят выход-
цы из сыктывкарского балета
(В. Летова, С. Сватов, М. Динор
и другие). Ждем, что в коллек-
тив вольются выпускники Мос-
ковского хореографического учи-
лища, другие молодые солисты.
Я полагаю, что искусство Бори-
са Мягкова перешагнуло рамки
местного сыктывкарского ба-
лета и достойно выйти даже на
международную арену. Правда,
зарубежные туры для нас — не
самоцель, хотя и отказываться от
таких контактов мы не собира-
емся. Но, главным образом, хо-
чется показать свое искусство оте-
чественному зрителю. Например,
в Москве много хороших кон-
цертных площадок, и мы поста-
раемся их использовать.

Если мы встанем на ноги, то
обеспечим не только себя, но и
кооперативное объединение «Му-
за» — и это и в рублях, и в ва-
люте. В отличие от множества
других скороспелых «коопера-
тивных» коллективов, которые,
надо сказать, нам мешают, сни-
жая марку советского балета и
создавая своего рода «биржу
труда» для танцовщиков, мы да-
леко от профессиональных ком-
промиссов. В качестве педагога
приглашены такие известные ма-
стера, как Нина Беликова и Лев
Асауляк. Предполагаем на отдель-
ные спектакли привлекать веду-
щих солистов таких трупп, как ба-
летные коллективы Большого и
Кировского театров. А днем ро-
ждения нового театра я назову
тот день, когда наша своеобразная
студия создаст истинно свое творе-
ние, неповторимый балетный
спектакль, и обретет своего зри-
теля. Тогда и я обрету свежее
дыхание и счастье творчества.

Наталья ВОСКРЕСЕНСКАЯ

бы провести такой сложный ба-
лет, не заменив ни одного движе-
ния!

Этот эпизод из жизни воро-
нежского театра — явление не
единичное. Коллектив вынужден
работать с максимальной отда-
чей. Труппа, где по штатному
расписанию числится шестьдесят
человек, в наличии имеет лишь
пятьдесят. На афише — «Лебе-
диное озеро», «Спящая красави-
ца», «Жизель», «Сильфида», «Дон
Кихот», не говоря уже о совре-
менных сочинениях. Артисты ба-
лета заняты еще и в оперном
репертуаре, и в мюзиклах. Но
есть у воронежцев свое преимущ-
ество: все они — выпускники
местного хореографического учи-
лища, что оберегает их от пест-
роты в стилистике исполнения.
Педагоги-репетиторы Н. Валито-
ва, В. Драгавцев, Ю. Мартыно-
вич плодотворно работают над
совершенствованием мастерства
артистов. На сцене театра высту-

Снимают главного...

Сегодня, когда пи-
шутся эти строки, Ренад Иба-
туллин еще занимает пост гла-
вного балетмейстера Воронежско-
го театра оперы и балета. Однако,
как думается, его уход из труппы
уже предрешен. Эта история
настолько типична, что мы ре-
шили поведать ее читателям как
назидательную. В данном случае
речь не идет о «третьем суде-
действе», не об оценке творчества
хореографа — взгляд на него
может быть разным. Наша зада-
ча — разобраться в том, а мог бы
даже самый гениальный, самый
активный художник танца творить
в создавшихся условиях? Сей-
час в целом ряде коллективов
складывается нестабильная ситу-
ация по поводу лидеров и ли-
дерства. Тенденция к ниспровер-
жению главных балетмейстеров,
их постоянная сменяемость, «те-
кучесть» — все это, в сущности,
не помогает, а, наоборот, мешает
творческому процессу.

Но перенесемся на несколько
месяцев назад в Воронеж.

...В кабинете «главного» стоя-
ла напряженная тишина. Ренад
Гениатович Ибатуллин звонил
ведущей балерине театра Софье
Куртосмановой: «София, здравст-
вуйте. Как вы себя чувствуете?»
У Куртосмановой — больничный
лист. Уже несколько дней она не
занимается в тренажном классе,
а после завтра «Спящая красави-
ца», танцевать некому. «Я уже
звонил в Уфу, Новосибирск, При-
балтику. Никто не может прие-
хать выручить нас. Авроры нет.
Вся надежда на вас», — продол-
жает Ибатуллин. И через день
спектакль состоялся с Куртосма-
новой в главной партии. Какой
любовью к своему театру, какой
самоотверженностью и профес-
сионализмом надо обладать, что-

ского балета», — считает М. Дол-
галева, артистка местной фила-
рмонии.

Действительно, даже по про-
шествии более четырех лет
«Одиссея» не потеряла своей при-
тягательной силы. Об этой пер-
вой постановке Р. Ибатуллина
на воронежской сцене рецензент
газеты «Коммуна» в свое время
писал: «...Это как раз тот счаст-
ливый случай, когда в руки хо-
реографа попадает нужный дра-
матургический материал, не со-
противляющийся языку танца. И,
надо сказать, Р. Ибатуллин вос-
пользовался этим обстоятельст-
вом достаточно полно, создав
спектакль, где музыка и хоре-
ография предстает в желаемом
единстве... Разнообразие режис-
серских приемов придает всему
действию стройность и логи-
чность...»

Да, балет «Одиссея» состоял-
ся как самобытное художествен-
ное полотно, свидетельствовал
о даровании и профессионализ-
ме постановщика. Краткая справ-
ка: Ренад Ибатуллин родился в
Казани, окончил Ленинградское
хореографическое училище име-
ни А. Я. Вагановой, где много за-
нимался у прекрасных педагогов
Б. Шаврова, Н. Серебряникова,
И. Бельского, Н. Ивановского,
работал артистом балета в раз-
личных коллективах страны. За-
кончил балетмейстерское отде-
ление Государственного институ-
та театрального искусства имени
А. В. Луначарского. В 1985 году
приглашен на должность главного
балетмейстера в Воронеж, где по-
ставил балеты «Одиссея» А. Ге-
воркяна, «Золотой петушок»
В. Гевиксмана, «Спартак» А. Ха-
чатуряна.

За время работы Ибатуллина
в театре сменилось три дирек-
тора. По мнению заведующей ли-
тературной частью театра В. Ла-
заревой, их чередование происхо-
дит так часто, что не успева-
ешь адаптироваться. Предшес-
твующий руководитель своей волей
отменил утвержденный план по-
становок и определил другой
план — мнение художественного
совета не имело для него значе-
ния. Коллектив балета избирает
свой художественный совет, но,
как отметила Л. Масленникова,
у него лишь совещательный го-
лос, все вопросы решает дирек-
ция.

Сейчас пост директора зани-
мает энергичный Игорь Михай-
лович Непомнящий, который со-
вмещает ответственную админи-
стративную работу с выступлени-
ями на сцене в качестве солиста
оперы. «У театра слабая техниче-
ская оснащенность, трудное ма-
териальное положение, — отме-
чает он. — Как поддерживать
творческую дисциплину, если у ар-
тистов такие низкие оклады, что
порой они вынуждены прибегать
к дополнительным заработкам, не
имеющим никакого отношения к
искусству. Остро стоит и жилищ-
ная проблема. Для репетиций
балетная труппа имеет крайне
неудобное, непригодное

пают замечательные исполнители — Л. Масленникова, С. Куртосманова, М. Леонькина, А. Голвань, Т. Хатунцева и многие другие.

Воронеж — центр большого региона, куда входят, кроме Воронежской, Курская, Белгородская, Орловская, Тамбовская, Липецкая области. Их «обслуживает» один оперно-балетный театр. При хорошо организованной рекламе и работе со зрителями аншлаги, казалось бы, обеспечены. Практика же свидетельствует об ином.

Послушаем, что говорят о деятельности театра в городе.

«У нашего театра нет элементарных технических и материальных возможностей. Все держится на энтузиазме. Воронежские композиторы почти не сотрудничают с коллективом, потому что никто в это сотрудничество не верит», — таково мнение композитора Геннадия Ставолина.

«Складывается впечатление, что оперный театр в городе никому не нужен. Коллектив в упадке, а ведь он знал лучшие времена. Все волнующие труппу организационные и кадровые вопросы тесно связаны с творчеством, для которого не создано необходимых условий», — говорит Набиля Валитова, в прошлом прима-балерина труппы.

А вот интервью в зрительном зале. «Воронеж раньше славился как город с крепкими театральными традициями, чуткой публикой. Но сегодня оперные и балетные спектакли посещаются слабо. Видимо, сказывается плохая реклама. Я с удовольствием посмотрела балет «Одиссея» в постановке Ренада Ибатуллина, мне очень понравился спектакль. Жаль, что средства массовой информации замалчивают успехи нашего воронеж-

помещение. Вот лишь некоторые трудности. У нас прошло собрание коллектива балета, где было высказано немало замечаний в адрес главного балетмейстера. Тогда же совместно с партийным бюро мы провели «анкетирование» по поводу его деятельности в труппе. На мой взгляд, некоторые вопросы ставились неэтично и потому эффект от такой акции — негативный. Он внес в коллектив лишь напряжение, но не помог творчеству». Вот здесь с директором, думается, следует согласиться. Что же касается его дальнейших высказываний, то они, мягко говоря, достаточно спорны. Едва ли стоит столь категорично утверждать, что «балетмейстер в периферийном театре «исписывается» уже через пять-шесть лет. И потому правильнее было бы заключать договоры с хореографами на три-пять сезонов». Но практика театра часто убеждает как раз в обратном — именно постоянное долговременное сотрудничество плюс, конечно, талант формируют индивидуальное художественное лицо отдельных трупп. И существует немало примеров тому, когда работа в течение продолжительного периода в одном коллективе оказывается плодотворной как для хореографа, так и для театра.

«Если говорить об Ибатуллине, то у него нет постановочных качеств хореографа, и я бы на его месте ушел из театра», — не правда ли «смелое», истинно директорское утверждение. А как же спектакли Ибатуллина, которые показываются на сцене театра в последние несколько лет и завоевали признание публики? Почему все же дирекция и партийное бюро проводили «анкетирование», не посчитавшись с тем, что оно больно ранит художника? Или же на этом и строился расчет?

Приведем еще одно мнение — заместителя начальника Областного управления культуры Юрия Федорова: «Я часто хожу в театр и считаю, что интерес воронежской публики к балетным спектаклям не пропал. К работе Ибатуллина мы относимся с пониманием. Конечно, он должен создавать новые спектакли, но ему надо быть более активным и энергичным в решении важных вопросов. То, что хореограф поставил такой спектакль, как «Спартак», честь и ему, и театру. Следует идти этим же путем...»

Но вернемся к тем дням, когда этот спектакль выпускался. Художественный совет его не принял. Но артисты, готовившие премьеру к семидесятилетию Великого Октября, добились с помощью Обкома партии того, чтобы премьеры была показана. Рассказывает Людмила Масленникова: «Мне нравится партия Эгины. Вообще, все сольные партии получились хорошо. Адажио Эгины и Красса, монолог Фригии — сильные стороны спектакля. Ибатуллин ставит очень необычно, надо привыкнуть к его хореографическому



Т. ХАТУНЦЕВА
(Пенелопа)
и **О. КОЗЛОВ**
(Одиссей)
в балете
«Одиссея».

Т. ФРОЛОВА
(Навсикая)
и **О. КОЗЛОВ**
(Одиссей)
в балете
«Одиссея».

Фото
А. Самородова

языку...» Разговор продолжает Олег Козлов (заметим, что сегодня этот воронежский солист работает уже в другой труппе): «Танцевать партию Спартака доставляет мне творческую радость. Там много интересной работы. На мой взгляд, Ибатуллин — понастоящему творческий человек».

«Спартак» имел успех у зрителя. Свидетельство тому — и гастроли труппы в Тамбове летом прошлого года. «Постановщик спектакля Ренад Ибатуллин нашел самостоятельное решение. Он прежде всего отказался от изображения Спартака героем, живым монументом, стремился раскрыть его человеческие качества. Духовное становление человека, постепенное осознание им своей моральной правоты — вот в чем балетмейстер видит смысл центрального образа и всего спектакля... При всех коррективах, внесенных воронежцами, спектакль драматургически хорошо выстроен, перекомпоновка оправдана», — так оценила работу воронежцев «Тамбовская правда».

Ренад Ибатуллин свою творческую позицию определяет следующим образом: «Хочу видеть на сцене прежде всего показанную средствами танца внутреннюю жизнь людей, их взаимоотношения. Закономерно, что композитор и художник предлагают хореографу свое сценическое видение балета, и я здесь всегда иду пути к содружеству, к взаимопониманию. Хотя уверен, что произведение переживает процесс своего подлинного рождения тогда, когда в работу включаются артисты. И бываю счастлив, если вижу, что исполнитель смотрит на спектакль нашими глазами. Конечно, наше искусство требует высокого профессионализма. Но мне, кроме этого, необходимы на сцене живые люди. Только такое искусство привлечет зрителя в балетный театр».

Эти принципы балетмейстер стремится воплощать в своих сочинениях. Он разрабатывал перспективные замыслы в отношении будущих постановок в Воронеже. Балет на музыку Дж. Гершвина «Голубая рапсодия» задумывался как определенный ответ на запросы современной молодежной аудитории. Вынашивалась идея постановки, посвященной судьбе выдающегося русского поэта Алексея Кольцова на музыку местного композитора А. Бельева. Предполагалось отметить юбилей С. Прокофьева собственной постановкой его полотно «Ромео и Джульетта». Но почти все планы остались в «области мечтаний». Об одном из неосуществленных своих замыслов Ибатуллин рассказывал: «У меня был задуман балет о достоинстве и чести, любви и отваге, жизни и смерти, велись переговоры со многими композиторами. Наконец, я нашел необходимого мне автора. Но предыдущему директору автор музыки не понравился. Мне, хореографу, он подошел, а дирекции — нет!

Композиторы, когда с ними ведешь переговоры о музыке к новому балету, спрашивают о договоре: профессионалы ценят свое время, талант, силы. Руководители же театра обычно говорят: давайте сначала музыку, мы ее послушаем, а потом скажем — будет ли труппа осуществлять такую постановку. А что в таком случае делать балетмейстеру?»

Может быть, Ибатуллину не хватало настойчивости, даже дерзости в проведении своей политики. Но, по его словам, он хотел создать в коллективе атмосферу творческих взаимоотношений, тушить недовольства, сглаживать конфликты, призывая к активности в искусстве.

Понять сложившуюся ситуацию вокруг главного балетмейстера в какой-то степени помогут выступления актеров на ху дожественном совете балетной труппы. «В руководстве балета нет единомышленников, а Ибатуллину без такой поддержки трудно. Он — не из тех, кто твердостью характера может поднять под себя людей...» «Из театра некоторые артисты хотят уйти. Квартир не дают, зарплаты маленькие. Нам бы хотелось, чтобы у нас был руководитель, который вел вперед. Мы понимаем, что Ренад Гениатович во многих вопросах прав. Но пусть он придет к директору, стукнет кулаком по столу... Тогда бы за ним пошли».

Позиция же хореографа, думается, наиболее точно иложена в его открытом письме начальнику Областного управления культуры Т. Алексину, в котором он пишет о трудностях театрального процесса (проблемы жилья, кадров, условий для профессиональной работы, гнет от частой сменяемости директоров и администраторов, неясный статус художественного совета и т. д.) в периферийном коллективе. «Так называемая гласность — это своего рода «диагональ истины». Все обиженные в труппе стали обвинять в своих неудачах и неудовлетворенных амбициях только меня. Но виновата ведь вся сложившаяся система нашего театрального дела», — так объяснил Ибатуллин свой конфликт с труппой.

Мы описали лишь один из эпизодов развернувшегося в российских театрах процесса «ниспровержения» главных балетмейстеров. Причем фабула описанной борьбы повторяется в других местах почти дословно. Создается впечатление — за кризис системы управления балетным искусством, породившей целый комплекс проблем и трудностей, расплачиваются сами же художники — ее жертвы. Сомнительно, что другой главный, другой руководитель, сменивший снятого, коренным образом изменит положение. А пока головы лидеров продолжают падать. Кто следующий?

Светлана ВОСКРЕСЕНСКАЯ Валерий ТРОФИМЧУК

меня — все сложнее. Если говорить о внутреннем процессе, о движении души, само творчество мне представляется неким светящимся шаром, внутри которого заключены определенные звуки, образы, предметы, люди, да и, наверное, сама жизнь во всем ее многообразии. Вообще, в определенный момент этот шар как бы поворачивается ко мне другой, сначала невидимой стороной и выдает целые картины, иногда почти готовые балеты, а потом это исчезает и смывается. Это некий «поток сознания», это своеобразная «лава», которая проникает и наполняет тебя, и тогда рождается хореографическая композиция, определенный «хореографический каркас» будущего воплощения. Часто это внутреннее чувство приходит неожиданно, опутывает тебя и преследует, но известно, что «каждому началу предшествует случай». А внешним толчком для меня нередко является... чувство

Диалог двух лауреатов

Когда-то один знаменитый балетмейстер сказал, что «хореография — это ежедневный труд на уровне постоянного чуда». Эти слова стали той предпосылкой для диалога, который ведут молодые балетмейстеры Светлана Воскресенская и Валерий Трофимчук. Сегодня у них, еще активно действующих артистов Московского театра балета СССР Московский «багаж» пока количественно неоднозначен. Так, у Светланы Воскресенской, а она по балетмейстерскому стажу «старше», чем ее коллега, в активе есть работы в театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, фильмы-балеты на телевидении, балетные постановки в драматических театрах. У Трофимчука балетных постановок меньше, да и Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского он закончил на несколько лет позже, чем Воскресенская. Но тем не менее, оба в разное время стали лауреатами Всесоюзного конкурса балетмейстеров. Итак, послушаем их диалог.

— Как возникают у вас замыслы балетного спектакля, что здесь первично?

С. Воскресенская:

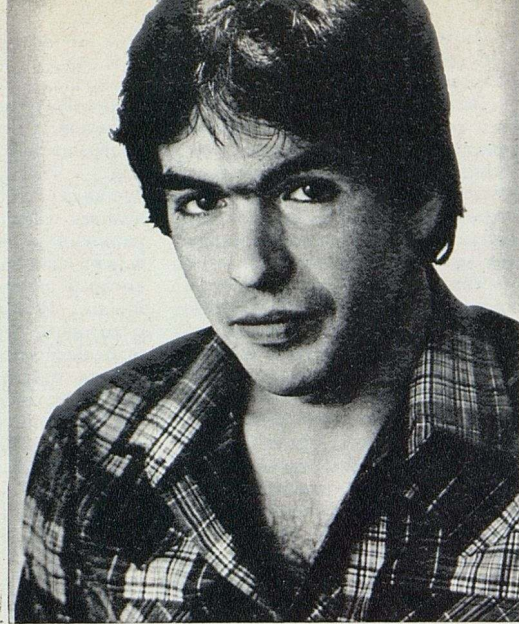
«Наверное, однозначно ответить на этот вопрос будет довольно трудно. Для иных балетмейстеров это бываю конкретные вещи: музыка, тема, какой-то определенный артист, его личность. Для

протеста. Хочется иногда ответить на какую-то ситуацию, отреагировать по-своему, а в силу того, что моим «родным языком», как я считаю, является язык хореографии, вот тогда я и начинаю ставить».

В. Трофимчук:

«Я себя отношу скорее к начинающим балетмейстерам. Институт окончил совсем недавно, к тому же сегодня много работаю как артист балета. А делать два дела — вещь весьма сложная. Действующий артист и тем более начинающий балетмейстер — такое совмещение дается нелегко и не только чисто физически, но главное — психологически. Потому что занимаюсь постановочной работой, ты познаешь себя в каком-то другом измерении, иных параметрах, действиях, поступках, чем тогда, когда ты просто выступаешь как исполнитель. Мне кажется, что если чем-то заниматься, то этому надо отдавать всего себя стопроцентно, я же пока нахожусь в некотором раздвоении».

Теперь о замысле балета. Это моя внутренняя готовность к восприятию информации, мой творческий настрой, и эта информация может появиться в любой форме — в виде каких-то музыкальных впечатлений или встречи с конкретным человеком... Я и само подчас не знаю, откуда эта информация придет и как именно — и поэтому не знаю, когда придет мысль о конкретном хореографическом замысле. Повто-



Валерий ТРОФИМЧУК.

Светлана ВОСКРЕСЕНСКАЯ.



ряю, главное для меня — это моя творческая и художественная готовность, некое «прислушивание» к окружающему миру, из которого я должен получить «сигнал» для постановки. А вот когда я начинаю работать, то все становится важным и основным: и музыка, и хореография, и тема, и личность артиста, потому что для меня это все взаимосвязано. Одно без другого в творческом процессе жить не может, и одно должно дополнять и подчеркивать другое. Если один из названных «компонентов» не на «уровне» — творческая реализация замысла может не состояться».

— Ваши привязанности в искусстве балета? Что влияет на вас и на ваше творчество?

С. Воскресенская:

«Многое на меня оказывает влияние. Во-первых, все то, что меня шокирует, поражает, заставляет остановиться, задуматься. Случается подчас и такое, что сначала может не понравиться и вызвать чувство неудовольствия и неприятия. Но потом получается, что это было именно то, что мне в данной конкретной ситуации оказывалось необходимым и воздействовало на меня больше, чем то, что мне нравилось раньше. Влияют ведь не только люди, общение, круг знакомств, но и весь окружающий мир, где, конечно, огромное место занимает музыка, литература, живопись. Давайте вспомним слова А. П. Чехова: пусть на сцене все будет так же просто и так же сложно, как в жизни. А если говорить конкретно о балете, то такой личностью для меня является Наталия Касаткина, маститый балет-мастер, создатель прекрасной, сильной балетной труппы театра. У нее я многому научилась (может быть, здесь играет роль то, что мы — женщины) и прежде всего профессионализму, очень четкому подходу к решению хореографических задач. Подлинным «везением» для себя я считаю встречу с Ниной Николаевной Чкаловой — педагогом-репетитором театра К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, настоящим сподвижником и помощником в искусстве. Она для меня в балете — «крестная мать». Да только ли для меня одной? Она воспитала и воспитывает огромную плеяду молодых, помогает им искренне и бескорыстно. Но сейчас, на мой взгляд, таких людей в искусстве становится все меньше и меньше. А если говорить о хореографах прошлого, то мне очень близко искусство Леонида Яacobсона. Его образный хореографический язык, точность характеристик, настроений и образов, емкость и насыщенность его произведений, его некое экспрессивное восприятие человека. Наверное, еще и потому, что я сама такой человек. Хореография мне его душевно близка, так же как и стихи Марины Цветаевой».

В. Трофимчук:

«Меня уже давно интересуют, например, такие вещи, как астрология, парапсихология и все то, что называется народными обычаями. Я нахожу, что в этих вещах есть точки соприкосновения с искусством балета. Думаю, что танец сегодня несет в себе не только чисто хореографическую функцию, а должен быть неким проводником интеллектуальной и духовной информации, нести в себе эмоциональный заряд. Для меня не может быть танца ради танца, даже пускаяй поражающий неким хореографически сложным словосочетанием. Он не может быть безликим и бездушным, Морис Бежар очень точно сказал, что танец — это религия».

И вот, если думать о влиянии кого-то на меня и мою работу то, наверное, надо говорить прежде всего о Бежаре. Меня поражали и поражают его творческое подвижничество, его умение каждый раз быть в творчестве непохожим на то, что сделано раньше, и это — не ради моды. Но главная для меня притягательная сила заключается в его мироощущении. Меня всегда восхищало в этом хореографе чувство движения, хореографическая и ритмическая изобретательность, динамизм и экспрессия его балетов. Ведь он говорил о многих своих работах — я хочу передать в движении нашу бурную современность».

— Как вы представляете сегодня дальнейший путь развития балета?

С. Воскресенская:

«Лично я считаю, что на данном этапе полнокровного развития балета не существует. Балет напоминает застывшую реку. Сегодня для развития балета нужен крепкий профессиональный фундамент и возможность эксперимента, я бы сказала, своеобразная «лаборатория изысканий», балету нужна и чисто экономическая помощь, и от этого нам никуда не уйти. Также я думаю, что сегодня у нас существует некое преклонение перед Западом. Мы, так сказать, «съедаем» все, что имеет иномарку. У нас, как мне кажется, перестал работать естественный отбор, что плохо, а что хорошо, и во многих современных работах наших авторов появился элемент подражательства, который подчас выдается за новое слово. И здесь мы забываем о нашем замечательном прошлом, а время зло мстит за нашу забывчивость. Мы и сегодня сильны своей исполнительской школой, своими традициями. А наша забывчивость и наше отношение к прошлому тормозит развитие балета. Конечно, сегодня балет должен зарабатывать деньги, валюту, но в этом, на мой взгляд, есть некая однобокость. Для западных импресарио, для их денежного успеха наш балет — это только классика. Есть, конечно, коллективы большие и хоро-

шие, которые танцуют классику по высшей шкале профессионализма, но в то же время сейчас создано много балетных трупп, которые пытаются сделать то же самое, не имея на это сил и возможностей, — ведь цель у них только одна — пересечь границу. Мне же кажется, что вновь созданные коллективы — это и есть база эксперимента и поиска. Я, конечно, была бы не права, если бы огульно обвиняла всех в конъюнктуре и застойности. Есть труппы, которые, на мой взгляд, ищут новое, создают интересные постановки, но их, к сожалению, слишком мало. Например, один из таких коллективов — труппа Бориса Эйфмана, работы которой впечатляют своей новизной и изобретательностью. Я бы сказала, что эта труппа имеет свое творческое лицо, ни на кого не похожее. К сожалению, сейчас, как мне думается, в искусстве балета — слишком много материализма, конъюнктуры, все мы заражены некой «бациллой быта». Раньше в искусстве существовала жертвенность, а теперь у многих и во многом превалирует эгоцентризм. Раньше мне казалось, что после всего того, что накоплено искусством балета, должен произойти некий художественный взрыв, теперь же я думаю, что он оттягивается на неопределенное время. Я, конечно, не хочу сказать, что у нас нет превосходных мастеров своей профессии или замечательных спектаклей, которыми мы по праву можем гордиться, но мне кажется, что от сегодняшнего дня с его сложностями и бурными событиями в различных областях жизни наше сознание художников отстает».

В. Трофимчук:

«Я согласен с теми многими конкретными вещами, о которых говорила Светлана Воскресенская. Что сегодня тормозит развитие балета? Это вопрос трудный и сложный и отвечать на него не берусь, хотя наше застойное прошлое и может, на мой взгляд, многое объяснить. В свое время хореографическое «многочисление» оказалось не в почете, существовала некоторая унификация нашего искусства. Ограни-

ченное мышление определенного круга людей проповедовало, чтобы всем все было понятно, пускай даже примитивно. Однажды я даже услышал в одной передаче по радио, что жизнь людей — это оркестр, где множество различных инструментов, но все они играют в унисон. Пусть бы все походили друг на друга, так легче справиться с «инакомыслием», сложилась даже своеобразная идеология, где запрет стал основным инструментом действия функционеров от искусства, о которых в свое время говорили — «пугливые невежды». Сейчас это уходит в прошлое, но отголоски прошлого дают о себе знать.

Мы должны освободиться от привычных стереотипов. А в искусстве, мне кажется, должно быть множество различных индивидуальностей. И все эти личности должны преследовать одну цель в своем творчестве — цель высокой духовности. Считаю, что для полнокровного развития балета необходимо еще больше культуры и духовности, умения любить и уважать друг друга. В искусстве, как и в жизни, должно снова возникнуть понятие, к сожалению, сегодня несколько забытое, как нравственность, ибо «искусство сегодня — это единственный путь к очищению». В этом я вижу основу расцвета нашего искусства».

— Что, на ваш взгляд, сегодня сдерживает рост молодых балетмейстеров?

С. Воскресенская:

«Как мне кажется, сегодня никто, наверное, не заинтересован в росте молодых. Я не вижу людей, которые бы не на словах, а на деле заботились бы о престижности этого роста. Некоторые редкие исключения лишь подтверждают эту грустную истину. Сегодня для того чтобы молодому балетмейстеру «прорваться», нужно вступить в какие-то сложные взаимоотношения, бороться с обстоятельствами, иногда придуманными кем-то. Часто на борьбу с этим уходят силы, время, которое можно было бы использовать для творчества. И вообще — творить добро кулаками нельзя. В этой борьбе за реализацию своих идей ты подчас теряешь себя, свою индивидуальность, свое естество. Сегодня мне все чаще и чаще приходит на ум имя Сергея Дягилева, не только мецената и дельца в хорошем смысле этого слова, но и человека большой художественной культуры, который всегда помогал и выдвигал молодых, давал шанс проявить себя, свои способности. Им двигали чувства только творческие, существо его было не способно к «конъюнктуре». На мой взгляд,

С. Дягилев заботился не только о дне сегодняшнем, но и думал о дне завтрашнем.

Последнее, что хочется сказать, хотя и в чем-то, может быть, повторюсь. Я считаю, что сегодняшний стремительный количественный рост балетных коллективов совершенно не относится к росту молодых балетмейстеров: они вне зоны их действия.

Что же, на мой взгляд, сдерживает рост балетмейстеров? Это получаемое нами образование. Я сторонница того, чтобы в молодом балетмейстере во время его учебы поддерживалась бы его неординарность, самобытность. Всегда, как кажется, педагогам следует помнить мысль древних греков: ученик — это не сосуд, который надо наполнять, а факел, который надо зажечь.

К образованию у меня есть свои претензии. Не знаю, как сейчас, а в то время, когда я училась, образование было очень ортодоксальным, если не сказать хуже. Может быть, сейчас, с приходом на кафедру хореографии ГИТИСа Владимира Васильева, здесь должны наметиться или уже намечаются какие-то положительные сдвиги. Образование прежде всего должно подчеркивать и поддерживать в человеке его индивидуальность, «изюминку». Мне же кажется, что в воспитании молодых балетмейстеров существует какое-то сглаживание острых углов. Мы учимся по некоему «уставу». Я имею в виду не формальный учебный процесс, а само творчество. Это я ощущала и на себе, и на учебе своих сокурсников. Если человек ставил что-то такое необычное по форме и средствам выражения, то это очень часто имело негативную реакцию.

Что еще тормозит деятельность молодых балетмейстеров? По-моему, как это ни странно прозвучит, — Всесоюзные конкурсы балетмейстеров. Парадокса здесь нет. Мы с Валерием Трофимчуком — их лауреаты. А что в творческом плане дает это звание: ведь победа на конкурсе — это, на мой взгляд, уже определенная заявка на будущее, скажем мягче, некий «аванс» для молодого балетмейстера. Но вот конкурс кончается, ты отмечен среди других, а что дальше? Люди и организации, которые, казалось бы, должны проявить заинтересованность в твоей судьбе, наоборот, демонстрируют к тебе полное безразличие. Ведь лауреатам музыкальных конкурсов все-таки предоставляют концерты, гастроль, персональные приглашения на учебу у престижных педагогов... А лауреаты балетных конкурсов предоставлены сами себе. И получается чаще всего так: если ты — ловкий, изворотливый или у тебя существуют какие-то «дружеские связи», то ты еще сможешь найти возможность как-то реализоваться. А если ничего этого нет? Начинаешь пробивать головой стену, которая часто оказывается «бетонной», и обстоятель-

ства заставляют думать об искусстве все меньше и меньше, чем о «пробивании» площадок, репетиционного времени, нужных артистов. Потихоньку начинаешь превращаться в функционера или — что хуже — в конъюнктурщика. А мне кажется, что человек талантливый — человек ранимый, и часто он просто не может идти на какие-то поступки, которые противоречат его принципам... И возникает положение, о котором, перефразируя известную пословицу, можно сказать: хочешь ставить — умей вертеться. Происходит, повторяю, некий момент конъюнктуры, а она, как известно, с большим искусством несовместима. Но, добавлю, что на этом наши беды не прекращаются. Допустим, что после больших усилий ты пробил постановку балета, так надо, чтобы он еще и удержался в репертуаре труппы (я имею в виду, разумеется, положительный результат), а ведь часто работа молодого балетмейстера становится по чьему-то капризу спектаклем-однодневкой...»

В. Трофимчук:

«Наверное, сначала чисто технические вопросы — отсутствие средств, сценических площадок, репетиционного времени — начинаешь работать на голом энтузиазме. А сегодня, как показывает время, на одном голом энтузиазме далеко не уедешь. А помощи подчас ждать и неоткуда, работаешь как некий кустарь-одноточка. Вот и приходится быть сверхтерпеливым и настойчиво убеждать себя словами, что «терпение любит сильных». Мне кажется, что учеба в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского была бы гораздо плодотворнее, если бы она имела большую направленность на специальные предметы, которые так необходимы будущему балетмейстеру. Хотя, я понимаю, что одним ГИТИСом обойтись невозможно и здесь встает вопрос о самообразовании, вопрос, так сказать, о работе над собой, над интересующим тебя материалом, ибо хореограф — это сумма различных знаний из области музыки, литературы, живописи, истории, культуры различных стран и эпох. Все это он должен творчески переработать и пережить, чтобы они будили мысль и чувство, ибо «воображение увеличивается по мере роста знаний».

В этом диалоге не может и, наверное, не должна быть поставлена точка. Мы надеемся в будущем увидеть на сцене интересные постановки и Светланы Воскресенской, и Валерия Трофимчука. Однако не будем ничего загадывать на будущее, ибо правильно говорят, что искусство устремлено в неизвестность...

Л. РАПАЦКАЯ,
кандидат
искусствоведения,
доцент

целой плеяды мастеров искусства безоглядно соотносить с тем гигантским «антидвижением» государственной машины, которое началось отнюдь не двадцать лет назад? Думаю, что захлебываясь в событиях бурной повседневности, мы еще просто не успели оценить по достоинству роль тех всплесков таланта, красоты и вдохновения, которые не просто согрели душу, но и помогли жить. Пусть простят меня корифеи — о них писали много. Я имею в виду тех, которые этой чести не удостоивались.

Путь композиторов, которым ныне «за сорок», сложился, конечно, по-разному. Однако общей для них «метой судьбы» стало наше журналистское, музыковедческое, балетмейстерское равнодушие, умноженное на конъюнктурность концертных и театральных организаций. Для многих из них фактом биографии стало существование сочинений в «письменной традиции», когда премьера (пусть самая удачная и блестящая) становится первым и последним «живым» исполнением музыки. А это означает, что не только автор, но и все мы несем огром-

но инстанциям и на «страсти по балетмейстеру».

А теперь немного о стиле этой музыки. При вступлении в жизнь каждого нового поколения композиторов, воспитанных в иной социокультурной среде, нежели их предшественники, возникает задача преодоления традиционного музыкального мышления в поисках своего, нового стиля. Игорь Рехин относится к числу авторов, которые не приемлют «эскалацию новаторства». В поисках своего стиля композитор всегда ориентируется на массовую демократическую аудиторию, культивирует в своих сочинениях «направленность на слушателя», при этом не утрачивая своей индивидуальности, своего взгляда на мир. Рехин как бы всегда слышит себя со стороны, оценивает сочинение с позиции слушателя. Отсюда такие качества его музыки, как открытость мелодизма, яркая эмоциональность и жанровая пластичность.

Одна из ярких страниц творчества Игоря Рехина связана с гитарой. В наши дни, пожалуй, нет инструмента, который бы обладал

кального искусства, традиции же сближения инструментального и балетного творчества только намечаются. Одна из попыток такого сближения, по инициативе опять-таки самих композиторов, была сделана на последнем фестивале советской музыки «Московская осень», где не только прозвучали сочинения, предназначенные для балетной сцены, но и были показаны их пластические интерпретации.¹

Но этот показ — капля в огромном море современного инструментализма, находящегося в XX веке на «переднем крае» музыкального новаторства. Неужели всегда деятели балета будут «ленивы и нелюбопытны» к нестандартным, но при этом художественно оправданным и талантливым новым инструментальным сочинениям? Возвращаясь к творчеству Игоря Рехина, хочу сказать, что тот же «Гаванский концерт» мог бы стать великолепной основой для современного танцевального шоу.

Для творческих исканий композитора характерно стремление сочетать открытую мелодически-насыщенную лирику со строгим

История одной безответной любви

Зависит ли развитие современной хореографии от современной музыки? Вопрос этот не покажется парадоксальным всем тем, кто интересуется состоянием музыкального репертуара нашего балета и проблемой сценического воплощения современной, в особенности советской музыки. Не будем спорить о вкусах — кто-то всегда будет предпочитать «Лебединое озеро» любому современному спектаклю. И все же давайте поразмышляем над одним очевидным фактом нашей культурной жизни: на пороге нового тысячелетия наше Отечество, столь славное именно новаторским воплощением новых музыкальных произведений в прошлом, вдруг оказалось провинциально отсталым в области «прочтения» современного музыкального творчества. Что это: закономерный итог «эпохи застоя» или случайность, обусловленная целым спектром «объективных причин»? Не берусь судить о всех аспектах столь сложного процесса, но постараюсь осветить одну из его «болевых точек» — проблему взаимоотношений (а вернее — отношений) композитора и театра. Поводом для размышлений послужила музыка Игоря Рехина, композитора того поколения, чей творческий путь начинался в эпоху, ныне обозначенную термином-приговором — «застой». Кто-то из маститых не менее мрачно назвал это поколение «потерянными». Однако бывает ли в истории культуры абсолютное безверие? И можно ли творчество

давно потери, к которым, кажется, давно уже притерпелись...

В авторском портфеле композитора произведения самых разных жанров — балеты, камерная и симфоническая музыка, вокальные сочинения, музыка для гитары, музыка к театральным спектаклям и другое. Сочинения Рехина вот уже два десятилетия покупают, издают, иногда исполняют, и среди композиторов он считается вполне известным и даже благополучным автором. К тому же, он человек общественный: в недалеком прошлом возглавлял Комиссию по музыкально-просветительской деятельности Московской композиторской организации, является членом правления различных международных Обществ дружбы, постоянно участвует как член жюри в таких престижных международных конкурсах гитаристов, как Гаванский и Барселонский (его гитарная музыка обрела известность во многих странах), много ездит по стране и за рубежом. Его балеты были даже поставлены на нашей сцене. И все же, перечислив все эти факты, свидетельствующие о композиторском благополучии Рехина, я с полным основанием и чувством ответственности берусь утверждать, что его балетная музыка не получила должной оценки и своего места в нашей музыкальной культуре. Более того, я с горечью наблюдаю, как в композиторе начинает угасать желание быть поставленным на балетной сцене — ведь с возрастом все больше начинаешь ценить свое жизненное, а значит и творческое, время, и вовсе не хочется растрачивать его на суетную беготню

столь же широкими возможностями общения с массовой аудиторией, как гитара. Музыку для этого инструмента Рехин создает давно: еще в конце семидесятых годов им была написана гитарная сюита «Памяти Э. Вила Лобоса», которая сразу привлекла многих исполнителей. Однако самым ярким и известным его сочинением является «Гаванский концерт». История его создания связана с поездкой композитора на Кубу, в Гавану, где в начале восьмидесятых годов проходил Первый международный конкурс гитаристов. Композитор был пленен красотой кубинской столицы, яркостью южных красок, слившихся с теплым дыханием моря. Ощущение праздника стало эмоциональной основой «Гаванского концерта» для гитары с оркестром, музыка которого насыщена кубинскими ассоциациями. Особую роль в этом сыграла тема известной кубинской песни «Гуантанамера», использованная автором в искрометном финале. В связи с этим мне хочется сделать краткое отступление на тему «хореография и современная советская инструментальная музыка». Мне кажется, что балетное творчество явно «застряло» в прочтении инструментальной музыки на уровне шопеновских вальсов и сен-сансовских умирающих лебедей. Советской инструментальной музыкой, за исключением рока, мало кто интересуется. При всем моем пиететном отношении к классике все же берусь утверждать, что «наш зритель» созрел и до осознания современного инструментализма, воплощенного в танце. Вероятно, балетмейстеры плохо знакомы с этой областью музы-

формообразованием и конструктивным мышлением. Композитор решительно не приемлет идею тотального уничтожения апробированных веками эстетико-музыкальных ценностей. В его музыке стилистическая самобытность всегда сочетается с опорой на традиции. Все это нашло яркое воплощение в балетном творчестве.

Первый опыт в жанре балета связан с обращением к известному древнегреческому мифу о Марсии. Древнее предание о молодом музыканте, бросившем дерзкий вызов самому Аполлону, послужило благодатной основой для воплощения волнующей начинающего композитора проблемы — праве художника на самостоятельный путь в искусстве. Используя миф, композитор сознательно подчеркивает его внеисторичность, условность, в чем ощущается влияние традиций «античных» одноактных балетов Стравинского, Прокофьева. Событийная сторона «Марсия» может быть легко проецирована в любой культурно-исторический контекст, вплоть до современности. Лейтмотив балета стало выражение гуманистической идеи мужания человека-творца, его нравственное становление. В балете всего пять действующих лиц: Марсий, Аполлон и три Парки. Известно, что камерная форма всегда требует предельной концентрации выразительных средств, обусловленных «сжатостью» сценического времени. Драматургическое единство «Марсия» достигается тем, что его

¹ Материал, рассказывающий об этом концерте, опубликован в № 2 журнала «Советский балет» за 1990 год.

сюжет развернут как внутренний монолог главного героя. Сохранив традиционную номерную структуру построения партитуры, композитор, тем не менее, создает достаточно динамичное и целостное симфоническое полотно. Динамика развития музыкальной ткани во многом обусловлена умело использованными лейтмотивами в их постоянном преобразовании. Причем каждая из сквозных лейттем рождает яркое зрительное представление о ее возможном пластическом прочтении.

Образ Марсия, отстаивающего свои творческие идеалы и готового во имя этого принять мученическую смерть, яркость музыкального языка сочинения, казалось, должны были привлечь внимание хореографов. Однако постановка балета на сцене Днепродзержинского русского музыкально-драматического театра, к сожалению, оказалась единственной в его биографии. Музыка балета пополнила ряды современных сочинений «письменной традиции»...

Десять лет назад композитор не только числился в молодых, но и действительно был молод, он верил в себя как балетного творца и не боялся трудностей. И он избрал для следующего балета современную советскую молодежную (!) тему. В 1981 году был закончен балет о молодежи и для молодежи «Третий семестр». Согласимся: в советской музыке современная тема — большая редкость. Со времен «Ангары» Андрея Эшпая мало кто из авторов рискует вывести на балетную сцену нашего современника. Замысел этого произведения возник у композитора во время поездки по стране, по местам работы студенческих строительных отрядов. В одной из таких поездок родился сюжет, навеянный рассказами о нередких конфликтах стройотрядовцев с местным населением в лице «трудных подростков».

Игорь Рехин задумал большой балет, адресованный молодежной аудитории. Однако найти театр для постановки такого спектакля композитору не удалось (!). Счастливым случай свел его с ленинградским хореографом Леонидом Лебедевым, для которого композитор подготовил одноактный вариант балета, поставленный труппой «Хореографические миниатюры» в 1982 году. Премьера состоялась на сцене Кремлевского Дворца съездов.

Как уже было сказано, сюжет «Третьего семестра» взят из повседневной жизни — мир студенческой трудовой волницы, с ее романтикой, любовными озарениями, бескомпромиссными поступками, первыми лирическими переживаниями, словом, жизнь наших юных современников.

Сложность «прочтения» таких сюжетов в балете заключается в том, что балетмейстеру здесь «не спрятаться» за первоисточник.

Значительно проще создавать балетные спектакли на основе апробированных литературных произведений, фабула которых сама по себе достаточно хорошо драматургически разработана. Леонид Лебедев «не убоился» трудностей. Скорее наоборот, его привлекла и сама тема, и возможность непосредственного «сотворчества» с композитором. В процессе работы возник яркий балет-плакат, в котором не оказалось бытовых подробностей, но воплотилась «вечная тема» борьбы добра и зла в ее обобщенно-философском решении.

Несколько слов о самой музыке балета. Если в «Марсии» композитор добивался прежде всего цельности, монотематичности симфонического развития, то в «Третьем семестре» — иная драматургическая ситуация. Здесь в основе лежит принцип контраста — смыслового, тематического, ритмического. Тем самым достигается конфликтность драматургии, основанной на сопоставлении контрастных эпизодов-состояний, создающих динамику развития. В «Марсии» партитура рассчитана на классический камерный ансамбль (пятнадцатшестнадцат человек). Партитура нового балета была предназначена для эстрадно-симфонического оркестра.

В музыке сочинения выявлены три образные сферы, связанные с миром природы, миром труда и созидания и миром агрессивной неосознанной стихии, отражающей психологию «трудных подростков».

Основной драматургический конфликт находит в музыке балета прежде всего интонационное решение. Композитор создает живые интонационные характеристики персонажей путем индивидуального преломления своеобразно обобщенного образа современной «молодежной музыки». Используя ее танцевальную «модель», композитор стремится подчеркнуть те или иные специфические черты жанра, исходя из конкретных драматургических задач. Так, спонтанность и агрессивность деревенских подростков передается с помощью угловатых, с неожиданными смещениями интонаций, подчеркнутых ритмическим *ostinato*. Возникающая танцевальная периодичность, стандартизованность ритмики $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, столь диссонирующие с атмосферой спокойствия и красоты окружающего мира, создают образ с конкретной социальной психологией «магнитофонных мальчиков».

Думается, что большой удачей композитора является создание в балете образа труда, вернее сказать, в его музыке передана прежде всего атмосфера труда, эмоциональное состояние человека, испытывающего радость от самого процесса созидания. Музыкальные средства здесь, на первый взгляд, достаточно просты (собранный динами-

чески-направленная ритмика, интонационная четкость). Но они дают хореографу в руки интересный материал.

Бытовые танцевальные жанры, используемые в балете, не ограничены рок-музыкой. Достаточно ярко, к примеру, решена композитором сцена на танцплощадке — одна из центральных, где конфликт добра и зла достигает кульминационной точки. Задача, стоящая перед автором в этой сцене, была очень сложна. Композитору необходимо было найти чисто музыкальные средства, олицетворяющие противостояние антидуховности и высокой нравственности. Антитезой рок-ритмических интонаций становится вальс — он воспринимается здесь как символ русского танцевального быта, как воспоминание об ушедших музыкальных ценностях. Основными формобразующими факторами в сцене становятся контрапунктические наложения и внезапные переключения планов действия в соответствии с его смысловыми узлами.

Большую роль в музыке «Третьего семестра» играет симфонизация музыкальной ткани. Она достигается не только путем конфликтных сопоставлений мелодически и ритмически обобщенных тематических пластов, но и с помощью лейтмотивов, динамического, тембрового и гармонического развития. В полной мере способствует этому и оркестр, сочетающий классический состав с джазовым ударной установкой и гитарой.

В заключение разговора о судьбе одного из потенциальных авторов советской балетной сцены мне хотелось бы предложить читателю несколько «сюжетов с вопросами» отнюдь не балетного свойства, своего рода «информация к размышлению».

Сюжет первый. Когда-то давно, когда композитор Игорь Рехин еще только замыслил первый балет и делал наброски музыки, он познакомился с известным хореографом Ростиславом Захаровым и высказал ему горячее желание показать свою работу. Захаров любезно просил позвонить и обещал встречу. Молодой композитор оказался достаточно настойчив: не прошло и полутора лет, как они договорились о встрече. Захарову музыка понравилась, однако он спросил: «Игорь, а почему вы взяли такую странную тему и зачем вам этот Марсий?» Результат встречи очевиден — творческий союз не состоялся. Отсюда вопрос: сколько же надо потратить усилий композитору, чтобы найти союзника в балете, и где же они, желанные менеджеры-антрепренеры, в возрождении института которых кроется один из путей возрождения отечественной культуры?

Сюжет второй. Балет «Третий семестр», поставленный ленинградской труппой, родился сложно, так как Лебедев был в

коллективе приглашенным хореографом. Родившись же, спектакль продержался в репертуаре достаточно долго, но затем исчез с афиши. Другие же театры балетом не заинтересовались. Отсюда вопрос: так ли уж необходимо каждому отечественному театру стремиться ставить «Лебединое озеро», «Жизель» или «Дон Кихот»? Или все-таки следует больше интересоваться новой музыкой? Может быть, она привлечет в зрительный зал ту аудиторию, которую классическими спектаклями заинтересовать пока не удалось?

Сюжет третий. В настоящее время Игорь Рехин закончил еще один балет. Это — вновь современная тема, увиденная композитором сквозь призму образов итальянской народной сказки «Перлино». Музыка произведения, как и двух предыдущих балетов, удивительно демократична, эмоциональна и была бы, наверное, привлекательна для юного зрителя. Балет не поставлен. Здесь я вновь хочу сделать короткое отступление и напомнить читателю, сколь резко поменялась ситуация в системе «композитор — театр» в наши дни, по сравнению с предшествующими эпохами. Сегодня развитие балета пришло к тому, что по-настоящему композитор может раскрыть себя, только сотрудничая в творчестве с хореографом, с театром. Тем более, что во все времена, даже тогда, когда музыка балета представляла собой ряд отдельных танцевальных номеров, у композитора имелась возможность такого сотрудничества — он писал для «своей» труппы, для ее конкретных исполнителей. Ныне такую возможность имеют единицы. История безответной любви Игоря Рехина к балетному театру ныне — увы! — типична для нашей хореографии.

Сегодня композитор как никогда отделен от театра монастырем бюрократии, исповедующей изначальное недоверие к автору. Как часто слышим мы в коридорах соответствующих ведомств: «Композиторов много, а ставить некого» или «Есть мнение, что надо ставить прежде всего классику. Она воспитывает!» У современного талантливого автора также есть немало идей, которые могут «воспитывать», но, сидя дома за фортепиано, эти идеи не реализуются.

Так что же надо сделать, чтобы композитор стал нужным балетному театру, какие нужны шаги, чтобы ликвидировать бюрократическое посредничество между хореографом и автором музыки? В современной культурной жизни много, даже слишком много больных вопросов. Среди них — проблемы музыкального театра, путей его развития, его «второго дыхания». Вот почему очень хочется быть услышанным и понятым. А еще хочется, чтобы Игорь Рехин вновь писал балеты, которые бы свистались...

**ВАДИМ
ПИСАРЕВ,**
народный артист
Украинской ССР,
лауреат Всесоюзного и
Международных
конкурсов:

«Верю в оптимистический исход дела»

— *В*ы гастролеровали уже в девятнадцати странах (причем четыре раза в Соединенных Штатах Америки и три — во Франции), стали традицией ваши выступления в Москве, Ленинграде... Вы много видите и имеете возможность глубже судить. Итак, поддерживаете ли вы мнение, что балетное искусство ныне переживает кризис?

«Да, я считаю, что кризис существует. Не знаю, как долго он продлится — ведь всеобщие диалектические законы развития предполагают периодичность спадов и возвышений. Но нынешнему поколению, на долю которого пришелся именно спад, от этого не легче. Я говорю, конечно, о своих коллегах по профессии. Кризис нашего искусства мне кажется неоднозначным. С одной стороны, балет приобрел небывалую славу как у нас, так и за рубежом. Огромную лепту в его популяризацию внесли выдающиеся советские мастера, а также эмигранты — Барышников, Нуреев... Мне рассказывали, что только в Нью-Йорке функционирует около ста пятидесяти балетных школ. Но, насколько я успел заметить, результаты их деятельности пока оставляют желать лучшего. Однако, что касается балетной «продукции», то публике нравится буквально все. И вот то, что всем все нравится — мне как раз претит. Слышу, что появились новые открытия в балете, иду смотреть последние постановки знаменитой сегодня на Западе Пины Бауш. Констатирую, что публика в восторге, даже в ажиотаже. А у меня такое ощущение,

Вадим ПИСАРЕВ в композиции
«Восточный солдат» М. Вежара.

Фото С. Андреева

ние, что увиденное — деградация искусства. Такие «сочинения» чужды мне и своей философией, и формой. Не решусь назвать подобную движущую структуру хореографией. После спектакля «Жизель», который я посмотрел в Париже, я вышел на улицу и почувствовал крик своей души. Я знал, что меня мало кто поймет. Но я был в шоке от увиденного — от беззащитного искажения Адана, от пошлости, но отнюдь — не от смелости зрелища. Удивляюсь, куда все движется. Люди на Западе имеют хорошую материальную базу, позволяющую часто ходить в дорогостоящий театр. Но что они там находят и обогащает ли такой театр человека?! Однако в то же время с отрадой замечаю, насколько вырос интерес к русской классике, к современным советским художникам, таким, как Борис Эйфман, у которого балеты проникнуты искренним чувством, заставляют сопереживать, мыслить».

— *В какой степени кризис балета, по вашему мнению, коснулся советского театра и почему он возник?*

«Причин тут немало. Одну из главных я вижу в том, что мы понастоящему не поддержали поиски таких художников, как Касьян Голейковский и Леонид Якобсон, не развили найденное ими... Другая причина связана с областью исполнительства. Я, например, не представляю, как бы сложилась моя творческая судьба, если бы мне не посчастливилось учиться на искусство Владимира Васильева, Марисы Лиепы, украинских звезд балета. Мне не так много удалось видеть их на сцене. Но помогло телевидение. Впоследствии я многое почерпнул из спектаклей Баланчина, Роббинса, Кранко, Килиана. Мое поколение исполнителей пришло на сцену не в самый звездный час. Одни выдающиеся мастера уже ушли, смена им запоздала. Вот и рождается чувство, что сегодня мы переживаем некий кризисный момент, хотя и надеемся в скором будущем начать прогресс по новому витку».

— *Однако создается впечатление, что ваша карьера танцовщика сложилась чрезвычайно удачно. Вы многого достигли в свои двадцать пять лет. Удачи, сопутствующие вам, — никак не случайность. Вы сами «виновник» своих успехов.*

«Да, до сегодняшнего дня мне действительно везло. Но что будет завтра?.. Я станцевал «Видение розы», подготовил программу русской старинной хореографии, готовлю партию в «Шопениане», «Сильфиде». Мне удалось поработать с В. Гуляевым над композицией М. Бежара «Влюбленный солдат» (с его разрешения, конечно), ожидаю сотрудничества с Роланом Пети в спектаклях «Юноша и смерть» и «Арлезианка». Фундаментом для меня остается классика, прежде всего наше отечественное наследие».

— *В немалой степени благодаря вам в Донецке создавалась устойчивая балетная традиция, которой раньше этот город не знал...*

«До недавнего времени меня лично удовлетворяла деятельность на донецкой сцене. Удалось исполнить многие партии классического репертуара и ведущие роли в премьерных. Действительно, отрадно наблюдать, как постепенно растет интерес к балетному искусству в нашем шахтерском крае. Я, признаться, был необыкновенно удивлен и обрадован тем обстоятельством, что когда Донецк переживал напряженную социально-политическую ситуацию, зрительный зал на наших спектаклях по-прежнему оставался полным. Это ли не свидетельство необходимости прекрасного искусства хореографии для широкой народной аудитории?»

Но сейчас оптимизма у меня побавилось. Театр встал на ремонт — мы лишились стационара, а вы можете себе представить, что это означает для молодой, формирующейся труппы».

— *Однако не бывает худа без добра. Если бы не ваши экстремальные обстоятельства, возможно, вы не проявили бы такую активность в поиске новых форм творчества. Имеется в виду начинание «Интербалет». Расскажите, пожалуйста, о нем подробнее.*

«Нам хотелось расширить границы родного Донецкого балета и на базе своей труппы познакомить зрителя с работами зарубежных художников. Собственно название «Интербалет» говорит само за себя. Хотим теснее сотрудничать с различными мастерами, приглашать солистов, хореографов из других театров. К нам уже приезжал американский балетмейстер Кеннет Ладден, который поставил интересные композиции на музыку романтических Этюд Брамса и американских джазовых сочинений. Мы ощутили отблеск стиля Баланчина, познакомились с интерпретацией джазовой музыки. Зрители очень тепло встретили премьеру — в городе состоялся поистине праздник танца. Мы не ожидали такого количества цветов и оваций».

— *Но, очевидно, «Интербалет» нужен труппе не только в качестве творческого и эмоционального стимула. Что он дает коллективу в материальном отношении?*

«Мы работаем на хозрасчете. Наряду с планами театра, которые коллектив выполняет, по договору он строит свою деятельность также и в рамках «Интербалета». За счет интенсификации труда, полных сборов нам удалось значительно повысить заработную плату артистов. Кроме того, они получают дополнительные вознаграждения за спектакли. Вырученные средства мы тратим на покупку костюмов, записей музыки, на другие художественные

потребности. Балетный театр немалым без крепкой материальной основы, от которой во многом зависит качество постановок. Нам также помогают наши учредители — Гостелерадио СССР и шахта имени А. Ф. Засядько. Но в основном мы надеемся на собственные силы, стараемся поработать сами на себя».

— *При отсутствии стационара труппа, очевидно, будет функционировать по застрельному графику. Какова реальность внутрисюжных выступлений?*

«Нас часто и охотно приглашают в Москву, Ленинград, чего не могу сказать о столице Украины. Впервые за семь лет лишь недавно я выступал в Киеве, и то благодаря усилиям Валерия Ковтуна и просьбе Киевского хореографического училища. Я дал три концерта в зале «Украина», которые прошли с успехом. Великим счастьем для меня стала встреча с коллегами в школе, где я проработал восемь лет. Я вспомнил с благодарностью своих педагогов, своего последнего наставника В. А. Денисенко. И одновременно возникло чувство обиды, сожаления, что так долго пришлось ждать дебюта на киевской сцене. Министерство культуры Украинской ССР упорно не хотело помочь мне в этом вопросе, я пытался даже попасть на прием в Совет министров республики... И все-таки «прорвался» в Киев. Что это — боязнь соперничества или недоброжелательность? Но положение, сознайтесь, ненормальное. Кто же, как не собственная республика, должна поддерживать коллектив в трудную для него минуту».

— *Не получится ли так, что «Интербалет» на базе донецкой труппы превратится в сугубо гастрольный театр? А это чревато художественными потерями — в турне сложно осуществлять новые постановки, совершенствовать профессиональную форму.*

«Согласен, гастроли сопряжены с напряженным трудом. Но они же позволяют войти в стремительный ритм работы и сохранять его. Так или иначе — выбора у нас нет, придется много гастролировать (тем более, что предложения зарубежных импресарио поступают). Но впереди брезжит отрадная перспектива — есть план постройки большого театрального комплекса в Донецке, со зрительным залом на тысячу мест, стоквартирным жилым домом для актеров, гостиницей, парком, бассейном, великолепными репетиционными и подсобными помещениями. В этом деле спонсор — совместное советско-западногерманское предприятие «Интеркомпьютер», которое базируется в Донецке. Строительными материалами оно обеспечено и ни от кого не зависит. Если ничто не помешает, то через полтора-два года в Донецке будет сооружен балетный комплекс, о котором может мечтать любой город».

— *Ваша роль в «Интербалете» — солист-премьер и художественный руководитель?*

«Не только. Приходится заниматься самыми разными вопросами, в том числе и организационными, гастрольными. Бывает больно за наше искусство, когда я замечаю, сколь потребительски иные зарубежные импресарио относятся к советским артистам. Пожалуй, мы — самая дешевая для них «рабочая сила». От нашей бедности и организационной сумятицы мы не всегда можем ставить им определенные условия. Вот и приходится порой идти на компромиссы».

— *Вы лично, как солист, считаете ли себя полностью реализованным на сегодняшний день?*

«Я в более выгодном положении, чем многие мои товарищи. Я свободен в творческом выборе, танцую то, что хочу и сколько могу. Желание достичь еще большего — не покидает. Мне повезло работать с разными и очень интересными мастерами, исполнить много превосходных хореографических сочинений. Огромное удовлетворение получил от подготовки спектакля «Жизель», над которым работал и в Большом театре, и в Кировском, смотрел, как танцуют его французы, старался совершенствоваться сам. С таким же увлечением учил и танцую па де де на музыку П. И. Чайковского в хореографии Дж. Баланчина. Есть планы дальнейшего сотрудничества с Борисом Эйфманом, которое, уверен, принесет свои плоды. Приступаем к совместной работе с Валерием Ковтуном. Одно время мне и самому захотелось попробовать свои силы в качестве постановщика. Но я убедился — еще рано, нужно набраться опыта, понаблюдать, что необходимо публике».

— *Мы слышали, что есть предложения от западных импресарио переименовать «Интербалет» в «Национальный Донецкий балет Вадима Писарева». Значит ли это утверждение вашего статуса как единственной «звезды» в окружении антуража?*

«Никоем образом. Я не считаю, что я в труппе «один». Наоборот, всегда стремлюсь поддерживать молодой талант. Пусть даже кто-то опередит меня, это лишь «подхлестнет», не даст прийти самоуспокоенности, не позволит преждевременно «постареть» в творчестве. А если человек талантлив, я все для него сделаю. К примеру, на международный конкурс в Джексон (Соединенные Штаты Америки), где я в свое время победил, наш театр готовил четыре пары молодых исполнителей. Весь свой опыт участия в данном соревновании я стремился использовать на благо младших товарищей».

Все ведущие партии в очередь со мной у нас исполняют начинающие солисты — журнал «Советский балет» писал об этом. Но молодежь теперь «с характером» — иногда не понимает, как ценно доверие, искренность отно-



Вадим ПИСАРЕВ танцует
вариацию из балета
«Дон Кихот».

Фото Л. Куликова

шений, чувство твоей необходимости в коллективе. Думаю, что если бы кто из ребят поработал в гигантских академических труппах и на себе ощутил бы «не востребованность» актера, то по-другому бы относился к своему положению в такой труппе, как наша».

— Вы — один из немногих наших видных танцовщиков, кто предан до глубины души своему театру, городу, кто не имеет «сверхзадачи» устроиться на «теплом» месте где-нибудь еще. Такая ваша творческая и гражданская позиция вызывает великое уважение. Поддерживает ли вас коллектив?

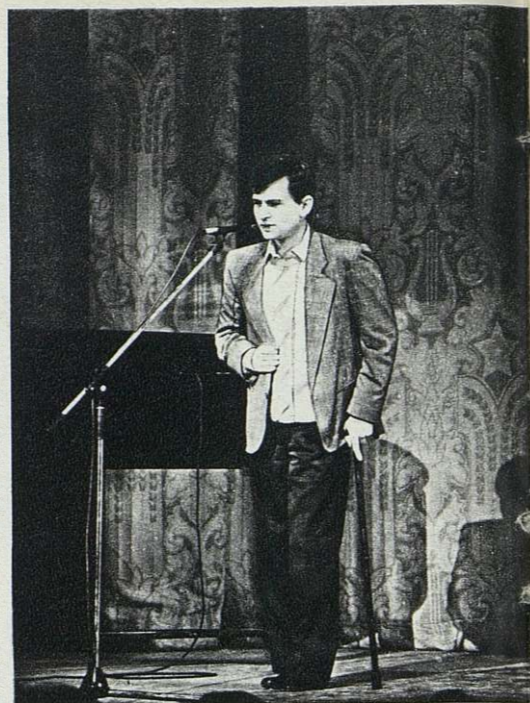
«В целом, да. Хотя и у нас появились отдельные «перебежчики», неудовлетворенные жилищной бесперспективностью, либо поддавшиеся на «заманчивые» предложения из московских театральных кооперативов. Ну, что ж, каждому свое. Я полагаю, что артисту не к лицу бегать из труппы в труппу в поисках материальной выгоды, другое дело, конечно, когда это связано с жизненной ситуацией. О творческой стороне не упоминаю, поскольку молодежи в Донецком балете на невнимание обижаться нельзя. Если ты действительно посвятил себя театру, то обязан жить, имея общий с ним ритм дыхания. Когда солисты разных индивидуальностей, выступая на одной сцене, обогащают друг друга, когда они гармоничны в ансамбле, тогда их искусство волнует зрителя. Таков смысл нашего творчества. Что же касается нынешнего кооперативного веяния, затронувшего балет, то положение усугубляется невысоким уровнем «вновь испеченных» коллективов. Они откровенно работают на невзыскательный вкус, показывая образцы «ширпотреба». К сожалению, исключения здесь весьма редки. Таким театрам, как наш, подобное «соперничество» мешает, создавая кадровую неуравновешенность. Конечно, можно было бы ограничиться меньшим составом артистов, замкнуться на малой форме. Но мы — максималисты и считаем, что Донецкий балет должен пропагандировать отечественную, зарубежную классику, лучших современных художников на базе высокопрофессионального исполнительства. А потому требований снижать не намерены. В новом балетном комплексе мы будем работать не под фонограмму, а обязательно с живым оркестром и с надлежащим составом солистов и кордебалета.

Я верю в оптимистический исход дела. Все должно измениться в лучшую сторону не только в масштабах государства, но и города Донецка, его балетного театра. Пусть Донбасс прославится еще чем-то, кроме угля... А в Советском Союзе обретут яркий авторитет не только Большой и Кировский театры...»

Беседу вела
Г. ЧЕЛОМБИТЬКО

В ФОНД МИЛОСЕРДИЯ И ЗДОРОВЬЯ

Благотворительные вечера



Выступает президент ассоциации «Милосердие и культура», народный депутат СССР И. ЗАСЛАВСКИЙ.

ШАГ К МИРУ — НЕ УБИЙ!

Благотворительный вечер-манifest «Шаг к миру», который был организован ассоциацией «Милосердие и культура», состоялся в Центральном концертном за-

ле. Такие концерты стали хорошей традицией в последнее время. Но тот, что мы увидели минувшей весной, как кажется, заслуживает особого внимания. Свое вступительное слово президент ассоциации «Милосердие и культура», народный депутат СССР И. Заславский начал с напоминания самой, наверное, актуальной для нас сейчас заповеди, которая стала своеобразным девизом программы: «Шаг к миру — не убий!». Все средства, собранные на этом вечере, поступили в фонд пострадавших во время межнациональных конфликтов в Закавказье.

Не секрет, что уже одно участие артиста в благотворительном спектакле является признанием его таланта, поскольку только подлинные артисты способны совместить коммерческую ценность благотворительности с высоким творчеством, возродить истинный союз милосердия и культуры. Представление, с которым нас познакомили его участники, стало еще одним подтверждением справедливости этой мысли. Первое отделение вечера было полностью представлено только что созданному театру-студии «Московский фестиваль-балет» (художественный руководитель Сергей Радченко). Перед молодежной труппой, впервые принявшей участие в такого рода акции, неизбежно стоял вопрос отбора концертного репертуара. Сергей и Елена Радченко, Вероника Семенова, Сергей Савощенко, Ольга Старикова, Виталий Забелин и их коллеги по труппе предложили вниманию зрителей сложнейший репертуар балетного классического наследия: фрагмент из балета «Баядерка» Л. Минкуса, хореографические миниатюры К. Голейзовского, осуществленные на музыку «Мимолетностей» С. Прокофьева, па де де из балета «Праздник

цветов в Дженцано» Э. Хелстеда, «Испанский дуэт» на музыку И. Альбенниса.

Илзе Лиела показала композицию Анны Павловой «Ночь». Партию скрипки исполнил Сергей Стадлер. В тот вечер у них у всех имелась великолепная возможность проявить свою творческую индивидуальность. И они ею удачно воспользовались.

Содержание второго отделения концерта составил одноактный балет Владимира Васильева «Фрагменты одной биографии» (на музыку аргентинских композиторов). Одно лишь перечисление имен артистов, занятых в этом спектакле, уже говорит само за себя: Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Кайе Кырб, Валерий Анисимов, Ирина Пяткина, Иоланта Валекайте, Александр Богатырев, Виктор Барыкин, Айвар Лейманис. Приглашение именно этих артистов не случайно: в сценических трактовках В. Васильева приоритет всегда отдан исполнителю. Необходимое безупречное чувство ритма и характера национальной музыки, слитое по сюжету с рождением мысли творящего художника, порождают сложности пластического выражения. И задача эта разрешима только истинными мастерами.

К сказанному добавим, что эти артисты — постоянные участники благотворительных акций. Например, из заработанных во время недавних американских гастролей средств десять тысяч долларов участники коллектива пожертвовали в фонд борьбы со СПИДом. А Максимова и Васильев отчислили еще и немалые суммы в фонд помощи жертвам чернобыльской катастрофы, в пользу пострадавшим от землетрясения в Армении.

Наталья НЕСТЕРОВА

Фрагмент из балета Л. Минкуса «Баядерка» исполняют артисты театра-студии «Московский фестиваль-балет». Солисты — Ольга СТАРИКОВА и Виталий ЗАБЕЛИН.

Фото Д. Куликова



На памятник Чайковскому

Имена двух гениев русской и мировой культуры Чайковского и Нижинского на этот раз были объединены благодаря концертам, прошедшим в Музыкальном театре Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Это было два благотворительных вечера балета, организованных кафедрой хореографии вместе с ленинградским отделением Советского фонда культуры при участии солистов Кировского и Малого имени М. П. Мусоргского театров. Их главная цель — сбор средств на строительство в городе на Неве памятника гениальному композитору.

Программа имела два отделения. «Портретом Нижинского» можно было бы условно назвать первое, поскольку в него вошли фрагменты из спектаклей, некогда исполняемых Нижинским-танцовщиком или созданных Нижинским-хореографом. Однако вечера не заслужили бы такого пристального внимания, если бы образовались механическим включением произведений, достаточно часто исполняемых и широко известных. К таковым, например, относится знаменитый вальс¹ из фокинской «Шопенианы».

Мы почти не придаем значения тому, что сегодня «Шопениана» по сути является двойной стилизацией. В 1900-х годах Фокин стилизовал свою постановку «под Тальони», размывая классицистскую четкость позиций рук и ног. Нынешним поколениям артистов приходится уже стилизовать «под Фокина». Н. Долгушин так и поступил. Он отталкивался от известных фотографий, запечатлевших Нижинского в партии Юноши, а воссоздавая образ фокинской сальфиды, воспроизвел силуэт Анны Павловой, ее «стильные», нарушающие канон позировки. Не совсем привычен для глаз был и возвращаемый к оригиналу внешний облик балерины: по-особому уложенные волосы, прозрачные драпировки лифа... В результате миниатюра, переданная Е. Евтеевой и Н. Долгушиным с тонким ощущением романтического стиля, ожила, стала неповторимо прекрасной.

Солист Театра оперы и балета имени М. П. Мусоргского (так стал теперь называться Малютот) С. Козадаев предстал в образе Петрушки — главного героя одноименного балета И. Стравинского-М. Фокина.

Шедевры прошлого на современной балетной сцене. Как радостно следить за их жизнью, а порой и возрождением! Хореографический текст балета «Призрак розы» (на музыку Вебера) Н. Долгушин получил из рук Н. Морозова. Последний, в свою очередь, унаследовал его от Марго Фонтейн, непосредственно работавшей с легендарной Тамарой Карсавиной, на которую Фокин ставил партию Девушки. И вот теперь, осознав «этапность» долгого пути, «Призрак розы» вынесли на суд зрителей И. Кирсанова и Ю. Петухов.

«Любая интерпретация невольно уходит от первоисточника, — говорит заведующий кафедрой режиссуры балета Н. Долгушин. — Так, известный постановщик и интерпретатор балета Марис Лиела внес

¹ У А. Глазунова транспонирован в тональность d-moll.

в произведение свои собственные пластические находки. Нам было чрезвычайно интересно разобраться во всех, обусловленных временем и исполнительскими индивидуальностями, наложениях в композиции, чьи динамика и драматургия построены на смещении понятий позиционности во имя образности».

Собственно, это не единственный пример серьезной и емкой работы, которую ведет кафедра, создавая антологию отечественной и мировой хореографической культуры. Результат этой увлекательнейшей и кропотливой исследовательской деятельности интересен не только специалистам и студентам, анализирующим процессы эволюции хореографических произведений, но и самому широкому зрителю. Подтверждением тому — подлинная сенсация, каковой стала ленинградская премьера балета Нижинского «Послеполуденный отдых фавна». Конечно, сейчас вряд ли кто-нибудь возьмется утверждать, что эта версия избежала неточностей. Не будем забывать, что реконструкция спектакля осуществлялась методом изучения литературно-графического материала, сличения сохранившихся, к счастью, многочисленных фотографий. Сравнивались и различные варианты видеозаписи. Но неизбежные при этом ошибки, если и возникали, то в значительной степени нейтрализовались благодаря тщательному (возведенному в принцип) воссозданию атмосферы эпохи, породившей произведение подлинного сценического пространства, стиля. Как и в случае с Седьмым вальсом, налицо качество, когда-то называемое рецензентами «верностью тона». К примеру, пока шла работа над хореог-

рафическим текстом, преподаватель кафедры «Хореографическое оформление спектакля» А. Фролова трудилась над восстановлением декораций и костюмов Бакста. Многодневные поиски увенчались успехом, который по праву разделили С. Дмитриев (Фавн) и А. Шубина (Нимфа).

Второе отделение вечеров было задумано как «Хореографическое приношение». Безусловно, букет получился достаточно пестрым, что не могло не вызвать нареkania некоторых искусствоведов и критиков, ратующих за стройность и ясность концепций. Очевидно, ревнители концептуальности дивертисмента просто не восприняли «маскарадность» формы представления. Однако почему бы не познакомить зрителей с произведениями разных стилей, иллюстрирующих долгий путь, пройденный мировой хореографией со времен Нижинского, путь, который, быть может, отчасти предопределил и он сам? Почему бы не позволить выдающимся мастерам советского балета и балетной молодежи сплести красочный венок из своих лучших сценических созданий и с глубочайшим поклоном символически не посвятить его великому артисту? Наконец, почему бы не дать зрителям просто насладиться калейдоскопической сменой творческих почерков, индивидуальностей, совершенством танца? Так и случилось, когда на сцену вышел замечательный танцовщик-актер Н. Долгушин, ко-

Е. ЕВТЕЕВА и Н. ДОЛГУШИН
исполняют фрагмент из балета
«Шопениана».

Фото А. Крупнова

торый, выступая с Е. Евтеевой в дуэте из балета «Онегин» (хореография Д. Кранко), снова продемонстрировал высокий стиль, благородство и интеллигентность манеры. В миниатюре «Айседора» (хореография Х. Лимона) у Г. Комлевой словно ожил образ легендарной артистки, превращая действительность в мечту, а мечту делая явью. Увидели мы и изящную Аврору Ж. Аюповой и галантного принца Дезире М. Даукаева в адажио из «Спящей красавицы».

Программа обоих вечеров лишь незначительно варьировалась. Так, во втором концерте нам показали pas de deux из «Жизели» в прочтении английской балерины Сьюзен Хогарт и А. Яковлева, молодого танцовщика из Театра имени С. М. Кирова.

На фоне высокого мастерства артистов академической сцены не потускнело выступление участниц Народного театра балета Дворца культуры имени М. Горького. Танец аргентинских пастухов (хореография И. Моисеева), где солировала Н. Белова, внес новую краску в общую тональность программы, как и хореографическое полотно «Земля Роска» (на музыку неизвестных авторов XI—XIII веков), интересно поставленное и отлично воплощенное балетмейстером В. Карелиным и эмоциональной М. Куршаковой. Завершала вечера хореографическая шутка «Концерт» (хореография Д. Роббинса).

В мир современного хореографического театра краткими, но содержательными «прелюдиями» вводила публику ведущая — искусствовед О. Розанова.

Александр МАКСОВ





«Развитием как постоянным напряжением внимания слушателей к интонационно проявляемой жизни чувства и течению мыслей он преодолевает инерцию движения танцевальных форм. В этом тайна обаятельности вальсов Чайковского, так же как и его знаменитых балетов. Своей распевностью формы его вальсы получают глубоко русский смысл и характер. Не только вальсы, — балеты Чайковского поют своей танцевальной драматургией».

Б. Асафьев,

«О направленности формы у Чайковского».

В группе балетов Петра Ильича Чайковского «Лебединому озеру» принадлежит особое место. Можно было бы сказать, что сценическая судьба его оказалась счастливой, если бы не одно «но». Конечно, известность его всемирна, восторженная зрительская любовь неизменна. Но почему же ни одна партитура, предназначенная для балетного театра, не подвергалась столь многочисленным переосмыслениям самой концепции сочинения, его нравственно-идейной сущности, как это неоднократно случалось с «Лебединым озером»? Есть в музыке первого балетного детища Чайковского какая-то тайна его глубоко внутреннего сущностного смысла. Не одна балетмейстерская душа стремилась причаститься к ней, но так и не сумела разгадать ее. И множатся, множатся версии сценической интерпретации балета...

Да многие ли музыканты, дирижеры в том числе, сумели разгадать тайны симфонических полотен композитора? Так ли уж все предельно ясно и понятно нам в его операх, балетах «Спящая красавица» и «Щелкунчик»? Можно переделывать финалы из трагического в счастливый, переставлять па де де из одного действия в другое, переосмысливать драматургию танцевальных сюит, а приблизиться к тайне Чайковского не удается.

Думается, если вслушаться, вжиться в музыку Петра Ильича, услышать досконально каждую его мысль, ее движение, проникнуться логикой строительства его форм внутри и формы целого, тогда и только тогда родится близость к композитору — духовная, интеллектуальная, вне которой путь к нему бессмыслен. Ведь только при этом условии откроется редчайшая способность Чайковского к живому процессу общения со слушателем, владению всеми средствами беседы с людьми, когда композитор становится режиссером-дирижером этой беседы, с изумительным чутьем распределяя центры внимания в сочинении, охватываемом слухом как единство в контрастах. Целеустремленное владение конструктивными нормами музыки композитора — вот, по мысли Б. Асафьева, путь к успеху в овладении секретами его творчества.

Пожалуй, ближе всего к музыке «Лебединого озера» подошел хореограф В. Бурмейстер. Во всяком случае он поверил Чайковскому и в силу своих возможностей, зависящих во многом от накопленных к тому времени музыкальной наукой знаний о творческих открытиях композитора, бережно, доверительно отнесся к партитуре, ставшей для него подлинным творческим компасом. В том, что ему удалось сотворить, лежал глубокий смысл, но это стало только началом движения к Чайковскому, которое, к сожалению, не было продолжено в условиях, заданных балетмейстером.

«Лебединое озеро» В. Бурмейстера — счастливая страница в биографии балета. И обращаясь сегодня к его спектаклю, мы хотели узнать, как живет эта уникальная постановка на сцене Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, насколько бережно сохраняются здесь традиции замечательного балетмейстера, вписавшего в историю и балетной труппы театра, и в историю советского балетного творчества замечательные страницы подлинно новаторского отношения к искусству танца.

Музыка — основа всех жанров хореографического искусства. Под этим лозунгом, давно ставшим чем-то вроде магического заклинания, сегодня подпишется подавляющее большинство балетмейстеров. Как свидетельствует художественная практика, путь от признания основополагающей роли музыки до глубокого воплощения ее содержания в хореографическом творчестве не часто бывает коротким и удачным. Нередко он оказывается долгим, извилистым и порою уводит постановщика в такие дали, где музыка становится не столько союзницей хореографа, сколько отягчающим обстоятельством, чуждым как

Партитура

„ЛЕБЕДИНОГО ОЗЕРА“

тревожные факты
ее биографии

ЛЕВ ЛАДЫГИН,
кандидат искусствоведения

самому хореографическому замыслу, так и его решению. Воплотить сформировавшуюся в той или иной мере в сознании балетмейстера систему хореографических образов будущего спектакля, целиком и полностью опираясь на тематическое и структурное развитие музыкального материала, — невероятно трудная задача. Поэтому художественно полноценное хореографическое воплощение музыкального содержания, а точнее, высокопрофессиональное музыкально-хореографическое осуществление балетмейстерского замысла — удел очень немногих художников. Об одной такой работе и ее дальнейшей судьбе мы и хотим здесь поговорить.

Постановка Владимиром Бурмейстером балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» стала в свое время событием, ибо в основе большого успеха спектакля лежали, по многочисленным свидетельствам очевидцев, слагаемые не только нового драматургически-хореографического решения известного всему миру романтического сюжета и нетрадиционного сценического оформления спектакля, но и любовно-заинтересованного отношения к музыке великого русского композитора.

Владимир Бурмейстер любил и умел работать, погружаясь в процесс творчества с абсолютной степенью осознанной увлеченности. Отличительной чертой его художественной природы было постоянное стремление соизмерять свои помыслы и действия с конкретной звуковой основой. Владимир Павлович всегда хореографически мыслил только под живое звучание музыки, добиваясь тесной связи соответствующих танцевальных решений с тем музыкальным текстом, который предварительно им был уже и хорошо усвоен, и эмоционально прочувствован. Хореографической лексики «около музыки» (одно из выражений Ф. Лопухова) у балетмейстера не рождалось вовсе. Все то, кто знал Бурмейстера, долгое время сотрудничал с ним в совместной работе, в один голос утверждают, что он никогда «не тянул на себя» музыкальный материал, не стремился в угоду своим задумкам подстраивать звуковую ткань в ущерб естественной логике ее развития и становления. Чуткое, трепетно-проникновенное отношение к музыке являлось фундаментом творческого сознания художника, на котором и выстраивались первые и последующие «этажи» порою весьма роскошных по режиссерско-драматургическим и хореографическим средствам художественных конструкций.

К постановке «Лебединого озера» балетмейстер обратился в пору своего творческого расцвета. За предшествующие годы он обрел солидный опыт постановочной работы, в котором отчетливо обозначилась настоятельная и повседневная потребность в музыкально-хореографическом осмыслении специфики своей профессии. Эта потребность проявилась уже в первых балетмейстерских опусах и всегда присутствовала в дальнейшем при создании самых различных хореографических полотен.

Работа над балетами «Ночь перед Рождеством», «Виндзорские проказницы», «Лола», «Берег счастья», «Эсмеральда», которая предшествовала постановке «Лебединого озера», начиналась прежде всего с детального знакомства с музыкальным материалом, с углубленного погружения в его содержательную сущность. В музыкальности мастера проявились присущие ему черты характера не только как художника, но и как человека. Сострадание и благородство природы, легкая ранимость и податливость психики были теми душевными качествами, которые способствовали совершенствованию интуитивного восприятия музыкального содержания, почти в полной мере заменявшего недостающий у хореографа музыкально-теоретический багаж, помогая свободно ориентироваться в структурных особенностях музыкального материала. Вот таким уровнем развития музыкальной интуиции и обладал Владимир Павлович накануне обращения к балету Чайковского.

Освоение музыки композитора, несомненно на то, что она вся была на слуху, Бурмейстер предпринял как бы заново и, хотя в начале пятидесятых годов режиссерско-балетмейстерский план спектакля в общих чертах у него уже сложился, опору конкретному хореографическому решению каждого сценического эпизода балетмейстер искал в музыке и только в музыке.

Работа балетной труппы театра над спектаклем началась со второго акта, что диктовалось целым рядом причин. «Лебединый» акт, который воссоздавал приглашенный из Ленинграда Петр Андреевич Гусев, принадлежал «перу» Льва Иванова. По мысли Бурмейстера, именно его хореография позволяла определить способность труппы к освоению большей части серьезных задач организационно-технического плана (в их успешное решение в то время мало кто верил), а также давала возможность осмыслить художественно-эмоциональный строй этого шедевра классического наследия настолько, чтобы оказаться готовым к единообразному стилистическому воплощению новой постановочной концепции балета в целом.

Обнадеживающие результаты самоотверженной работы артистов над постижением музыкально-хореографического текста второго акта позволили балетмейстеру обрести уверенность в художественной правомерности начатого дела. Вскоре началась, согласно стратегическому плану, работа труппы над четвертым актом, затем над первым и третьим, в которой Бурмейстер стремился привести свой хореографический текст к единой стилистической основе, заданной во втором акте.

Сложность творческих устремлений увеличивалась исходной позицией, с самого начала выявлявшей сущность балетмейстерского

замысла, который определялся желанием использовать музыку балета, написанную композитором для первоначальной редакции балета, полностью. Оно диктовалось не просто данью уважения к творчеству великого музыканта, дальним родством с которым были связаны члены семьи Бурмейстера. Такова была концепция балетмейстера. Логически развивающаяся музыкальная драматургия партитуры стала для него исходной точкой в стремлении воплотить на сцене всегда волновавшие Чайковского трагические противоречия между реальностью бытия человека и его мечтой о счастье, противостоянии добра и зла, милосердия и жестокости, жизни и смерти.

Разумеется, претворение поставленного замысла нуждалось как в соответствующем сценическом оформлении, так и в надежной звуковой поддержке, которая была бы не только профессиональной по исполнительным качествам, но и соучастной по духу. Только «в руках» незаурядного музыканта могла возникнуть необходимая звуковая атмосфера, наполненная широкой палитрой нюансов, во всей своей полноте отражающих тончайшие изгибы и повороты драматургического мышления постановщика балета. Таким человеком для Бурмейстера стал дирижер Владимир Эдельман, который как музыкальный руководитель спектакля принял на свои плечи всю ответственность за его музыкальное содержание с самого начала возникновения самой идеи о правомерности и необходимости постановки в театре «Лебединого озера». Он взял на себя функции помощника балетмейстера по воссозданию подлинной партитуры Чайковского.

Очень требовательный в работе, Владимир Павлович обрел в лице Эдельмана умного и бескорыстного соратника, готового, не считаясь со временем и порою неблагоприятными условиями работы, часами просматривать и изучать архивные и эпистолярные материалы, относящиеся к истории создания, бытия и функционирования удивительных творений музыкального театра. До начала работы над «Лебединым озером» в содружестве с балетмейстером музыкант осуществил несколько балетных спектаклей, в работе над которыми совершенствовались и укреплялись совместные творческие контакты, формировалась общность художественных позиций и суждений.

Готовность Владимира Адольфовича к участию в поистине новаторской работе хореографа объяснялась и причинами высокопрофессионального порядка. За его плечами — учение в Московской консерватории по классу фортепиано у Александра Борисовича Гольденвейзера. Обладая абсолютным слухом, способностью к импровизации, он владел навыками беглого чтения с листа. Начав свою трудовую жизнь в труппе «Московский художественный балет» под руководством Виктории Кригер, Эдельман использовал это время для освоения особенностей профессиональной деятельности музыканта в хореографии, вживания в ее образно-эмоциональный строй, постижения природы выразительных средств. Через некоторое время волею судеб пришлось встать за дирижерский пульт и вести единолично весь репертуар коллектива вплоть до момента его слияния с труппой Музыкального театра имени Вл. И. Немировича-Данченко. Причем тогда же незамедлительно Эдельманом было принято решение о совершенствовании дирижерских навыков, что он и делал в течение нескольких лет под руководством известного в то время педагога А. Хессина. Таким образом, к творческой встрече с Бурмейстером Эдельман подошел уже во всеоружии мастерства балетного дирижера.

Совместная работа над «Лебединым озером» началась с изучения самой идеи балетмейстерского замысла и лишь затем музыкант погрузился в нотный текст клавира и партитуры. Отстаивая правомерность установки балетмейстера на право музыки Чайковского быть неприкосновенной основой спектакля, Эдельман являлся в то же время авторитетным советчиком постановщика в разрешении возникающих в процессе работы сложных ситуаций, в которых порою непреднамеренно сталкивались интересы музыки и принципы ее хореографического воплощения. И хотя предлагать балетмейстеру оптимальный вариант музыкально-хореографического согласия оказывалось иногда для музыканта непростой задачей, он всегда находил необходимое решение, так как все нити музыкально-исполнительского обеспечения спектакля с самого начала работы над ним находились в его руках, были в полной его компетенции. В начальный период освоения балета Эдельман полностью взял на себя концертмейстерские обязанности и выполнял их до того момента, когда черновая работа получала ту или иную степень завершенности. И только после этого готовый материал передавался штатному пианисту, продолжавшему начатое дело под контролем уже Эдельмана-дирижера, следившего теперь за неукоснительным выполнением вполне определенных художественных установок.

Завершающий этап работы (оркестровые репетиции с балетной труппой, вплоть до прогонных и генеральной), уровень его продуктивности зависел от умения соединить в единое целое требования музыки и хореографии. И чем основательнее осмысливались дирижером в предварительной работе исходные данные музыкально-хореографической концепции спектакля, тем более безболезненным оказывался путь достижения полного единства художественного замысла и его воплощения.

Александр Федорович Лушин как создатель сценографии балета приступил к работе над «Лебединым озером» в тот момент, когда музыкально-хореографическая концепция постановки была уже созда-

на. По словам художника, он в своем видении живописного оформления спектакля опирался, с одной стороны, на содержательность драматургического замысла балетмейстера, с другой — на рождающиеся эмоционально-образные впечатления от прослушивания музыки Чайковского в той ее последовательности, которая определилась к началу постановочного периода балета в театре. Оба компонента художественного воздействия на сознание мастера способствовали возникновению образно-зрительных ассоциаций как свето-цветового, так и живописного плана, что и послужило в процессе работы художника основой конкретного решения сценографии всего спектакля в целом. Лишь костюмы персонажей выполнялись другим мастером — Еленой Архангельской. Но ее работа была созвучна общей идее оформления балета и находилась под контролем главного художника. Как вспоминает Лушин, Бурмейстеру и Гусеву особенно понравилось своеобразие колористического отражения характера музыки в каждом из четырех актов спектакля. Они посчитали, что художник верно отразил в свето-цветовой и живописной гамме интонационную сферу звучания, присущую каждому акту балета.

Итак, суммируя все известные на сегодняшний день данные о процессе работы над балетом П. И. Чайковского «Лебединое озеро» в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, осуществленным главным балетмейстером В. Бурмейстером, дирижером В. Эдельманом и художником А. Лушиным, а также выводы по поводу результатов этой работы, опубликованные в после-премьерной прессе в течение последующих лет жизни спектакля, приходишь к осознанию того, что тот памятный день 25 апреля 1953 года был днем рождения выдающегося явления в художественном бытии не только этого театра. И действительно, данная постановка первого балета Чайковского оказалась событием весьма знаменательным и значительным по целому ряду параметров и прежде всего по музыкально-хореографическому решению, что и было единодушно отмечено как специалистами, так и широкой публикой. Последующие после премьеры спектакли «Лебединого озера» свидетельствовали о все возрастающем интересе любителей балета к этому произведению и расширении его популярности как классического образца в творческом наследии великого русского композитора.

Какое же впечатление производит спектакль «Лебединое озеро» сегодня, спустя почти сорок лет со дня его премьеры? Так ли и сейчас велико воздействие его музыкально-хореографической структуры и сценического оформления, как это было в недалеком прошлом? В пол-

ной ли мере с позиций сегодняшнего дня удалось содружеству мастеров осуществить свои собственные установки, основной смысл которых заключался в уважительном отношении к творчеству композитора и в необходимости использования всего музыкального материала балета, созданного к 1877 году? И что приобрел или потерял спектакль за столь немалый срок своего существования?

Данные анализа, выявленные в результате тщательнейшего разбора сущности интересующего нас предмета, предоставляют весьма любопытные сведения.

Как это ни странно, но Владимир Павлович не в полном объеме выполнил свои же установки по полному использованию всей музыки балета. С согласия и по совету Эдельмана он позволил себе в отдельных номерах купировать первые вольты, отказавшись таким образом от повторного проведения в них основного тематического материала, что необходимо с точки зрения музыкального восприятия для глубокого усвоения слушателями содержательной сущности исполняемого произведения. Это положение, обусловленное особенностями процесса восприятия музыки, было осознано музыкантами очень давно и стало одним из существенных факторов музыкального формообразования еще в предклассическую эпоху.

Разумеется, звучание инструментальной музыки в концертном исполнении и в балетном спектакле в качестве звуковой основы хореографического текста — это совсем не одно и то же в смысле восприятия ее художественной структуры. И если, скажем, ликвидация первых вольт в вальсах «Лебединого озера» в концертном исполнении музыки балета непременно оказалась бы замеченной, что могло бы послужить причиной проявления слушателями недоумения и даже протеста, то в балетном спектакле, где внимание публики распределено между слуховым и зрительным восприятием, подобные купюры, как правило, оказываются не приметными. Однако это не означает, что подобные факты не отражаются отрицательно на целостности музыкальной драматургии балета.

Конечно, особенности художественной природы балетного искусства, те или иные условия сугубо хореографического порядка вправе требовать к себе особого внимания и даже подчинения своей специфике. Этими доводами часто пытаются, и безуспешно, убедить в необходимости и правомерности того или иного рода сокращений в музы-

Сцена из балета «Лебединое озеро». 50-е годы.

Фото А. Степанова



кальном материале. Но в нашем случае ситуация иного плана, ибо независимо от приверженности художника к той или иной позиции в отношении к балетной музыке, допущенные Бурмейстером незначительные, на первый взгляд, купюры все же находятся в явном противоречии, с одной стороны, с его исходной установкой о полном использовании музыки балета, публично объявленной с самого начала работы над спектаклем, с другой — со стремлением доказать неоспоримость чуткого отношения к композиторскому творчеству.

Не согласуются с исходной позицией балетмейстера и иного плана сокращения музыки балета и отдельные перестановки номеров, хотя и вызванные, несомненно, требованиями сугубо хореографического свойства, особенностями балетмейстерского замысла. Так, например, попала под сокращение финальная часть второго номера из па де первого действия и фрагмент заключительного эпизода музыки финала того же действия. Имеются существенные купюры и в музыкальном материале третьего акта. В сцене «Выход гостей и вальс» (№ 17), в характерных танцах и в па де сис (№ 19) подвергся перекомпоновке не только вспомогательный, но и основной тематический материал.

Ко всему тому по требованию балетмейстера Эдельманом были введены в партитуру новые, неавторские фрагменты музыки, оказавшиеся необходимыми для связи с теми номерами, между которыми естественность плавного перехода была нарушена в результате перегруппировки музыкального материала. Подобные моменты находятся как в первом действии, так и в четвертом: во втором номере па де де вместо авторских двенадцати тактов связки-перехода ко второму разделу музыки вписаны новые восемь тактов для преждевременного завершения прозвучавшего фрагмента и связи его с па д'аксьон (№ 6), а в финальной сцене (№ 29), в конце ее первого раздела, сочинены четыре такта для перехода ко второй вариации па де сис (№ 19), музыка которой, принадлежавшая третьему акту, оказалась здесь по драматургическим соображениям. Перестановка номеров в дивертисменте характерных танцев, обусловленная линией сюжетного развития третьего действия, привела к необходимости изобрести соединительное звено между сценой № 18 и следующим за ней «атака субито» «Испанским танцем». А так как тональная сфера этих неблизких по партитуре Чайковского друг другу, но по воле балетмейстера оказавшихся рядом номеров, является неродственной, ибо их тоники находятся в полутоновом соотношении (фа минор — фа-диез минор), то последние несколько тактов сцены № 18 пришлось поднимать на полтона, чтобы обеспечить плавную модуляцию в исходную тональность «Испанского танца».

Подобные действия по отношению к музыке великого музыканта

являются, разумеется, неправомерными и вряд ли могут быть сейчас каким-нибудь образом оправданы. Однако, как говорится, победителей не судят. И даже сейчас с этим утверждением можно вполне согласиться, ибо действительно премьера спектакля в том знаменательном 1953 году была рождением не просто удачной постановки, а именно явлением театральной жизни Москвы. К тому же в то время никто из балетных и музыкальных критиков не заметил изменений в последовательности музыкального материала балета. Все были очарованы неповторимой новизной музыкально-хореографического решения и радовались вместе со зрителями большому творческому успеху театра.

После смерти Бурмейстера начался новый этап жизнедеятельности спектакля «Лебединое озеро». И хотя новое руководство балетной труппой было весьма лояльно настроено к творчеству покойного балетмейстера, его решения стали заметно стареть, терять свои неповторимые черты сначала в нюансах исполнения танцевальной лексики, в оттенках хореографического поведения персонажей, затем уже в целостности выразительных компонентов режиссуры и драматургии ряда эпизодов и сцен балета. Новоявленные «издержки производства» вскоре начали все явственнее высвечивать отдельные, изначально присущие постановке негативные моменты, что способствовало возникновению некоторой (хотя может быть и оправданной) неудовлетворенности теми или иными сторонами спектакля. Тут нужны были вдумчивые и ответственные действия, направленные на сохранение художественных качеств постановки. Но все пошло по пути наименьшего сопротивления. Обнаружившееся в последующие годы ощущение растянутости некоторых сцен балета было устранено самым простым способом: новыми купюрами музыкального материала. Снова (и в который раз за все многострадальное существование произведения) музыка опять подверглась сокращению и было это сделано не в одном-двух малозаметных местах, а во всех четырех актах, на самых ответственных пунктах музыкального развития. Не обошли вниманием даже музыкальный материал второго акта, хореография которого, как известно, навечно является неприкосновенным созданием гениального русского балетмейстера, неповторимого как в своей художественной, так и в человеческой сущности.

Первая купюра была сделана в первой сцене первого действия. Здесь выброшено 24 такта репризного проведения первой темы. Вторая — снята тематический материал середины и репризы первого и вольты второго разделов так называемого «Крестьянского вальса»,

В. БОВТ и А. ЧИЧИНАДЗЕ в балете «Лебединое озеро». 50-е годы.



превратив его структуру, состоящую из двух крупных частей (каждая из которых написана в сложной трехчастной форме) и обширной коды, собирающей в своей ткани интонационные элементы тем первого и второго разделов, в подобие детской пьесы в варианте упрощенной трехчастной формы. Далее — изъято 14 тактов во втором номере па де трау (второе проведение второй темы) и 40 начальных тактов «Танца с кубками».

В третьем действии сокращены отдельные проведения основных и периферийных тем в «Вальсе невест» и в па де сис (№ 19), в «Испанском танце» и в «Мазурке» устранимы заключительные эпизоды, построенные на тематизме как главных, так и побочных партий (в общей сложности — около ста тактов высокохудожественной музыки). В четвертом действии отсутствуют некоторые повторы мелодического материала в сценах № 26 и № 28.

Но особенно курьезным фактом является купюра в пять тактов в конце Интрады па де трау (№ 4) из первого действия. Это емкое заключительное построение в номере понадобилось композитору для уравнивания формы, придания ей законченности и естественного завершения движения фигураций в аккомпанементе. Кто же в данном случае в состоянии доказать правомерность сокращения в музыкальном построении сугубо квадратной структуры нечетного количества тактов, даже если за этим действительно стоят самые серьезные требования хореографической специфики? Вероятно, никто и никогда!

Почему же все-таки в сценической практике балетного театра часто возникает ситуация, когда написанной композитором музыки оказывается значительно больше, чем нужно постановщику? Если верить данным биомеханики (представители которой активно занимаются сейчас исследованиями не только в области спорта, но и в сфере искусства балета), утверждающим, что звуковые средства выразительности гораздо подвижнее движеньеских выразительных средств, то, наоборот, — музыки должно всегда не хватать для хореографического действия. Мы же сталкиваемся с фактами обратного порядка. Самое простое объяснение, как ни странно, дают сами же хореографы. На первый план они выдвигают аспекты балетной режиссуры и танцевальной формы, отмечая при этом, что при малой динамичности хореографического действия, где основные структурные элементы часто повторяются, очень быстро иссякает непрерывность линии хореографического повествования. В таких случаях фантазия постановщика не в состоянии создать развернутую структуру, могущую своим разливом заполнить широко звучащее музыкальное время. Отсюда — топтание на месте, короткое дыхание в развитии танцевальной лексики, чрезмерное тяготение к кадансу в построении хореографических фраз и периодов. В результате возникает парадоксальная ситуация: музыкальный материал в своем развитии еще не достиг кульминационной фазы, а балетмейстер уже успел сказать все, что мог. Если это происходит с музыкальной основой простой формы, то тут нетрудно бывает найти более или менее благоприятный выход из создавшегося положения и, так сказать, суметь «свести концы с концами». Если же в работе сложная музыкальная форма, как, скажем, в «Крестьянском вальсе» и «Вальсе невест», то охватить здесь всю музыку короткими по структуре хореографическими построениями, вялой динамикой действия, слабым темпом развития танцевальной формы совершенно не удается. И тогда сам собой напрашивается вывод: надо сокращать музыкальный материал.

Так и произошло в дальнейшей (после смерти Бурмейстера) жизни спектакля. Постепенная утрата нюансов, штрихов, а затем и целостных компонентов-блоков выразительности привела к упрощению, выхолащиванию режиссерско-драматургических оснований хореографического действия, на которых оно изначально строилось и держалось. Как только становилось меньше действия на сцене, снижал его драматический накал, начинал страдать и хореографический текст, приобретая черты монотонности, затянутости. А музыка, которая при этом оставалась нетронутой, лишь увеличивала возникающие негативные моменты своим структурным совершенством и эстетической привлекательностью, несмотря на непомерные сокращения, подчеркивая серьезность появившихся недостатков.

Что такое сокращение музыкального материала в готовом спектакле? Это значит резать по живому организму, ибо музыкальные купюры в данном случае приводят и к ликвидации хореографического материала. Так начинает полностью разрушаться целостность авторской концепции, которая в итоге может привести к абсолютной утрате первоначального смысла и художественной значимости хореографического произведения.

Такое сейчас происходит с «Лебединым озером» Владимира Бурмейстера. Ярким примером начавшегося процесса может служить большой вальс из первого действия. Превращение этой монументальной музыкальной фрески, как об этом уже говорилось, в легкую пьесу школьного репертуара не только обесценило и обескривило ее хореографическое содержание, но и сместило все ранее продуманные драматургические акценты. Зрительное впечатление сегодня весьма неприглядно: теперь вальс не танцуются, а наскорю проговаривается, как-будто бы артистам некогда, они куда-то торопятся и боятся опоздать. И хотя мне, как музыковеду, не подобает по соображениям профессионального порядка вдаваться в оценку хореографических аспектов, удержаться от резкой критики хотя бы малой доли того,

что сейчас воспроизводится на сцене, очень трудно. И главная вина заключается, несомненно, в весьма легкомысленном отношении к музыкальной партитуре и ее драматургии, а точнее — к творчеству нашего выдающегося соотечественника.

В беседах по поводу жизнедеятельности балета «Лебединое озеро» представители балетной труппы театра утверждают, что все сегодняшние купюры музыки были сделаны автором постановки и что после его смерти никто к спектаклю не прикасался. Однако музыканты театра иного мнения. В частности, они утверждают, что новые, особенно неудобоваримые с музыкальной точки зрения купюры появились позже, уже после смерти постановщика, в процессе дальнейшей эксплуатации спектакля, и были вызваны не только естественным старением его художественных качеств, но и так называемыми «техническими причинами». Например, в связи с необходимостью приспособиться к требованиям малоприспособленных для демонстрации балетных спектаклей сценических площадок в условиях гастрольных выступлений. Появившиеся таким образом сокращения музыкально-хореографического материала были затем узаконены на сцене театра, ибо они не только облегчали работу в спектакле, но и были на руку особенно нетребовательным и капризным по характеру молодым артистам. Конечно, ради самокритики следует признать, что в этом повинны и музыканты, своей снисходительностью санкционировавшие неуважительное отношение к музыке балета. Но инициатива в этой «деятельности» принадлежит, конечно, балетной труппе и прежде всего его тогдашнему руководителю А. Чичинадзе.

И в заключение хотелось бы сказать следующее. Проблема музыкального содержания искусства балета, особенно его классических образов, многомерна. В нее входят как рудиментарные аспекты взаимосвязей выразительных средств музыки и танца, образующихся на низшем уровне их соотношений (в интонационной сфере, в сфере метро-ритма, темпа, динамики), так и сложные, представляющие собой высший уровень взаимодействия художественных компонентов (в плане формы-структуры, жанра, стиля, драматургии и симфонизма как высшей стадии драматургического развития хореографического действия), ибо в балетном спектакле все его составные элементы являются не просто хореографическими или музыкальными по содержанию, а именно музыкально-хореографическими.

На первый взгляд может показаться, что неуважительное отношение к музыкальной основе балетного спектакля легко компенсировать сугубо хореографическими средствами и тем самым нейтрализовать возможные отрицательные последствия легкомысленного обращения с музыкой. Все дело, мол, в способностях и таланте постановщика. Однако художественная практика показывает, что все обстоит не так просто, как этого хотелось бы приверженцам свободного обращения с музыкальным материалом. И если те или иные сокращения основного тематического материала на низшем уровне взаимосвязей музыки и танца действительно могут и не образовывать негативных последствий или дать им проявиться в незначительной степени, то на высшем уровне взаимодействия музыкально-хореографических средств, особенно в сфере музыкально-хореографической драматургии, подобные действия способны привести к полной неудаче в реализации творческого замысла. Купюры не только упрощают и обедняют структуру музыкальной основы балетного спектакля, но и нарушают логику ее драматургического развития, тем самым ослабляя процесс становления и роста симфонических средств в музыкальной ткани. А в том, что большинство созданных на сегодняшний день балетных партитур, в том числе и балеты Чайковского, являются симфоническими произведениями, сомневаться не приходится. Но о каком музыкально-хореографическом симфонизме может идти речь в условиях ликвидации больших пластов музыки, образующих собой развернутые полотна широкого дыхания? Можно ли создать симфоническое хореографическое действие в пределах восьми тактов? Оценивая сущность симфонизма в музыке и хореографии, советские специалисты отмечают, что это явление в первую очередь предполагает интенсивное развитие художественного материала в большом временном отрезке. Основы симфонического мышления — это умение строить длительные нарастания и спады с преобладающим использованием форм сквозного развития и единого дыхания, приводящих к кульминационным пунктам в развитии и становлении драматургического действия. Отсюда вывод: чем больше музыки, тем легче дышать и функционировать симфоническим формам хореографии, способным окончательно сформироваться в условиях широкозвучающего музыкального потока.

В чем же видится решение проблематики музыкального содержания балетного спектакля? В первую очередь, по-видимому, в том, что следует, вероятно, не только публично декларировать свою приверженность к бережному прочтению классического наследия, лишь на словах ратуя за серьезное отношение к творчеству выдающихся композиторов, но и делом, своей художественной практикой доказывать возможность иного пути в работе с музыкальным материалом, тем более, если он является классическим образцом искусства.

Что же касается «Лебединого озера», то вряд ли сейчас можно утверждать, что истинно авторская его музыкально-драматургическая концепция в полной мере нашла свое музыкально-хореографическое воплощение. Видимо, настоящая победа в этом нелегком деле еще впереди.

ЗАЧЕМ БРАТЬ ЗНАМЕНИТОЕ НАЗВАНИЕ

Балет «Петрушка»
И. Стравинского
на сцене Ленинградского
театра оперы и балета
имени С. М. Кирова

Андрис ЛИЕПА (Петрушка)
в балете «Петрушка».

Фото В. Барановского

Новые спектакли

НАТАЛИЯ ЗОЗУЛИНА

Скажем сразу: ни Фокин, ни Бенуа — прославленные отцы балетного Петрушки — тут абсолютно ни при чем. Мы не вдохнем здесь пьянящего воздуха народного гулянья и не наглядимся на веселые причуды вольготной русской ярмарки. Нас не зазвучит на представление маленького театрального господина Фокусника, и мы не подивимся «игре в любовь» трех кукол, закончившейся для одной из них трагически, как это бывает в самой жизни. Наконец, мы не сможем узнать, как больно иметь зависимой от всех марионетке живую человеческую душу.

Впрочем, нет, обо всем этом нам поведаст музыка Стравинского — единственное, что сохранено в нынешнем «Петрушке» Кировского театра от легендарного предтечи, жемчужины «русских сезонов». Музыка (не музыка, а подлинная звуковая живопись с подобранным колоритом инструментов и красочной тематической фактурой!) разнервнет перед нами свой блистательный спектакль, в котором почти визуально прорисует густо заселенную различными персонажами картину. Что только не звучит в гомоне уличной толпы на площади — крики зазывал и балагурство ряженых, наивные мелодии шарманки и залихватские русские попевки, гам и шум цыган и... — всего не перечесть. Но это лишь богатая жанровая окантовка главных музыкальных голосов — тем-образов героев, какими их представили себе первые авторы балета. Вот отчаянно-гнусавым криком выражает свой протест против всего мира одинокий, брошенный Петрушка, и, как кажется, сама музыка проливает слезы жалости над его судьбой. А вот Арап — полная противоположность невезучему сопернику — раскачивается, словно в гамаке, в ленивотомной ткани музыки, предупреждая бульдожьим рыком любое посягательство на свой покой. Но что до того кокетке Балерине? Легко, как бабочка с цветка, перепорхнувшая к Арапу, она вальсирует себе в такт игривой теме, красуясь перед новым кавалером... Но остановимся. Ведь все красноречие партитуры Стравинского

оказывается, как это ни парадоксально, музыкой не из «того балета».

В том «Петрушке», который поставлен Олегом Виноградовым, нет обозначенных героев. На все число персонафицированных Стравинским тем (их четыре), на множестве эпизодических мотивов в массовых картинах здесь приходится один герой-солист и три группы действующих лиц: народ, решенный в «унисон» как единое лицо, охранники — в буквальном смысле слова ходячие фигуры, фактически не занимающие отдельного музыкального времени, и квартет вождей с шутами, которых, правда, помимо постоянной общей пляски, выделено еще по сольной реплике. Мудрено ли, что при таком малочисленном составе персонажей сценические партии накладываются на музыкальный материал балета абсолютно произвольно. И герой, и любая группа может танцевать хоть под тему Фокусника, хоть под мелодию Уличной танцовщицы, хоть под музыку Арапа, хоть — самого Петрушки, все равно. Не имея права предположить, что главный балетмейстер Кировского театра не способен расслышать в оркестре «голосоведения» разных инструментов, приходится думать, что он вполне сознательно провозгласил принцип данной постановки: «Слышу одно — ставлю другое».

Конечно, опасность насилия над музыкой при новой версии ранее осуществленного балета присутствует всегда. Наличие своей концепции почти неизбежно заставляет каждого следующего постановщика ломать исходную музыкальную конструкцию — для достижения как раз «консенсуса» нового со старым. Правда, перемонтировке чаще подвергаются партитуры многоактных балетов — там есть где развернуться и что перетасовать. Когда же берутся одноактные балеты с их более плотной оркестровой тканью, хореографам остается одно из двух: либо написать свой замысел в заданную систему лейтмотивов, либо, ничего не трогая в партитуре, просто проигнорировать волю композитора и повернуть сценическое действие в русло собственной трактовки. Разница этих двух подходов в том, что, как

показывает практика, лишь при первом в новой версии сохраняется заложенная в музыкальную драматургию коллизия, ради которой, собственно, балет когда-то был поставлен и к которой исторически с тех пор привязан уже самим названием. Что ни говори, «Жизель» есть «Жизель», а «Лебединое озеро» — «Лебединое озеро». В балетной истории известны случаи, когда покушались на первоисточник, пытаясь превратить его в нечто ему противоположное: скажем, «Царя Кандавля» — в антииранскую проповедь или (что чуть не случилось) «Спящую красавицу» — в «Зарю революции». Но известны и другие — например, великолепная современная «Жизель» в стоковольском театре балетмейстера М. Эка. И в истории «Петрушки» есть такой пример — версия Бежара. Существенно и оригинально пересмотренный французским хореографом сюжет тем не менее остался кровно связан с коллизией первоисточника. И там, и там главный герой (кукла у Фокина, человек у Бежара) проходит через разлад «личины» и «лица», сущности и оболочки. И не помешали Бежару в музыке ни сам Фокусник, ни Арап и Балерина. Наряду с Петрушкой, те возникли в его балете как маски-типажи, показанные неким Магом и переходящие затем к героям...

Подход Виноградова оказался, к сожалению, противоположным, и на сцене Кировского театра «Петрушка» неожиданно предстал, условно говоря, «зарей революции». Современному сюжету, втиснутому в рамки прежнего названия, впору было быть основой совсем иного, новорожденного спектакля — с по-другому названным героем, с другим конфликтом и, конечно, с другой музыкой, поскольку согласия с той, что написал Стравинский, решительно не получилось. И пострадали прежде всего зрители, вынужденные балетмейстером «слышать одно — видеть другое». Но и музыка тоже пострадала, откровенно низведенная здесь до подсобной роли ритмического аккомпанемента танцу. Резонан вопрос, а нужна ли была для такой роли и шире — вообще для этой постановки — данная знаменитая пар-

титурра, кстати, со сложнейшим метро- ритмом, в какой подчас и попадать-то ни хореографу, ни исполнителям не удавалось? Однако, может быть, виноградский «Петрушка» — тот редкий случай, когда сценическое решение и собственно хореография настолько хороши, что заставляют закрыть глаза на все нанесенные музыке «обиды»?

Да, новоявленный «Петрушка» — весьма передовой по содержанию балет. Шутка ли, речь идет в нем чуть ли не о диссидентстве — о судьбе инакомыслящего, «несогласного» среди бездумно-соглашательского большинства — и чуть ли не о перестройке — об освобождении людей из-под ярма отжившей свой век системы. И жанр спектакля — не из привычных на балетной сцене, притом самый что ни на есть сегодня прогрессивный, переживающий настоящий бум в кино, на телевидении, — жанр «видеопублицистики». Этого «Петрушку» можно представить так: иллюстрированное танцами приложение к газетно-журнальным публикациям на тему «как жили мы во времена застоя» с карикатурами и шаржами на общество «развитого социализма». Итак, все предпосылки необычного, экспериментального балетного спектакля — зрелища на злобу дня — налицо. Занавес!..

На заднике, во весь размах от кулисы до кулисы, — цветастый коллаж, где вкриве и вкось лепятся, напозапят друг на друга, стены и дома, а между ними, как грибы, дружно прорастают маленькие маковки и большие купола старинных русских храмов (художники В. Окунев и И. Пресс). И хотя современный пейзаж России («адрес», повторюсь, у этого балета советский, социалистический) зияет скорее пустотами от взорванных святых, удивляться оформлению «Петрушки» не приходится. Какой спектакль с русской темой, в том числе балетный, обходится сейчас без изображения церквушек и церквей, колоколов и колоколен, крестов и икон? Нам остается лишь догадываться, как это Бенуа в свое время удалось создать исконно русские по духу декорации к предназначенному для парижан «Петрушке», не используя ничего из этого арсенала образов, которые на вернисажах уличных художников предлагают сегодня в качестве сувенирного «нацнабора» интуристу. Что-то от такой сувенирности мелькает в «Петрушке» и в облачении народа: если не совсем ясно в первых костюмах — в рубашках из полос «газет», то весьма явно во вторых — аляповатых робах столь сильно бьющих в глаза матрешечных тонов, что сомнений в цели одеяний и не возникает. Цель эта, увы, — не служение пластике танцующих, узреть которую сквозь такую цветовую рябь, право, трудновато.

В последнее время в наших балетах освобождение людей от всевозможных пут, от рабской доли символизируется не иначе, как сбрасыванием с себя прежних одеяний.

И здесь в начале действия некий юноша, появляясь из толпы одетым так же, как и все, стаскивает с себя стесняющий его покров и остается в белом комбинезоне. Вот и все, свободен. Так определяется герой балета — вольный человек. Не удивительно, что с помощью той же процедуры он отстает затем собственную независимость в окружении вождей, когда, почти как в салоне мод, ему примеряют красочный наряд, но он стягивает с себя капкан своей свободы. И вроде снова не нужны движения. К концу спектакля примеру юноши следует вся масса, вылезая из своих одежд, как из старой ко-

жи. И сразу прогресс в сознании народа оказывается налицо: люди теперь славят не вождей, а погибшего на их глазах героя.

Да, вероятно, цены бы не было такому волшебному средству разрешения сюжетных ситуаций, как одевание и раздевание, поддержка его в «Петрушке» еще и хореографическая выдумка, вызывая костюмные метаморфозы еще и качественные подвиги в танце. Но какой уж тут образ непокорной и дерзновенной человеческой души, если лексика солиста в определяющих движениях на редкость стандартна и скучна: эти избитые сиссоны в «первый» арабеск, эти обязательные жете по кругу, эти присядки и прыжки с подыгрыванием себе на условной балалайке... Бессвязность, хаотичность в борьбе на проявляются как в отдельных комбинациях, где сходятся движения с разными стилистическими генами, так и в отсутствии единого образного знаменателя всей хореографии партии, распадающейся на мозаичные «осколки», хотя сам герой все время присутствует на сцене. Присутствие это было весьма различным у двоих исполнителей партии — коренного «кировчанина» С. Вихарева и гастролера А. Лиены. Первый явно продемонстрировал регламентированного балетмейстером процесса роли и послушно «вгонял» своего героя в мерки текста — точнехонько вровень с ним, не присовокупив ни грана собственной фантазии, как будто не желая ничего ни ниспровергать, ни приукрашивать в чужой партии. Но предоставив зрителю возможность увидеть героя безликим и бездейственным, хореографию такую, какая она есть, а себя тем самым не с лучшей стороны, Вихарев сделал это ценой обычно сопутствующего ему успеха. Второй исполнитель — А. Лиена — залетный премьер, ненасытный до танца — уверенно покрыл анемичную основу роли яркими «заплатами» пластических находок, добавил светотени и объемно проработал па, сверкнул эффектным выполнением чисто мужских движений, вдохнул силу и энергию во все комбинации подряд, а некоторые уплотнил за счет виртуозных элементов. В отличие от вызывающего жалость «минорного» героя Вихарева теперь герой «Петрушки» обрел черты обаятельной «мажорной» личности и «солнечного» облика Андриаса Лиены, который, что и говорить, редко кто заразителен и хорош собой.

Взбодренный живой водой актерской импровизации спектакль словно бы ожил, преобразился, даже имел успех, но... по существу в нем ничего не изменилось. И это, в общем-то, естественно. Ведь Лиена также не мог отклониться от прочерченного Виноградовым маршрута для героя. А по этому маршруту герой не шел дальше своего первого опыта свободы — свободы для себя, свободы от других, как вырвавшийся из-под опеки человек. Так что какой уж тут борец против тоталитарного режима, когда нет, собственно, в «Петрушке» никакой его борьбы — ни за что-либо, ни против кого-либо. Но, похоже, балетмейстер убежден в обратном, ставя на своем балете посвящение Андрею Дмитриевичу Сахарову. Что же, кто сейчас не хочет прослыть приверженцем его идей? Кто сейчас мыслит искусство вне политики, даже, как видим, балетное?

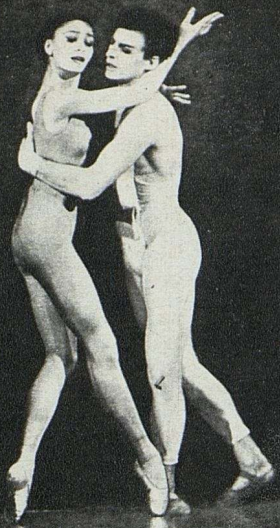
Впрочем, Виноградов не впервые делает попытку политизировать сегодняшней балетный театр, похоже, желая зарекомендовать его своего рода органом быстрого реагирования на обществен-

ную ситуацию. Скажем, не прошло и года с начала перестройки, как на Кировскую сцену уже выплыл «Броненосец «Потемкин», на борту которого под видом пробуждающихся к борьбе матросов, упоенных властью офицеров и вальжной царской фамилии, словно оказалась вся наша страна, постепенно приходящая в волнение, как когда-то знаменитый своим восстанием корабль. И, наверно, можно было бы приветствовать концепцию того балета за прямоту его аллюзий, если бы именно здесь не обнаружилась приверженность постановщика к крайне упрощенной, словно заимствованной из учебника социальной схеме в расстановке противобойствующих сил. С одной стороны — притерпевшиеся ко всему «низы» с единичными вспышками мятежной воли, с другой — живущие в привольном куряже, не ведая забот, «верхи», а с третьей — наместники на местах, всякие начальники-охранники, «пасущие» и стерегущие народ. В финале все происходит, как легко догадаться, по известной формуле: «низы не хотят... — верхи не могут...» Даже и тогда, в пору премьеры «Броненосца», подобную модель сценического действия нельзя было считать открытием. Тем паче невозможно посчитать ее открытием сегодня, когда она (будучи отработанной за это время и другими хореографами) вновь оказалась встроена Виноградовым в «Петрушку».

«Низы»: им отдана первая и третья (здесь последняя) картины. На сцене множество людей — разбросанные по пространству густки единоликой массы, унифицированные, без деления на мужчин и женщин, граждане. И нынче уже привычная «обязательная танцевальная программа» имитирует стандарты «стадных» чувств и поведения в советском обществе. Все одинаково бояться и ликуют, маршируют и салютуют, и прочее, и прочее. Понятна мысль хореографа дать узнаваемый портрет всех нас недавних, а может, и нынешних времен, нас — послушных и безгласных, все одобрявших и рукоплескавших, кого-то клеймивших, а кого-то прославлявших, нас — «агрессивно-пассивного большинства». Но беда в том, что воплощается им этот образ лишь в пределах некой житейско-физикуальной пластики, которую с большой натяжкой можно назвать танцем. Свою долю оскомины в невзрачных танцевальных композициях набирает и лидирующая в рисунках линейно-фронтальная мизансцена. Растянутая на всю ширину планшета масса движется чаще всего позади солиста, который, введенный вперед, в центр, чаще всего танцует en face, на зал. В том же назойливом фронтальном построении проходит добрая половина массовых эпизодов финальных сцен праздника и демонстрации.

«Верхи» занимают действие второй картины и появляются в эпизоде третьей для народного воодушевления. Примененные Виноградовым в «Броненосце» сатирические краски в изображении именно этой категории вновь дают о себе знать. Его усилиями, кажется, складывается традиция балетной интерпретации властителей всех мастей — и русских царей, и советских самодержцев — как этаких паяцев, галопирующих, канканирующих, дефилирующих со знаменами и символами своей власти. Правда, в «Петрушке» прежде убийственно язвительный взгляд Виноградова на российский верхи неожиданно смягчился: шарж стал карикатурой. Кто бы заподозрил в четверке потешных старичков-плясунов, от которых в балете ну решительно никакого вреда любимому на-

ОБРЕЧЕННОСТЬ ЗЛА



**Балет «Амазонки»
В. Кахидзе
в Тбилисском театре
оперы и балета
имени З. Палиашвили**

**И. НИОРАДЗЕ (Фема)
и В. МАЗЕПЧИК (муж Фемы)
в балете «Амазонки».**

Новые спектакли

НЕЛЛИ ШУРГАЯ

роду, каких-то конкретных прототипов, от чьих дел не отбелить нашу историю. Правда, одному из них почему-то предоставлена возможность быть легко узнаваемым — и по жизнерадостной, как у дитя, полечке, и по воздушному костюму с нарисованными цветами и плодами сельского хозяйства. За что, собственно, Никите Сергеевичу такая привилегия? Меньше всего, право, смеяться хочется над ним, когда лица и приметы его компаньонов надежно зашифрованы с помощью анонимных масок, непонятных костюмов и абстрактных па. В ком же видит автор балета зло, если «верхи» в «Петрушке» — прямо отцы родные простым смертным, обласкивающие, в частности, своим вниманием доставленного к ним героя? В ответе ошибиться невозможно, коль скоро по спектаклю с первых минут его бродят злодеи в натуральную величину. Это — блюстители порядка, здоровые угрожающего вида молодцы. Вот уж сразу видно: отъявленные негодяи! И стоят все время спинами, и руки болтаются, как у обезьян, и рыскают на широко расставленных ногах. А как себя ведут, что делают! Замахиваются, пихаются, дерутся, обыскивают и от нечего делать гоняют с места на место смиренное людское стадо. Наконец, расправляются с отбившейся от него «овцой» — героем.

Вот мы и вернулись вновь к герою. Так не он ли является обновляющим сценарную схему «Петрушки» звеном в сравнении с предыдущим балетом Виноградова? Увы. Солист здесь — отнюдь не новое, а лишь собирательное лицо всех тех безымянных персонажей, которые в «Броненосце «Потемкине» выделялись поочередно из массы, как носители протеста. И свободно лавируя в «Петрушке» между сохраненными от «Броненосца» группировками или чаще всего просто существуя на их фоне, он ничуть не затрагивает, не изменяет общей картины, к сожалению, вторичных постановочных решений, какую сцену ни возьми. Даже самая последняя точка балета — это не оригинальная, а заимствованная (можно назвать финал «Весны священной» у Бержара) мизансцена, где герой вознесен над массой, плотно сбившейся по центру в круг и устремившей по направлению к нему множество вытянутых рук.

Итак, в прославленном Кировском театре состоялась долгожданная премьера. Правда, официально она называлась генеральной репетицией еще «сырого», как сообщил главный балетмейстер наполненному зрительному залу, спектакля, судить о котором, мол, пока непозволительно. Однако, насколько известно, «Петрушка» О. Виноградова уже более года идет на сцене театра в Глазго. А совсем скоро после генеральной состоялась и официальная премьера Кировского театра, надо полагать, уже готового спектакля. Правда, случилось это событие далековато: на гастролях во Франции. Надо думать, для автора балета «премьера в Париже» звучит весомей и почетней, чем «премьера в Ленинграде». И его можно понять. Еще бы, такие аналоги: «Русские сезоны», Дягилев, триумф «Петрушки»... А для нас факт парижской премьеры наконец объясняет то, что не смог объяснить спектакль: зачем постановщику понадобилось брать знаменитое название. Да, хранящее аромат «серебряного века», оно и по сей день — верная афишная приманка и, коли угодно, наша «конвертируемая валюта» на коммерческом рынке балетного искусства. Но если бы для успеха достаточно было одного названия...

Предчувствие — нечто необъяснимое. Не оно ли водило рукой великого грузинского поэта Тициана Табидзе в преддверии тех роковых тридцатых годов и не оно ли породило зловещие строки, в которых он предугадал трагизм своей судьбы? Да только ли своей? Жестокая мельница репрессий перемолола неумолимыми жерновками цвет грузинской нации. Зло правило на балу человеческой жизни и побеждало. Не стало поэта... Но душа воистину бессмертна и мирской суете не подвластна, так же, как и мысль художника, не раз обращавшаяся к живучему феномену с кратким, но емким названием «зло». Именно «анатомии зла» рассматривает Т. Табидзе в своем нереализованном при жизни киносценарии «Амазонки». И хотя в этом произведении он обращается к древнему античному сюжету, но и в нынешней действительности идеи Табидзе, интерпретирующего миф о жестоких амазонках, не потеряли своей актуальности. Вот, очевидно, тот побудительный фактор, что привлек театр к созданию нового спектакля.

Авторы балета «Амазонки» — хореограф Георгий Алексидзе, режиссер и автор либретто, созданного по мотивам киносценария Тициана Табидзе, Гурам Мелива, композитор Вахтанг Кахидзе и художник Николай Игнатов — полностью послушны воле погибшего поэта. Они осуществили постановку, в которой страсти и конфликты седой старины перекликаются с теми событиями, что происходят в наши дни.

Итак, о чем новый спектакль? Мужчины ушли воевать. Жена вождя Томиранда решила вооружить женщин, чтобы они могли защитить себя. Когда войны возвращаются, воительница узнает, что ее муж привез с собой новую подругу — Красную деву. Униженная Томиранда решает мстить, и возглавляемые ею амазонки истребляют всех мужчин. Лишь одна Фема спасает мужа. Они живут вдвоих от племени, растят дочку. Но и их постигает смерть — раздираемые взаимной ненавистью амазонки уничтожают Фему и ее мужа, а затем и друг друга. Лишь

выжившая дочка Фемы вдали от кровавого побоища встречает рассвет...

Молодой композитор В. Кахидзе — дебютант в балетном театре, но созданное им трехактное музыкальное полотно свидетельствует о том, что композитор сумел проявить здесь свое дарование ярко и значительно. Партитура балета органично сочетает в себе настроения тончайшего лиризма с темпераментной стихией ритмо-динамических звучаний. В таком контрастном единении нет эклектики либо вкусового изъясана. В. Кахидзе хорошо знает грузинский фольклор, свободно использует в своем произведении его краски, приемы выразительности, его мотивы. Он, например, искусно вплетает в инструментальную ткань партитуры вокальные эпизоды, что придает произведению особую взволнованно-ностальгическую интонацию. И все же традиционная классическая структура балета определяет ведущую роль его канонических форм — вариаций, дуэтов, других ансамблей, кордебалетных сцен.

За последние годы на грузинской балетной сцене не так уж часто рождались полнокровные человеческие характеры. Этим нас щедро порадовал новый спектакль. Его герои на наших глазах проживают целую жизнь, испив до дна предназначенную им судьбою чашу. Наверное, отсюда и впечатляющая сила образов балета «Амазонки». Это действительно настолько же актерский балет, насколько — творение хореографа. В этой гармонии, как кажется, и заключается тайна его художественного успеха.

Георгий Алексидзе в этом новом балете как никогда демократичен, приближен в своих решениях к зрителю. Это отнюдь не значит, что он упростил свою хореографическую лексику или обеднил замысел. Но именно здесь балетмейстер, думается, преодолел «барьер» между несомненным своим дарованием и его зрительским восприятием — «барьер», который мы ощущали в прежних работах художника, эмоциональная динамика которых словно бы «спотыкалась» о рампу и не достигала зрителей, сидевших в зале. Да и решения постановщика иной раз казались трудной разрешимыми ребусами, хотя, всмотревшись в зорком более внимательным, обнаруживались мысли на

редкость своеобразные, глубокие. Но многие ли хотели и умели вслушаться? Да и можно ли их в том винить? Театр — праздник! И любая мысль, любое пластическое воплощение, независимо от тематики произведения, должны звучать ясно и впечатляюще. В новом балете так и произошло.

Хореограф щедро рассыпает перед нами плоды своей фантазии, демонстрируя оригинальный, сугубо индивидуальный стиль, которым, на наш взгляд, он владеет виртуозно. Стиль этот впитал особенности многих направлений современного танцевального языка, но основой его осталась классическая школа, в неисчерпаемость которой верит балетмейстер. В его творениях ощущается завидная свобода, о которой мечтает любой прикоснувшийся к процессу творчества. Отсюда и разнообразие в трактовках адажио, вариаций, массовых сцен. Самобытность мышления вызывает к жизни смелые новаторские решения. Для примера сравним, как выстроены дуэты в балете «Амазонки». В адажио Асатры и Вестника из первого действия чувства героев предель-

откаляется зритель на такие фрагменты, узавая в них своей родной танцевальной фольклор.

Как уже говорилось выше, хореография Г. Алексидзе нашла отклик в душах исполнителей, дала их творческим поискам действенный импульс.

В роли страстной Асатры выступает высокая, гибкая Лия Бахтадзе. Именно ей подарил Алексидзе своеобразный пластический язык, и она оказалась достойной дара. В ее исполнении органично сплавляются прием акробатики и трансформированные элементы классического танца. А природный артистизм балерины, выразительность жеста и мимики помогают создать многозначный трагический характер.

Нежными трепетными красками рисует свою изящную Фему Ирма Ниорадзе. Недавняя выпускница Тбилисского хореографического училища, она — всего два сезона в театре, но уже обратила на себя внимание зрителя. Нарисованный ею портрет исполнен женственности. В ее будто устремленных вдали арабесках, вздоху подобных прыжках, мягкой дели-

будет безуспешно прорываться сквозь суровую, почти мужскую пластику, пока последняя не подавит его окончательно. Балерина вынесет приговор своей героине, осмелившейся бросить вызов человеческой природе.

Птицей вылетает на сцену порывистый Нукри Магалашвили (Вестник), который любую хореографическую комбинацию выражает по-своему, своеобразно своей индивидуальности. Он опоясывает стремительными жете сцену, вертится волчком в большом пируэте, раскрывает свой огненный темперамент в полном страсти адажио с обольстительной Асатрой...

Музыкальный поток рассыпается упругими ритмами, предвеляя яркую сцену выхода воинов, среди которых мгновенно выделяется Тамаз Вашакидзе — Вождь. Появление его привносит в действие спектакля особый нерв. Он танцует каждой мышцей своего сильного тела, буквально «высекая огонь» из любого скромного па.

Несколько лет работает в тбилисской труппе Валерий Мазепчик. Ему свободно «дышится» в стихии классического танца. И тем не менее, порой его исполнительская манера рождала чувство неудовлетворенности, казалась несколько однотонной, в чем-то даже отдающей искусственностью. Но вот он исполнил ряд партий, требующих рыцарских мужественных черт, сочных красок — все это положительно сказалось на творчестве актера. Новая его роль — мужа Фемы почти лишена прошлых недочетов. Актер заслужил зрительские симпатии своей неподдельной экспрессией.

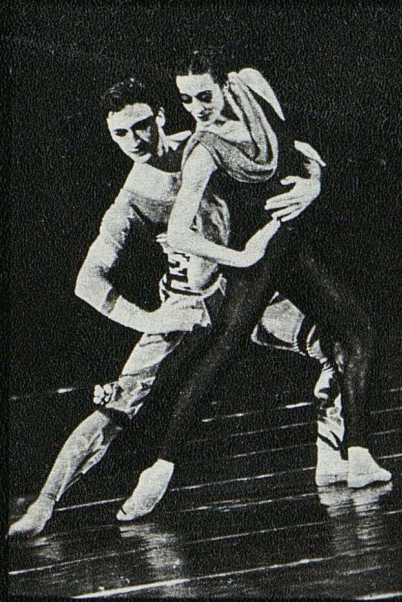
Отрадно отметить, что все участники спектакля максимально стремятся выразить свои возможности. Конечно же, они разные. Так, к примеру, эмоциональная тональность партии Красной деви (Теона Чарквиани) представляется несколько заниженной, отчего и ослабляется значение этой героини в драматургии спектакля. Увлечшись танцем, артистки женского кордебалета порой нарушают синхронность ансамбля, не всегда справляются они и со своеобразной лексикой своей партии. А вот мужской кордебалет, в адрес которого ныне нарекания стали знаком «хорошего тона», на этот раз порадовал: его танец выразителен, грамотен. Жаль, что волею сюжета массовые мужские эпизоды в спектакле весьма ограничены по времени.

Сценография художника Н. Игнатова весьма изобретательна. Статичная, на первый взгляд, панорама благодаря световым эффектам становится динамичной, способной воздействовать на чувства зрителя, вызывая необходимые ассоциации. Мерцание золотого занавеса, то с мягким звоном открывающего нашему взору сценическую площадку, то грозно на нее обрушивающегося, также играет свою роль в драматургии балета. Внезапно и точно срывает оригинальный замысел художника в финале, воплощающий мысль об обреченности зла.

Первые два акта спектакля завершаются весьма эффектно, но несколько побалетному традиционны. Зато финал третьего нарушает все признанные каноны — в руках маленькой девочки, стоящей у рамп, тихо запекает колокольчик. Сцена светится золотыми теплыми лучами... Добро породит подобие свое. И вот оно! В облике хрупкого ребенка — нежного стебелька, перед которым бессильны все силы ненависти и мести. Во имя веры в жизнестойкость этого наивного и бесстрашного стебелька и создан балет «Амазонки».

но обнажены. Но их диалог не воспринимается как откровенно эротическая сцена, поскольку заключен в эстетически облагороженную форму: хореограф чувствует грань возможного и невозможного. В адажио Фемы и ее мужа во втором акте превалируют философские раздумья об истинности больших человеческих чувств, но на эмоциональной атмосфере диалога словно довлеют переживания Томиранды, ее ревность, ненависть, жажда мести. И в лирической беседе влюбленных нарастает предощущение будущей трагедии. Трепетным поэтом предстает хореограф в идиллической картине начала третьего акта. Напевно грустная мелодия, будто растворяясь в изысканной пластике дуэта героев, затрагивает в наших озабоченных сердцах загнанные вглубь нежнейшие струны.

Наиболее впечатляющая из массовых картин — сцена возвращения воинов. Но, думается, она прозвучала бы еще значительнее, если бы балетмейстер щедрее насытил ее элементами грузинской хореографии. Надо видеть, с какой радостью



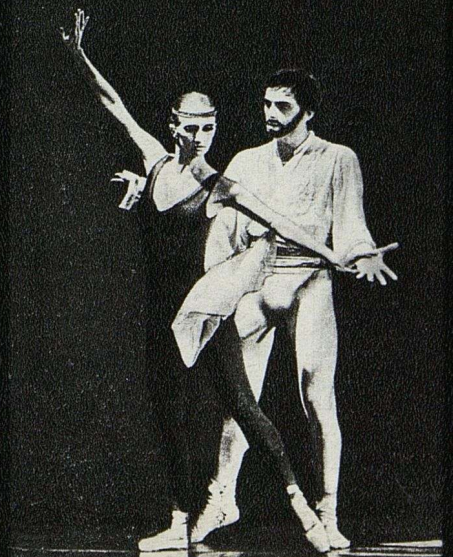
С. ГОЧИАШВИЛИ (Амазонка)
и **В. ДЖУЛУХАДЗЕ (Вакх)**
в балете «Амазонки».

Фото Ю. Мурадова

катной поступи, безупречных по красоте позах, в ломкой, чуть угловатой пластике рук видится образ хрупкой, но стойкой женщины.

Горда, сурова, неулыбчива и несчастна героиня Аллы Абесадзе — Томиранда. Балетмейстер насыщает пластический текст этой партии виртуозными элементами (большими прыжками, разнообразными видами вращений, включая и сложные по форме фуэте, элементами национального танца), которые этой статной балериной выполняются особенно эффектно. Да, технические трудности роли свободно преодолеваются исполнительницей, но изобретательно поставленные Алексидзе формы танца необходимо наполнить живым искренним чувством. Отметим, что роль Томиранды таит в себе немало «подводных камней» — с развитием сюжета женское начало в танце Томиранды

А. АБЕСАДЗЕ (Томиранда)
и **Т. ВАШАКИДЗЕ (Вождь)**
в балете «Амазонки».



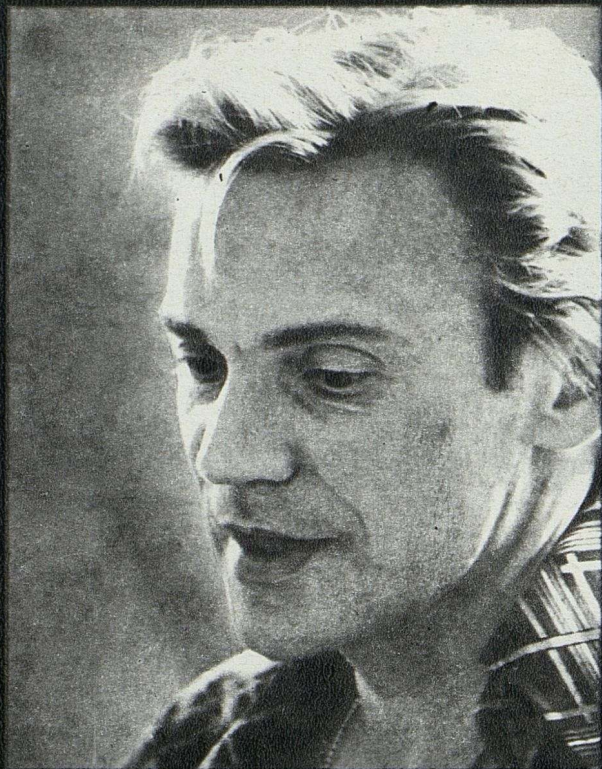
Значительной и масштабной оказалась в исполнении Васильева заглавная роль в балете «Грек Зорба» на сюжет одноименного романа Н. Казантаксиса и известного фильма М. Какояниса (1965).

Зорба — неграмотный житель бедного селения на Крите, предстает своеобразным языческим философом — он олицетворение земной силы, исповедует и утверждает добро, братство, все простые радости бытия, полон несокрушимой убежденности в том, что нужно жить полной жизнью, дышать всей грудью, что все должны быть счастливы. Его «боги» — хлеб, вода, солнце, свобода, единение людей в песне и танце.

В исполнении Васильева Зорба удивительно прост, но исплинский размах, масштаб образа, широта пластики, огонь танца заставляют в какие-то моменты вспомнить об эллинском начале и согласиться с одним из рецензентов, что это «народный герой, чьим предком мог бы быть Дионис» («Гадзетта дель Суд»).

«Васильев рассказывает миф о Зорбе», — писала газета «Либерта». Надо сказать, что слово «миф» в данном случае кажется весьма уместным.

Зорба Васильева — неотразимый сельский «джентльмен», то, что по-русски называется «первый парень на деревне», гуляка, гроза и защитник женщин, трогательно учтивый при всем своем благодушном легкомыслии. Его невозмутимая мужская уверенность соединяется с естественным великодушием сильного, здорового духом человека. Он всегда сочувствует тому, кто страдает. Зорба одинаково простодушен и в своем мужском благородстве, и в нехитром мужском разгуле, когда в афинском кабаке выказывает интерес и ироническое почтение к полуобнаженному девушкой в турецких костюмах.



БОРИС ЛЬВОВ-АНОХИН

Главы из книги

(Окончание. Начало в № 3 журнала)

«Владимир ВАСИЛЬЕВ»

АНГАЖЕМЕНТЫ — ТАМ И
НЕВОСТРЕБОВАННОСТЬ — ЗДЕСЬ

Вернувшись из города в родное селенье, он приволакивает два тюка подарков, гостинцев, которые бросает в веселую толпу односельчан.

Финальная пляска — сиртаки — звучала в исполнении Васильева и всех участников балета как выражение высочайшего освобождения и взлета человеческого духа. При первых тактах танца публика издавала единодушный радостный крик, начинала хлопать в ладоши и отбивать такт ногами. Зрители становились участниками действия. Энтузиазм охватывал всех, до последних скамеек амфитеатра, расположенных наверху, у самого неба, и оттуда, «с неба», обрушивался на исполнителей оглушительный гром оваций. Сиртаки в финале балета приходилось бисировать, исполнять дважды, танец воспринимался всеми как пластический гимн свободе. Это был тот случай, когда публика и артисты становились едины в своих эмоциях, когда стиралась черта рампы, грань между сценой и зрительным залом, все сливалось в общем взрыве воодушевления, от которого захватывало дух у многотысячной толпы.

Спектакль «Грек Зорба» на музыку Теодоракиса был поставлен Лоркой Мясным в 1988 году на самой большой арене Италии — «Арена ди Верона», с участием прекрасных артистов — ведущей танцовщицы труппы Алвина Эйли — Донны

Вуд, известного румынского танцовщика Георги Янку, примабалерины «Арены» Розальбы Гаравелли и других.

Балетмейстер стремился создать многофигурную хореографическую фреску. Это было необычное, впечатляющее зрелище под открытым небом. Амфитеатр, вмещающий шестнадцать тысяч зрителей, большой кордебалет, двести человек в оркестре, двести человек в хоре, словно комментирующем действие, как в греческой трагедии, огромная арена, высокие ступени которой создавали впечатление горных уступов, с которых спускались односельчане Зорбы.

Декорации Ферриго Виллагросси очень просты — на огромном пространстве арены на деревенской площадке разбросаны критские белые домики — кубы с оранжевыми крышами.

Величавая статика хора и стройные перестроения кордебалета, огромный масштаб сцены и аудитории, само небо, луна, проплывающие тучи, звезды — все создавало атмосферу величественного хореографического действия, воплощало дух народного празднества.

Это потребовало от актеров особой внутренней и пластической амплитуды исполнения, широты жеста, танцевального размаха, яркой эмоциональной насыщенности каждого эпизода. Нужно было овладеть непривычно большим пространством, «за-

полнить» его, убедить и зажечь огромную аудиторию.

Васильев говорит: «Мне казалось, что нужно послать сиртаки внутри сердца, а в конце спектакля просто «вырвать» сердце и бросить его в толпу, иначе ничем не расшевелить этот гигантский зрительный зал под открытым небом».

И, действительно, его самоотдача в этом спектакле была огромной, причем эмоциональная душевная щедрость соединялась с мужественностью внешне спокойной, как будто ленивой повадки, с надежной уверенностью каждого шага, каждого жеста, с неторопливой твердостью походки, чуть вразвалку, враскачку.

Его широко распахнутые руки, казалось, могли обнять весь мир, всю землю. Он убеждал в том, что доброта, которой он светился, самое естественное и самое счастливое состояние человека. Свобода и полнота простого земного существования, своеобразная поэзия демоса приобретали масштаб эпического звучания. Все в роли становилось выпуклым, приобретало едва ли не титанический размах при всей сердечной теплоте, добродушии, детской непосредственности Зорбы — Васильева.

Сцена «Арены ди Верона» так велика, что даже большому кордебалету не всегда удавалось ее полностью «обжить» и заполнить. Но когда появлялся Васильев, происходило чудо. Сцена уже не казалась такой огромной, он царил над ней, покорял себе все пространство, становился центром, «хозяйнином» спектакля, абсолютно привольно чувствующим себя в вихре и пламени народной плясовой стихии.

Микс Теодоракис сам дирижировал своей музыкой, простые песенные мелодии, зажигательные ритмы которой естественно рождали танец. В этой музыке есть свое колдовство, завораживающая, раскаленная динамика ритмических нарастаний, достигающих в кульминационные моменты предельного напряжения.

Лорка Мясин построил свою хореографию на доскональном изучении фольклорного греческого танца. Васильев снова продемонстрировал свою уникальную способность проникаться духом новой для себя танцевальной системы, вбирать ее в плоть и кровь своей артистической природы, жить в ней так естественно и свободно, как будто он никогда не знал танка и зеркал классического балетного класса. Здесь снова совершилось чудо пластического преображения, которое помогает чуду рождения нового, живого человека на сцене хореографического театра.

Когда Васильеву была предложена роль Зорбы, возникла проблема — красить ли ему свои белокурые волосы в темный цвет, ведь Зорба — грек? Когда-то, для первого выступления в «Дон Кихоте», он произвел эту операцию. Но потом стал танцевать испанца Базиля со своими волосами. Так же, как и итальянца Ромео. Секрет перевоплощения не в париках, не в гриме, самое главное средство — пластика, пластические изменения и трансформации. Станиславский говорил о «душевом гриме». В балете помимо него необходим еще «грим пластический», меняющий тело артиста, его повадку, походку, движения, танцевальную манеру. Васильев в роли Зорбы прекрасно обошелся этим гримом и не стал красить своих волос.

Волосы были свои, небольшая бородка тоже своя, а вот пластика не своя, не принца Дезире, не Альберта, не Спартака, а греческого крестьянина, с детства плясавшего сиртаки. И убедительность, естественность этого перевоплощения была такова, что греческие туристы, приходившие за кулисы веронского театра, восхищенно говорили ему: «Вы — грек!»

Васильев замечательно воспроизводил характер греческого танца, движения сильно и мягко взмывающих вверх, на уровень плеч, руки, напоминающие взмахи больших крыльев, необычные пируэты с согнутой в колене ногой, крепкие, словно вскапывающие, бороздящие землю остановки. Эти неподвижные позы, когда танцовщик останавливался, как вкопанный, возникали в начале и в конце пляски. В начале как бы аккумуляровались, накапливали танцевальную энергию, в конце — разряжали ее. Васильев стоял, широко раскинув руки, чуть склонив голову, и вы чувствовали, что именно сейчас в этой неподвижной позе зреет танец, начинается его клокотание, словно в груди танцовщика постепенно разгорается плясовое пламя, которое потом охватывает все пространство сцены в сильных прыжках и отчаянно смелых коленах.

Васильев в этих остановках словно вкапывал ноги в землю и, казалось, соки, токи земли начинали струиться по его телу, по его жилам, вливая в них радость и силу. И в прыжках его не порывалась связь с землей, ощущалась тяга земли, на которую он возвращался как ее добрый сын и хозяин. Казалось, что он испытывал чувственное наслаждение от прикосновения подошв к земле.

Так же сильно ощущалась его неразрывность с пластическим хором односельчан. Он был его корифеем, плоть от плоти этой массы крестьян, одетых в простые брюки, белые рубахи, жилеты, с лихо заломленными шляпами на головах. И у Васильева был точно такой же костюм. Только брюки в щегольскую полоску и темно-голубой шейный платок.

Любимец своих односельчан, душа народа, Зорба Васильева стал любимцем всей Вероны и ее гостей.

В течение месяца спектакль «Грек Зорба» шел с неизменными аншлагами, при громе восторженных оваций. Когда Васильев появлялся на площадях и улицах Вероны, его узнавали, горячо приветствовали, кричали: «Зорба!». Это было похоже на его популярность в Аргентине, где он стал едва ли не национальным героем.

Пресса по-разному оценивала музыку, хореографию, но единодушно отмечала большой успех спектакля у публики и мастеров исполнителей.

О Васильеве писали только восторженно, сравнивали его новую работу с его прославленным Спартаком, называли великим, величайшим танцовщиком, фантастически гениальным, любимцем итальянской публики, говорили, что он превзошел знаменитого Энтони Куина, сыгравшего роль Зорбы в известном фильме.

Необычной оказалась актерская работа Васильева в спектакле неаполитанского театра «Сан-Карло», посвященном памяти великого русского танцовщика Вацлава Нижинского (сезон 1988—1989 годов). Спектакль назывался «Нижинский» («Воспоминание юности»), был сочинен Беппе Менегатти с текстом Доменико де Мартино.

Действие возникало как бы в воспоминаниях сестры Нижинского, известной танцовщицы и балетмейстера Брониславы Нижинской. В воспоминаниях представляли уже немолодой, безумный Нижинский (его-то и играл Васильев), Нижинский в юности, Сергей Лифарь (обе эти роли воплощал Эрик Ву Ан), Тамара Карсавина (Карла Фраччи), Ромола Нижинская (Екатерина Максимова) и множество эпизодических лиц.

Воспоминания Брониславы, куски из известных дневников Вацлава, иногда составлявших как бы пронзительный диалог брата и сестры, отрывки из балетов, в которых танцевал, которые ставил или просто видел Нижинский, целый ряд образно-символических интермедий — вся эта мозаика театральных, балетных, музыкальных воспоминаний составила странный контрапункт, пестрые страницы биографии артиста, прежде всего пластической, танцевальной. Естественно, что в тускнеющем сознании Нижинского возникали прежде всего образы его хореографического мира. Отсюда фрагменты из «Спящей красавицы», «Раймонды», «Жизели», «Послеполуденного отдыха фавна», «Весны священной», «Петрушки»... Спектакль представлял собой праздничный и в то же время трагический дивертисмент, эпизоды которого возникали то в воспаленном, то в тускнеющем сознании Нижинского. Балетные фрагменты казались воплощением его тоски по утраченной красоте и гармонии, и в то же время олицетворением его успехов, триумфов.

Внезапность их возникновений и исчезновений, отрывистый ритм интермедий, некоторая фантазмагоричность сценических композиций в какой-то мере передавали разорванность сознания Нижинского.

В своей книге «Ранние мемуары» Бронислава Нижинская вспоминает, как однажды, рассказывая своему большому брату о своих учениках, она говорила: «Ты можешь поверить мне, Ваца, что я уже сочинила для них два балета!»... Вацлав неожиданно повернул ко мне голову, посмотрел мне прямо в глаза и произнес очень твердо, как бы поучая меня: «Балет никогда не сочиняют. Балет нужно создавать...»¹

Вот эту разницу между «сочинять» и «создавать» Васильев в роли Нижинского передает чрезвычайно убедительно. В моменты творческих озарений, прозорный его Нижинский словно погружается в бездну глубочайшей, ничем ненарушимой сосредоточенности. Он отключается от всего окружающего, в трепетном всепоглощающем священнодействии творческого процесса.

«Для Нижинского танец составлял его кредо, был его жизнью, его душой, — писала Бронислава Нижинская. — Вне театра Нижинский уходил в себя, закрывая за собой дверь перед реальными жизни, удаляясь в свой собственный мир — внутренний мир, мир танца».²

Васильев сумел передать тяжелый трагизм этого ухода, безжизненное оцепенение во всем, что находится вне танца, и восхождение духа при первых звуках музыки, при воспоминании о тех или иных танцевальных образах.

В руках Васильева возникает летящий плащ как символ романтизма, романтического балета. Он легко бежит по кругу, его бег подхватывает молодой Нижинский — Эрик Ву Ан. Знаменитый дуэт из «Жизели» танцуют Карсавина (Карла Фраччи) и Нижинский (Эрик Ву Ан). Иногда па де де переходит в странное па де трау. Васильев-Нижинский сидит, потом лежит неподвижно, словно поверженный, падший ангел, олицетворение безнадежности романтической мечты, обреченности романтической хрупкой грезы.

Карсавина-Фраччи тянется к нему, как будто стремясь под-

¹ Bronislava Nijinska. Early Memoirs. Faber and Faber. London and Boston, 1982 г., с. 514.

² Там же, с. 515.

нять его, пробудить угасшее сознание, оживить ушедшую энергию танца...

Возникают фрагменты балета «Петрушка» — может быть самого исповеднического, самого личностного актерского создания Нижинского...

Появляется Нижинский-Васильев в рубашке, напоминающей скомороший балахон Петрушки. Потом мы видим, что это — смиренная рубашка... Он не снимает ее, а вылезает, выкарабкивается из нее, связывает длинные рукава, свертывает, и качает, баюкает, как ребенка. Затем отдает появившейся кукле — балерине.

Возникает боль и жалоба «русского сумасшествия», горькая обида, ранящая мозг Евгения и Поприщина, князя Мышкина и героя знаменитого стихотворения Апухтина... Во тьме безумия все еще угадывается меркнущий свет, в жалкости поведения — следы душевной незаурядности, исключительности.

Появляется Лифарь — Эрик Ву Ан, щеголеватый, элегантный, изысканный. Он подходит к сидящему Нижинскому. Тот соскальзывает со стула и ползет на четвереньках к Лифарю, потом встает, обходит его и застывает в начальной позе фавна... Лифарь повторяет ее. Делает различные балетные движения, стремясь пробудить сознание своего великого предшественника...

...И вот Нижинский-Васильев воспроизводит знаменитый прыжок с сомкнутыми ногами — прыжок Петрушки, повторяющий известную фотографию, где запечатлен последний взлет великого танцовщика.

«А затем другая музыка пришла на место нашей, — говорит Бронислава. — Нацизм! Европа была захвачена... Вацлав... где он?»

Он в сумасшедшем доме в Венгрии, а нацисты уничтожали неполноценных в умственном отношении людей. Один санитар помог ему бежать. Вацлав прятался вместе с десятками других людей в гроте на границе с Австрией. Наконец, однажды, он услышал голос из своего детства. Солдаты, пришедшие с нашей далекой земли, спросили его: «Ты — нацист?»

В зрительном зале появляются русские солдаты. Сцену заполняют все участники спектакля. Нижинский-Васильев идет на мостик, перекинутый через оркестр в зал, и говорит по-русски: «Я — артист Марининского театра!» Это звучит чуть жалобно и вместе с тем патетически, гордо, на какой-то звенящей ноте.

Нижинский берет протянутый ему колос — символ жизни, добра, мира — бережно несет его на сцену, обходит всех присутствующих, медленно кладет колос на пол, и так же медленно уходит в отворенную дверь, в свое овеянное славою небытие...

Бронислава читает газету: «Вчера, 8 апреля 1950 года, в Святуху Пятницу, в одной из лондонских клиник скончался знаменитый русский танцовщик Нижинский, более тридцати лет тому назад сошедший со сцены по случаю тяжелой психической болезни».

В спектакле «Нижинский» Васильев столкнулся с необычными и трудными задачами. По сути дела, роль требовала синтетического актера, владеющего классическим танцем, мастерством пантомимы, искусством драматического актера. В роли были несколько фраз по-русски и довольно большой текст по-итальянски.

Васильев произносил все это вдохновенно и мастерски, с настоящим подъемом трагического актера, воспроизводя поток горячей речи, воспаленной речи, смело прибегая к вскрикам, шепоту, к эффекту подавленных рыданий. Это была не просто правдивая, естественная речь, а именно речь трагического актера, полная контрастных красок, неожиданных переходов.

В эмоциональной партитуре речи сочетались отчаяние и гнев, жалоба и трогательное сердце наивного недоумения.

В рисунке движений Васильев с щемящей достоверностью передавал угловатую «косноязычную» пластику безумца, с неподвижно устремленным перед собой взглядом, с «деревянными» движениями рук и ног. И вдруг этот мучительный вязкий рисунок прорезался моментами вдохновенной, прекрасной стройности, и тогда мы верили, что померк разум действительно бога танца.

Чуть мешковатые брюки, рубашка вдруг переставали скрывать балетное совершенство поз и жестов, проступавшие сквозь бессвязную нескоординированность бесцельных движений тихого сумасшедшего.

Надо сказать, что при всей смелости изображения тускнеющего сознания, слабоумия Нижинского, в этом изображении не было ничего унижающего, принижающего — за внешним оценением и безразличием угадывалось напряжение какой-то духовной жизни, а не только опустошение депрессии. Это чуткая догадка артиста — ведь известный дневник большого Нижинского, при всей его непоследовательности, полон мучительных поисков истины, добра, Бога.

Нижинский называл себя «клоуном Бога» — семенящая походка Васильева с вывернутыми ступнями чем-то напоминает намеренно неуклюжую походку клоуна на арене. Но как только в нем пробуждается искра сознания — миг исчезает все —

неуклюжесть, нескоординированность, угловатость. Танцевальный гений побеждает сумрак раненого сознания. Такую метаморфозу с подобной убедительностью мог передать только великий артист. Любой другой сыграл бы просто печального безумца. Васильев убедил в том, что перед нами больной. Нижинский, гениальный танцовщик, омраченный ум которого не позволяет ему взлететь в воздух.

Спектакль «Нижинский» не лишен недостатков, в частности, кажутся затянутыми некоторые балетные фрагменты, что снижает драматическую экспрессию сценического повествования. Но его замысел, композиция, оригинальность формы и прежде всего вдохновенное исполнение Васильева сделали это представление событием, достойным памяти великого русского танцовщика.

Кроме блестящих выступлений в «Голубом ангеле» и «Парижском вальсе», Екатерина Максимова в 1989 году с большим успехом станцевала в Лондоне партию Татьяны в прелестном балете Дж. Кранко «Онегин». Екатерина Максимова казалась в начале балета неопровержимо юной Татьяной. А между тем именно в роли Татьяны это совсем непросто. Легче изобразить молодость Ольги — лукавство, резвость, непоседливость, веселые улыбки. Для Максимова это просто ничего не стоило бы.

А быть юной, совсем девочкой в смиренной замкнутости, серьезности, неулыбчивости, в застенчивой сдержанности внешнего поведения — задача весьма трудная. И Максимова решила ее блистательно. В этой роли появились новые для актрисы краски, новое обаяние — Татьяна Максимова была скромна и застенчива, но это не угловатая, пугливая робость девочки, а задумчивая «тишина» самоуглубленной, полной достоинства, несуетной и бесстрашной девичьей души. Признание Онегину, письмо к нему, это именно акт бесстрашия, отваги, на которую способна только абсолютно чистая натура, не знающая опасений тщеславия, ложной гордости, страха перед светскими условностями.

В петербургских сценах, в адажио с Греминым у Максимова появилось как будто не свойственное ей раньше величие расцветшей, зрелой женственности, ощущение непоколебимого душевного покоя и мира. Это не блеск знатной светской дамы, а ровное сияние прекрасной женской души, это «чистойшей прелести чистойшей образец».

Тем более драматично и трепетно звучит у Максимова последний дуэт с Онегиным, ее отчаянная борьба с вспышкой неумершего чувства, страстные интонации жалоб, упрека, мольбы и гнева. И в финале почти эпической в своем величии и силе жест, которым она отвергает Онегина.

В 1989 году французский режиссер Доминик Делюш сделал телефильм «Катя и Володя», посвященный жизни и творчеству знаменитой пары. Здесь не обошлось без рекламного лака — супруги, одетые, как «подобает» русским танцовщикам, в меховые шубы и шапки, ведут беседу на фоне златоглавых куполов Новодевичьего монастыря, катаются на санях, завтракают или ужинают на своей комфортабельной даче и т. п. Но все это выглядит обаятельно, ибо обаятельны герои фильма. В нем много танцевальных эпизодов — кадры, запечатлевшие совсем юную Максимову в классе, отрывки из балетов «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Спартак», «Дон Кихот», «Лауренсия», «Корсар», «Анюта», «Ромео и Юлия» Бежара. В верхнем фойе Большого театра красиво сняты эпизоды из «Шопенианы» и «Русская» К. Голейзовского на музыку П. Чайковского. Очень интересны кадры, запечатлевшие уроки Максимова и Васильева. Она тщательно и скрупулезно репетирует вариацию из «Спящей красавицы» с молодой танцовщицей Элизабет Морэн, он вдохновенно показывает рисунок партии Раба из «Корсара» Эрику Ву Ану и выход Альберта во втором акте «Жизели» — Ричарду Уилку. Васильев опускается на одно колено, поднимает руку с плащом, сбрасывает его, но широта и экспрессия этих простых движений такова, что кажется они сопровождаются стоном измученной души, вырвавшимся из ее глубины скупым мужским рыданием.

А в «Корсаре» положение корпуса, рук, головы мгновенно рисуют образ дуэта, в котором страстность причудливо соединяется с парадной церемонностью, а эффектное раболепие поз с горделивостью придворного танцовщика. Так Васильев показывает не только технику, но и смысл, состояние, стиль танца.

Так фильм «Катя и Володя», может быть, несколько бегло, но все-таки дает представление об артистических и педагогических ликах Максимова и Васильева.

В сезоне 1987-1988 годов Васильев и Максимова перестали быть «членами труппы Большого театра», были «выведены» на пенсию. Им предложили довольно странный договор на разовое исполнение только одного спектакля — «Анюта». Они оказались не нужны театру, на сцене которого с неизменным успехом танцевали тридцать лет. (1 февраля 1989 года к тридцатилетию

их творческой деятельности на сцене Большого театра шел балет «Анюта»). А, может быть, и все сорок — ведь они начали выходить на сцену еще в первых классах школы.

Конечно, система вывода на пенсию артистов балета через двадцать лет после начала работы вполне разумна, такой порядок существует везде, во всех странах. Но со многими артистами, имеющими свой репертуар, театры заключают контракты и их творческая жизнь продолжается до тех пор, пока они пользуются вниманием публики.

Спектакли Плисецкой (она тоже была выведена на пенсию), Максимовой и Васильева в этом роковом сезоне имели огромный успех, зрители рвались на них, не отпускали артистов со сцены, заваленной охапками цветов, в зале гремели нескончаемые овации.

В последние годы у Васильева и Максимовой в Большом театре не было новых ролей, но почему-то за рубежом они получали бесконечное количество ангажементов, там для них находили балеты, интересные партии. Да, искусство жестоко, век балетного артиста недолог. Но есть художники, которые имеют право спорить с безжалостным временем. Особенно, если для них находят роли, в которых по-новому раскрывается их талант. В последние годы Плисецкая не танцует «Лебединое озеро» и «Дон Кихот», но зритель имеет возможность видеть ее в «Кармен-сюите», «Чайке», «Даме с собачкой».

Да, Васильев не танцует «Спартак», «Жизель», «Дон Кихот», но он создал новые удивительные образы в спектаклях «Анюта», «Грек Зорба», «Голубой ангел». Он доказал, что может воплощать сложные характерные образы, далеко перерастающие рамки амплуа балетного премьера, широта его артистического диапазона дает возможности для поисков и создания новых интереснейших спектаклей. Но узость репертуара Большого театра делает танцовщика или танцовщицу ненужными как только они перестают танцевать балеты Григоровича, «Дон Кихот» или «Лебединое озеро».

Отсутствие поисков, новых балетов приводит к актерским трагедиям, многие талантливые люди даже совсем не пенсионного возраста не находят себе должного применения.

Разве не обидно, не стыдно даже, что у Васильева и Максимовой нет отбоя от зарубежных контрактов, а Большой театр не нашел нужным заключить с ними достойный договор.

Во время первых больших гастролей Большого театра в Англии (1956 г.) критики писали о том, что труппа представлена артистами разных поколений и что это придает особую убедительность и красочность спектаклям. Сколько замечательных ролей создал уже в преклонном возрасте А. Радунский! А леди Капулетти — Е. Ильющенко, патер Лоренцо — А. Булгаков и В. Смольцов, Гирей — А. Ермолаев и С. Корень! Можно перечислять еще и еще. Это одна из традиций Большого театра, определявших его самобытность. Теперь она нарушена, как и многие другие.

Когда М. Лиена (которого вывели на пенсию еще раньше, чем Васильева и Максимову) просил оставить его в театре на таких ролях, как Ганс в «Жизели», фея Карабос в «Спящей красавице», Лоренцо в «Ромео и Джульетте», Принц Лимон в «Чиполлино», ему было в этом отказано. А ведь он был не только великолепным танцовщиком, но замечательным характерным актером,

который мог бы быть полезным театру в новом амплуа.

В Большом театре раньше заботились о передаче лучших традиций, о том, чтобы не прерывалась нить художественной преемственности. Когда такие великие мастера, как А. Мессерер, М. Семенова, Г. Уланова, А. Ермолаев, М. Габович, позже Н. Фадеечев, сошли со сцены, они остались в театре или в Московском хореографическом училище в качестве педагогов и балетмейстеров-репетиторов.

Ни Плисецкой, ни Васильеву, ни Максимовой, ни Лавровскому, ни Лиене это не было предложено, хотя нет сомнения в том, что их талант, культура и опыт могли бы быть полезными молодым актерам.

Васильев поставил на сцене Большого театра такие балеты, как «Икар» (две редакции), «Эти чарующие звуки», «Макбет», «Анюта». Разве это не дает ему права остаться в труппе в качестве балетмейстера? В свое время при Л. Лавровском активно работали В. Вайнонен, Р. Захаров, начинали свою деятельность Н. Касаткина и В. Василев. Почему же сейчас в Большом театре нет балетмейстеров, кроме главного? Васильев оказался ненужным театру и в качестве хореографа.

К сожалению, в России издавна не умели ценить талант. Достаточно взять только историю балетного театра. Крепостных нимф, цариц и богинь секли на конюшнях, императорские театры ходили на чиновничьи департаменты, где творческие вольности и дерзания неукоснительно пресекались. (Кстати, некоторые правила крепостнических времен странным образом остаются и по сей день, — артисты выплачивают своеобразный «оброк» в виде огромных отчислений от своих зарубежных гонораров).

Еще до революции был фактически изгнан из Мариинского театра гениальный В. Нижинский, уехала великая А. Павлова.

Во время революции и после нее эмигрировали О. Спесивцева, О. Преображенская, С. Федорова, А. Балашова, П. Владимиров, М. Мордкин и другие. Много позднее оказались за рубежом Р. Нуреев, Н. Макарова, М. Барышников, Г. Рагозина, В. Павлов, В. и Л. Козловы, В. Деревянко. Можно было бы написать историю русской балетной эмиграции.

Васильеву и Максимовой не раз предлагали остаться за границей, предоставляли самые великолепные условия, говорили: вы же вдвоем, вы завоеуете весь мир. Но они всегда возвращались на Родину, в Большой театр, который считали своим родным домом.

И вот настал день, когда двери этого дома перед ними закрылись. К счастью, это не прекратило их активной творческой деятельности — они имеют возможность работать с такими хореографами, как Бежар, Ролан Пети, танцевать в балетах Л. Мясина, Кранко, для них ставят новые спектакли, снимают фильмы, торжественно отмечают их юбилейные даты, вручают почетные премии. Но все это — там... Конечно, такое положение вещей не может не быть странным и обидным для тех, кто — здесь.

Владимир Васильев рисует Владимира ВАСИЛЬЕВА — исполнителя роли Зорбы в балете «Грек Зорба».



Маргарита ДРОЗДОВА

Мы приходим в балетный театр с шумных многолюдных улиц, отягощенные грузом забот и дел, однако приходим в него иначе, чем в драму, филармонию и даже оперу. Мы не всегда способны определить это ощущение, но иногда оно звучит само столь недвусмысленно и сильно, что сомнений быть не может: встреча с возвышенным Искусством, с Красотой и Гармонией — вот

что дается нам в балетном театре. Поэтому память старается удержать то, что в чудесные минуты дарило истинное наслаждение. Для меня — это балеты Бежара, великолепная Кармен Майи Плисецкой, потрясающий Спартак Владимира Васильева, пронзительная Одетта Маргариты Дроздовой...

Первой работой артистки в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко стала именно роль Одетты-Одиллии. Знаменательно, что дебютировала она в этой сложнейшей партии еще будучи ученицей выпускного класса Московского хореографического училища — ее пригласили участвовать в своем спектакле Вла-

димир Павлович Бурмейстер, и не ошибся в юной танцовщице — ее выступление прошло успешно. Наверное, закономерно и то, что Маргарита Дроздова после окончания школы становится прима-балериной этой труппы.

«Лебединое озеро» В. Бурмейстера — своеобразная «визитная карточка» этого коллектива. И к чести Дроздовой, надо сказать, что, исполняя роль Одетты-Одиллии после своих известных предшественниц — Виолетты Бовт, Элеоноры Власовой, Светланы Виноградовой, она, сохранив созданную ими традицию прочтения, значительно украсила партию пластически щедрой, виртуозной трактовкой.

НАТАЛИЯ КОЛЕСОВА



М. ДРОЗДОВА
и В. КИРИЛЛОВ
в балете «Клеопатра»



М. ДРОЗДОВА И В. ТЕДЕЕВ исполняют дуэт из спектакля «Вечерние танцы».

Ее Одетта царственно прекрасная, словно излучающая трепет ожидания героя, который избавит ее и подруг от скванного холодом заклатья. Образ Королевы лебедей у Дроздовой исполнен трагизма — она готова погибнуть, борясь за свою любовь и свободу. И рядом — черный демон, Одиллия. Кажется, что характер, нарисованный артисткой, — не антипод Одетты, а жестокая и коварная дьявольская сила, быть может, теневая, скрытая сторона любой женской натуры. Одиллия властная, сильная личность, но прежде всего она — женщина, все чары красоты которой направлены на борьбу с призраком соперницы — снежно-белым Лебедем. Одиллия как бы отказывается

М. ДРОЗДОВА И В. КИРИЛЛОВ в балете «Легенда о Жанне д'Арк»

Фото А. Ключкина



от своей волшебной сути, она страстно, по-человечески жаждет победы, пуская в ход все средства обольщения. Но как бы ни была блистательна застывшая в «железном» арабеске, подобно статуе, Черная лебедь, зритель, тем не менее, сохраняется в душе музыку зыбко переливающихся, гибких, нежных и трепетных рук Одетты в предшествующей сцене...

В репертуаре М. Дроздовой есть весьма необычная для нее роль в маленьком шедевре классической хореографии Па де катре Ц. Пуни-Ж. Перро, возобновленном А. Долиным. Как известно, двадцатиминутное сочинение посвящено великим балеринам прошлого — Марии Тальони, Карлотте Гризи, Люсиль Гран, Фанни Черрито. В программе «Вечер классической хореографии», куда включена эта изящная, филигранно станцованная миниатюра, Дроздова танцует партию легендарной Марии Тальони. Венок, ожерелье, браслет — ее традиционные исторические атрибуты. Все это как бы фон образа, в котором современная исполнительница должна передать дух, внутренний свет искусства знаменитой артистки. И Маргарита Дроздова, которую мы знаем как мастера живых полнокровных характеров, сумела отрешиться от своей актерской индивидуальности, чтобы воплотить черты тальониевской «сильфидности», призрачной невесомости. Это удалось актрисе, потому что для нее, как и для великих балерин прошлого, прежде всего важна идея достоинства, величавости, несуетности творчества.

Совершенная техника Маргариты Дроздовой, «стальной носок», позволяющий четко фиксировать классические позы, непоколебимая ось вращения, быстрота и ювелирная четкость исполнения мелких движений придают ее танцу необычайную легкость, заставляют забывать о тяжелом труде в классе и на репетициях. Танец переливается радужными красками в блистательных вариациях Китри, обретает особую грациозность и женственность в монологах Медоры*. Он заставляет опереживать трагическую историю любви цыганки Эсмеральды, чей образ с первых лет работы в театре входит в репертуар этой балерины. Ее дуэты с Фебом (В. Кириллов) в первом и втором актах сплетены из тончайших переходов от восхищения — к испугу, от нежности — к любовному «бреду». Вместе с тем, финальный, абсолютно не танцевальный, а целиком мимический акт впечатляет выразительностью драматической игры.

Здесь нельзя не вспомнить ее педагогов в московской школе Е. П. Гердт, в класс которой она поступила, Е. А. Лапчинскую и И. В. Македонскую, с которыми занималась, С. М. Мессерер, которая «выпускала» ее в большой мир балета. В театре ее бессменной наставницей стала педагог-репетитор Н. Н. Чкалова, которая помогла ей вырасти в мастера. Под их руководством балерина постигла основы высокого профессионализма, которые в сочетании с работоспособностью и выдающимися природными данными позволяют говорить о ярком искусстве Маргариты Дроздовой. Недаром в 1963 году, сразу после окончания училища, девятнадцатилетняя выпускница, приглашенная вместе с его коллективом и своим первым партнером по театру Ю. Григорьевым на гастроли в Париж, удостоивается премии Анны Павловой Парижской Академии танца. То был ее

* Имеется в виду долгие годы жившая в репертуаре театра постановка балета в редакции Н. Гришина.

первый международный успех и признание, задолго до званий лауреата и медалей на международных конкурсах, до блестящего успеха на гастролях в Англии, Аргентине, Японии, Индии...

О выдающейся исполнительской культуре артистки свидетельствует и другое событие, свершившееся в ее жизни спустя почти четверть века после того парижского турне. В конце сезона 1987 года администрация Большого театра СССР обратилась к Маргарите Дроздовой и Владимиру Кириллову с просьбой выступить на сцене Кремлевского Дворца съездов в спектакле «Дон Кихот». Артисты согласились, хотя это и был немалый риск: предстояло танцевать на «чужой» сцене и в «чужом» спектакле, поскольку в их родном театре балет поставлен А. Чичинадзе и его трактовка произведения весьма отлична от редакции Большого театра СССР. Опытные профессионалы, они прекрасно справились с трудной задачей и имели огромный успех и у зрителей, и у всех участников представления, устроивших после закрытия занавеса овацию его главным героям.

И действительно, невозможно забыть искрометные вариации Китри-Дроздовой в первом акте, торжественного великолепия в картине «Сон Дон Кихота» и апофеоза Гран па в третьем акте, в том числе и бесподобных двойных фуэте балерины.

Дроздова — признанная классическая балерина. И тем не менее, интерес к современному репертуару занимает немало место в творческой биографии Маргариты Дроздовой. Не боясь рисковать, она утверждала свое право на поиск. И искала — Золушка, Гаянэ... А рядом с ними — Марья с ее сложной драматичной судьбой в «Степане Разине» Н. Сидельникова, женщина, разрывающаяся противоречиями своего чувства ненависти к герою крестьянского бунта, или Шакунтала в одноименном балете С. Баласяна — прекрасная, как орхидея, загадочная, экзотичная, она, пройдя через серьезные жизненные испытания судьбы, обретает выстраданное ею счастье... Она из любимых ролей этого периода — Жанна д'Арк в балете Н. Пейко «Легенда о Жанне д'Арк» (постановка К. Сергеева). Роль Жанны привлекла контрастом ситуаций и эмоций превращения сельской пастушки в девушку-воительницу, уникальность судьбы этой исторической фигуры, силой характера и таланта личности. Жанна д'Арк, закованный в латы «жаворонок Франции», запомнилась особой статью, присущей лишь самоотверженным и сильным людям. Возможно потому, что образ этой героини сродни артистической индивидуальности Дроздовой, в ее исполнении он «прозвучал» особенно глубоко и значительно.

Плодотворным оказалось сотрудничество балерины с немецким хореографом Томом Шиллингом, одним из ведущих мастеров современного балета. Вначале Дроздова исполнила роль крестьянской девушки Ханны в его постановке «Черные птицы» Г. Катцера, рассказывавшей о крестьянской войне в средневековой Германии. Тогда состоялось знакомство со стилем Шиллинга — метафоричным, порой мрачным, всегда наполненным философским содержанием. Второй встречей с хореографом стал одноактный спектакль «Вечерние танцы» на музыку Ф. Шуберта, который смело можно считать одним из выдающихся творений балетного театра XX века.

«Сумерки. Природа. Флейты голос нервный. Позднее катанье...» Лейтмотив

«Вечерних танцев» — тревожный закат, когда садится солнце и вступает в свои права ночь, когда последние тени кажутся зловещими, а золотые отблески лучей — прощальными. Из трех находящихся на сцене пар внимание приковывает одна: он — суровый, загадочный, властный (В. Тедеев) и она — прекрасная и одухотворенная. Мужчина и Женщина. «Абстрактный» балет Шиллинга не имеет строго определенного сюжета и толковать его можно по-разному. Тем более, что сложная психологическая атмосфера спектакля предполагает многозначность в восприятии переживаний действующих лиц.

Здесь — размышление о любви и смерти, о жизни и о роке. Поначалу полная светлых мечтаний и стремления к свободе героиня противится страшному воздействию демонической личности ее

заставляет ее раствориться в своей страсти. Сомнамбулически обреченно повторяя его движения, сломленно склоняясь, вздымая гибкие, молящие о помощи руки, она затихает у него на груди. И вдруг, после ужасающе бесконечной паузы тишины, в последнем порыве — внезапно отшатывается — она не слышит биения сердца, которого нет! Он — воплощенное безразличие, духовная смерть, холодный эгоизм. Женщина, сохранившая свет жизни и духовности, силится сбросить гипнотическое притяжение своего возлюбленного-палача, своей извечной муки и томительного счастья. Убаюканная оплетающими руками, она погружается в последний сон, получая, наконец, освобождение: «Она страдала и любила, и рай открылся для любви». А Он, как и в начале действия, удаляется, едва вздрогнув, и

батики. Балерина демонстрирует здесь естественность и мобильность в освоении нового для нее танцевального языка.

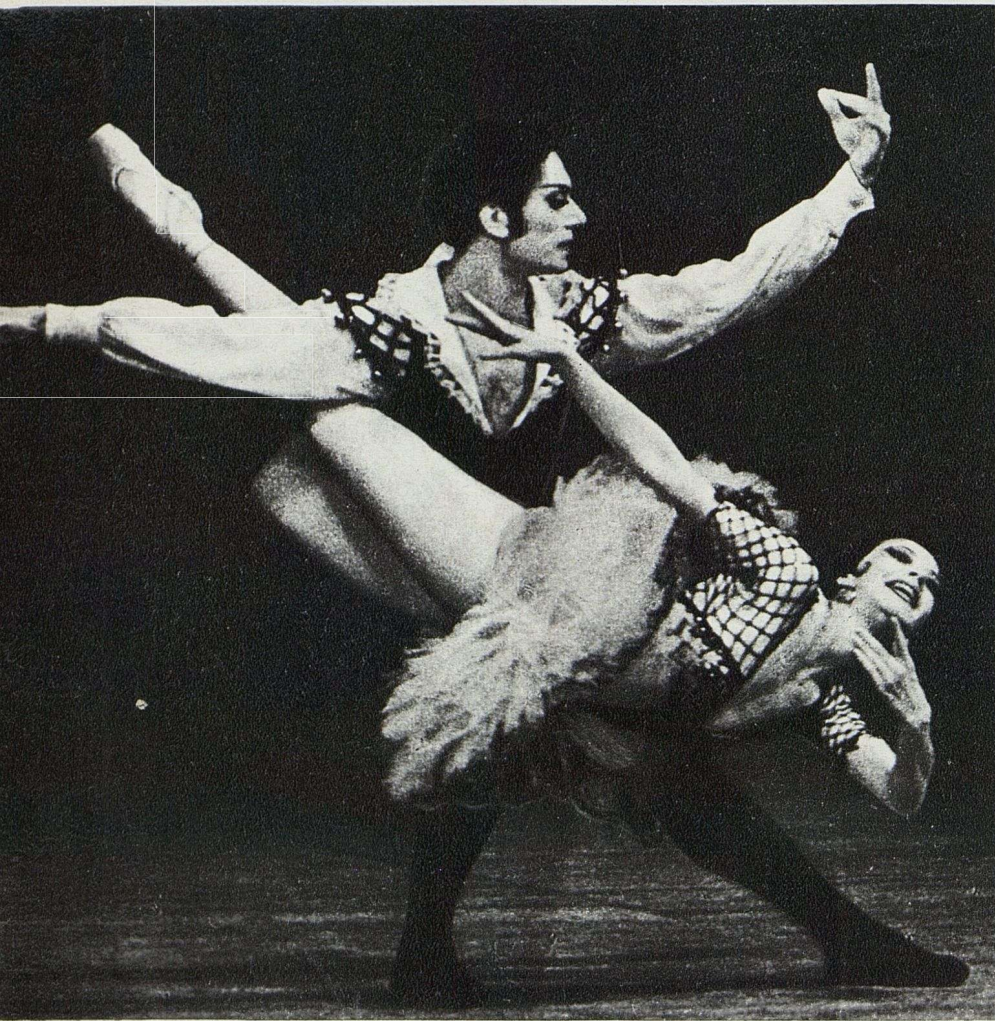
Комиссар из «Оптимистической трагедии» — роль для Дроздовой, можно сказать, нетипичная, хотя не стоит забывать созданные ею в разные годы образы Жанны д'Арк, Натальи из «Прозрения» Ю. Буцко (постановка Н. Касаткиной и В. Василева), Джеммы из «Ривареса» С. Цинцадзе (постановка А. Чичинадзе): работа над каждым из них создавала тот духовный багаж, с которым актриса и подошла к своему Комиссару. Она проявила себя как драматическая актриса, наполняя глубоким внутренним смыслом каждый поступок, каждый шаг своей героини.

Столь же значительный характер балерине довелось воплотить в балете «Антоний и Клеопатра» С. Прокофьева, созданном С. Воскресенской специально для творческого вечера Дроздовой и Кириллова. Монолог Клеопатры, графически ассоциирующийся с египетскими барельефами, изображающими фараонов и цариц, раскрывал личность властную, гордую, независимую. Царственность осанки, посадки головы, воображаемый скипетр, привычно сжатый рукой, — такова была ее Клеопатра. Властность и жесткость прорывались у нее и в дуэтах с Антонием, напоенных восточной негой, чувственной страстью сменяющих друг друга эротических скульптурных поз.

Героини «Баллады» С. Губайдуллиной в постановке В. Усманова — втором оригинальном балете из того творческого вечера — олицетворяли собой ту прекрасную разноликую Женственность, многогранный образ которой в разных проявлениях проходит сквозь все творчество М. Дроздовой. Двум юношам-антиподам она являлась в близких каждому обликах. Первому — мечтательному романтику (В. Кириллов) — в виде нежной девушки, возлюбленной-мечты, бесплотной и неуловимой тени. Второму — резкому, современному материалисту (А. Поповченко) — в образе яркой земной женщины, его соратницы по жизненному пути и цели. Невесомые перелеты на пальцах первой контрастировали с феерическими фуэте под барабанную дробь второй. И обе были по-своему прекрасны, а затем появлялась третья женщина в воздушном белом костюме эпохи Возрождения — олицетворение Красоты, «спасающей мир».

Если в «Клеопатре» равноценным компонентом действия наряду с музыкой и танцем стал текст шекспировской трагедии, прочтенный И. Смоктуновским, то в «Балладе» таким третьим художественным слагаемым стала живопись. Открывающиеся одна за другой картины мастеров Возрождения — Караваджо, Джотто, Веронезе — становились фоном триумфального финального танца Женщины — символа всемирной красоты и гармонии — раскрывающей над человечеством алый плащ своего благословения.

Творческие искания Маргариты Дроздовой сейчас, в начале педагогической деятельности балерины, обретают продолжение в ее занятиях с ученицами. Работа с талантливой молодежью театра, в первую очередь с юной Н. Ледовской — еще одна форма самовыражения прима-балерины. И в каждой своей ипостаси — танцовщицы, педагога, женщины — народная артистка СССР Маргарита Дроздова существует, полностью отдавая своему жизненному предназначению.



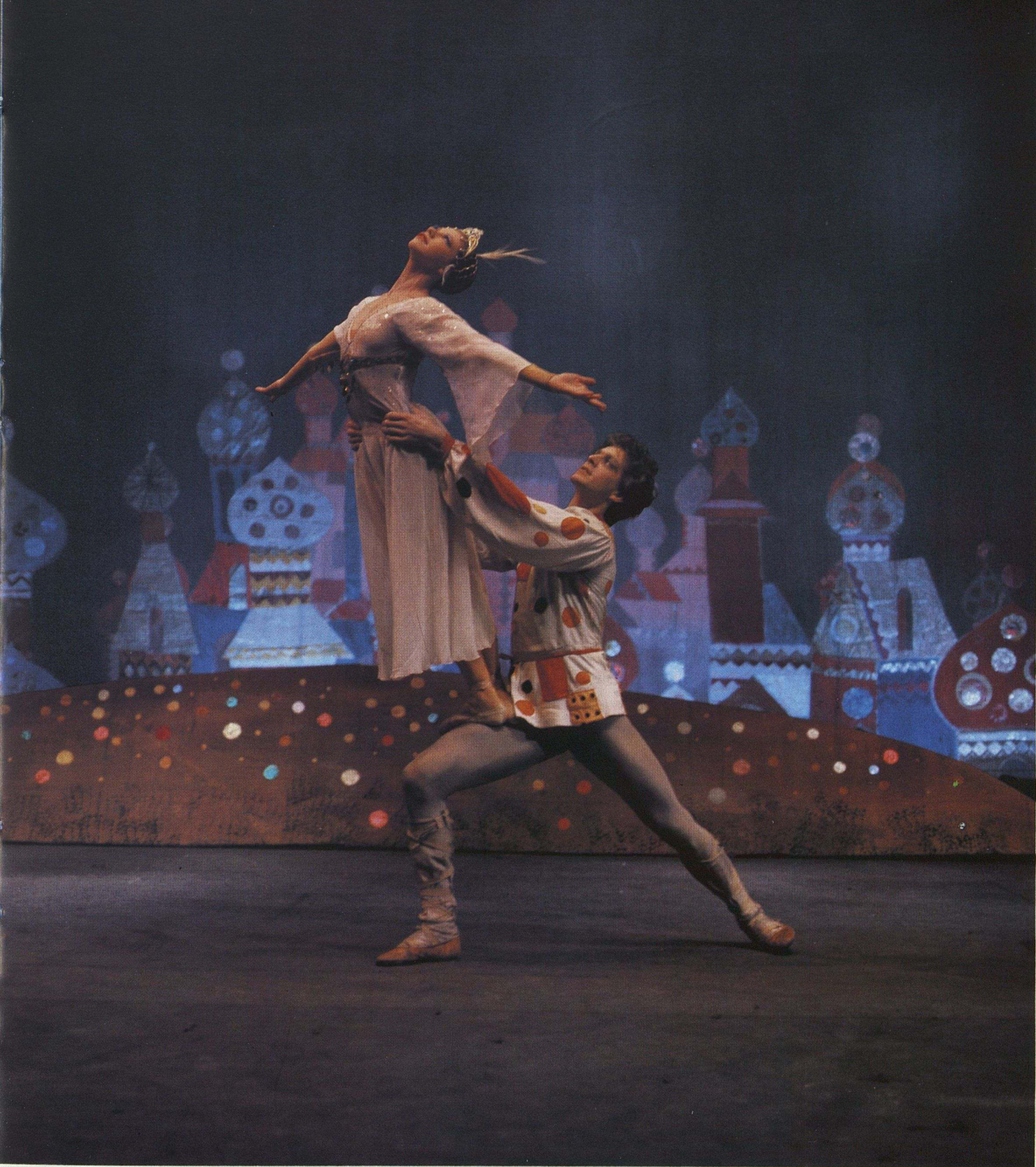
М. ДРОЗДОВА и В. ТЕДЕЕВ
в балете «Дон Кихот».

Фото Ю. Барыкина

партнера, лицо которого — бледная маска с горящими глазами. Она понимает гибельность его влияния, но одновременно жаждет испытать его. Это сулит ей счастье и смерть, слитые в противоречивом единстве-конflikте. Она остается с Мужчиной, все более подчиняясь его разрушительной воле. Следующий затем дуэт — кантилена тончайших непрерывных замедленных переходов из состояния оцепенения ко все большей покорности. Герой подчиняет себе ее волю, дух, разум,

обернувшись на свою последнюю жертву, растворяясь в синем свете взшедшей луны... Так трагично и проникновенно прочитывает балерина «Вечерние танцы».

Вслед за Томом Шиллингом — сотрудничеством с Дмитрием Брянцевым. Его хореография дала М. Дроздовой повод полнее проявить свои пластические и актерские возможности. В партии Царь-Девы («Конек-Горбунук» Р. Щедрина) она исполняет фактически две роли — фантастической Жар-птицы и реальной расколдованной Царевны, где сочетаются элементы народного танца, шуточно-ироничного стиля, присущего балетмейстеру, с лексикой виртуозного классического танца, местами доходящего даже до акро-



Мargarита ДРОЗДОВА
и Владимир КИРИЛЛОВ
в балете «Конек-Горбунок»
(постановка Д. Брянцева).

Фото А. Степанова



Сцена из спектакля «Лебединое озеро»
(Большой театр СССР).

Сценическая история балета П. Чайковского «Лебединое озеро» началась в Москве, в Большом театре, где в 1877 году он впервые увидел свет рампы. С тех пор он и «живет» на столичной сцене. Ныне это знаменитое произведение украшает афиши трех ведущих московских коллективов — Большого театра Союза ССР (постановка Ю. Григоровича), Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (постановка В. Бурмейстера), Московского театра классического балета СССР (постановка Н. Касаткиной и В. Василева). На снимках фотокорреспондентов журнала Д. Куликова, Г. Соловьева, А. Степанова запечатлены сцены из этих спектаклей.

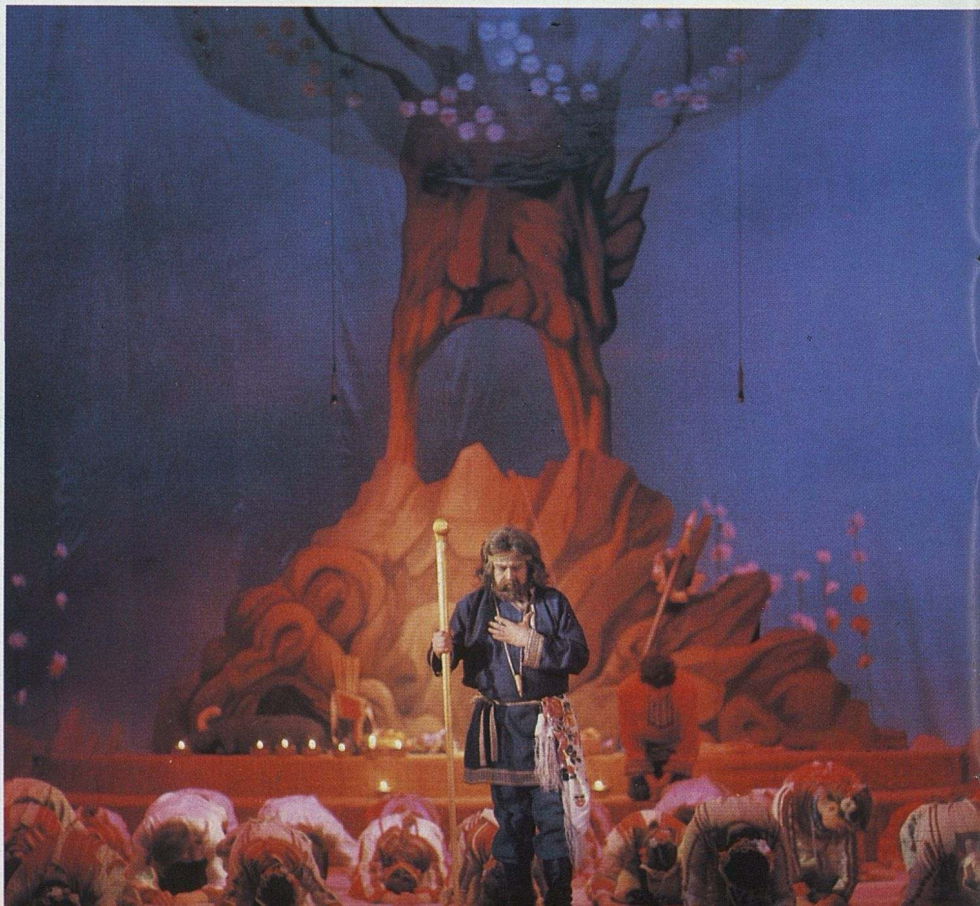
Фрагмент из третьего действия спектакля Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.



Солистка Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко С. СМИРНОВА и солист Московского театра классического балета СССР В. МАЛАХОВ исполняют дуэт в спектакле Московского театра классического балета СССР.



Сцена из оперы-балета
«Невеста грома». В роли
Молнии — О. ЛИХОМАН,
Грома — Л. ГРУЗИНОВ.



Сцена из оперы-балета
«Невеста грома» в постановке
Саранского театра
музыкальной комедии
(Мордовская АССР).

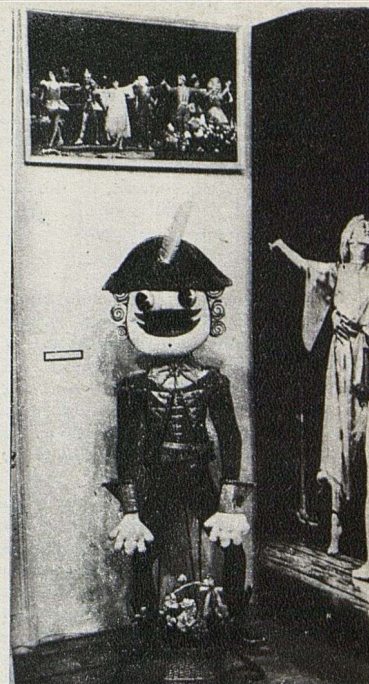
Фото Д. Куликова

Мне не забыть: когда в день открытия Первого московского Международного конкурса артистов балета в переполненный зал Большого театра вошла Уланова, все, повинувшись единому порыву, встали, и так, стоя, аплодисментами сопровождали весь ее путь к председателскому креслу. Многие из собравшихся в тот день в театре никогда не видели Уланову на сцене. Но столь велико было воздействие ее искусства на зрителей, что, пронеся свое восхищение и любовь через годы, они сумели не только не утратить свежести своих чувств, но и передать эту любовь следующим поколениям. Наверное, главный секрет, что позволяет выделить Уланову из числа других замечательных балерин, ее современниц, в том, что она (как это точно определили однажды Н. Дорлиак и С. Рихтер) «создала не просто незабываемые образы, а сотворила свой художественный мир — царство человеческой духовности». Царство человеческой

духовности — единственно и может объяснить громадное влияние Улановой не только на советскую балетную школу, но и на весь мировой балет. О резонансе искусства Улановой в мире рассказывает и выставка «Легенда XX века», которая состоялась в Москве, в салоне на Тверском бульваре, и была приурочена к юбилею балерины. Здесь самая первая международная награда — медаль в честь Анны Павловой, присужденная Улановой Парижской Академией танца в 1958 году, и стремительно летящая фигурка танцовщицы — премия Оскара Парселли «Жизнь ради танца», которой артистку наградили в 1988 году в Милане. Коллекция, вернее, незначительная часть коллекции, переданной французской танцовщицей Эвелиной Курнанд в дар стране, «подарившей великую, гениальную артистку». Со страниц этих великолепных альбомов смотрят на нас Мария Тальони и Анна Павлова — две великие предшественницы Улановой, с которыми ее так часто сравнивали критики. Здесь и фоторассказы о вечерах в честь советской балерины. Один из них, организованный ЮНЕСКО, состоялся в 1981 году в парижском зале «Плейель», когда впер-



Премия Оскара Парселли «Жизнь ради танца», которой была награждена Галина УЛАНОВА в 1988 году.



Фрагмент экспозиции. Фото А. Ратникова

Эксперимент на мордовской сцене

К шестидесятилетию Мордовской АССР Театр музыкальной комедии республики, работающий в ее столице — городе Саранске, осуществил постановку музыкальной легенды «Невеста грома». В афише жанр спектакля определялся как «опера-балет». Назовем его авторов: композиторы К. Акимов и Р. Губайдуллин, режиссер В. Кучин, дирижер Н. Клинов, балетмейстер О. Егоров, художник Л. Алексеева. Либретто написал Ю. Эдельман по мотивам пьесы Ф. Атянина. В спектакле участвуют Л. Кожевникова, Я. Худобляк, Р. Князькина, А. Стрюков, Л. Грузинов, О. Лихоман.

В основу сюжета положена народная легенда о жертвоприношении богу Грому. Ее сюжет драматичен и даже трагичен. Перед нами — своеобразная «Весна священная» на свой национальный лад. Люди во главе со Жрецом и его сыном Тургаем просят у бога Грома послать им хоро-

ший урожай, окропив землю дождем. Но Гром требует взамен земную девушку в качестве невесты. Народ выбирает для него красавицу Алдунью, возлюбленную Тургая. Жрец заставляет людей безропотно поклоняться Грому. В ритуальном костре сгорает прекрасная Алдунья, за ней в пламя бросается и Тургай. Жертва принята. Начинается дождь. Бог Грома танцует свой дикий «танец люви» вокруг костра. Толпа в экстазе присоединяется к нему...

Впервые мордовский театр обратился к легенде около двух десятилетий тому назад, когда был поставлен драматический спектакль с музыкой К. Акимова. Позже он вернулся к этой теме, задумывая создать рок-оперу, но смерть помешала ему завершить работу. Это сделал композитор Р. Губайдуллин.

«Знакомство с клавиром К. Акимова вызвало у меня интерес к народной мордовской мелодии, — рассказывает Рашид Гумерович. — Мне и раньше приходилось обрабатывать мордовские, марийские, чувашские песни». И здесь Губайдуллин широко использует народные мелодии, среди которых такие, как «О чем

плачет Мать-Земля», «Хор матерей», «Дождик» (детская песня-прибаутка), «Песня к Грому»... Их интонационные обороты я развивал в соответствии с текстом, образным содержанием».

Режиссер-постановщик В. Кучин считает, что музыкальный театр может профессионально развиваться тогда, когда режиссер и балетмейстер выступают как единомышленники, когда все средства выразительности подчинены задаче воплощения драматургического развития произведения. «Мы стремились найти общее пластическое решение спектакля, разрушить грань, разделяющую, с одной стороны, солистов-вокалистов и хор, с другой, — солистов и артистов балета», — говорит В. Кучин. Свои взгляды он стремится преломить и в новом спектакле, вместе с балетмейстером О. Егоровым старается тщательно проработать пластическую концепцию спектакля. Весьма впечатляюще, например, выглядит ритуальное шествие людей со свечами к идолу бога Грома. Люди воздевают руки к божеству, простирают тела по земле, вторя заклинаниям жреца. «Песнями, плясками, играми порадуйте Солнце!» — после этих слов все приходит в движе-

ние. Среди танцующих появляется девушка в маске лисы. Затеваается игра. Тургай подстреливает «лису» из лука, и вот она уже украшает в виде живого воротника костюм одного из юношей. Во время хороводной пляски Тургай находит свою возлюбленную Алдунью. Одного из юношей наряжают Громом. Начинается игра-обряд — выбор для него невесты...

Вместе с тем, надо сказать, что хореографические решения в «Невесте грома» весьма неравноценны по эстетическим достоинствам, эклектичны. Вот, например, для характеристики бога Грома используются разнообразные движения, они по своей природе весьма разностильны — элементы танца модерн, акробатические приемы, мотивы классического танца не сложились в нечто целостное, органичное. Наоборот, хореографический секстет «Тучки и облака» оставляет приятное впечатление. В композиции участвуют три пары. Каждая пара (тучка и облако) «ведет» свою хореографическую линию. Классические подержки создают впечатление движущихся легких облаков, опирающихся на тяжелые тучи. Балетмейстер органично вводит в ансамбль прием поли-

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

вые был показан балет в постановке В. Васильева «Воспоминания об экзерсисе» («В честь Улановой»), повторенный затем в других городах мира. Мы читаем отзывы, рецензии, слова благодарности на многих языках. Наконец, мы видим статуи артистки, установленные в Стокгольме и Ленинграде. Это — зал триумфа балерины. Но ядро выставки — ее «жизнь в танце».

Как передать в застывших изображениях пластическую гармонию, тончайшую музыкальность, одухотворенность и трепет души — все то, что так пленяло нас в Улановой? И тут мы (в который раз!) можем посетовать на нашу леность и нерасторопность, на неумение хранить то, что имеем. Когда-то Альберт Кан, решив написать книгу о покорившей его советской балерине, приехал в нашу страну и пересмотрел фотографии во всех архивах и хранениях и, по собственному его признанию, был обескуражен, что вся жизнь ее отражена лишь в нескольких десятках фотографий, которые не дают возможности воссоздать последовательно весь творческий путь Мастера. О качестве этих фотографий Кан тактично умолчал. С этой трудностью

столкнулись, несомненно, и сотрудники Театрального музея имени А. А. Бахрушина — организаторы выставки. Выставка не претендует на то, чтобы попытаться разгадать феномен Улановой. Подозреваю, правда, что это не дано никому, поскольку у каждого свои душевные связи с творчеством этой удивительной балерины. Но мы словно бы получили возможность заглянуть в мир творчества артистки.

Здесь нас обступают со всех сторон выдающиеся творения балерины: фокинская Сильфида, Жизель, Джульетта, Мария... И контрапунктом через всю экспозицию — повествование о жизни маленькой девочки, только-только поступившей в Ленинградское хореографическое училище и выросшей затем в великую артистку. Мы можем увидеть лица тех, кто сопровождал ее в жизни, кто оказал наибольшее влияние на формирование этого чудесного дарования: родители, соученики, партнеры, коллеги, балетмейстеры... Иногда в это строгое черно-белое пространство фотографий влетают яркие цветные пятна лирических акварелей А. П. Остроумовой-Лебедевой — виды любимого Улановой Ленинграда, насыщенные цветом эскизы де-

кораций к балетам, в которых Уланова танцевала. А на узкой полоске символической сцены Большого театра, за отодвинутым в сторону багряно-золотым занавесом — «боттичеллеское» платье Джульетты, белые тюники Жизели. Здесь же один из самых притягательных портретов балерины — карандашный рисунок Н. Альтмана «Уланова-Одетта», девушка-птица с печальными глазами. И мы словно возвращаемся в то время, в те годы, в тот театр...

А сегодняшний день Улановой — это ее ученицы, которым отдает она все свои силы, с которыми, по ее собственному признанию, «доделывает то, что не успела сделать сама». И это не только те артистки Большого театра, с которыми изо дня в день репетирует она в классах, с которыми готовит балетные партии. Но и многочисленные молодые танцовщики со всех концов света, с кем Уланова встречается, бывая в других странах, работая в жюри международных конкурсов. Вся ее жизнь — труд, предельная преданность своему искусству. Такой предстает она в глазах посетителей выставки.

Г. АНДРИЕВСКАЯ

Десятилетие дуэта — такому юбилею был посвящен состоявшийся в Вильнюсе во Дворце работников искусств творческий вечер солистов балета Литовского театра оперы и балета Нели Берединой и Петраса Скирмантаса.

Вместе они впервые танцевали в балете Иоганна Штрауса «Голубой Дунай». Но не каждая ведущая пара — дуэт... Это молодые артисты поняли тогда, когда балетмейстер Н. Боярчиков ставил в Вильнюсе балет М. Чулаки «Слуга двух господ». Он показывал участникам спектакля хореографический текст и требовал, чтобы они осмысливали каждое его движение. В результате большой работы Берединой и Скирмантаса диалоги Беатриче и Флориндо стали подлинными танцевальными дуэтами. В это время с артистами начала работать требовательный балетмейстер-репетитор Лида Шульга-Тамулевичене. Тогда они и вступили на трудный и радостный путь к своему идеалу.

Репетируя новые роли, Береди-

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

фонического развития — канон. Но и этот, и другие эпизоды не играют активной роли в драматургии произведения — они скорее воспринимаются как вставные номера. Думается, не нашли постановщики и необходимых сценических красок для образа главного действующего лица сочинения — народа. Пластическая трактовка массовых сцен, интересно заявленная в экспозиции, не обрела в дальнейшем развития. В результате — желание В. Кучина «найти общее пластическое решение спектакля» еще не получило убедительного сценического воплощения.

Процесс поиска единства в художественных взаимоотношениях между режиссером, хореографом, композитором, артистами только еще начался. И потому эта красочная постановка лишь фрагментарно порадовала отдельными находками, которые, тем не менее, свидетельствуют о немалых творческих возможностях труппы.

...Итак, на сцене саранского театра родился новый музыкальный спектакль. Понятен интерес национальной сцены к фольклорному наследию — это тот живой источник, который пи-

тает и будет питать современное искусство в любых его формах. Но в саранском эксперименте хотелось бы четче ощутить, во имя чего авторы постановки обращаются сегодня к языческой легенде, с чем они выходят к зрителю, какие проблемы ставят и какие идеи провозглашают. Ведь мало «рассказать» легенду. Нужно привлечь внимание современного человека к читаемой в ней мысли, которая созвучна любой эпохе. Вот этой «глобальной» задачи авторам постановки разрешить до конца пока не удалось. Хотя, безусловно, спектакль «Невеста грома» рождает определенные ассоциации с нынешней напряженной действительностью, зовет к гуманному миротворчеству, к протесту против неистового «жреческого» тоталитаризма. Отрадно также и то, что скромная по своим возможностям труппа не побоялась обратиться к сложнейшей музыкально-хореографической форме сценического зрелища. Поиск синтеза средств выразительности будет происходить еще долго, и каждый опыт на этом пути — ценный вклад в развитие национального сценического искусства.

И. ВАРШАВСКАЯ

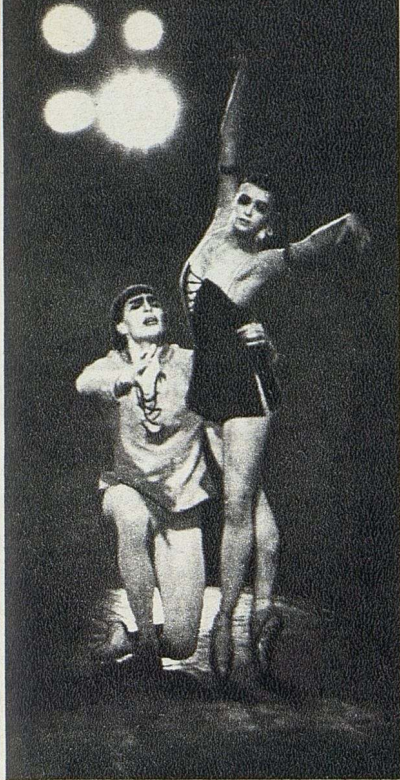
Сто тысяч билетов!

Сто тысяч билетов — поистине рекордное число! — было продано на спектакли «Русского балета», руководимого народным артистом СССР В. Гордеевым во время двухмесячных гастролей в Федеративной Республике Германии минувшей зимой, что позволило советскому коллективу стать обладателем престижной награды. В Дюссельдорфе балетной труппе из Москвы был вручен «Золотой билет», специальный приз, учрежденный советом импресарио этой страны для зарубежных гастролеров. При определении обладателя «Золотого билета» сезона учитываются многие показатели финансового успеха выступлений солистов или коллективов, главный среди которых — количество проданных билетов. Их должно быть не менее ста тысяч. Такая популярность советской труппы, безусловно, свидетельствует о ее высокой репутации. Тем более, что «Золотой билет» вручался



всего второй раз в истории Федеративной Республики Германии и впервые — представителем советского балетного искусства.

На снимке: В. Гордеев с призом «Золотой билет».
Фото Д. Куликова



Н. БЕРЕДИНА и П. СКИРМАНТАС
исполняют дуэт из балета
«Собор Парижской богородицы»
(хореография Ролана Пети).

Фото М. Видзбялиса

на и Скирмантас стремятся как можно точнее передать именно пластическую лексику произведения, понять и прочувствовать его стиль. Много времени уделяется поискам точного жеста, выразительной походки. Иногда приходится «воевать» и за костюмом (не всегда наши художники думают о внешности исполнителя). Эти «мелочи» (а у нас пропадает культура жеста, умение носить костюм, мы мало думаем о причёске) определяют высокую сценическую культуру солистов.

В театре они танцуют классический репертуар — выступают в ведущих партиях балетов «Копелия», «Жизель», «Дон Кихот», «Спящая красавица». Хочу остановиться на двух спектаклях — «Лебединое озеро» и «Сильфида», где интересно выявляется широкий творческий диапазон, художественная индивидуальность артистов. У Одетты Нели Берединой царственная осанка, танец балерины отличается широтой и масштабностью. Но в душе такой Одетты живет трагическое одиночество. Да, она и среди подруг одинока, и в любви не раскрывает себя, предчувствуя несчастье. В роли Сильфиды Берединой, наоборот, наивна, женственна, кокетлива. Легкость прыжков, не-

ожиданные остановки, контрасты в пластических интонациях помогают ей создать обаятельный романтический образ неземной Сильфиды. Герои Петраса Скирмантаса привлекают своим благородством, элегантностью. Его герои активно борются за свое счастье, за свои идеалы. Его танцы всегда полны внутренней и внешней экспрессии.

Танцуя на сцене театра, артисты, тем не менее, постоянно обогащают свой репертуар новыми концертными номерами. Это еще раз показала и программа их творческого вечера, куда вошли дуэты М. Бежара и Р. Пети. Мы увидели также телевизионный фильм «В честь танца» (сценарий Т. Адунова, режиссер В. Паулюкайтис). Среди снятых там постановок — оригинальная миниатюра Н. Шекстелене на музыку гениального литовского художника и композитора М. Чюрлениса, где в декорациях, в свободной пластике танца оживают мотивы его живописи, а также сочинения А. Полубенцева, А. Федотова. Картину завершает Классическое па де де Ф. Обера — своеобразная визитная карточка исполнителей. Танцовщики часто показывают его на гастролях, демонстрируя разнообразие своих технических воз-

можностей, элегантность жестов, точность и красоту поз.

В конце вечера солисты рассказали о своей работе, о гастрольях, об общих проблемах балетного искусства. Вечер перенес зрителя в мир гармонии, которой так не хватает в нашей жизни.

А. РУЗГАЙТЕ

«Урок не должен быть пыткой»

Несколько дней подряд я сижу на уроках Алисы Васильевны Никифоровой в Новосибирском хореографическом училище. В чем секреты ее удивительного педагогического таланта, профессионализма? Почему ее класс так притягивает педагогов классического танца со всего Союза?

Когда-то я был уверен, что секрет удач Алисы Васильевны в необычайной строгости, чуть ли не жестокости. Но впоследствии понял, что Никифорова на уро-

Простой секрет «Калины»

Как жить фольклору на сценических подмостках? В чем будущее народного песенно-танцевального искусства? Где грани его соприкосновения с современностью? — эти вопросы неизменно встают в размышлениях о судьбах национального творчества в нынешних условиях.

Признаться, с такими мыслями я шла на концерт украинского фольклорного ансамбля «Калина», который в последнее время снискал авторитет преуспевающего и перспективно гастрольного. Он существует при «Киевконцерте» с 1981 года, но активно стал заявлять о себе с приходом нового художественного руководителя Валерия Дебелого, выпускника Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова по классу профессора П. Гусева, в прошлом — солистка и хореографа ансамбля имени П. Вирского.

Было в программе «Калины» все, что «дежурно» встречает зри-

теля на любом представлении такого толка: броская сочность костюмов и внешнего облика исполнителей, экзотичность музыкального и пластического воплощения, бравурность танцевальных пассажей и общий праздничный настрой артистов и зрителей. Наверное, без этого нельзя обойтись в театрализованной форме народного искусства.

Вот и театрализованный концерт «Калины» шел в антураже богатейших (и, как оказалось, подлинных) ручной вышивки костюмов, вычурно-изысканных (но опять же, повторяющих подлинник) головных уборов, поистине экзотических народных инструментов. Ну, разве не удивительная редкость в наши дни звучание таких народных духовых, как сопилка, най, кувалык, пиколка, рожек, дрымба (солист-виртуоз сопилкар Василий Попадюк).

Но было в искусстве этого небольшого украинского коллектива что-то такое, что сразу выделило его неординарностью. Хотя, повторяю, никаких абсолютных новшеств и изобретений формотворчества «Калина» не показала. Секрет свежести и прониновенности народного спектакля ощущался в его «трудной прос-

тоте». Во-первых, выверенность и максимальная художественная отдача количественного состава участников (45 человек), когда не довлеет помпезность зрелища и нет впечатления его пунктирности. Все получилось в меру. Во-вторых, при динамичности жанров (вокал — сольный, ансамблевый, хоровой; те же формы танцевальных и музыкальных композиций) не возникло впечатления фрагментарной дивертисментности программы. Зрителю предлагался спектакль-игра, но никак не сборный концерт из двух больших отделений с чередой сменяющихся друг друга номеров. Хотя номера «Калина» продемонстрировала очень разнообразными. Но постановщику удалось сплести их воедино в венок музыки и танца, создав звонкий и мощный образ Украины.

«Нам хотелось воплотить многоцветье украинской земли с неповторимым характером ее краев — Закарпатья, Гуцульщины, Буковины, Полесья, Волыни, Киевщины... Пришлось изучать первоисточники, записывать фольклор разных мест, обращаться к трудам его исследователей — И. Поповичу, К. Балог, Д. Ластивке, В. Герасимчуку и другим. Разъезжая по городам и селам

Украинской ССР, я отсматриваю самостоятельные коллективы во всех регионах, отбираю музыкальный, хореографический, живописный материал, чтобы в дальнейшем синтезировать его в театрализованное зрелище, — рассказывает В. Дебелый. — В первоисточнике я ищу точку опоры для будущего сочинения, ищу квинт-эссенцию характера, иногда использую пластическую цитату. Естественно, в работе я опираюсь на художественные завоевания ансамбля имени П. Вирского, на его методику».

Однако, как думается, «Калина» устремлена к большей обобщенности конкретного фольклорного образа, находя выражения его внутреннего состояния. Создателям музыкально-хореографического спектакля удается приблизиться к высотам «народного симфонизма» и заслуга тут не только хореографа В. Дебелого, музыкального руководителя В. Попадюка, автора инструментов композитора Я. Орлова, но и всех исполнителей — танцовщиков, вокалистов, музыкантов. Собственно, работают они в двух ипостасях: певцы и музыканты самозабвенно танцуют, а плясуны подпевают своим товарищам. И воплощается это отнюдь

ках строга не более других педагогов классики. Даже наоборот, я стал подозревать, что ее забочит больше то, как облегчить урок детям, как сделать его интересней. «Дети приходят к нам танцевать», — говорила она. — А мы их прежде, чем допустить до танца, несколько лет истязаем».

Это — не просто слова. Алиса Васильевна старалась избегать на уроках в первых классах традиционных статических нагрузок, сокращала их порции, стремилась разнообразить упражнения и музыку к ним. «Урок не должен превращаться в пытку, надо внести в него побольше элементов игры, танца», — постоянно напоминала она младшим коллегам, частым гостям на этих уроках.

Уже на первом году обучения преподаватель обращала внимание на отанцевание каждого движения, на координацию корпуса, рук. Дети не трудились, а танцевали. Это давало поразительный эффект — они уставали меньше, хоть нагрузки оказывались больше, чем у других преподавателей. Да, урок Никифоровой не был простеньким и облегченным.

Алиса Васильевна присутствует на всех репетициях своих

воспитанниц, старается побывать и на уроках народно-сценического танца, актерского мастерства, поддержки, уроках физкультуры. Кстати, она внимательно следит за методикой тренеров спортивной и художественной гимнастики, за всеми новациями в спорте, в спортивной медицине. «В десять-двенадцать лет дети становятся чемпионами мира, а мы считаем их маленькими для сцены», — любит повторять она.

Собственная сценическая жизнь А. Никифоровой, едва начавшись, была прервана ранением в 1941 году. В военные годы она начала передавать секреты классического танца детям. Потом было учение у Агриппины Яковлевны Вагановой, отличный диплом по окончании педагогического отделения, приглашение преподавать классический танец в Ленинградское хореографическое училище. Какое-то время Никифорова работала педагогом-репетитором в Ташкентском оперном театре имени А. Навои, преподавала в Узбекском хореографическом училище, затем в Киевском хореографическом училище. Выпущенные из Киевского училища С. Колыванова, А. Лагода, Н. Руденко стали украшением украинской сцены.

С 1956 года судьба Никифоровой неразрывно связана с развитием сибирского балета. Она — педагог-репетитор Новосибирского оперного театра, с открытием местного хореографического училища — преподаватель классического танца.

Никифорова не упускала и не упускает возможности почерпнуть полезные знания из самых неожиданных источников. В 1957 году Новосибирский театр оперы и балета гастролировал в Китайской Народной Республике. Нагрузка на педагогов театра в этой поездке была огромная, кроме обычных своих уроков и репетиций, они давали каждый день уроки для китайских артистов. Количество таких учебных групп в некоторых городах доходило до тридцати. Алиса Васильевна учила и училась, интересовалась методикой педагогов китайского танца, китайской традиционной гимнастики. Приемы по развитию мягкости мышц и связочного аппарата ног, которые Никифорова освоила в Китае, она применяет успешно до сих пор, работая со своими учениками.

Казалось, в труде педагога не остается места для чудес. Но для меня показательным чудом остается давний случай: на последней

репетиции перед выпускным концертом ученица получила серьезную травму (перелом нескольких костей стопы). Медицина приговорила категорически: «Ни о каких танцах теперь речи быть не может». Но Алиса Васильевна уверена была в противоположном и даже не хотела ждать, пока девочка встанет с постели. В то время ей на глаза попала статья пианистки Веры Лотар-Шевченко, которая, будучи репрессированной, в тюрьмах каждодневными в мыслях упражнениями сохранила пианистическую технику настолько, что смогла после освобождения выступать с сольными концертами. «А почему бы не попробовать?» — подумала Никифорова и применила приемы аутогенной тренировки впервые в практике балетного педагога. Так долгие месяцы прикованности к постели она включила в учебный процесс. Стоит ли говорить, что потом были, помимо уроков, индивидуальные занятия. Девушка успешно выпустилась на следующий год. Это была Любовь Гершунова, ставшая гордостью новосибирской сцены, принесшая огромную славу не только театру, но и своей стране.

Другое чудо совершалось без экстремальных происшествий. В

фольклорного
Калина».



не диктатом постановщика, но по естественности народного праздника.

Драматургия концерта строго выверена, в ней ощущается разработка трех гамм — пластической, музыкальной, живописной — в их постоянном взаимодействии. Переход от жанра к жанру осуществляется через эпизоды-ди-

логи со зрителем, которого словоно бы приглашают к живому общению с Украиной. «Визитной карточкой» коллектива стал известный музыкально-хореографический зачин «Калина», воспеваящий дерево жизни, символ красоты, славянский образ Прекрасного, восходящий к язычес-

кой древности. А далее спектакль широко разливается в разнообразии жанров, крепко спаянных властью пластического решения. Хореографические номера становятся своеобразными кульминациями сценической партитуры концерта.

Вот красочная народная картинка «Слобода» (Харьковская область) с ее гоголевскими комическими типами, лубочным юмором, незатейливостью разыгрываемой сценки. Здесь от исполнителей требуется точность актерских мазков, чтобы «не пережать» в игре — иначе аромат народного юмора может превратиться в обыкновенную пошлость. И артистам удается воплотить, казалось бы, «примитивный» сюжет с утонченной простотой реального народного быта.

Совсем иной предстает танцевальная композиция «Толока» (название буковинского танца). Сменяют друг друга виртуозные вариации девушек и парней, их дуэтные пляски — то задушевно лиричные, то рожденные воинственными ритмами... Но элементы народных движений заметно облагорожены, выгранены в свою классическую форму. И от

этого воздействие сочинения повышается, конкретный фольклорный образ «Толоки» как бы обобщается.

И снова другой характер — смелый, гордый — встречает нас в «Гуцульской фантазии», где есть сложные перекадрировки мизансцен, где хор активно задействован в танце...

Исполнители хореографической группы ансамбля «Калина» — выпускники Киевского хореографического училища и студии П. Вирского. Профессионализм — их достойное качество. Однако хотелось бы пожелать артистам не сковывать свою виртуозность, потенциально иметь в техническом багаже больше трюков, чтобы пользоваться ими тонко и умело. Именно отсутствие грубой прямолинейности (что зачастую так раздражает в народно-сценических коллективах), тонкая нюансировка выгодно отличают творчество ансамбля «Калина». И еще искренность, сердечность, задушевность. Ведь недаром свои репетиции руководитель ансамбля В. Дебелый начинает обязательным призывом: «Танцуйте от всей души!».

Г. БЕЛЯЕВА



А. В. НИКИФОРОВА на своем юбилейном вечере.

Фото Н. Косырева

начале семидесятых годов, на конференции в Перми, педагог поделилась своим методом постановки «иксовых» ног, затем — в восьмидесятые годы — на страницах журнала «Советский балет» сделала то же самое. Яркой иллюстрацией результативности новой методики был выпуск из класса Никифоровой Татьяны Кладничкиной, которая быстро стала ведущей балериной Новосибирского театра, завоевала лауреатские звания на международных конкурсах в Варне и в Москве.

«Чудо? Нет! Нет! — восклицает на мое определение Алиса Васильевна. — Я не бог, чтобы исправить то, что создала приро-

да. Я лишь могу при помощи своей методики успешно стабилизировать колено, укрепить его для выполнения сложных движений».

Воспитанницы Алисы Васильевны Никифоровой работают в театрах Москвы, Ленинграда, Новосибирска, Днепропетровска, Куйбышева, Свердловска, Уфы, Челябинска, Якутска. Многие из них стали солистками и ведущими прима-балеринами, украшением советской сцены. Среди них — народная артистка РСФСР, лауреат Государственной

премии РСФСР имени Глинки Л. Гершунова, заслуженная артистка РСФСР, лауреат международных конкурсов Т. Кладничкина, заслуженные артистки РСФСР Л. Кондрашова, В. Тимашова, К. Иванова, заслуженная артистка РСФСР, лауреат премии имени Оюнского Н. Христоворова, лауреат Всероссийского конкурса Я. Казанцева, дипломант Международного конкурса в Москве А. Дорош.

Ольга Васильевна Лепешинская после выпускного урока класса Алисы Васильевны 1988 года сказала, что это самый лучший классический урок, какой ей довелось видеть за всю ее далеко не короткую балетную жизнь. Видеозапись этого урока произвела огромное впечатление на показах в Германии и Канаде. Вскоре после этого на всероссийском конкурсе хореографических училищ в Ленинграде летом 1988 года лауреатами стали сразу две ее ученицы — А. Дорош и Я. Казанцева.

Однако распространять педагогический опыт мастера никто пока не торопится — «провинция» остается вне внимания прессы. Год назад на секции хореографии в новосибирском отделении Союза театральных деятелей

РСФСР Алиса Васильевна прочла главу из будущей книги — размышлений педагога классического танца. И преподавателям училища, и руководителям хореографической самодеятельности, как хлеб, необходимо такое откровенное изложение выстраданных секретов о том, как относиться к детям, как быстрее научить их и в то же время избежать травм, перегрузок, как правильно формировать стопу, ставить корпус, исправлять недостатки и многое-многое другое. Проиллюстрировать все это Алиса Васильевна задумала видеоманитофонной записью соответствующих уроков. Надо ли говорить специалистам нашего дела, что, если бы ей удалось такую работу завершить, то это знаменовало бы собой появление качественно нового вида методического пособия.

В конце прошлого года в Новосибирском театре оперы и балета состоялся большой концерт, где участвовали все ученики новосибирской школы, артисты оперного театра и театра-студии «Балет Новосибирск-100». Мы увидели многих прошлых выпускниц Алисы Васильевны, в том числе Л. Гершунову, Л. Кондрашову, Н. Бабакову, О. Брандигурру, Н. Пермьякову, а рядом с

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

Сколько балетмейстеров в Перми?

Стали уже традицией регулярно проводимые кафедрой хореографии Пермского института культуры конкурсы балетмейстеров и исполнителей. Каждый из них рождает своих лауреатов и дипломантов. Как говорят сами студенты, конкурсы для них становятся стартовой площадкой творчества, помогают приобрести уверенность в своих силах, учат самостоятельно и умело применять знания, полученные на занятиях. Немало бывших победителей заняли свое достойное место в жизни хореографического искусства своего края. Так, Алексей Мулин — балетмейстер Государственного ансамбля песни и танца Коми АССР, А. Райник — преподаватель кафедры хореографии Пермского института культуры и руководитель ансамбля хореографических миниатюр Пермского педагогического института, Л. Мулина — балетмейстер на-

родного ансамбля песни и танца «Узоры Прикамья», Т. Мухихина — мастер международного класса, тренер и педагог детской юношеской спортивной школы. Успешно руководят коллективами Е. Черкасова, И. Корзухина, М. Буровенкова, О. Данилова, Г. Лядимова, Л. Старкова, А. Новиков и другие. Обрел известность (и не только в Перми) Е. Панфилов — руководитель театра современного балета «Эксперимент».

Молодость всегда в поиске. Это подтвердил и прошедший недавно юбилейный пятый конкурс балетмейстеров и исполнителей.

Все желающие могли испытать свои творческие силы как постановщики (балетмейстеры) или исполнители танцевальных номеров. Около тридцати хореографических композиций различной тематики и жанров просмотрело жюри, возглавляемое народным артистом Карельской АССР, педагогом Пермского хореографического училища Ю. Сидоровым. Конкурс проходил в два тура и привлёк многочисленную аудиторию.

Заключительный тур состязания состоялся на сцене Дворца культуры имени М. И. Калинина.

Зрители могли познакомиться с программой номеров, в которых свое балетмейстерское искусство и исполнительское мастерство показали победители первого тура. Программа концерта оказалась оригинальной, интересной.

Надо сказать, что хореографическое отделение института не готовит специально исполнителей, тем не менее, студенты за время учебы получают солидные исполнительские навыки, позволяющие им достойно показываться в хореографических композициях как классического, так и современного репертуара. Это подтвердил и концерт во Дворце культуры имени М. И. Калинина.

Так, в конкурсе исполнителей первое и второе место соответственно заняли Наталья Шувалова и Светлана Кузовлева, студентки третьего курса, участницы народного коллектива классического танца Дворца культуры имени М. И. Калинина под руководством С. Цидилиной. Третье место занял Сергей Райник, студент второго курса, исполнивший сложную сольную партию в «Исповеди» А. Тонова (постановка А. Райника).

Неменьший интерес вызвал у зрителей и жюри балетмейстер-

ский «раздел» состязания, где демонстрировались оригинальные самостоятельные композиции, осуществленные студентами.

Первое место завоевала студентка четвертого курса Лариса Старкова — оригинальный, неординарно мыслящий молодой хореограф. Она стала автором и исполнителем монолога Медеи из одноименного балета грузинского композитора Р. Габичвадзе.

Второе место заняли студентки третьего курса Светлана Попова и Наталья Иванова — авторы интересной хореографической композиции «Огонь и вода» на музыку В. Феррари.

Третье место заняли также студентки третьего курса Анна Шишнева и Татьяна Франчук, предложившие зрителям оригинальную постановку танца «Лезгинка» на музыку А. Хачатуряна.

Специальный приз за лучшее решение детской темы получила студентка второго курса Елена Кошеварова за хореографическую миниатюру на музыку В. Гаврилина «Всегда готов».

В. ИВАНОВ,
кандидат искусствоведения

ними — учениц второго и четвертого классов школы.

Педагог всегда добивалась, чтобы ее девочки начинали танцевать как можно раньше, в училищных концертах. Обычно ученицы А. Никифоровой уже в четвертом классе начинают танцевать вариации и несложные па де де. Соглашаясь на чествование, Алиса Васильевна задумала использовать это для еще более раннего вовлечения учениц в танец. Ее девочки второго класса несли чуть ли не основную нагрузку, уверенно танцевали по несколько сложных, специально поставленных к юбилею номеров и были приняты зрителями прекрасно. Для Никифоровой это было самой большой наградой.

V. РОММ

«Снежная королева» — на таджикской сцене

Приобщение нового поколения зрителей к хореографическому

искусству необходимо начинать с детства. Именно в юные годы закладываются основы эстетического восприятия мира, интерес и любовь к прекрасному. Но, к сожалению, у нас пока мало хороших детских балетных спектаклей — за исключением ставших теперь самыми популярными «Доктора Айболита», «Чиполлино» и еще одного-двух названий. На этом общем фоне отрядно выделяется Таджикский театр оперы и балета имени С. Айни, в репертуаре которого произведения для детей отводятся важное место. Здесь, в частности, появились и пользовались успехом такие балеты, как «Малыш и Карлсон» и «Винни-Пух и все, все, все...» на музыку Ю. Тер-Осипова, «Волшебный лук» М. Атоева. Все эти постановки осуществлены С. Азаматовой. Выпускница первой таджикской группы Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой, она окончила балетмейстерское отделение Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, где постигла основы мастерства под руководством А. Лапури, и своими работами начала в таджикском театре процесс формирования оригинально-

го детского балетного репертуара. Одна из последних работ хореографа — балетная версия одной из самых любимых детских сказок — сказки Ганса Христиана Андерсена «Снежная королева». Новое произведение создано С. Азаматовой в содружестве с молодым душанбинским композитором К. Тушенком.

На премьеру пришли не только школьники, но также малыши из старших и средних групп детских садов. Хочется верить, что все то доброе, хорошее, красивое, что заложено в андерсеновской сказке, им запомнилось...

Новый спектакль привлекает своей обращенностью к вечным темам верности дружбе, высокого благородства души, самоотверженности. Один из секретов обаяния балета — четкость его драматургической основы, ясность прочтения сюжета, исполненная мелодизма музыка, образная, красочная сценография. Нет необходимости пересказывать сюжет спектакля — он хорошо известен. С. Азаматова сохранила главные мотивы и идеи сказки Андерсена, включив в фабульную канву постановки все, на ее взгляд, удобные для танцевально-го воплощения фрагменты, и со-

чиняет вариации, дуэты и другие ансамбли, массовые эпизоды, отмеченные фантазией, разнообразием красок. Но используя в качестве основы пластической партитуры лексику классического танца, балетмейстер привносит в его строгие конструкции чисто игровые, пантомимные элементы и детали, которыми, в частности, буквально сверкает проход действующих лиц перед занавесом. В гротесковых танцах разбойников и в сцене ледяного царства С. Азаматова использует круговые построения: преданная Атаманше банда кружится вместе с ней в радостном экстазе, а в картине «В чертогах Снежной королевы» ледники вовлекают свою властительницу в вихрь снежного кружения. Многие пластические построения балетмейстера выглядят весьма эффектно. Однако сцене «Разбойничье логово», по моему мнению, не хватает четкости, определенности рисунка. Встречаются в спектакле и «наработанные» приемы, движения и мизансцены, которые повторяют мотивы, найденные автором в своих предыдущих работах. Хотелось бы пожелать С. Азаматовой быть более активной в поисках неповторимого пластического облика своих балетов.

Преемственность — это так важно!

Народный театр балета Смоленска работает весьма плодотворно, помогая городу своей творческой деятельностью в эстетическом воспитании своих земляков. Его постоянные выступления полным составом, а также отдельными группами в сборных концертах, проводимых в городе и области, пользуются большим успехом в различных зрительских аудиториях. Популярность и признание завоевываются устойчивыми художественными качествами работ театра. Добротность знаний в области профессиональной культуры классического и народно-характерного танца сочетаются с развитием артистических сторон исполнения, с эмоциональной выразительностью и музыкальностью, присущими в большинстве своем всем молодым артистам.

В репертуаре театра — немало примечательного. Ими осуществлены целые оригинальные балетные спектакли, поставлено

немало концертных композиций, бережно возобновлены известные произведения (как, например, фокинская «Шопениана», акт из «Пахиты» в постановке М. Петица), а также отдельные фрагменты из полотен классического наследия.

В результате вдумчивой, весьма качественной художественно-постановочной работы исполнительская культура у смоленских танцовщиков обрела серьезную профессиональную основу, что проявляется и в постоянном внимании к соблюдению чистоты танца, и в стремлении добиваться не только ритмической четкости исполнения, но и музыкальности прочтения пластического текста. Но главное — осознанное тяготение к постижению драматического, смыслового содержания сочинения, желание обогащать их эмоциональную партитуру.

Все эти свойства художественной манеры еще раз раскрылись в трактовке программ двух отчетных концертов, которые были увидены мною в Смоленске, — концерта Народного театра балета (художественный руководитель И. Джаврова) и концерта Образцовой детской балетной студии (художественный руководитель Э. Посредникова). Эти

представления свидетельствовали о созидательной и успешной преемственности в работе по хореографическому воспитанию юных смолян. Талантливые постановочные работы Ирины Константиновны Джавровой, окончившей в прошлом Ленинградское хореографическое училище и тридцать лет назад начавшей создавать смоленский балет (сначала в виде хореографического кружка в Медицинском институте, затем — балетной студии, а после — Народного театра балета), ныне переплетаются с сочинениями воспитанников его учениц — Э. и Н. Посредниковых, Е. Егоровой, с их неутомимой деятельностью. Можно говорить о реальной ценности творческого метода Джавровой в воспитании самостоятельных артистов на основах классической хореографии, на активном, широком освоении ими богатств классического балетного наследия, лучших творений советского балетного репертуара — в союзе с серьезной музыкой. Даже простое перечисление композиторских имен, называемых в программах театра, говорит о многом. Это Глинка, Чайковский, Вивальди, Люлли, Бах, Делиб, Адан, Шостакович, Глиэр, Хачатурян, Кара Караев...

Заметный след в деятельности театра оставили два одноактных балета И. Джавровой. То были героико-романтический балет по поэме М. Горького «Буревестник» (на музыку композитора А. Агабабова, специально написавшего ее для осуществляемого спектакля), а также «Орлы Отчизны», воплотившие патристическую тему Отечественной войны 1812 года (на музыку смоленского автора И. Трушкина).

В разнообразии отчетных концертных программ можно отметить немало ярких, удачных номеров в профессионально грамотном исполнении. Среди них — поставленные Джавровой лирический дуэт на музыку известного романа М. Глинки «Я помню чудное мгновенье...», фрагменты из балета Р. Глиэра «Медный всадник» — вальс Параша и Евгения и танец Коломбины и Арлекина, «Гавот» на музыку Ж. Люлли, две композиции в народно-характерном стиле — «Яблочко», из балета Р. Глиэра «Красный мак» и «Шыганский танец» на музыку Желобинского, а также возобновленные со всей тщательностью «Вариации Авроры» из балета П. Чайковского «Спящая красавица» в хореографии М. Петица.

Музыка К. Тушенка отличается динамикой, точностью характеристик сказочных персонажей. Композитор сумел найти выразительные звуковые краски для создания органичной эмоциональной атмосферы спектакля, «вылепил» выразительный «портрет» каждой его сцены. Музыкальная драматургия «Снежной королевы» строится по принципу контрастного сопоставления материала и, вместе с тем, она отличается целостностью, взаимосвязанностью отдельных частей. Впервые взявшись за создание балетной музыки, К. Тушенко серьезно, с уважением к законам хореографического искусства подошел к делу. Такт и знания С. Азаматовой, опытного, обладающего музыкальной культурой балетмейстера, способствовали успеху сотрудничества.

Оркестр, руководимый дирижером И. Абдуллаевым, своей трактовкой партитуры увлекает зрителей богатством настроений — то теплой лиричностью, нежной игривостью и непосредственностью мира детей, то жанровой живописностью, то торжественной церемонностью королевского дома, то злой насмешкой над нелепыми разбойниками, то прозрачным холодом голосов ле-

бяного царства.

В спектакле наряду с артистами балетной труппы заняты ученики хореографической школы и хореографического отделения Душанбинского музыкального училища. Юные танцовщики изображают зверей, птиц, льдинок, троллей. Злые тролли — маленькие лесные человечки — разлучили Герду с Каем. Тролли причиняют неприятности и другим хорошим людям. С прохожего сбрасывают шляпу. У одной из двух прогуливающихся подруг заметно забирают сумочку, роют яму в земле — попав в нее, больно ушибла ногу девочка. И все-таки среди этих лесных человечков нет-нет да и попадается какой-нибудь с добрым и чутким сердцем. Вот Кай идет к Герде с горшочком, в котором распустился яркий цветок. Неожиданный удар злого тролля, Кай падает, и горшок разбивается. Мальчик горько плачет, а потом, успокоившись, вдруг замечает, что горшок цел. Оказывается, другой — добрый — тролль пожалел его и подложил ему такой же горшочек. А вот подмена бабушкиного зеркала волшебным (это сделала злой тролль) принесла Герде много бед и испытаний.

Роль Герды исполняют шесть

балерин. По моему мнению, наиболее интересно здесь выглядит З. Белыева. Ее Герда — хрупкая, женственная, проявляет и такие свойства своего характера, как решительность, настойчивость, целеустремленность. Сочиненная С. Азаматовой партия Герды дает «в руки» исполнительнице достаточный материал для того, чтобы показать процесс духовного мужания героини. И артистка удачно воспользовалась им и многое рассказала нам, зрителям, о чистоте души Герды, ее искренности, ее самоотверженности...

Такую Герду Кай не может не полюбить. На эту партию назначены четыре танцовщика. Наиболее органичным в этой партии, на мой взгляд, выглядит Б. Давлятов. Он выразительно показывает разные душевные состояния своего героя: сначала — сердечное отношение к Герде, затем — неожиданная метаморфоза после того, как в глаз и в сердце Кая попал осколок, холодное безразличие в царстве Снежной королевы, наконец, радость от вновь обретенного счастья встречи с Гердой.

Эффектна в партии Снежной королевы Х. Алибаева. Глаза ее, как написано в сказке, сияют словно звезды. Но взгляд их холо-

ден и тяжел, царственно двояжения. Яркую характерность пластических красок демонстрируют В. Головянц и В. Алибаев в партии Атаманши, Д. Валиева — Маленькая разбойница. Запоминаются образы, созданные Д. Хусейновым, В. Головянцем (ворон Карл), Л. Мещеряковой, В. Анучиной (ворона Клара), О. Губайдуллиной (Принцесса), И. Кузнецовым (Принц).

Один из ведущих театральных художников страны В. Серебровский создал красочные декорации и костюмы, во многом способствовавшие яркому впечатлению, производимому спектаклем. Игровой занавес, на котором изображен густой лес, красочные задники, другие элементы декорационного оформления — все несет на себе печать театральности и строгого вкуса, овеяно романтической атмосферой. Детали датского прикладного искусства в виде орнаментов, нарисованных на темном фоне падуги и кулис, гармонируют с задниками. Постановочное решение открывает глубокую перспективу сцены, дает возможность для быстрой смены картин, непрерывности действия.

Низам НУРДЖАНОВ,
доктор искусствоведения

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

Воспитанница Джавровой, Е. Егорова следует традициям своей наставницы. Запомнилась ее массовая классическая композиция «Класс-концерт», сочиненная на музыку из произведений русских и зарубежных композиторов в трактовке Лондонского симфонического оркестра, лирическая композиция, пронизанная народно-поэтическими интонациями «Я в садочке была», «Веронский сонет» на музыку И. С. Баха, комедийное классическое трио «Кавалеры» (музыка К. Хачатуряна). Она не забывает и о классическом наследии, стремясь вместе с исполнителями к постижению духовности и красоты его шедевров.

В несколько ином аспекте следует рассматривать миниатюры Н. Посредниковой, поскольку они предназначены для учащихся Образцовой детской балетной студии. В них тонко учитываются и физические силы детей, и их технические возможности.

В программе концерта студии мы увидели поэтичные и занимательные композиции, созданные ее художественным руководителем Э. Посредниковой, в прошлые времена — ведущей классической солистки и того первого балетного кружка, и балетной студии, и народного театра

Выступают юные артисты смоленского балета.

балета. И танцуются все они с большим оживлением, стройно, четко, выразительно. К сожалению, не удалась попытка самостоятельного сценарного и хореографического прочтения балета П. Чайковского «Шелкунчик» (либретто и постановка Н. и Э. Посредниковых). Мне показались неоправданными многие купюры, перестановки в музыкальном материале, изменения либретто.

В целом же, обобщая все увиденное в отчетных концертах Смоленского народного театра балета и его творческого дитя — Образцовой детской балетной студии, а также известное ранее по прошлым неоднократным встречам с артистами, я хочу сказать: творческая деятельность этих коллективов играет значительную роль в культурной жизни смоленской земли — как пропагандистов и просветителей, много делающих для эстетического воспитания жителей города и области.

В жизни Народного театра балета особо ценна традиция преемственности в его педагогических и творческих исканиях. Сформировавшиеся принципы его художественной деятельности строго поддерживают, продолжают и

развивают зрелые артисты — ученики и последователи И. Джавровой. Речь идет о балетмейстерах-репетиторах Н. Посредниковой, Е. Егоровой, В. Смольякове, работающих в театре, а также о педагогах детской балетной студии Е. Максименковой и И. Жук при непосредственном участии в работе ее художественного руководителя — Э. Посредниковой. Исполнительские традиции во «взрослой» труппе, где ныне свыше тридцати артистов, с достоинством и увлеченностью продолжает одаренная молодежь, среди которой следует быть отмеченными Е. Кузьменкова, А. Дороничева, Т. Пуденкова, Ю. Низовцева, Н. Северская, М. Федоренкова, Ю. Галкина, Е. Казакова, А. Витченко, А. Кузнецов.

В Смоленске, городе, известном своими достопримечательностями, не существует театра оперы и балета. А поэтому деятельность Народного театра балета, пропагандирующего балетное искусство, весьма ответственна. Это, как и многочисленные звания, грамоты и дипломы, обязывает ко многому. И исполнители Смоленского балета достойно выполняют эту миссию.

Элла БОЧАРНИКОВА



«Сначала до каждого концерта надо было доехать. Совершить по городу путь пешком, до места сбора артистов, потом уже сесть на грузовую. И чего только ни насмотришься, чего только ни переживешь. В темном, неосвещенном парадном наткнешься на мертвого человека, а на улицах — на трупы убитых, замерзших, завернутых в простыни просто умерших от голода. Вперед собственными глазами увидишь, как смерть собирает эту свою страшную дань. Вспоминаю, как шли мы по Кировскому проспекту, перед нами на порядочном расстоянии двигались двое. Женщина несла младенца, мужчина вел за руку девочку. Не успели мы подумать, что хорошо бы их догнать, чтоб вместе перейти через мост, как перед ними разорвался снаряд. Упал мужчина, рядом лежит мертвая девочка. На руках у женщины — безжизненное тельце ребенка», — написала однажды Наталия Павловна Сахновская (1908—1990).

Рассказанный ею эпизод — обычный факт повседневного блокадного бытия ленинградских деятелей искусства. Артистка Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, она все эти дни жила в своем родном городе и не только жила — выезжала с концертами на фронт, участвовала в спектаклях, несла свое искусство раненым в госпиталях, рабочим на заводах... Приведенный выше отрывок взят из блокадного дневника Наталии Павловны Сахновской, страницы которого редакция предлагает вниманию читателей.

НАТАЛИЯ САХНОВСКАЯ

ИЗ ДНЕВНИКА АРТИСТКИ

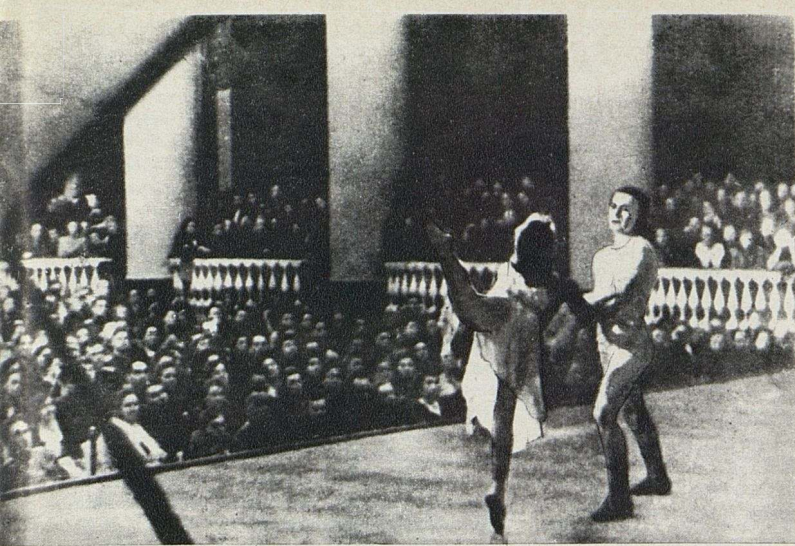
25 сентября
1942 года.

Завыла сирена. Учащенно забился метроном по радио, возвещая налет и артобстрел. Уже стемнело, моросит дождь. Второй час наша концертная бригада — М. Елизарова, С. Преображенская, И. Нечаев, В. Мацкевич, Р. Гербек, А. Люблинский и я, Н. Сахновская, — сидим в доме на улице Росси, 2 в ожидании машины. На душе тревожно, знобит, хочется есть. Когда мы решили, что машины уже не будет, она подошла: открытая грузовая, мокрая, пустой кузов, без скамеек, без единого стула или хотя бы просто досок, на которых можно было бы сидеть, нельзя же стоя ехать... Да и вообще тьма кромешная, зенитки бьют, прожектора рыщут по небу, освещая низкие, тяжелые тучи, неподалеку рвутся снаряды... А может быть, не ехать? Об этом стыдно даже подумать. Машина пришла, нас ждут, как можно не ехать? Нашли доску, две табуретки, кто-то примостился на мешках с чурками, в общем кое-как разместились и поехали. Можно себе представить, как нас протрясло на этих табуретках, как мы продрогли и как устали от напряженного ожидания — попадет в нас снаряд или проскочит. Где уж тут еще выступать! Одна мечта — съесть бы кусок хлеба и скорее лечь отдохнуть... Нас привезли в госпиталь. В довольно просторном помещении собрались раненные. Больше двух часов они сидели в ожидании концерта. Они не хотели расхотиться, каждый боялся потерять место. Надо было видеть, как они обрадовались нашему появлению. Неужели же мы заставим их еще ждать? Нет, нет, мы сейчас же начнем концерт. В уголочке, отгороженном щитом, шкафом и еще чем-то, мы, я и Роберт Гербек, спешно переобдеваемся, причисываемся при

29 января
1943 года.

скудном освещении. Певица Мария Елизарова уже начала концерт. Она запела о любви... Посветлили лица, вздохнулось свободней, и нашим окаменевшим, отекившим ногам приходится проделать свое дело. Творческое волнение вытесняет все невзгоды, все лишения, все болячки, забыта война, свирепствующая над городом... Мы, артисты, сами переносимся в мир, полный вдохновенья, и увлекаем за собой нашу аудиторию.

С 26 января все дни подряд до конца месяца спектакли театра шли в здании клуба (на Харьковской улице за Московским вокзалом). Ежедневные налеты и обстрелы. В первый день на Марсовом поле нас настигла тревога, начался налет, зенитки палят, снаряды врываются, спрятались нигде. Прижавшись друг к другу, спешим к домам. Долго стоим в подворотне одного из них, пока немного не утихло. Идем дальше, но не успели пройти до середины Кировского моста, как снова начался налет. До домов опять очень далеко, бежать нет сил. На следующий день тоже был сильный налет, но после спектакля нас повезли на концерт в госпиталь. Сегодня опять пришлось шагать через весь город. Грозно было на улице, темень и пальба: сверху бомбы, с боков снаряды, к тому же, когда свои зенитки бьют, стаканы от их патронов обратно вниз, на нас, падают. Просто ад. Марсово поле занесло снегом, дороги нет, мы прыгаем в чьи-то следы, по колено в снегу. Страх гонит к домам, но ноги сковало, и вдруг... упало сердце: подворотня, в которой мы прятались прошлым вечером, завалена, над ней зияет дыра, в этот дом угодил снаряд. А мы спешим сюда, чтоб опять укрыться...



Н. САХНОВСКАЯ и Р. ГЕРБЕК
исполняют композицию «Элегия»
(на музыку С. Рахманинова)
в Большом зале Филармонии.
Ленинград, 1943 год.

30 января
1943 года.

День такой же суровый. Станцевали в госпитале, затем в клубе на Харьковской в балете «Эсмеральда» и поехали в Автово на передовую линию обороны. Домой вернулись в пять часов утра. Тяжелый выдался январь. Ноги стерты в кровь, на пятках просто раны. Еще бы: за тридцать дней тридцать четыре выступ-

Наталья Павловна САХНОВСКАЯ



9 февраля
1943 года.

ления, из них пятнадцать балетных спектаклей! А столько приходится шагать... Но все равно, мы не собираемся отдыхать. Все ленинградцы трудятся, подхваченные волной патриотизма, поднявшей нас на самый высокий свой гребень.

Город подвергается жесточайшему обстрелу, а мы готовим всем театром — и оперой и балетом — вечер, посвященный великому Пушкину. Морозы и метели завернули февральские, и наши помещения так промерзли, что разучивать и репетировать танцы приходится в шубах и ботах. В программе романсы и отрывки из опер и балетов на темы из произведений великого поэта. Балет готовит танцы в замке Наины (постановка М. Фокина) из оперы «Руслан и Людмила» и третий акт из балета «Бахчисарайский фонтан» (постановка Р. Захарова).

11 февраля
1943 года.

Торжественный вечер состоялся и явился событием в блокированном городе. Поэзия и музыка властвовали над жуткими бомбежками и морозами... Очарованные зрители, заполнившие зрительный зал Выборгского Дома культуры, закутанные во все теплое, восторженно аплодировали каждому номеру. Дух поэта словно присутствовал в театре. Никого не смутило, что Ленский — И. Нечаев пел в шубе, температура почти как на улице, стены покрыты инеем, сильно промерзли. Но балет обязан танцевать в легких костюмах. Чудный голос Софьи Петровны Преображенской льется широко, она поет Ратмира, а на сцене мелькают «тени таинственных дев», как поет Ратмир — Софья Петровна. Они проносятся то вереницей, то поодиночке, то собираются в кружки, выют хоровод и, закружившись, исчезают и вновь появляются... Они посинели от холода, тонкие, легкие, невесомые, настоящие «тени таинственных дев». Учащенное дыхание их стало видимым, пар клубится изо рта на этом морозе и реет вокруг их лиц, создавая даже особый зрелищный эффект. Очень хорошо танцевали солистки Е. Гемпель, Г. Алексеева и особенно Н. Красношеева. Сцена из оперы «Руслан и Людмила» прошла с большим успехом. А во втором отделении программы мы показывали третий акт из балета «Бахчисарайский фонтан». Исполнители — Роберт Гербек (Гирей), Ольга Иордан (Зарема) и я, Наталья Сakhовская (Мария). В конце сцены, в тот момент, когда Зарема наносит Марии удар в спину кинжалом, получилось очень занятно. У Иордан в руках — маленький, деревянный кинжальчик величиной в столовый нож и очень легкий. Ее окоченевшая от холода рука не рассчитала силу и ударила по-настоящему. Кинжальчик не ранил меня, только ударил, пробив ткань и застряв в костюме. Вырвать его обратно Ольга Генриховна не смогла, рука не слушалась. Оставшаяся торчать рукоятка кинжала произвела свой эффект правдоподобия, подлинности убийства. Мария умирала с кинжалом в спине.

Зрители тепло приняли наше выступление. Весь концерт прозвучал празднично. В нем участвовали лучшие оперные певцы Театра имени С. М. Кирова. Домой брели по заснеженным улицам по колено в снег, усталые, но счастливые. Белеет огромное Марсово поле, озаренное предательски луной, лютует мороз, скрипит снег, кругом грохочет война, а в душе что-то ликует и гонит страх...

13 апреля
1943 года.

В нашем блокадном театре был утренник — балет «Эсмеральда». Роберт танцевал Гренгуара, а я — Флер де Лис. После конца спешно переоделись и поехали на концерты к самой крошечной аудитории, в детские садки для сирот-малюток трех-четырех лет. Трогательно было видеть, как они, сидя на маленьких стульчиках, внимательно слушают сказки, стишки, песенки. Когда мы танцевали классический вальс на музыку Чайковского, кто-то из наших маленьких зрителей громко спросил, выговаривая букву «с» как «ш»: «А они вшамделешные?» Легкие аплодисменты маленьких ладоней, как шелест листьев, широко открытые глазенки вновь смотрят по-детски, не так как в прошлом году. Невольно вспомнились отеки, серьезные, разучившиеся улыбаться лица ребят, с глазами полными тревоги, уже познавшими голод и опасность... Уход за детьми и их питание были уже налажены, но тщетно они будут ждать своих матерей...

26 апреля
1943 года.

После спектакля «Эсмеральда» в блокадном театре мы с Робертом поспешили на улицу России, 2. Небольшая бригада артистов, в которую и мы были включены, оказалась уже в сборе, машина ждала нас. Сразу поехали на передовую. День был облачный, прохладный, дорога проселочная, разбита гусеницами танков, вся в ухабах, деревья черные, без листьев, только ели и сосны зеленеют. Приехали. Никаких признаков жилья, какого-либо укрытия, простого навеса. Машина наша остановилась на поляночке среди леса. Сказали, что концерт будет на открытом воздухе, но где? Никакой площадки, сырая земля, почва бугристая. Сценой может послужить только грузовая машина, на которой мы приехали.

Неожиданно появились бойцы, словно выросли из-под земли, и с шутками и прибаутками помогли нам выгрузиться. Откинули борта машины, наскоро соорудили подставку к кузову, которая должна была заменять нам лестницу. Мы с Робертом Гербеком залезли в кабину и спешно стали переодеваться в танцевальные костюмы. Погода совсем не подходящая: небо затянуто облаками, пасмурно, холодно. На земле еще кое-где белели кромки нерастаявшего снега. Бойцы встали вплотную вокруг машины, жадно и с наслаждением стали слушать музыку. Водворилась тишина и сразу установился у нас полный контакт со зрителем. Галя Скопа-Родионова прямо поверх своей одежды одела концертное платье (худоба разрешает), на шею оставила шерстяной шарф. Она исполнила три романса, но ее не хотели отпускать, просили спеть еще. Невозможно было отказать, и она пела еще и еще, все больше вдохновляясь. С машины бойцы сняли ее почти на руках.

Мы с Робертом успели переодеться, зубы стучат, трясет от холода. Решили дать нам станцевать сразу после Гали. Зрители окружили нас трогательной заботой, держали руки наготове, чтоб подхватить в случае, если мы оступимся и начнем падать с машины. Какие у них славные лица, добрые улыбки! Когда мы бисерили, порыв ветра вдруг дунул каплями дождя, такими холодными, что мы невольно вздрогнули и слегка поежились, но не вышли из настроения танца, наоборот, это вошло легким юмором в наше исполнение и вызвало одобрение у зрителей. Когда мы закончили выступление и спрыгнули на землю, один из бойцов уже держал шинель наготове, чтоб накинуть на меня. Мы поспешили залезть в кабину и быстро натянуть на себя теплую одежду. Огромное удовольствие доставил бойцам Валентин Легков. Своим красивым оперным голосом он прекрасно исполняет арии из всех оперетт, популярных и всеми любимых.

Обратно ехали молча. Машину кидало на ухабах туда-сюда, протрясло нас вконец. Небо затянуло беспрободно, дождь зарядил словно осенью, холодный, проливной. Мы промокли, знобило, хотелось есть. Мысли оставались там, с бойцами. Мы не поняли, где они находились. В окопах, землянках или просто под открытым небом? Каково им сейчас под дождем? Что значат наши невзгоды по сравнению с тем, что переживают они. Хорошо, что побывали у них. Подарили им минутку мирной жизни...

1 мая
1943 года.

Международный праздник трудящихся стал для нас, блокадников, тяжелым днем испытаний. С 8 часов утра и до вечера город обстреливался. Снаряды летели во все кварталы, неся смерть, увечья, лишая жителей крова... Озверели фашисты в своей тщетной злобе, не в силах сломить ленинградцев. Но никто в городе не смеет поддаваться, а мы, артисты, должны не только украшать, но и уметь создавать праздник, поднимать дух у защитников города. В ответ на злодеяния музыка звучала в театрах, клубах, по радио, в госпиталях, у бойцов, на заводах во время перерывов в работе... Пусть слышат, гады! Наши выступления в этот день должны были начаться с праздничного концерта в Филармонии, в Большом зале. Мы с Робертом Гербеком бежали по Садовой улице, по улице Ракова, район подвергался артобстрелу. Билось сердце, но некогда было отсиживаться в бомбоубежище. Только мы добежали, шагнули в вестибюль и за нами захлопнулась тяжелая дверь главного подъезда, как раздался взрыв: снаряд попал в подходящий трамвай на площади Искусств. Страшно было подумать, что случилось с людьми, переполнившими трамвай. Не успели подняться в зрительный зал, тут же снова ахнуло, на

31 декабря
1943 года.

27 января
1944 года.

этот раз в карниз здания Филармонии. Посыпался битый кирпич, стекло, щебень, возле потолка в стене большая пробоина. Хоры завалены, сцена засыпана... Столько убитых зрителей среди подъехавших на трамвае... Концерт не может состояться. Но впереди — еще выступления, нельзя отказаться, у людей должен быть праздник. Надо только благополучно перебежать по Невскому проспекту на улицу России, 2, где находится наш сборный пункт и военно-шефская комиссия, и получить направление. Судьба милостива, мы добежали. Опять где-то рядом сильный взрыв и сразу несколько подряд... Мы поднялись на третий этаж, многие артисты уже собрались. Вдруг появилась певица Алла Мирецкая — вся в крови, бледная как смерть. Ее трясла лихорадка, и она не могла выговорить ни слова. Все мы засуетились вокруг нее, дали воды, усадили, смыли кровь, как оказалось чужую, с ее лица, рук, одежды. Из несвязного рассказа мы поняли, что она ехала в трамвае № 12, шедшем по Невскому проспекту. На углу Садовой разорвался снаряд, очевидно, рядом с трамваем... Алла сидела с противоположной стороны, убитые и раненые упали на нее и защитили своими телами.

Трагедии города воспринимались тяжело. Обстрел не стихал, каждый взрыв больно отзывался в сердце. Тем не менее, надо ехать на завод, не опоздать к их перерыву, недолгому отдыху в работе. Алла Мирецкая не хочет ехать, она боится, что не сможет петь, но мы не соглашаемся оставить ее одну в таком состоянии и уговорили ехать с нами, кстати, и заменить ее в программе некому. И тут только она спохватилась, что в смятении где-то выронила из рук свой чемоданчик с нотами и концертным платьем. У кого-то нашлись ноты, три романса, которые она пела, а выступить ей пришлось в костюме, в котором была. У Аллы небольшой, но очень приятный голос, сама женственная, хорошенькая, и отлично исполняет песни и романсы, составив свой репертуар в большинстве из забытых и мало известных произведений. На первом заводе мы выступили в двух цехах. Подавленное настроение сразу рассеялось при встрече с приветливыми, хоть и утомленными людьми, окружавшими нас. Мы забылись и отдались во власть искусства.

На другом предприятии, на знаменитом Кировском заводе, территория которого обстреливается беспрерывно, концерт проходил в довольно просторном бомбоубежище. Наш конференсье начал с того, что поздравил всех с праздником, рассказал что-то веселое, чем-то рассмешил аудиторию, вызвал смех и аплодисменты, мы все перестали слышать взрывы, хоть они не стихали.

После этого концерта Аллочка Мирецкая петь не смогла, сдали нервы, пропал голос, пережитое потрясение взяло свое. А мы поехали за город, к бойцам, на передовую.

Провожаем 1943 год, мама, сестра, Роберт и Я. На столе блокадный ужин. С надеждой встречаем Новый год — 1944-й. Вести с фронтов обнадеживающие. Хоть гитлеровцы продолжают обстреливать город, мы надеемся на скорое освобождение.

Зимний пасмурный день клонился к вечеру. Затеменный, заснеженный город тонул в полумраке. Темные силуэты домов, ни единого огонька, ни единого луча света не пробивается ни в одном окне. Тишина... Ни одного взрыва... Огромный город словно замер, словно затаился в ожидании чего-то. Тишина, она ведь тоже пугает. Нервы напряжены, слух тоже... Что нас еще ждет? Что-то должно случиться, тишина не может быть... И вдруг весть! Она летит от человека к человеку, от дома к дому. Наша армия одержала победу! Полностью разгромлен враг под Ленинградом, блокада снята!.. Блокада снята, великий праздник, долгожданный, выстраданный праздник!.. Нет слов передать всеобщее волнение, радость и боль. Все выбежали на улицы, чужие люди бросаются друг другу в объятия, рыдая и радуясь, рыдая и торжествуя... В памяти встают картины жестоких бедствий, как мало нас дожило до этого праздника... Раздался орудейный залп... Город салютует нашим войскам-победителям, отстоявшим и освободившим Ленинград от блокады. Высоко в небо взметнулся фейерверк и озарил город... Столько огней!.. Столько света!.. И свет входит в наши дома, в нашу жизнь и в наши души...

ОЛЬГА ВСЕВОЛОДСКАЯ-ГОЛУШКЕВИЧ,
заслуженный деятель искусств Казахской ССР,
доцент

Страстный, энергичный, неутомимый ученый-историк русского театра Всеволод Всеволодский-Гернгросс был одновременно и практиком-новатором театрального искусства. Его научные идеи и изыскания всегда претворялись в живом деле театральной культуры. Так, ратуя со своими единомышленниками А. Гвоздевым и С. Мокульским за выделение изучения феномена театра в отдельную науку, Всеволод Николаевич утром, бреясь, придумал слово «театровед» и, радуясь как ребенок, с лицом в мыльной пене, на разные голоса пел: «Театровед, театровед, придумал! Ура!» Из этого придуманного им слова, до того не существовавшего, родилась и наука, названная «театроведение». Стараниями единомышленников возникли театроведческие факультеты, воспитавшие и воспитывающие специалистов — обладателей определенной научной профессии.

Уже будучи известным ученым, написавшим труды «История театрального образования в России», «Театр при Алексее Михайловиче», «Театр при Анне Иоановне», «Русский театр в эпоху Отечественной войны 1812 г.» и другие, Всеволод Николаевич безоговорочно принял Октябрьскую революцию и начал вести большую работу в театрально-педагогическом отделе наркомпроса.

Он стал инициатором, создателем и директором Института живого слова. Идея его создания родилась из интереса ученого к различным интерпретациям звучащего слова — драматургическому, поэтическому, ораторскому, эпическому, песенному и сказочному. «Мелодия человеческой речи или так называемая интонация представляет средство общения между людьми ничуть не менее важное, чем само слово», — писал он в статье «Закономерность мелодии человеческой речи».

Торжественное открытие Института живого слова состоялось в 1918 году. Он имел три отделения — научное, учебное, просветительское, в деятельности которых участвовали А. Луначарский, Ф. Зелинский, А. Кони, Ю. Юрьев, В. Мейерхольд, Л. Вивьен, Е. Тиме, Л. Щерба, Л. Якубинский, Н. Бахтин, С. Бонди, Н. Гумилев, А. Жербцова-Андреева, А. Канкарович и другие.

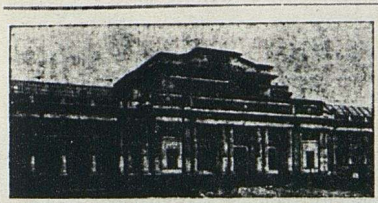
Всеволодский-Гернгросс приглашает в институт артиста балета Ивана Ивановича Чекрыгина, который еще в 1914 году выступал с докладом «Реформа балета», где ратовал за сближение балетного искусства с музыкой, за включение в программу подготовки будущих танцовщиков таких дисциплин, как история искусства, музыка, ритмика хореографии.

Одновременно с интересом к слову Всеволод Николаевич уделял большое внимание жесту, движению, танцу в его различных проявлениях и в том числе к балету как существенной части русского театра, но требующего, по его мнению, обновления своих форм. Свообразным credo ученого здесь можно считать дарственную надпись, сделанную им на книге «М. Фокин»: «Формы стареют как и все живущее».

История: исследования, документы, воспоминания

ПЕРВЫЙ ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Афиши
Этнографического
театра.



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕАТР
Инженерная, 4 Телефон 111-86
НОЯБРЬ 1930

НОВЕБРЬ	10	Понед.	ОБРЯД РУССКОЙ КРЕСТЬЯНСКОЙ СВАДЬБЫ 1. Свадьба 2. Дума 3. Смотрины 4. Переговоры друзей 5. Прощание с красавой 6. Бранье 7. Книжкой стол В 3-х действиях и 7-ми картинах.
	11	Вторник	
	15	Суббота	ЧЕТЫРЕ ДЕРЕВНИ Инсценированный концерт из произведений русского крестьянского творчества (былины, песни, обрядовые и игровые, ролики, пляски, частушки, пляски, хороводы и танцы). 1. Деревня старой Руси. 2. Деревня помещичьей усадьбы. 3. Деревня капиталистическая 4. Деревня советская.
	16	Воскр.	

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕАТР
Инженерная, 4
АПРЕЛЬ 1931 г.

ГОДОВЩИНА ОТКРЫТИЯ ТЕАТРА
ДВА ПРЕМЬЕРЫ:
СЕЛО РЯЗАНСКОЕ
(ВОЗРАЖАЯ НА ЗАЯВЛЕНИЕ 1908-1930)
ПЕСНИ УКРАИНСКОГО ЦЫГАНЕ
И ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ УДМУРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ОТДЕЛА ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
И ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ УДМУРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ОТДЕЛА ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
И ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ УДМУРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ОТДЕЛА ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ

1931 год
Государственный Этнографический Театр
Инженерная 4, тел. 620-80 и 111-86.

Премьера!
ЦЫГАНСКАЯ ДОРОГА
(РОМАН ДРОП)
Историко-бытовой пьеса из жизни цыган в 5 действиях. В. Всеволодского.
Участуют южный состав цыганской и русской труппы.
Постановка В. Всеволодского и Н. Урванцова. Художник — А. Жукотский.
Зав. муз. части — Е. В. Гиппиус.
Начало спектаклей ровно в 8 час. веч.
Цена мест от 10 коп. до 1 руб., при коллективном посещении для членов профсоюзных клубов.
Дети до 16-летнего возраста на вечерние спектакли не допускаются.
Каждое открытие спектаклей в 11 до 4 час. дня и в 7 до 10 час. веч.
Предпочтение давано на спектакли спектакли и на стационарные кукольные и детские спектакли (по договоренности с отделом за музей, а также с предложениями зала театра для устройства торжественных собраний и праздничных вечеров).

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕАТР
Инженерная, 4 Телефон 111-86
1930 ОТКРЫТИЕ СЕЗОНА 1930

ЧЕТЫРЕ ДЕРЕВНИ
в 4-х частях
КАВКАЗ
Начало всех спектаклей в 8 час. веч., начало школьного спектакля 26 октября в 6 час. дня
Тел. 111-86
Инженерная, 4

Они тоже бываю в свое время новыми, светлыми, молодыми, потом они вступают в эпоху своего блестящего расцвета, но именно с этого момента начинается их постепенное умирание, наконец, наступает минута, когда форма перестает выражать свою современность. Жизнь перерастает и форма становится тесной, скучной, пустой. Чтобы творить новые формы, среда выделяет из себя свои лучшие силы, и именно они ищут и, наконец, находят эти новые формы². Кроме того, здесь родилась студия «Гептохор», работавшая в дункановских традициях свободного античного танца. Студийцы — девушки и один юноша Ю. Ван-Орен, героически выдерживая ледяной холод нетопленых помещений, занимались в легких хитонах и босиком. В 1922 году они показали представление «Миф об Артемиде и Алфее» и другие программы.

Все это делалось не случайно: ученый горячо поддерживал все новое и прогрессивное в танце и балетном театре. В 20-х годах он активно защищал постановки Ф. Лопухова — танц-симфонию «Величие мироздания», осуществленную на музыку Четвертой симфонии Бетховена, балет «Байка о лисе», радовался справедливому успеху его «Ледяной девы» как спектаклю новых форм. В 1928 году вместе с А. Гвоздевым и И. Соллертинским выступил в печати³ с требованием реорганизации хореографического образования, принесшего впоследствии плодотворные результаты. В 1932 году приветствовал премьеру балета «Пламя Парижа» В. Вайнонена. Высоко ценил творчество К. Голейзовского, назвав «исключительно интересной» постановку «Иосифа Прекрасного», хотя не принимал тех его новаций, где усматривал «эротическое направление».

Но интерес Всеволода Николаевича к искусству танца, как мы видели, выражался и практически в стенах Института живого слова сформировалась студия его преданных учеников и последователей. После нелепого и ничем не объяснимого закрытия института в 1923 году она преобразовалась в «Экспериментальный театр». Он не имел никакой материальной базы, но, тем не менее, в огромном зале заседаний городской думы на Невском, дом 33, удалось соорудить амфитеатр с уходящими вверх местами для зрителей и со сценической площадкой внизу в центре — местом действия. «Состав этой студии заметно отличался от других, — пишет Дм. Щеглов, — здесь в основном была интеллигентная университетская молодежь, влюбленная в стихи символистов, в Блока, в его «Двенадцать»⁴.

Будучи руководителем этого «Экспериментального театра», Всеволодский-Гернгросс продолжал помогать и поддерживать новаторские начинания в искусстве танца. Именно в стенах бывшей думы состоялось первое выступление «Молодого балета», руководимого молодым Георгием Баланчивадзе. Несмотря на то, что его первая программа вызвала резкую критику А. Волынского и Ю. Бродерсена, Всеволод Николаевич продолжал безоговорочно верить в юного хореографа, всячески поддерживая его поиски. Так, в конце 1923 года «Молодой балет» в результате совместной работы с ученым подготовил танцевально-пантомимическое действо «Двенадцать», которое шло на фоне «хоровой декламации» поэмы Александра Блока артистами «Экспериментального театра». Видимо, именно искусство «оркестровки» декламационной композиции, созданной Всеволодом Николаевичем в «Двенадцати» и поразившей Г. Баланчивадзе еще во время его посещения постановок в Институте живого слова, позволила ему воспринять голосовую партитуту как музыкально-ритмическое начало сочиненного им танцевального действия. В «Двенадцати», по более поздним воспоминаниям Дж. Баланчина, участвовало более тринадцати танцовщиков в костюмах того времени и хора в пятьдесят человек (явное преувеличение балетмейстера), одетых в толстовки⁵.

Тогда же — а конкретно 8 декабря 1923 года — произошло событие, на много лет определившее театральную практику Всеволодского-Гернгросса, — состоялась премьера спектакля «Обряд русской народной свадьбы». Его появление было не случайным: одновременно с теоретической и практической работой в Институте живого слова ученый не прекращал своих исследовательских изысканий в области истории русского театра, утверждая свою мысль об истоках его формирования на основе древних русских традиций синкретической народной обрядовости, включающей в себя игрища, хороводы, пляски, игры, активно собирая и изучая фольклор во всех его проявлениях. Скрупулезно работал со своими учениками над аутентичностью манеры исполнения русских песен, былин, сказок. Что подтверждают и слова Дм. Щеглова: студийцы «очень хорошо передавали сказки и былины, подражая сказителям»⁶. Это их умение во многом и определило необычность спектакля «Обряд русской свадьбы».

«Не было никаких реклам, не было ни афиш, ни радио, но весть о большом народном трагическом спектакле уже разнеслась по городу», «пошла молва, что в результате длительной работы по сборанию фольклорных материалов... создан спектакль, который уже на репетициях поражает всех»⁷, — пишет Дм. Щеглов.

Спектакль имел огромный общественный резонанс. Он был высоко оценен прессой, прекрасные отзывы дали о нем ведущие деятели

театра. А. Пиотровский в своей книге «За советский театр» писал: «Обряд русской свадьбы» — в сущности, этнографическая работа с точностью, которую только допускает городская современность, воспроизводящая северный свадебный обряд. Этот этнографический вечер оказался одним из прекраснейших, одним из драматичнейших спектаклей года. Организатор спектакля В. Н. Всеволодский, свода многочисленных варианты обряда в общий спектакль, отбросил все бытовые на нем наслоения, словесные и сюжетные. Это, конечно, правильно. Он сознательно отказался от роли стилизатора и уклонился от того, чтобы направляющей рукой ту же стянуть в драматический узел просторные нити обряда... «Свадебный обряд» предстал, как трагедия девушки, развернутая с величайшей монументальностью, в прекраснейших песнях, трогательнейших речитативах, сгущеннейшем диалоге... Думается, что в возрождающейся русской драме эти так своевременно и прекрасно вскрытые Экспериментальным театром трагические корни должны дать всход»⁸.

Кульминационные моменты обряда действительно воздействовали на зрителя своим подлинным драматизмом. Так, в сцене прощания невесты с красотой и расплетения косы подругами, после распевных слов матери —

...«Не могла я тебе, кручинная,
Я оставить тебе девью красоту,
Ой, пришло время, подкатилось,

Нам с тобой, моя лебедь белая,
Расставаться, с тобою разлучатися», —

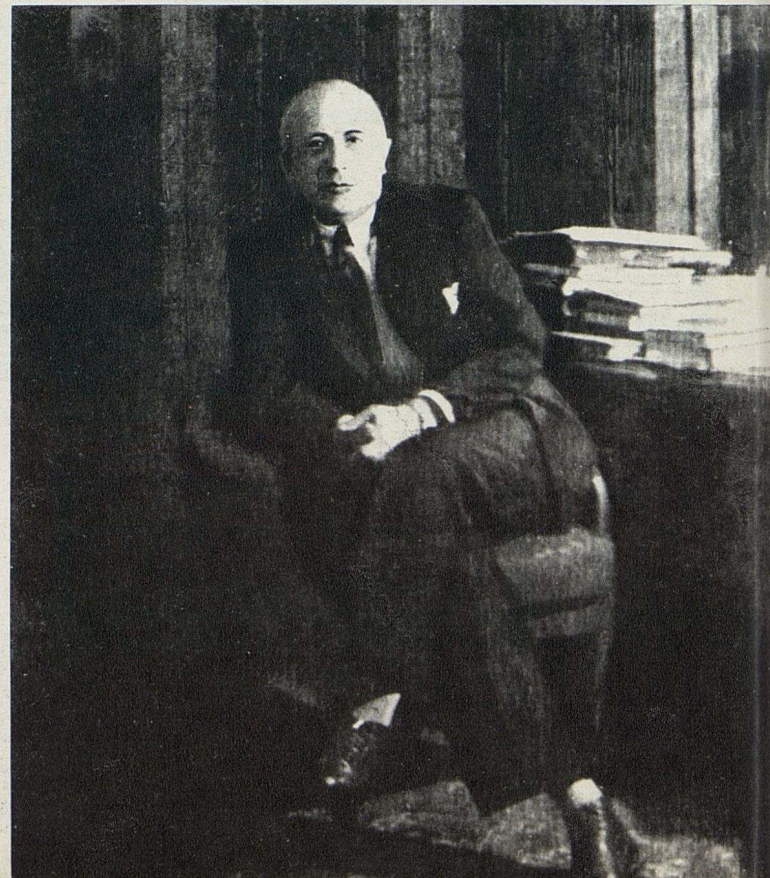
начинался долгий мелодически повышающийся и эмоционально усиливающийся распевный причет невесты, кончающей словами:

«Моя коса порастрепана,
Моя волюшка да разметана,
А на каждой волосиночке
По горючей слезиночке».

Этот трагедийный накал причета, вызывающий невольные слезы даже у мужчин, круто сменялся радостно торжественным хором девушек-подруг, как исконная мудрость народных обрядов, облегчающих людское горе и страдания:

«Ой жарко, жарко в тереме,
Жарко, жарко во высоком,
Жарко свечи горят,
Ой, жалко плакала тут девиц.
Жалко тужила красавица
По своей русой косынке...»⁹

Всеволод Николаевич ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС.



Роль невесты на протяжении многих лет исполняла Нина Чернявская, впоследствии заслуженная артистка РСФСР, она обладала очень красивым, чарующим разговорным и певческим голосом, исключительной музыкальностью, которая, кстати, была присуща многим ученицам Всеволода Николаевича — Е. Лазберг, Е. Степановой, М. Качаловой, В. Мясниковой (исполнительнице роли Анки в картине «Чапаев»).

На спектакль, по воспоминаниям современника, «ходили по два и по три раза. Таково было обаяние певучей речи и «вековых» страстей. Я сам немного был влюблен в невесту — не в исполнительницу, актрису, которой я совсем не знал, но в образ — я был влюблен (и это, пожалуй, главная причина моего восторга) в Россию через эти такие мудрые и в то же время немудрящие слова и песни»¹⁰, — писал очевидец.

Еще до премьеры Всеволодский-Гернгросс отмечал: «Мы тоже за «левый» театр», но русский театр, мы не хотим увлекаться ни американизмом, ни конструктивизмом, цирком, фокустротом, кино — нет! Мы хотим развить в новом русском театре линию, я бы назвал ее линией духовности!.. Дело не в том, что мы вдохновенно стремимся уйти из театра надуманных чувств, придуманных авторов! Вот почему мы пришли совершенно невольно к обряду народному, подлинному обряду, и при этом к самому трагическому из всех... Основная опасность, которую мы хорошо сознавали, была превратиться в бытовую пьесу, но этого мы избежали, оставив лишь стихотворный текст, обрядовые реплики, причитания и пение. Отсюда экономия в жестах, в движениях и, что особенно дорого нам, особая затаенная эмоциональность...»¹¹

Московский зритель также сочувственно отнесся к «Обряду русской свадьбы», неоднократно показанному в Москве весной 1924 года. Театральный критик П. Марков писал в «Правде»: «...Опыт Всеволодского заслуживает полного внимания. Фактически это первая попытка дать строгую и научно обоснованную сценическую иллюстрацию свадебного обряда. В этом несомненное и существенное значение работы Всеволодского, проделанной с полной тщательностью, вниманием и любовью. При таком этнографическом подходе получают особый интерес отдельные частности, сценические элементы свадебного обряда, давая прекрасный материал исследователю театра. Несомненно, научная ценность постановки значительно превышает театральную. Музыкальная сторона спектакля — разработка и построение речи, напевы — очень интересна»¹².

Известный этнограф О. Озаровская отмечала: «Итоги работы значительны. Молодой театр реализовал древнюю, и еще живую в народе, и лишь для нас, горожан, новую, бесфабульную форму действия, углубляющую его внутреннюю сущность, как демонстрацию «галани-уности» и социальных законов в идее брака (трагическое начало). В исполнительской стороне действия следует отметить очарование девичьего хора, прекрасно певшего и игравшего, превосходную, почти без слов игру матери, взволнованно и тревожно рвущейся навстречу страданиям дочери. Молчание отцов, многодумных кормильцев... семьи, было также действенно и трагично... Театру удалась его попытка проникновения (в истоки народного трагедийного творчества), и за это, и громадную работу, которую он произвел, следует принести благодарность В. Н. Всеволодскому и его сотрудникам»¹³.

Вернувшись в Ленинград, «Экспериментальный театр» (ГЭТ) продолжал играть «свадьбу» по несколько раз в неделю с прежним успехом. Но огромный зал думы на Невском у него отобрали (в нем разместились железнодорожные кассы), и талантливому коллективу пришлось кочевать по разным рабочим клубам, институтам, школам.

В годы своих скитаний по разным площадкам исполнители репетировали в квартире Всеволода Николаевича в его громадном синем кабинете — гостиной. В эти годы им была создана литературно-музыкальная композиция «А. С. Пушкин», в то время совсем «немодного». Чтение стихов, исполнение сцены «У фонтана» из «Бориса Годунова» и отрывков из «Евгения Онегина», первые романсы М. Глинки на слова поэта в обстановке и костюмах той эпохи оставляли неизгладимое впечатление. А, возможно, и заронил зерна великой любви к поэту в сердцах школьной и студенческой молодежи того времени.

Занимаясь активной театральной и педагогической практикой, Всеволодский-Гернгросс все больше углублялся в изучение русского народного искусства. Возглавляя в Ленинградском государственном институте истории искусств (ГИИИ) секцию древнерусского и фольклорного театров, он вместе с Б. Асафьевым, К. Романовым, Б. Казанским, Д. Зелениным страстно ратовал за комплексное изучение народного искусства. В частности, говорил о необходимости изучения крестьянского «артизма», то есть методов артистического исполнения бывальщин, сказок, песен, комедий, игр, обрядов, хороводов и плясок. «...Если и зарегистрированы некоторые плясовые движения,

то вся плясовая манера остается неразработанной, — писал он. — По «народным играм» мы имеем фактический описательный материал, но игровая манера не изучена вовсе. По «народной комедии» сведения вообще крайне бедны, и искусство крестьянского актера совершенно неизвестно...» Тогда как у нашего крестьянства есть своя «декламационная система», тщательно оберегаемая вековой традицией, хотя и уступающая понемногу влияниям города... Между тем, даже тот материал, который накоплен в настоящее время этнографами, позволяет утверждать, что наше крестьянство с незапамятных времен ковало свои собственные театральные формы...» Речь идет о «народных» обрядах и играх. «Объект наблюдений и фиксации — все встречающиеся виды народного артизма, а также все сохранившиеся народные игры и обряды, т. е. свадьбы, похороны, Ярилин день, Иван Купала, хороводы...»¹⁴

Результатом организованных ГИИИ в 1926 и 1927 годах комплексных экспедиций на русский Север стала запись сорока танцев, частично заснятых на киноленту и первое научное исследование плясового фольклора — работа В. Всеволодского-Гернгросса «Крестьянский танец»¹⁵, открывшая путь для последующих изысканий в области народной пляски.

Весь собранный фольклорными экспедициями материал помогал ученому расширять репертуар «Экспериментального театра». Наряду с «Обрядом русской свадьбы» он осуществил с коллективом постановку своей композиции «Солнцеворот», тексты по материалам В. Ковалевой, музыкальный материал в обработке Н. Молоковой¹⁶.

«Солнцеворот» — это крестьянский своеобразный фенологический календарь, исторически обусловленный сменой времен года — движением солнца. Спектакль повествовал о русской праздничной обрядности, состоял из календарных игр — гаданий, песен, хороводов, традиционно отражающих стремление людей, используя яркую эмоционально-впечатляющую образность народных действий, обобщенно и художественно запечатлеть и передать другим поколениям свой трудовой опыт, свои мысли и чувства о самом главном в их земледельческой практике.

С конца двадцатых годов эти спектакли и программы русского фольклора возобновили давний интерес к труппе у сотрудников этнографического отдела Русского музея, который привлек ее к своей просветительской работе. Театрализованные фольклорные представления, включенные в программу научных лекций и выставок, стали своеобразными живыми иллюстрациями экспозиций этнографического отдела музея, значительно повысили к ним интерес посетителей. Из этого содружества и родилась идея создания на базе музея этнографического театра.

Его торжественное открытие состоялось в апреле 1930 года в Мраморном зале этнографического отдела Русского музея. В большом концерте выступала Ирма Яунзем с песнями разных народов. Всеволод Николаевич в образе слепого певца, сопровождаемого девочкой-поводырем (оба — в подлинной одежде музейных экспонатов), исполнял старинную былинку, аккомпанируя себе на гусях. Пела знаменитая певица цыганского хора, участвовавшего в премьеры «Живого труппа» Л. Толстого в Александринском театре, — старая Шишкина под гитарный аккомпанемент С. Сорокина... Выступали и артисты нового театра. Праздник прошел успешно, чему способствовал и внешний вид огромного Мраморного зала, расположенного в правом крыле музея. Высокий проем, собственно четвертая стена зала, был завешен громадным ковром (более 150 квадратных метров) — даром народов Туркестана русскому престолу. Ковер отделял зал от роскошного вестибюля, в котором начиналась экспозиция музея. В глубине Мраморного зала соорудили большую сценическую коробку, с занавесом, кулисами, рампой. За сценой находились помещения для актеров, костюмов, бутафории. Свет на сцене, помимо рампы, тогда еще впервые в Ленинградских театрах, был выносной. Фонари располагались в зрительном зале. Удобные места для зрителей шли рядами, несколько приподнявшись. Каждый из пятнадцати-семнадцати рядов имел примерно двадцать мест. Так что в иные дни здесь, включая также входные, «стоячие» места, могло находиться более пятисот человек.

Труппа, кроме верных сподвижников Всеволода Николаевича, пополнилась также новыми актерами, позже в нее влились еще и отдельные национальные группы, например, мужская с Кавказа, которая впервые познакомила ленинградцев с танцем «Хоруми».

Летом 1930 года Этнографический театр успешно выступал на Первой Всесоюзной олимпиаде национальных искусств в Москве. Ее жюри вынесло решение: «Среди этнографических выступлений на олимпиаде Ленинградский этнографический театр занял особое место... Жюри отмечает особую ценность этого метода в деле... изучения быта народностей СССР. Проработка плана спектаклей, а также исполнительская часть стоят на большой высоте»¹⁷.

Из Москвы театр отправился на гастроли по всем большим горо-

дам Поволжья. В его репертуаре, кроме старых спектаклей «Обряд русской свадьбы» и «Солнцеворот», появились и новые — «Сев» и «Четыре деревни».

Спектакль «Четыре деревни» наглядно повествовал об исторических изменениях русского фольклора, происшедших, начиная с XVIII века до современности, о влиянии на него городской музыкальной и танцевальной культуры — романса и салонного танца, о формировании жанра частушки и т. п. Как уже говорилось, в этих постановках широко использовался плясовой фольклорный материал, собранный ученым в экспедициях по русскому Северу. В отличие от утвердившегося в те годы на концертной эстраде «лубочного» стиля исполнения народных танцев, коллектив тогда, в 1930 году, впервые на сцене демонстрировал массовые народные «кандрели» и «ланцы», родившиеся в крестьянском быту многих областей под влиянием городских бальных танцев кадрили и лансье, в их чистом, не искаженном виде, в подлинно народной манере. Всеволод Николаевич имел, как говорится, абсолютный слух на историческую и фольклорную подлинность, мгновенно отличал истинное от наносного, фальшивого.

Большим успехом пользовались три исполнительницы пляски «Лебедушки», построенной на фольклорном плывущем ходе, который через много лет мы увидели в хороводах, осуществленных Н. Надеждиной в ансамбле «Березка». Но здесь небезынтересно отметить, что в своих этнографических спектаклях ученый никогда не прибегал к специальной постановке танцев. Так, О. Лаврова, приглашенная в Этнографический театр, пишет: «Заняты мы были все во всех спектаклях... Пляски нам никто не ставил. Просто был дан рисунок ланцов (лансье) и кадрили и уж каждый из нас плясал в своем характере и образе. И в «Свадьбе», где я была свахой, Всеволод Николаевич сказал только в последнем акте: «Ну, а теперь сваха должна пройти в плясе по авансцене» — и все. Каждый спектакль был в какой-то мере импровизацией. Вероятно, все это было неплохо — так в Саратове за кулисы к нам пришла группа этнографов, чтобы поблагодарить за исполнение. Да и на всех выступлениях спектакли принимались прекрасно в любом городе. Была, вероятно, подлинная народность, непосредственность без налета эстрадности, показухи или безвкусицы, что сейчас иногда бывает»¹⁵.

В 1931 году Этнографический театр вошел в штат Русского музея. А летом вновь отправился в поездку по городам Средней Азии. В Ташкенте, Коканде, Фергане, Самарканде, Бухаре, Душанбе (тогда Сталинабаде) выступления артистов проходили с большим успехом. Всеволод Николаевич во время турне читал лекции, встречался с молодыми деятелями национального искусства, с которыми много беседовал, убеждая их в необходимости глубокого и всестороннего изучения истории своих народов, их культуры, этнографии, фольклора.

Страстно увлеченный проблемой воссоздания исторической модификации русского фольклора, ученый начал разрабатывать идею взаимосвязи и взаимодействия цыганского и русского песенного и плясового творчества. Он сочинил композицию «Цыганская дорога» по исторической канве, аналогичной спектаклю «Четыре деревни». Для ее сценического воплощения была создана из артистов-цыган специальная группа, куда вошли и члены известной династии Массальских. В большой кропотливой работе активно участвовали такие мастера цыганской песни и пляски, как С. Сорокин, Шишкина, а также известный исследователь музыкального фольклора Е. Гиппиус.

«Цыганская дорога» имела четыре части. Первая показывала зрителям Россию конца XVIII века, когда искусством цыган увлекались известные деятели русской культуры — Н. Львов, А. Оленин, Г. Державин, И. Дмитриев, когда здесь родился первый цыганский хор — этим коллективом, собранным в 1774 году героем Чесменской битвы графом А. Орловым, руководил Иван Соколов.

Вторая часть рассказывала о двадцатых-тридцатых годах XIX века. В те годы цыганское певческое творчество вобрало в себя элементы русских народных песен и романсов, и русские композиторы старались в своих романсах воссоздать звучание русских песен в цыганских транскрипциях хора Ильи Соколова, племянника Ивана Соколова. Тогда русские артисты балета ездили, судя по воспоминаниям А. Глушковского, к цыганам — учиться их танцам. А Пушкин писал:

«Так старый хрыч цыган Илья,
Под лад плечами шевеля,
Глядит на удаль плясовую
Да чешет голову седую».

Московский цыганский хор 60-х годов XIX века.



Третья часть композиции охватывала последние-семидесяте годы прошлого столетия — эпоху слияния цыганского песенного искусства с русским романсом, когда М. Глинка написал романс на слова И. Дмитриева «Ах, когда б я прежде знала» (1855), отметив в рукописи: «петая знаменитой Штешкой». Л. Толстой, А. Островский, Н. Лесков, Я. Полонский, А. Григорьев, А. Фет, Н. Апухтин в те годы находились под обаянием цыганского искусства и, в частности, хора Ивана Васильева, преемника и любимого ученика Ильи Соколова.

Четвертая часть переносила зрителей в современную эпоху, повествуя о встрече в поле цыганского табора с русскими крестьянами.

Костюмы и вся обстановка сцены, точно по музейным образцам, соответствовали художественным стилям воспроизводимых эпох. Только в четвертой части таборные цыганки одевались в бытовые, а не театральные костюмы. В других частях артисты выходили на сцену в платьях, которые носили в те годы, лишь на плечи набрасывали пестрые шали, как было принято в цыганских хорах. Все выглядело исторически достоверно. Манера игры русских актеров представлялась такой же простой и лишенной бытовизма, как и при исполнении русского этнографического репертуара, — «особая затаенная эмоциональность», идеальное владение стихотворным текстом, скупость жеста, тщательное соблюдение исторически точных обычаев поведения гостей в цыганских хорах. Пение и пляски демонстрировались без нарочитой экзальтации, псевдоцыганского пошиба.

В третьей части под звуки гитар хор пел знаменитую цыганскую венгерку «Две гитары зазвев», сочиненную Иваном Васильевым на слова А. Григорьева:

«...Пусть больше и больней
Занывают звуки,
Чтобы сердце поскорей,
Лопнуло от муки!..»

Об этих словах А. Фет говорил, что через их «плясовую форму прорывался тоскливый разгул погибшего счастья...»²⁰ Выходила плясать тоненькая Шура Массальская в темно-синем закрытом бархатном платье, в неширокой юбке с небольшим тюнором, гладко причесанная. Свой пламенный внутренний темперамент она скрывала под внешне сдержанной строгостью. И это чудо искусства, как и в прошлые времена, завораживало зрительный зал. Индивидуальная танцевальная манера ленинградки Шуры Массальской выглядела иначе, чем у москвички Ляли Черной, но их стиль — внешняя «закрытость» при внутреннем неумном «злом» накале эмоций — был един. Он принципиально отличался от современной канонической интерпретации цыганских плясок, вот уже на протяжении полувека бытующей на наших сценах и эстрадах. Эта традиция с развевающимися серпантинными юбками, змеевидными перегибами спины, как думается, сложилась под влиянием профессионального балетного искусства. Примером выявления внутренней сути цыганского танца и служила «Цыганская венгерка» в Этнографическом театре.

Спектакль «Цыганская дорога» имел колоссальный успех у зрителей. Посмотреть его приходили большие ученые, театральные деятели, художники, а также начинающие балетмейстеры Л. Лавровский, Р. Захаров. Балетовед Ю. Слонимский писал: «Мы бывали на спектаклях этнографического театра, уважали его создателя... В. Н. Всеволодского-Гернгросса, дивились новизне приемов»²¹.

Казалось, дела театра шли прекрасно. Но неожиданно грянул гром: в журнале «Рабочий и театр» появилась разная статья А. Дорохова «Барские забавы под музейной сенью...»²²: Она начиналась словами: «Искусствовед Всеволодский-Гернгросс популярен в качестве неумолимого исследователя придворных театров. Влекомый почтенным намерением связать свою теоретическую работу с практикой, Всеволодский переходит к новому этапу своей многопольной деятельности. Величественные залы Русского музея дают причлищающееся изящной барской забаве вместилище, марка «Этнографического театра» создает благоприятную наукообразную внешность... Два года с лишним продолжают труды почтенного исследователя в деле обогащения советского искусства, и никто ему еще не помешал. А помешать — и очень помешать — следовало бы давно. Перед нами одна из последних работ Этнографического театра — пьеса маститого руководителя театра — «Цыганская дорога». Трудно передать всю пошлость, безграмотность и архаичность самого произведения...» Дальше следовал не менее одиозный разбор спектакля, статья кончалась словами: «Театр собирает каждый вечер полный зал... развращает и дезориентирует массового зрителя.

Спектакль барских забав и дворянского быта, спектакль кулацкой пропаганды и политической безграмотности, спектакль убогой любительщины и ученой халтуры должен быть снят. Но одновременно общественность должна пересмотреть и всю практику Этнографического театра. Самое появление спектаклей, подобных описанному, заставляет говорить о явной порочности творческих установок театра. Дело общественности подвергнуть внимательному рассмотрению остальные спектакли театра, поставив вопрос о формах его даль-

нейшего существования».

В 1932 году такой издевательски некомпетентной статьи оказалась достаточным для того, чтобы «общественность» быстро «пересмотрела» и отреагировала. И театр был закрыт! К сожалению, эта и последующие за ней аналогичные одиозные статьи²³, не критически воспринятые современными исследователями²⁴, лично не видевшими представлений труппы, приводят к тому, что они дают этому явлению неверную, исторически необъективную оценку.

Если сегодня, как и раньше, можно было спорить о правомерности и безошибочности провозглашаемых Всеволодским-Гернгроссом направлений и путей театра, то сомневаться в научной добротности, художественном вкусе, исполнительско-профессиональном качестве постановок, думается, не следует. Подтверждением справедливости такого суждения может служить следующий факт: благодаря энтузиазму и энергии ученого Этнографический театр в 1934 году вновь начал работать. Впервые в театральной практике Всеволод Николаевич привлек художников Палеха — И. Голикова, А. Котухина, И. Маркичева, Д. Буторина к оформлению спектакля «Стенька Разин»²⁵, много трудился вместе с ними по реализации этого художественного богатства в специфических условиях театра. Лишь спустя два года А. Таиров пригласил «театральных» художников Палеха к оформлению спектакля в Камерном театре.

В письме к М. Горькому 15 января 1935 года А. Толстой, говоря об организации «Клуба мастеров» при доме Союза писателей, писал: «Задача — объединить и вызвать к деятельности все, что есть талантливого в Ленинграде по всем искусствам... Привлекаем группу молодых композиторов, среди них есть такие, что будут греметь по всему свету... Балет, наши изумительные молодые балерины — это уже прямо для души, о них и говорить нечего. Для песен привлекаем Этнографический театр Всеволодского. Алексей Максимович, вы должны послушать их песни и частушки, это гигантский вклад в наше искусство»²⁶.

В течение многих лет Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс, бескорыстно, неумолимо, с пылким жаром отдаваясь своим идеям, связывал научно-исследовательскую деятельность с живой практикой горячо любимого им русского театра.

Мне повезло, он был моим отцом.

¹ Журнал «Голос и речь», 1913 г., № 3, с. 10.

² Надпись 27 марта 1927 г. на книге «М. Фокин». П. 1923 г. (500 экземпляров): Собственность автора.

³ В. Всеволодский, А. Гвоздев, И. Соллертинский. Реорганизация хореографического образования искусства. Журнал «Жизнь искусства». 1928. №№ 38, 39.

⁴ Д. Щеглов. У истоков. В кн.: У истоков. Сборник статей. М., 1960, с. 128.

⁵ Saoregraph by. Yeorje Balanchine a catalogue of Works. New York, 1983, p. 64.

⁶ Д. Щеглов. Указ. соч., с. 128.

⁷ Д. Щеглов. Указ. соч., с. 128.

⁸ Пиотровский А. За советский театр. Сборник статей. Л., 1925, с. 49.

⁹ Машинописная рукопись. Обряд русской народной свадьбы. Составлен В. Всеволодским-Гернгросс. В обработке В. Каратыгина. Пояснения по ходу действия В. Всеволодского-Гернгросса, с. 140—142.

¹⁰ Д. Щеглов. Указ. соч., с. 130.

¹¹ Чит. по книге «У истоков». Указ. соч., с. 129—130.

¹² Чит. по книге: П. А. Марков, т. 3. Дневники театрального критика. Обряд русской народной свадьбы. М., 1976, с. 181—182.

¹³ «Зрелища», М., 1924, № 80, с. 7.

¹⁴ Крестьянское искусство Севера. Об искусствоведческой экспедиции на русский Север. Academia. Л., 1926, с. 18—21.

¹⁵ В. Всеволодский-Гернгросс. Крестьянский танец. В сб.: Крестьянство СССР, вып. 11, Academia, Л., 1928, с. 23 б.

¹⁶ «Рабочий театр», Л., 1928, № 50, с. 16.

¹⁷ Советский театр. 1930, № 9—10.

¹⁸ О. Лаврова. Из письма к О. Всеволодской-Голушкевич от 15 января 1989 года.

¹⁹ Пушкин А. С. Отвертки. Полн. собр. соч. Л., 1977, т. 3, с. 219.

²⁰ Чит. по кн. С. Иоффе. Стихов мелодия живая. Иркутск, 1983, с. 92.

²¹ Ю. Слонимский. Чудесное было рядом с нами. Л., 1984, с. 191.

²² Рабочий и театр, 1932, № 6, с. 17.

²³ Р. Ганин. «Табор театральной реакции». Красная газета (вечерний выпуск), Л., 1932, № 48, 27/11, с. 3.

²⁴ Например, З. В. Степанов в своей книге «Культурная жизнь Ленинграда 20-х начала 30-х годов» пишет: «Выступления Этнографического театра встречали противоречивую оценку прессы». И объясняет закрытие театра тем, что «видимо профессиональный и художественный уровень был не очень высок». Л., 1976, с. 192.

²⁵ А. Дехтерева. Театральный Палех. «Театр», 1974, № 12, с. 47—48.

²⁶ Литературное наследство, т. 70. Неизданная переписка. Изд. Ак. наук СССР, М., 1963, с. 418—419.

БОРИС АКИМОВ — В КОРОЛЕВСКОМ БАЛЕТЕ

Место действия: утренний класс для мужчин в студиях Королевского балета в *Baron's Court* в Лондоне в один из зимних дней. Комната полна людьми. Заняты все места, на полу в центре комнаты стоят дополнительные станки — готовясь к занятиям, здесь разогреваются более сорока танцовщиков. Среди них — ведущие танцовщики труппы Энтони Доуэлл (директор Королевского балета), Стефан Джеффрис и Уэйн Иглинг, их молодые коллеги Джонатан Куп и Тетсуи Кумакава — японец, учившийся в школе Королевского балета, а также несколько бывших артистов, ставших ныне преподавателями и репетиторами. В классе также несколько женщин-танцовщиц, в числе которых Сильви Гилем, Фиона Чедуик, Дарси Бассел, двадцатилетняя талантливая балерина, которую сэр Кеннет Макмиллан выбрал для исполнения ведущей партии в своей последней постановке «Принц пагод».

Ровно в 10.30 все разговоры прекращаются — начинается урок. Артисты внимательно наблюдают за действиями педагога: сегодня и в течение месяца с ними работает Борис Акимов, в недавнем прошлом — солист Большого театра СССР. В нынешнем сезоне его приглашают в Лондон второй раз, что является беспрецедентным случаем в политике труппы. Акимов буквально покорила Корслевский балет. В его тщательно спланированных упражнениях выразительно «танцует» все тело, укрепляется техника. Исполнителей также привел в восторг его быстрый и профессионально-опытный глаз, который помогает ему распознать причину ошибки и точно устранить ее. В частности, как-то после занятий к нему подошла Сильви Гилем, чтобы сказать, как она ценит его советы по поводу ее пируэтов — он дал их ей тактично и незаметно для других членов труппы. Когда девяносто минут занятий элегантно, но энергично подходят к концу, танцовщики громко аплодируют своему русскому учителю.

Акимов приехал на месяц в Лондон в то время, когда Королевская опера готовилась к премьере экстравагантной постановки «Князя Игоря». В опере предполагался новый вариант «Половецких плясок» в постановке молодого штатного хореографа Королевского балета Дэвида Бинтли. Однако забастовка танцовщиков, требовавших более высокой зарплаты и лучших условий (этот вопрос был решен за пять дней до премьеры), не оставила времени для репетиций. По-

этому танцовщики исполняли «Пляски» в известной им постановке Михаила Фокина. Доуэлл обратился к Акимову за помощью. Сцена в половецком стане нуждалась в более бравурных танцах для мужчин, большем стакатто, в большем драматизме чувств. В результате ежедневных репетиций Акимова был усовершенствован стиль исполнения этой картины, динамичнее стали действия половецких воинов. В результате — и общее впечатление от картины в целом заметно улучшилось. Автор этой корреспонденции попросил поделиться мнением о работе Бориса Акимова в Королевском балете его директора Энтони Доуэлла и Маргарет Барбьери, солистку Королевского балета. Вот что они сказали.

Энтони Доуэлл: «Важнейшее и очень привлекательное качество Бориса Акимова-педагога — его любовь и преданность искусству балета. Оно проявляется с момента начала занятий вплоть до последних упражнений. Наделенный прекрасными физическими данными, Акимов мастерски пользуется ими при демонстрации каждого из продуманно построенных упражнений. То, что ты видишь окончательный результат, способствует плодотворности учебного процесса. Борис Акимов побывал у нас дважды. И каждый раз, когда он приезжает, мы, работая с ним, расширяем свои знания об искусстве балета, а когда он уезжает, мы скучаем по нему. Он искренний и приятный человек, в котором мы нашли прекрасного педагога. Я надеюсь: он чувствует, что наша труппа любит, уважает, восхищается им и его работой, и надеется еще встретиться с ним в будущем».

«Занятия и демонстрации Бориса Акимова являются важным стимулом, — говорит Маргарет Барбьери. — Его энергия, преданность танцу не может не отражаться на его учениках. Его занятия тщательно продуманы. Они пре-

красно разогревают, настраивают и подготавливают мышцы для предстоящих репетиций и спектаклей. В то же время они укрепляют и улучшают технику. Мы все любим Бориса как человека и высоко ценим его как педагога и танцовщика».

Основательница Королевского балета Нинетт де Валуа представляла Бориса Акимова участникам беседы, организованной Лондонским балетным кружком, известной ассоциацией любителей балета. Она рассказала, что присутствовала на занятиях Акимова в 1986 году, когда Большой театр СССР находился на гастролях в Лондоне, и позже, на тех уроках, которые он давал британской труппе. Она горячо отозвалась о его работе, о его замечательной технике и способности устанавливать доверительные отношения со своими учениками. Мерль Парк, директор школы Королевского балета, также хвалила «чуждую» работу Акимова со старшими учениками школы. По ее мнению, московский гость установил тот высший стандарт мастерства, которому должны следовать мальчики в своем дальнейшем артистическом развитии.

Алисия Маркова брала уроки у легендарного Энрико Чекетти, ее блестящая карьера началась в труппе Русский балет Сергея Дягилева, в которую она поступила в возрасте четырнадцати лет. Она несколько раз присутствовала на занятиях Акимова и считает их превосходными. «Было приятно видеть человека, который обучает тому же и говорит ученикам то же, что и я, исповедует те же принципы и идеалы, в которые верила и я. Его занятия напомнили мне мои собственные годы учения», — заявила она.

Маргарет ВИЛЛИС

Борис АКИМОВ с артистами Королевского балета.



ХОТЕЛОСЬ БЫ ВЫСТУПИТЬ В РОССИИ...

Осенью прошлого года мне довелось побывать в Израиле. Израильская культура одновременно и очень древняя, и очень молодая. Древняя — потому что корни и истоки ее — в Библии, молодая — потому что в нашем столетии культурный социум формируется путем взаимодействия и взаимообогащения очень разных традиций еврейских общин мира, впитывая при этом все достижения цивилизации. Балетное, танцевальное наследие Европы и — одно из сильнейших в нем — наследие русской балетной школы — тоже входит составной частью в современную национальную культуру Израиля. Поэтому еще в Москве возникла идея встретиться с Галиной Пановой-Рагозиной, нашей соотечественницей, в прошлом солисткой ленинградского Кировского театра. Ныне она — балерина-«этуаль», желанный гость на лучших сценах, ее имя называют в ряду самых известных артистов балета во всем мире.

Театралы помнят ее блестящее искрометное мастерство. На четвертом Международном балетном конкурсе в Варне Галина Рагозина удостоилась золотой медали.

Галина окончила Пермское хореографическое училище (класс Л. Сахаровой) и выступала затем в Пермском театре оперы и балета имени П. И. Чайковского. Здесь она танцевала Сванильду в «Коппелии», Машу в «Шелкунчике», Одетту-Одиллию и, Аврору. Балерину пригласили в Ленинград, где, став солисткой балета Кировского театра, она имела большой успех у зрителей...

Из отзывов прессы.

Газета «Советская культура»: «Имени «Дон Кихот» с его труднейшей в техническом отношении партией Китри стал наиболее удачным спектаклем молодой балерины... Сама эта партия близка ее индивидуальности и исполнительской манере танца — бравадного, жизнерадостного, демократически окрашенного, по-земному обаятельного.

Превосходна балерина в «Сотворении мира», где сама наступательная сила и динамичность захватывающего танца стали образным средством околдовывающего воздействия ее героини Чертовки».

В начале семидесятых годов Галина вместе со своим мужем, известным танцовщиком, солистом Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Валерием Пановым покинула нашу страну, и вот уже шестнадцать лет Пановы живут в Израиле.

Я разыскала балерину в Иерусалиме,

где у Пановых большая квартира в новом районе города, позвонила ей, и балерина дала согласие на встречу. Она состоялась в одном из кафе Тель-Авива.

Передо мной — изящная светлослая женщина. Она доброжелательна, охотно рассказывает о себе, но за легкой улыбкой угадывается сильный характер и твердая воля — особенности личности и необходимые качества балетного дара, помогающие ему раскрыть свои возможности, состояться.

— Галина, ваше имя и имя вашего мужа надолго исчезли из балетного контекста в СССР. Теперь мы вдруг обнаружили, что русская балетная школа славна не только теми, кто танцует в Москве или Ленинграде, Киеве или Перми, но и теми, кто творит в Париже, Нью-Йорке или Иерусалиме. Ваши достижения общеизвестны везде, но незнакомы советским театрам. Расскажите, пожалуйста, о вашей жизни в эти годы.

— Мы уехали из Советского Союза в 1974 году и сразу же получили множество предложений выступить. Нас с Валерием как будто хорошо знали, и мы все время чувствовали интерес к нашему творчеству и постоянно получали возможность реализации всего, что хотелось воплотить на сцене. И это было вначале самым сильным впечатлением для нас. Мы хорошо помнили, какой это контраст по сравнению с ситуацией в Кировском театре.

— Да, эта мысль сейчас, увы, повторяется часто как очевидный факт. В одной из балетных передач ленинградского телевидения Габриэла Комлева и Алла Осипенко, ведущие наши танцовщицы, с горечью говорили о том, что творческая реализация многих и многих артистов Кировского театра в семидесятые годы была лишь частичной, сравнивая эту ситуацию с судьбами тех, кто работал за рубежом. Что вы, в свете вашего опыта, можете сказать об этом?

— Я люблю выражение «унесенные ветром». Это о нас с Валерием. Мы уехали для того, чтобы восстановить оборванные нити, связь творческую и человеческую — это касается и выбора места проживания, и нашей профессии. Почему мы живем здесь? Валерий хотел не просто уехать куда-нибудь, но, теряя многое в России (о чем мы всегда помним!), обрести себя в той стране, где когда-то жили его предки. А я поехала с мужем и не жалею.

А если говорить о нашей профессии, то мы отчетливо понимали, что главное для нас — потребность полного самовыражения. Здесь мы состоялись как артисты. Конечно, в Ленинграде был успех, были прекрасные классические партии, особенно в перспективе. Но потолок уже был виден, хотя я только начинала. Я знала, что именно я станцию, этот небольшой список ролей в классике и кое-что из постановок советских балетмейстеров. Но мы — и я, и Валерий — ощущали себя вне мировой хореографической культуры. В Ленинграде богатые традиции — да, но нельзя же жить только традициями. Я ощущала потребность другого репертуара, знала, что смогу его исполнять, и не могла этого делать. Я знала, что в мире множество танцевальных направлений, стилей, именно знала, но не представляла, не видела, не пробовала. Тогда еще и видео не было! А Валерий мечтал еще попробовать себя как хореограф, но ему прос-

то не давали ставить. Он очень хотел поставить балет «Пугачев» на музыку Ганелина, сделал пробную разработку спектакля — и все. Ему отказали по каким-то немислимым причинам: «не та музыка», «не тот замысел». Так не должно быть в творческой работе. Замысел следует реализовать, тогда и станет ясно, тот он или не тот, так ведь? А Ганелин сейчас, я знаю, — признанный мастер. Я вспоминаю об этом, и кажется все просто смешным, а тогда это была такая драма. С худсоветом театра не сложились отношения, и мы почувствовали, что это — тупик.

Когда мы подали документы на выезд, создалась ситуация вообще нетворческая. Нас изгнали из театра... О том, чтобы нас отпустили, на Западе хлопо-

Галина
РАГОЗИНА
и Валерий
ПАНОВ.



тали Марсель Марсо, Лоуренс Оливье, Жан-Луи Барро!

Из отзывов прессы.

Журнал «Искусство Ленинграда»: «Панов — этот балетный Райкин, как Протей, перевоплощавшийся в любой типаж любой пластической стихии, — не имел в Кировском равных себе виртуозов гротеска. Но вошедший в труппу уже в зрелом возрасте, он так и оставался в ней чужаком, не получавшим и десятой доли им заслуженного. Его рабочий режим, участие в репертуаре все время балансировали на грани безработицы — вперед пропускались коренные «кировчане». Они же отбывали на гастроли, а невыездивший Панов принимался за работу, «затыкая дыры» в поредевших основных составах. И, возможно, в один из таких дней еврей Панов вспомнил об одной-единственной привилегии, данной советским людям с «пятым пунктом». По всем понятиям он законно уезжал из Ленинграда. Но вокруг него... развернулся шабаш беззакония...»

— Как сложилась ваша жизнь после отъезда?

— Я начала выступать почти сразу. Первое выступление было с Израильским симфоническим оркестром. Я тан-

цвала что-то из «Петрушки», «Шелкунчика», «Арлекинаду», «Барышню и хулигана». Затем была поездка по Израилю с труппой классического балета и с труппой «Бат-Шеба». Ну, а потом началась обычная жизнь балерины — по всему миру. В течение следующих десяти лет я очень много выступала в Европе и Америке. У меня была, как здесь говорят, «интернациональная карьера».

Я заключила контракт с балетом Сан-Франциско. Это была многомесячная поездка по Америке. Танцевала с труппами Лос-Анджелеса, Виннипега, Монреаля. В «Американском балетном театре» я работала с Андре Эглевским. Вместе с Валерием мы выступали много раз в Западном Берлине, Вене, Цюрихе, Стокгольме...

Из отзывов прессы.

Газета «Berliner Morgenpost»: «В театре Западного Берлина было столпотворение, когда там в мае (1989 г. — М. К.) гастролеровала Галина Панова. Ее прелестная, техничная безупречная Жизель очень понравилась публике, которая состояла в значительной степени из профессионалов-танцовщиков и танцовщиц «Немецкой оперы»...

— Валерий Панов проявил себя на Западе как хореограф. Как ваша творческая жизнь связана с его балетмейстерской работой?

— Да, его часто приглашают ставить балеты, а я много выступала в них и помогала ему в постановках. Он много сделал здесь. В 1977 году он сочинил «Золушку» Прокофьева для театра Западного Берлина, там же поставил «Идиота» на музыку Шостаковича, «Войну и мир» (это был Чайковский), затем были «Три сестры» в Стокгольме (на музыку Рахманинова), «Гамлет», «Ромео и Джульетта», еще другие работы... Очень интересной была работа над балетом о Вагнере — оперный композитор в балете! Свои версии «Шехеразеды» и «Петрушки»...

Я много выступала в его балетах. В «Идиоте» мы танцевали вместе с Еводкимовой (я была Аглаей, а она — Настасья Филипповна) и Владимиром Гельваном. Партии Ирины в «Трех сестрах» и Наташи Ростовой Валерий ставил для меня.

Я бы определила его балеты как «неоклассику», в том смысле, что он свободно интерпретирует движения классического танца, идя от темы балета.

Из отзывов прессы.

В тех газетных рецензиях на постановки Валерия Панова, которые позже прислала в Москву Галина, мнения достаточно противоречивы. Американские критики назвали его версию «Весны священной» лучшей хореографией 1979 года. А израильская критика в большинстве своем не приняла «большого стиля» его «Ромео и Джульетты», тяготения к четкой сюжетности, обостренному психологизму, выраженному не отвлеченно-условно, что так распространено сейчас, а через стремление к воссозданию вечных чувств в их исторически-конкретном воплощении. Но и эти рецензенты отмечают тщательность и достоверность общей концепции спектакля, «характерную для русской школы, отличающейся тенденцией к многоактному спектаклю, решен-

ному как грандиозное действо, создающее прекрасное зрелище для глаз». И все критики отмечают великолепную Джульетту-Панову, которая «озорна, юна и очень влюблена», вместе с тем обладает чувством юмора, не говоря уже о гипнотическом воздействии ее аристократизма, поэтического выражении эмоций через сам танец».

— Но вы исполняете, помимо ролей в балетах Панова, еще многие другие партии. Как соотносится классический и современный репертуар в вашем творчестве, что вам более близко?

— Я очень люблю классику и много ее танцую: «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящую красавицу», «Дон Кихот», «Пахита»... Классика мне ближе, потому что я воспитана на ней, как все в России, я стала балериной через классику, но одну классику я бы исполнять не могла. Если сто раз станцевать Одетту-Одиллию и больше ничего, то происходит просто творческая деформация. Современная хореография дает больше возможностей для пластического драматизма, возможностей попробовать себя в разных амплуа, разных жанрах, особенно если хореограф ставит специально для тебя. А постановки для меня, кроме Валерия, делали очень талантливые люди — Биргит Кульберг, Норберт Визак, Пол Санасардо, Дональд Маккейл... Я играла в бродвейском мюзикле «На цыпочках». Это комедийный спектакль о балерине, выступавшей у Дягилева. Там нужно было и танцевать, и петь, и говорить на сцене по-английски — это было вначале тяжело, но эта работа многое мне дала, я открыла в себе новые возможности.

Я много работала на телевидении. Всего у меня восемь фильмов-балетов. В Швеции с Биргит Кульберг мы сделали «Фрекен Юлию» и «Пульчинеллу». Был спектакль на музыку группы «Амба». Я танцевала джаз-балеты на телевидении Рима, один из них — на музыку из фильма Бертолуччи «Последний император».

Мне удалось увидеть «Фрекен Юлию» с Пановой в главной роли. Биргит Кульберг поставила, а балерина станцевала ситуацию искореженного бытия, жестокую сущность жизни. Панова-Юлия, согласно Стриндбергу, жертва заблуждений эпохи, обстоятельств, своих собственных недостатков. Балерина вслед за автором избегает «односторонней физиологичности» и не «возводит в культ психологические причины». Главное в ее Юлии — это отсутствие внутреннего стержня, она — человек, реализовавший худшую часть своей души. Ее сцены с Жаном (в прекрасном исполнении Никласа Экка) — это страшные картины взаимного унижения, диалог двух «залатанных душ». Они равны — госпожа и лакей — в своем умении и стремлении обесценить свою жизнь и жизнь ближнего своего, в своем внутреннем холопстве.

Сама Галина считает Юлию одной из лучших своих ролей.

— Ваша творческая судьба и жизнь ваших коллег — воспитанников русской школы — за рубежом ясно говорит о том, что авторитет нашей балетной традиции в мире по-прежнему очень высок. Балерина из Ленинграда, играющая роль дягилевской солистки в Америке, — это символ преемственности.

— Да, я ощутила это, когда летом

1989 года участвовала в торжественном гала-концерте в Лондоне, посвященном 100-летию со дня рождения Нижинского. Это было грандиозное мероприятие, в нем участвовали звезды балета со всего мира — из Гранд Опера, из Балета Монте-Карло, из труппы Бежара, английских, американских компаний, это было воплощение огромного значения русского балета для всего мира.

Из отзывов прессы.

Газета «Русская мысль»: «На вечере были показаны фрагменты из старых балетов времен Дягилевской антрепризы. Поставленные в свое время на сцене Михаилом Фокиным, эти балеты ныне тщательно восстановлены бывшим его ассистентом Николаем Березовым. В репетициях принимала участие в прошлом знаменитая балерина Большого театра, известный педагог Суламильф Мессерер. Большой успех у публики вызвали отрывки из балетов «Шехеразада», «Карнавал», «Петрушка», «Половецкие пляски»... Плисецкая выступила со своим номером «Умиравший лебедь»... В концерте выступили также такие знаменитые русские артисты, как Галина Панова, Владимир Деревянко, Леонид Козлов... На вечере с благодарственной речью выступила 80-летняя Ирина Нижинская — дочь Брониславы и племянница Вацлава».

— С какими партнерами вы выступали? Кто вам близок как балерине?

— Прежде всего, конечно, Валерий. Потом Сирил Атанасов — удивительный танцовщик и актер. Я танцевала с ним «Жизель» в Париже, с труппой Лувр-балет. Он актер шекспировского склада — по глубине проникновения в сущность роли. Петер Шауфус — он был отмечен в Москве на Первом Международном конкурсе артистов балета. Теперь Шауфус — звезда, директор «Лондон фестивал балле». Тонкий, легкий лирик, тоже замечательный Альберт в «Жизели».

Танцевала с Бухонесом, с очень талантливым танцовщиком из Бельгии Кун Онзия (у него первая премия конкурса в Париже). С Михаилом Барышниковым танцевала только в Ленинграде, а здесь ни разу, но часто выступаю вместе с Владимиром Деревянко.

Выступала с Рудольфом Нуреевым: в балете Валерия (Нуреев был Мышкиным в «Идиоте»), в «Фрекен Юлии». Нуреев — сложный человек и сложный партнер. Он очень самостоятелен и требователен. Я помню, как во время работы над «Спящей» и «Лебединым озером» в его редакции он настаивал, чтобы все приходило на репетиции подготовленные, уже хорошо знающие его хореографию. Ему нужны думающие артисты, он очень отдается работе, но и очень много требует с окружающих. Не всем это нравится.

— Расскажите об израильском балете. Каковы ваши контакты с ним?

— Здесь работает несколько трупп, их творческая деятельность строится, в основном, на танце модерн, джаз-танце. Это международный стиль современного балета. И здесь привыкли к такому танцу больше, чем к классической хореографии, хотя охотно смотрят и ее. Большой и Кировский театры выступили с огромным успехом. А местные труппы ставят, как и на Западе, отдельные балеты, отдельные номера. Это «Бат-Шеба», «Бат-Дор», «Киббуц данс

тиэтр». Труппа «Имбал» — единственная из всех, где фольклор — эстетическая основа. В постановках других трупп он тоже есть, но как вышивка поверх ткани. У них, как я называю, интернациональный вкус, а у «Имбал» — национальный. Они ставят балеты «Песнь песней», «Руфь», «Рахель». У них не только тематически, но и пластически движение идет от национальных танцев, прежде всего восточных евреев.

В Израиле сложилась четкая система хореографического образования. Есть частные балетные школы, есть школа при «Бат-Шебе», есть Государственная академия музыки и танца. В ней работает Валерий — делает постановки, работаю я — даю вариации из балетов Петипа. В Академии преподает Александр Лившиц, характерный танцовщик, он тоже из России. Так что русская балетная школа — в профессиональном образовании одна из ведущих. Очень хорошо поставлен отбор талантов — лучших учеников посылают учиться в Джульядскую школу в Америке и в Европу. Распространены благотворительные концерты. Недавно прошел целый цикл таких вечеров под названием «В помощь зеленому лесу». Израильчане обожают сажать деревья, озеленять страну — это здесь просто национальный спорт. Был сбор денег на восстановление сгоревших лесов. Мы с Валерием участвовали в этих концертах. Я часто выступаю здесь на театральных фестивалях, в Кесарии — это очень древний город на Средиземном море, там археологи обнаружили римский амфитеатр, и сейчас там проходят спектакли под открытым небом. Я танцевала там Джульетту с труппой балета Фландрии.

— Обязательно задам вам вопрос о ваших планах.

— Мои планы — это мой маленький сын Матвей, ему два года. А другие планы? Есть возможность сотрудничества с Бежаром и Ноймайером, но это пока только проект.

— А с Килианом?

— Килиан — хореограф очень талантливый, но я с ним не работаю. В его хореографии нет сольных партий, это хорошо для начинающих артистов. А ближайшие планы — в Швейцарии, в балете Люцерн — буду работать с Валерием как его ассистент. Валерий хотел бы сделать балет о Паганини. Директор балета Люцерн Бен ван Кавенберг — прекрасный танцовщик, мой постоянный партнер и наш давний друг.

— Есть ли у вас планы приехать в СССР?

— Определенных планов пока нет. Нас никто не приглашал официально. Но если бы я приехала, то не просто с визитом, хотя мне очень бы хотелось побывать на родине, встретиться с Людмилой Павловной Сахаровой, со старыми друзьями. Я хотела бы выступить, показать «Три сестры», мой любимый балет (постановку Валерия) — «Песни Жака Бреля», выступить с концертами в Москве, Ленинграде и Перми — в этих городах прежде всего, с ними связано многое в моей жизни.

Хотелось бы надеяться, что гастрольные маршруты Галины Пановой пройдут и по Советскому Союзу. С ее искусством, которое знает мир, должны познакомиться и советские зрители...

Майя КРЫЛОВА

Франция

В ГОСТЯХ У ХУДОЖНИКА

Месье Дайде, если помните, несколько лет назад на одной из репетиций «Спящей красавицы» в постановке труппы Парижской оперы специально для Дворца конгрессов — об этом спектакле и вашей работе по его оформлению я в свое время рассказывал в журнале «Советский балет»¹, мы условились о встрече, чтобы подробно, без спешки, поговорить, например, в вашей мастерской, о профессии балетного художника. Я знаю вас, конечно, как оформителя не только балетных, но и оперных, и драматических спектаклей. И все же, если не ошибаюсь, число балетов, в постановке которых вы участвовали, настолько внушительно...

— Оно приближается к тремстам.

— Так много?!

— В эту цифру, конечно, входят не только крупные спектакли, но и отдельные балетные миниатюры, для которых я создал, к примеру, костюмы. Балет в моей работе занимает действительно первостепенное место,

и я с огромным удовольствием поделился с читателями журнала мыслями о том, как представляю себе работу балетного художника.

Да, за сорок пять лет своей творческой деятельности, которую Бернар Дайде начал в 1945 году, участвуя в постановках Сержа Лифаря, он сотрудничал со многими выдающимися хореографами и режиссерами в различных странах мира. Впечатляющ перечень спектаклей — балетных, оперных, драматических, сценографии которых он создавал. Назовем лишь его балетные работы, среди которых были и произведения классического наследия — «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Шопениана», «Сильфида», «Сильвия», и постановки современных мастеров, в том числе Мориса Бежара, Джорджа Баланчина, Сержа Лифаря, Флемминга Флиндта, Харальда Ландера, Жоржа Скибина, Жозефа Лаззини, Мишеля Декомбе... Внушительны также перечень театров и трупп, на сценах которых трудился Бернар Дайде — Парижская опера и «Комеди франсез», труппа Барро — Рено, оперные театры Марселя, Тулузы, Лиона, а также — миланская «Ла скала», «Метрополитен гарден» в Нью-Йорке, «Гран театр» в Женеве, оперные театры в Гамбурге, Цюрихе, Белграде, Загребе, Копенгагене, Кельне, Мюнхене, Амстердаме, Варшаве, Торонто... Его имя вы найдете и на афишах многих фестивалей искусств — в Париже, Марселе, Арле, Фрежюсе, Каркассоне, Версале, в Дублине, Копенгагене, Сполето, Баальбеке, Афинах. К этому следует добавить и работу над фильмами, запечатлевшими балеты и оперы, создание театральных афиш, программ и буклетов фестивалей и спектаклей.

Перечисленное выше — лишь неко-

Бернар
ДАЙДЕ
в своей
мастерской.
Октябрь,
1985.



торые вехи, дающие представление о разнообразии деятельности Бернара Дайде, его месте в западном театральном мире.

...Мастерской художника оказалась (неожиданно для меня) небольшая в одно окно комната с множеством книг вдоль двух стен и одной стеной, отданной во власть дорогих ему сувениров, среди которых выделяются своим количеством балетные туфли многих выдающихся балерин и танцовщиков второй половины нашего столетия. О профессии хозяина этой комнаты говорит, пожалуй, прежде всего освещение — специальные сильные лампы на шарнирах, которые можно направлять на любую точку. Однако хозяин, встретив меня, замечает:

— Большинство своих работ я создаю не здесь, а в гостиничных номерах тех зачастую удаленных от Парижа мест, куда забрасывает меня судьба. Я привык работать там, где ставится спектакль.

Наша беседа, точнее собственно уже интервью, после примерно часа общего обмена мнениями, началась с вопроса, почему Бернар Дайде сам выделяет в своем творчестве на первый план работу над балетными спектаклями.

— В этом, несомненно, — отвечает он, — доля случайности. Просто слишком многие из друзей моего детства и юношества стали впоследствии известными балетными артистами. Это — Жан Бабиле, Натали Филиппар, Коlette Маршан, Зизи (тогда еще Рене) Жанмер, Ролан Пети. Родители мои очень дружили, к примеру, с родителями Жана Бабиле и Натали Филиппар, так что мы часто, будучи еще детьми, играли вместе. Да и художником, как считаю, я также стал по воле случая. В три года у меня развилась сильная астма, которая не отпускала меня примерно до десятилетнего возраста. В те годы я не спал иначе, как сидя в кровати. Тяжелые кризисы длились порой до трех месяцев. Врачи начали даже говорить моей матери страшные вещи. Когда у вашего ребенка такое состояние, вы стараетесь отвлечь его, как можете. Однажды мама дала мне пластилин, и я начал лепить небольшие фигурки. У меня получалось. Лепка, скульптура увлекли меня. На десять лет, с 1929 по 1939 год, я стал учеником крупного художника-анималиста Поля Жува. В двадцатые годы он был широко известен. Дважды в неделю мы ездили в зоологический сад, чтобы наблюдать и рисовать содержащихся там животных. Еще два раза в неделю я занимался в его мастерской, осваивая технику рисунка и скульптуры.

Должен сказать, что мое рано проявившееся увлечение скульптурой, рисунком не совсем точно вписывалось в планы моего отца. Отец, как и дед, был инженером-строителем. Дед, например, построил знаменитый парижский мост Мирабо, воспетый впоследствии Аполлинером. Отец мечтал, чтобы я пошел по его пути и стал архитектором. Но, как вывнилось в мои школьные годы, я оказался совершенно неспособным к математике. Ну, просто откровенный ноль в этой дисциплине! И отец смирился...

— Так вот, — продолжает Бернар Дайде, — отец и мать были очень дружны с Сержем Лифарем. Однаж-

ды в мое отсутствие они показали ему некоторые мои работы. Посмотрев их внимательно, он сказал: «Передайте Бернару, что меня интересует то, что он делает. Я думаю, он сможет создавать сценические декорации».

Это произошло незадолго до войны. В то время я уже окончательно решил посвятить себя скульптуре и рисунку. Начал даже выставляться. Отец настаивал, чтобы я поступил в Высшую школу изящных искусств. Он считал, что к профессии надо готовиться основательно. Под его нажимом я стал заниматься там, но проучился... всего неделю. Методика преподавания меня оскорбила. Мэтр дал задание на неделю, а затем, посмотрев, что я нарисовал, взял кисть и, не говоря ни слова, не спросив меня о настроении, которое хотел выразить в картине, начал поправлять. Это настолько возмутило меня, что я тут же дерзко изрек: «Нет уж, так не пойдет!» И был с позором изгнан из школы. Что я сделал? Просто пересек Сену и отправился в Лувр. И стал делать копии картин, которые мне нравились. Так, копируя, я осваивал технику.

Отсчет своей профессиональной жизни театрального художника я веду с 1945 года, когда сделал для Сержа Лифаря свои первые эскизы сценических костюмов и декораций. Тогда же оформил в театре Елисейских полей свой первый драматический спектакль. И совершил, как считаю до сих пор, свой самый умный в жизни шаг: твердо решив посвятить себя театру, приступил к изучению основ ремесла, посещая занятия в балетной и драматической студиях. В течение трех лет по утрам ежедневно приходил в балетный класс, наблюдал за работой танцовщиков, рисовал, а во второй половине дня отправлялся в школу, где готовили драматических артистов. То, чему я научился за это время, бесценно. И это не идет ни в какое сравнение с занятиями в любой школе искусства декорации. Впрочем, во Франции тогда, как и сегодня, нигде не готовили специально театральных художников.

Посещая эти занятия, я понял, как мне представляется, главное — взаимоотношение артиста и его сценического костюма, возможности, которые дает ему костюм для психологического вживания в образ. Я понял также важность всегда учитывать в своей работе индивидуальность артиста. И сегодня, когда я делаю костюмы для спектакля, в которых в очередь в главных ролях выступают разные исполнители, я рисую эскизы костюмов для каждого из них. Очень часто различия выходят далеко за рамки мелочей.

Спектакли всегда оформляю полностью, то есть делаю и декорации, и костюмы. Не считаю возможным разобщать эти два вида сценического оформления. Конечно, я знаю, что такое случается, но честно могу сказать, что среди спектаклей, которые произвели на меня сильное впечатление своей сценографией, таких практически нет. Из каждых десяти увиденных за мою жизнь крупных постановок, оформление которых поразило, запомнилось, в девяти случаях декорации и костюмы создавались одним и тем же художником. Естественно, не исключаю, что больше удается что-либо одно — или костюмы, или декорации. Но в любом случае присутствует столь важное единство.

Кроме того, я всегда сам ставлю сцену. По-всякому: либо совместно с хореографом или режиссером, либо полностью самостоятельно, если они не уделяют этому особого внимания (а такое случается). Когда я делаю макет, то учитываю, как будет освещена на сцене декорация.

Как я готовлюсь к оформлению спектакля?

Если речь идет о пьесе или опере, то прежде всего читаю текст, пусть даже это наименее известное произведение. На это у меня уходит до месяца. Читаю очень внимательно, вдумываясь в каждое слово. Если прочитаете так текст, то сами убедитесь, что в нем есть все необходимое для вас, художника. Как много вы почерпнете из реплик действующих лиц, их отношений друг к другу! Когда я завершаю такое «буквальное» чтение, моя работа уже во многом готова.

Оформление спектакля балетного — дело другое. Есть спектакли, широко известные, ставшие классическими, как, например, «Спящая красавица». Сюжет в этом случае вам обычно хорошо известен. Но надо попытаться найти в нем то, что время стерло из памяти людской. Подавляющее большинство классических балетов прошлого — это сказки, а раз так, значит, в них обязательно заключен эзотерический смысл. Ставя такие балеты сегодня, в наше время, необходимо, как мне кажется, находить истоки глубинного смысла, первоосновы сюжета. Понять и передать их — это как бы наполнить произведение прошлого «новой кровью». Обратите внимание, например, что сегодня люди, в основном, воспринимают сказки XIX века как нечто красивое, даже прекрасное. Но если вы внимательно перечитаете любую из них, то обязательно почувствуете, что наряду с красивым там постоянно присутствовало и страшное, даже жуткое.

Я — художник своего времени и остаюсь им даже тогда, когда делаю декорации и костюмы для сочинений минувших веков. Оформляя классику, главное, по-моему, сохранять верность духу произведения. Убежден, что можно оформить спектакль современно, не вступая в противоречие с этим самым духом произведения. Но нельзя, скажем, играть трагедию «Федра» на фоне декораций, изображающих Ранжис², между горами репы и моркови. А такое случается. Это выкрутасы режиссера. Порой своего рода провокация, вызов, чаще всего — свидетельство вопиющей беспомощности. Это легкий путь. Все это уже было в начале века. Такой путь беспредельно далек от современного прочтения произведений прошлого.

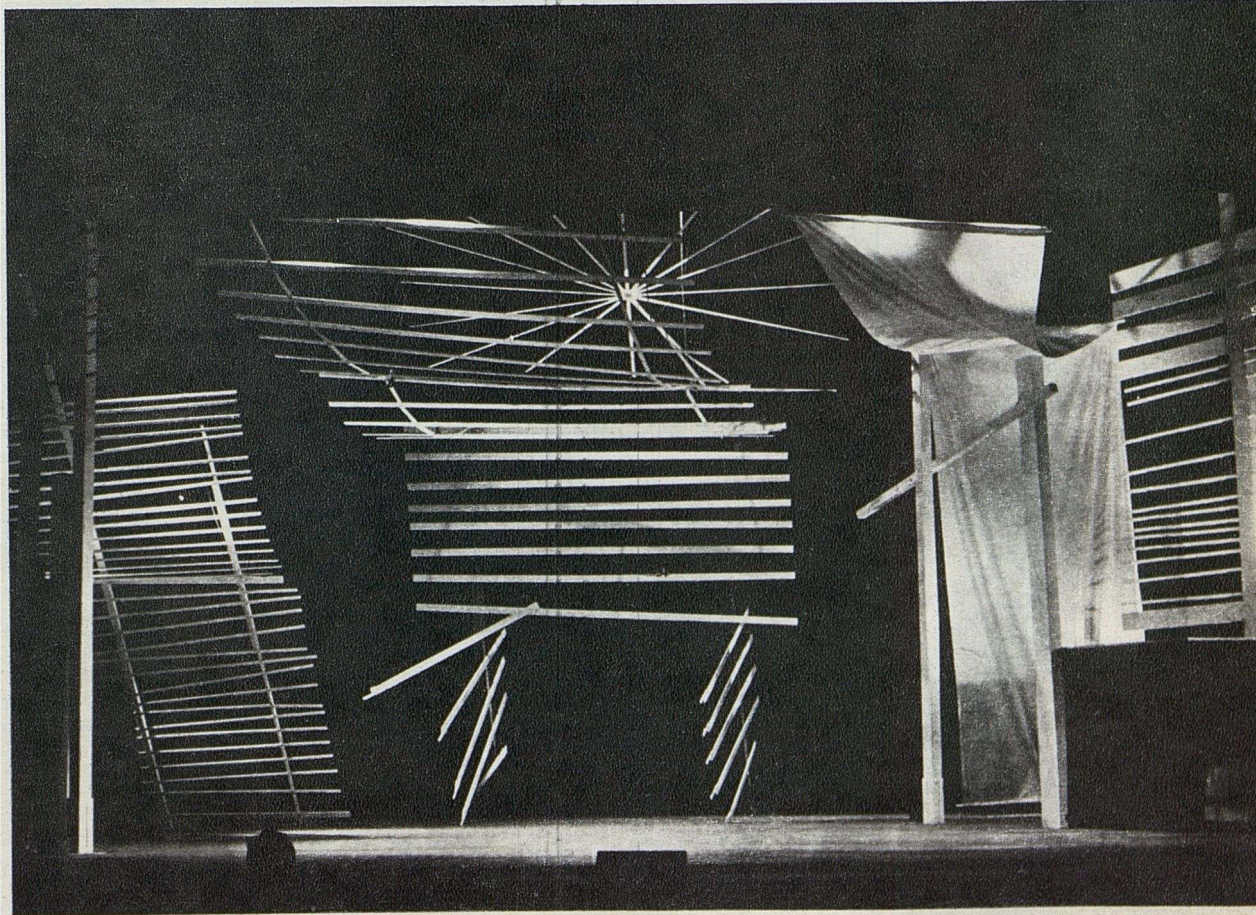
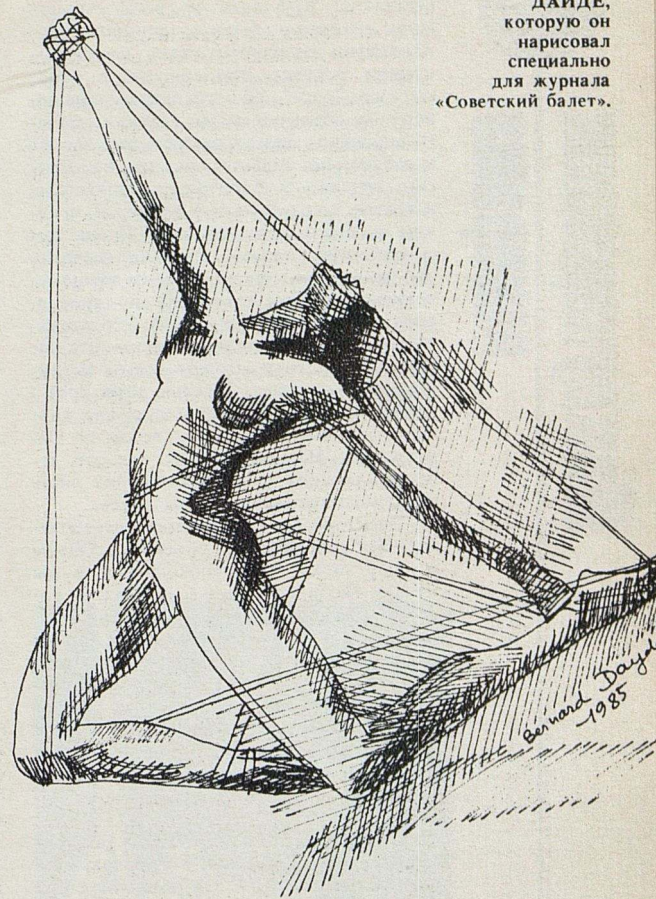
Я, конечно же, с огромным желанием сотрудничаю с хореографами — моими современниками. Да и как может быть иначе, ведь это — моя эпоха, а она меня интересует. С моими друзьями Бежаром, Баланчиним, Лаззини, Мисковичем мы делали в свое время много нового, непротивного. Уже в пятидесятые годы мы смело ввели в декорации зеркала и использовали плексиглас, сталь, кожу. Настало время поэзии материала, из которого изготовлялись декорации, костюмы.

Пожалуй, следует вернуться несколько назад, чтобы пояснить, почему, откуда возникло это желание использовать материалы, в прошлом никогда не применявшиеся для оформления теат-



Сцена из балета
«Сильфида».
Постановка Харальда
Ландера (по Бурнонвилю).
Сценография
Бернара Дайде.
Труппа маркиза Куэваса.
Париж. 1953.

Композиция
Бернара
ДАЙДЕ,
которую он
нарисовал
специально
для журнала
«Советский балет».



Декорация к спектаклю
«Чужой». Хореография
Мориса Бежара.
«Балле театр-де Пари».
1957.

ральных постановок. Все началось со вторжения в жизнь театра электричества. С XVI века во всех странах мира декорации были в принципе одинаковыми: росписная ткань на рамах, причем роспись выполнялась в стиле «trompe l'oeil»³, что придавало нарисованному объёмности. Но главная причина ощущения объёма заключалась все же в отсутствии сильного освещения. Совсем недавно я работал в Стокгольме в театре, сохранным в том виде, в каком он был в прошлом веке. Сцена там освещается (правда, уже не свечами, это запрещено) специальными лампами, дающими точно такой же по силе и спектру свет, как свет свечей. Это удивительно: при таком освещении все, что нарисовано в стиле «trompe l'oeil», выглядит как настоящее. Деревья, дома, грот... Сцена освещается равномерно, как картина, отдельные ее части светом не выделяются. Но осветите ее, как это делается сегодня, и зритель увидит лишь раскрашенную ткань, папье-маше...

Электрическая революция потребовала иных декораций — объёмных. Объём в нашу эпоху стал необходимым, и мы начали вводить на сцену материалы, которые теперь широко применяются. Помню для «Венской сюиты» Бежара я использовал для декорации цветную целлюлозу, посадив ее на модули. В свете прожекторов она создавала потрясающий эффект. Бежар, которому оформление сначала понравилось, затем был даже несколько недоволен: декорации напоминались больше, чем сам танец.

С хореографами я работаю так, как сейчас с вами: садимся, я включаю магнитофон и беседую. Он объясняет мне свой замысел, свои желания. Мы дискутируем. Затем я делаю первый макет. Приношу его и прошу высказать мнение. Только честно: «Если это совсем не то, что вы хотели бы видеть, так и скажите». Знаете, балетный художник — это ведь высший тип хамелеона. Наша задача не в том, чтобы создать собственное произведение, а в том, чтобы поставить свой талант и умение на службу двух «хозяев» — самого творения и постановщика. Художник должен уметь проникнуться замыслом постановщика. Я знаю, что некоторые жалуются на это. Мне же кажется, что здесь нет никакого элемента принуждения по отношению к нам, художникам. Намного хуже, когда мне говорят: «Делайте, что хотите». Тогда мне становится неинтересно работать с таким человеком.

Убежден, что в творческой жизни мне повезло: я работал со многими интересными хореографами, режиссерами нашего времени. На разных этапах моей карьеры были, конечно, и самые запоминающиеся встречи, работы. Рассказал обо всех — нет возможности. Можно лишь выделить некоторые. Чрезвычайно интересной для меня была, например, работа с африканской танцевальной труппой Кейты Фотеба. Первая танцевальная труппа, приехавшая из Африки в Париж в 1956 году, произвела тогда неизгладимое впечатление, выступив в театре Елисейских полей. Я готовил оформление ее первого и второго (показанного годом позже на фестивале в Эдинбурге) спектаклей. Перед вторым спектаклем труппы я провел шесть месяцев в Африке. Мы ездили по деревням, знакомясь с обычаями, собраниями, традиционными танцами, которые затем талантливо переносил на

сцену Кейты Фотеба. Для оформления второй программы труппы, еще более впечатляющей, чем первая, я подготовил шестнадцать декораций и двести двадцать костюмов. Меня всегда интересуют подлинные народные истоки творчества. Вы обратили внимание на предметы африканского искусства в холле моей квартиры? Это часть удивительной африканской коллекции художника Вламinka, которую я приобрел. Вы видите здесь также много книг-альбомов по народному творчеству. Все это очень помогает мне в работе.

Совершенно иной опыт работы получил я, когда в 1971 году был назначен генеральным директором художественных и технических служб сцены Парижской оперы. Занять этот пост я согласился по просьбе моего друга Рольфа Либермана, бывшего генерального администратора Гранд Опера. Предстояла огромная работа по реорганизации всех творческих служб театра, по обновлению старых и созданию новых декорационных цехов и костюмерных мастерских — предполагалось к 1973 году создать такую инфраструктуру, которая дала бы возможность осуществлять в Парижской опере масштабные постановки. Численность занятых этой работой мастеров, находившихся в моем подчинении, достигла пятисот человек. Это была увлекательнейшая задача, хотя и требовала от меня большого напряжения сил и отдачи всего личного времени, практического отказа от собственной работы в качестве художника. В течение шести лет, которые я находился на этом посту, мой рабочий день начинался с 10 часов утра и заканчивался в час 45 минут следующего дня. И так все семь дней в неделю. Когда 15 сентября я возвращался из отпуска, я знал, что до 1 августа будущего года у меня не будет больше ни одного свободного дня. Я нисколько не бахвалюсь этим. Более того, считаю такой темп работы нормальным, когда любишь свою профессию. Единственное «но» — семья, которая также должна быть согласна на это. Таково уж наше ремесло, если вы за него взялись, надо отдавать ему всего себя без остатка, или не браться.

Много нового открыл я, участвуя в постановке балета «Сильвия» в Пекине. На государственном уровне между Францией и Китайской Народной Республикой было принято решение о переносе этого шедшего на сцене Парижской оперы балета на сцену Пекинской оперы. В то время, а это было в 1980 году, я уже не работал в Парижской опере. Тем не менее утром в понедельник Рольф Либерман позвонил мне и сказал: «Бернар, в среду вы летите в Пекин». Хотя я не мог улететь так быстро, как он этого хотел, свое согласие на участие в постановке я дал сразу. В Пекин полетел с ящиками, наполненными документацией об этом спектакле, который оформил двумя годами ранее в Гранд Опера, эскизами декораций и костюмов, образцами костюмов каждой серии. Я совершенно не представлял себе, с чем столкнусь в Пекине. Работа там потрясла меня. Я познакомился с людьми, наделенными большим артистизмом, тонко чувствующими искусство. Когда мы приехали, меня спросили, сколько надо художников для росписи декораций, столбчатых, портных и т. п. Наутро все они были на месте. Мы понимали друг друга, что называется, с полуслова, хотя и не говорили, как понимаете, на одном языке.

За три недели мы расписали пять тысяч квадратных метров тюля и сделали более двухсот костюмов. Постановку, как и в Париже, осуществила Люсет Дарсонваль.

Конечно, мне очень запомнилась и работа по оформлению «Спящей красавицы» специально для Дворца конгрессов. Это самый масштабный спектакль, который я оформлял в своей творческой жизни. Одних костюмов надо было изготовить 565. Особых конструкций декораций, как я вам рассказывал, тогда, во время репетиций, потребовала огромная сцена Дворца конгрессов. Пришлось искать нетривиальные решения, позвать на помощь и современнейшую световую и оптическую технику.

Я говорил вам уже, что люблю работать и над классикой, и над современными балетами. Надо уметь взглянуть по-новому и на то, и на другое. Примером такого подхода к искусству для меня является Сергей Дягилев. Без его вклада сегодняшней балет на Западе несомненно не мог бы стать таким, каким он является. Дягилев — фантастический открыватель талантов. Что касается оформления спектаклей, то оно у него было всегда чрезвычайно интересным, новым, свежим. Дягилев привлек к балету многих выдающихся художников, как русских, так и французских. Конечно, надо помнить, что труппа Дягилева была гастрольной, да к тому же ему все время не хватало денег, что заставляло его беспрестанно искать новых и новых меценатов. Для своей труппы он не заказывал масштабных декораций, так как они создавали бы трудности при переездах. В основном это были рисованные декорации. Но рожденное в Русском балете Сергея Дягилева — лучшее, что мы видим в балетных декорациях того периода. Мне довелось работать над восстановлением ряда балетов из репертуара Русского балета, и я всегда с самым большим вниманием стремился вернуть им то очарование, которое покоряло в свое время всю Европу.

Впрочем, сейчас я расскажу вам одну историю, поведенную мне Борисом Кохно — автором либретто балетов, директором балетных трупп, в прошлом секретарем Сергея Дягилева. Быть может вам известно, а я вот не знал этого, что каждый контракт на выступление труппы Дягилева оговаривал в первом же параграфе число спектаклей балета «Шехеразада», которые будут показаны в намеченной серии выступлений. Уже в конце своей жизни, рассказывал мне Борис Кохно, Дягилев приехал однажды в Монте-Карло и смотрел утренный спектакль труппы — давали «Шехеразаду». В момент самоуправления Зобеиды в зале вдруг раздался одиночный громкий смех. Это был смех Дягилева. После спектакля за кулисами Кохно спросил его, чем вызвана такая «необычная реакция». «Знаешь, — ответил Дягилев, — я вдруг осознал, насколько же гротескно смотрится сегодня этот балет. Надо его переделать. Я попрошу Матиса сделать новые декорации».

Хоть это замысел осуществить ему не удалось, мне кажется, что данная реакция Дягилева правильно ставит проблему отношения к старым вещам. Всегда ли их следует восстанавливать в неприкосновенном виде? Ведь порой время неумолимо меняет представление о том или ином балетном произведении.

— Мне понадобилось, — как бы под-

водит некоторый итог нашей беседе Бернар Дайде, — тринадцать лет упорного труда, чтобы — с момента, когда я понял, что театр — моя жизнь, — добиться признания. И потому, беседуя с молодыми художниками, которые хотят работать в театре, я неизменно говорю: «Прежде чем вести речь о вашем таланте, умении и способностях, я задам вам такой вопрос: «Вы терпеливы?» «Да, да, конечно, я терпелив» — незамедлительно следует ответ. «Минутку, — прерываю я. — Терпение бывает разное. Вот мне, например, потребовалось тринадцать лет, чтобы достичь того, к чему я стремился». Обычно в этот момент я ловлю на себе взгляд, выражающий сожаление: несчастный, ему потребовалось столько времени, чтобы выйти в люди. Они думают, что все можно сделать значительно скорее. Приходя ко мне, когда я, например, возглавлял технические службы Гранд Опера, они были уверены, что уйдут с заказом на оформление спектакля. Меня всякий раз удивляет это «недоумение» молодежи, когда ей говоришь, сколько времени придется работать в театре, оставаясь, в общем, в тени.

Но если я чувствую, что стоящий передо мною художник обладает необходимейшими, на мой взгляд, терпением и упорством, я задаю еще один вопрос, прежде чем говорить об аспектах творческих: «У вас крепкое здоровье?» Так как профессия театрального художника, если она увлечет вас, заставит отдавать ей все без остатка силы, а их должно быть много.

Но несмотря на все, что говорю своим начинающим коллегам, на вопрос, который, предположим, вы мне задали: «Если бы вам дано было прожить жизнь заново, что бы вы хотели изменить в ней?», я отвечаю одним словом: «Ничего». Да, я не хочу вычеркнуть в ней ни минуты. Хочу сохранить в ней все, что было: и радости, и неприятности. Ведь вместе они составляют тот баланс, что называется моей жизнью, определенной страстной влюбленностью в свою профессию.

Магнитофон выключен. Бернар Дайде как бы окинул взором свою насыщенную творческую жизнь, рассказал о принципах, которым следовал и следует. Но разговор не окончен. Он достает пачки фотографий, запечатлевших спектакли, в создании которых участвовал. Каждая показанная мне фотография сопровождается интересными ремарками о том, как рождалась декорация, костюм, кто исполнял ту или иную партию в первом спектакле, был ли балет успешным или не оставил заметного следа в памяти зрителей. К сожалению, далеко не все снимки он может дать для публикации в журнале — многие остались у него в единственном экземпляре. Много снимков, запечатлевших один и тот же балет, но в исполнении различных трупп.

— «Урок» в постановке Флеминга Флиндта, — говорит, например, Бернар Дайде, — мне довелось после премьеры оформлять еще 27 раз в различных странах мира. Удивительный, ни на что не похожий балет.

Мы завершили отбор фотографий. Прощаясь, я спрашиваю Бернара Дайде, не очень, впрочем, веря в успех этой затеи, не мог бы он нарисовать что-либо специально для журнала. Дайде немедленно соглашается, обещает, что сделает рисунок сегодня же вечером,

несмотря на то, что уже довольно поздно, и оставит в конверте на мое имя у консьержа — сам он с утра должен будет уехать по делам.

Действительно, заскочив на следующее утро в знакомый уже дом на опушке Булонского леса, я получил конверт с рисунком Бернара Дайде, подаренным им читателям «Советского балета».

Олег КАРСЕВ

¹ «Советский балет» № 1 за 1985 год, с. 61—62.

² Название расположенного близ Парижа в местечке Ранжис оптового продовольственного рынка, пришедшего на смену знаменитому Чреву Парижа.

³ Направление в живописи (дословно: обман глаз), при котором изображение создает иллюзию реальности.

Франция

«ДИРЕКТОР ТАНЦА»

Его творческая карьера, уже шестнадцатилетний самостоятельный путь в искусстве определенно требуют образного сравнения. Кто он, этот артист, ворвавшийся с космической скоростью, подобно яркой комете, в мир французского классического балета и продолжающий в нем свой полет? «Суперзвезда», «король танца», «неизменный

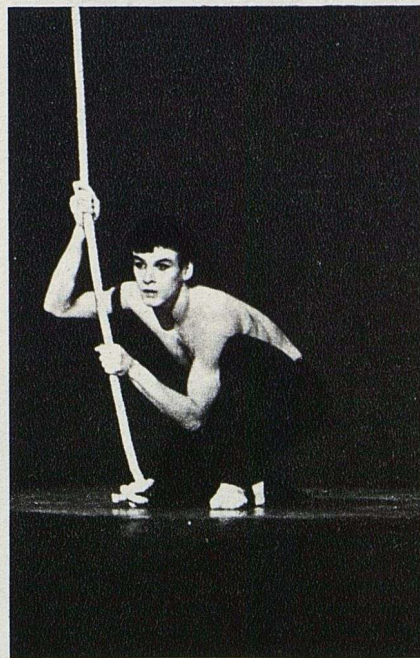
Патрик ДЮПОН и Сильви ГИЛЕМ раздают автографы во время традиционного дня открытых дверей в Парижской опере.

премьер», «человек-оркестр», «дива», «bête de la scène» (смысловой перевод: артист до мозга костей), «monstre sacré» (выражение, изобретенное в свое время поэтом Жаном Кокто для обозначения артистов, обладающих необычайной аурой). Вот лишь немногие из броских определений, которыми пестрит с конца семидесятых годов французская, да и не только французская пресса, рассказывая о Патрике Дюпоне.

В начале этого года, после нескольких месяцев вакансии, вызванной довольно стремительным уходом со своего поста Рудольфа Нуреева, правительство Франции назначило главным балетмейстером Парижской оперы Патрика Дюпона, являющегося сегодня несомненно самым известным французским танцовщиком. Причем, в отличие от ряда своих талантливых коллег, он пользуется дей-

Патрик ДЮПОН в балете «Симфония для одного человека» (постановка М. БЕЖАРА).

Фото О. Карсева





ствительно всеобщей, можно сказать, народной известностью, а не только признанием среди любителей балета. Патрик, которого родители хотели приобщить в детстве к какому-либо виду спорта, очень скоро предпочел его обучению танцу, чуть ли не самостоятельно записавшись в частную балетную школу своего квартала. Его педагог, встречу с которым Патрик считает своим «первым большим шансом», примерно через полгода откровенно призналась, что не считает себя способной на должном уровне обеспечить обучение одаренного мальчика. По ее совету он поступает в хореографическую школу при Парижской опере, где сразу же встречает своего Учителя Макса Боззони, сумевшего увидеть и раскрыть талант неумного, подвижного как ртуть мальчишки. В семнадцать лет, едва принятый после двух лет стажировки в труппу Гранд Опера, Патрик, по настоянию своего педагога, сознававшего, что нагрузки артиста кордебалета совершенно недостаточны для его ученика, едет на конкурс в Варну, где завоевывает высшую награду в «младшей группе» и возвращается домой уже достаточно знаменитым. Его продвижение по «служебной лестнице» Гранд Опера будет стремительным: весь пятиступенчатый путь от «корифея» до «этуали» он пройдет за неполные четыре года — с 1977 по 1980. К середине восьмидесятых его репертуар включает в себя главные партии практически всех шедших в театре классических балетов, в том числе графа Альберта, Зигфрида, принца Дезире, Ромео (и какого!), многие партии в балетах неоклассиков, скажем, Лифаря или Баланчина, и в творениях современных хореографов. Он танцует с самыми известными французскими балеринами — Нозллой Понтуа, Доминик Кальфони, Сильви Гилем, с другими интересными французскими и зарубежными исполнительницами. Он жадно работает с большинством ведущих хореографов мира — Морисом Божаром и Юрием Григоровичем, Джоном Ноймайером и Алвином Эйли, Роланом Пети и Алвином Николаисом, с Рудольфом Нуреевым, конечно, и другими. Некоторые из них, вдохновленные его возможностями, ставят на него новые произведения.

Патрику Дюпону, это очень ощути-мо, быстро становится «тесно» в рамках Парижской оперы: как только представляется возможность, он вырывается, чтобы танцевать в других труппах, других странах, работать с новыми хореографами. Чрезвычайно открытый, коммуникабельный, он одержим идеей расширения аудитории классического балета, как, впрочем, и мыслями о необходимости эволюции этого искусства. Он дает интервью за интервью, участвует в многочисленных теле- и радиопередачах, выступает защитником интересов танцовщиков — интересом творческих и материальных. Он рано почувствует в себе задатки хореографа и менеджера одновременно. В середине 80-х с блеском осуществляет свою довольно сумасшедшую — по нормам все же чопорной Парижской оперы — идею: с рядом своих друзей-единомышленников из театра создаст небольшую, очень мобильную труппу, дав ей столь же броское, как и претенциозное название — «Патрик Дюпон и его звезды из Парижской оперы». Опера стерпит это, а на мягко сформулированный одним из жур-

налистов вопрос о скромности, Патрик ответит предельно откровенно: «Я считаю, что зрители придут на спектакли прежде всего из-за моего имени, так как они видели и слышали меня по телевизору. Я остановился на названии «Дюпон и его звезды», потому что каждый из участников великолепен».

Что ж, если говорить честно, у Патрика были основания для подобного ответа, ведь с ним объединились или реальные, или определенно потенциальные «этуали» театра — Моник Лудьер, Сильви Гилем, Элизабет Морэн, Манюэль Легри, Жан-Мари Дидьер, Фанни Гауда. Эта «великолепная семерка», которую одна из газет окрестила «банда Дюпона», подготовила под руководством Патрика, который выступил и как хореограф, программу большого балетного вечера, включающего фрагменты из классических балетов и ряд специально созданных номеров, в том числе в стиле джаз-танца. Участвуя в свободное от выступлений и репетиций в театре, а также в отпускное время в фестивалях на юге Франции, в поездках по городам Франции и других европейских стран, они легко собирали каждый раз многотысячную аудиторию. Вместе с прекрасно поставленной рекламой и дружеской поддержкой средств массовой информации их выступления стали эффективным способом популяризации классического балета, прежде всего среди молодежи. Стремление выйти за рамки пусть и прекрасного, но все-таки элитарного Дворца Гарнье (название Парижской оперы по фамилии архитектора, построившего здание театра) было среди главных побудительных мотивов Патрика и его талантливых товарищей...

Мне представляется очень точной характеристика искусства Патрика, на которую я как-то натолкнулся, листая французскую газету «Миди либр»: «Патрик Дюпон в танце является в определенной степени тем, чем был Жерар Филип в театре: артистом радостной одержимости». Именно это качество всегда подкупает, когда видишь его на сцене. Все движения он доводит до крайнего предела человеческих возможностей, при этом заражая вас ощущением радости от танца. Он одинаково интересен и в чисто классических спектаклях, в которые одним своим присутствием вносит ощущение жизненности, современности, и в самых что ни на есть экспериментальных хореографических работах. Мне известно, что строгие профессионалы сумеют найти в его танце погрешности, об этом знают, как я убедился, и его коллеги, да и балетные критики, нет-нет бросающие сороговоркой, что было бы неплохо, чтобы он побольше времени проводил у «станка», в репетиционном зале. Да только все они, вместе взятые, прощают ему это, понимая, что искусство танцовщика есть синтез техники и артистизма и что в случае Патрика мелкие технические погрешности стократ перекрываются щедростью его артистической натуры. Патрик Дюпон спешит жить, спешит выразить себя во многом. Он убежден: «Танцовщик не может ограничиваться лишь танцем, чтобы... танцевать. Необходимо, чтобы ему было что сказать. Хороший танцовщик — тот, который пропускает роль через себя, который поселяет в себе своих персонажей и живет их жизнью. Стереотипный танцовщик не имеет сегодня никаких шан-

сов на успех».

Независимый бурный нрав Патрика, видимо, стал причиной того, что его отношения с тогдашним главным балетмейстером Гранд Опера были не из лучших. Патрик считал, что ему мало дают танцевать в театре, что он не имеет достаточно возможностей для выступлений на стороне. Так или иначе, но в 1986 году он променял свой полноценный статус «этуаль» на статус «приглашенной звезды» Парижской оперы, что дало ему полную свободу, помимо занятости в определенном числе спектаклей театра. Но по-настоящему воспользоваться этой свободой он в общем-то не успеет. Через два года он получит приглашение возглавить крупную французскую балетную труппу — Балет Нанси, с которым советские зрители познакомились в 1986 году, и примет его. Работа Патрика с тех пор в лотарингской столице оценивается довольно высоко: считается, что он сумел быстро подтянуть коллектив, повисить его мастерство.

И вот теперь уже подлинное признание — Патрик возглавляет главную балетную труппу Франции. Сообщалось, что решение о его назначении не встретило ни одного возражения (неужто такое возможно в балете?!). Клод Бесси, директор хореографической школы при Парижской опере, со свойственной ей прямоот так прокомментировала сей факт: «Он — первый французский балетмейстер в Опере (это все же гипербола — прим. автора). Американцы и русские — не лучше нас. Необходимо, наконец, чтобы об этом узнали все».

Подписанный с правительством контракт несет на себе отметку независимого характера Патрика: в нем оговорено, что он посвятит новой работе «не менее восьми месяцев в году» (таким образом закреплено его право на четыре месяца творческой свободы) и будет танцевать в спектаклях театра не менее двадцати раз. Его официальными помощниками стали балетмейстеры театра Патрис Барг и Евгений Поляков. Кстати, перейдя в Парижскую оперу, Патрик сохранил до конца текущего года руководство и Балетом Нанси, став таким образом единственным, по всей видимости, в мире главным балетмейстером одновременно двух крупных коллективов.

«Я очень горжусь этим назначением, — скажет, узнав о нем, Патрик. — Некоторые, быть может, считают, что все происходит уж слишком быстро, я же за свои тридцать лет жизни привык к тому, чтобы все шло очень быстро». Он заверил, что включается в выполнение своих функций на все «10.000 процентов» (надо понимать в течение тех оговоренных контрактом восьми месяцев в году), что будет придерживаться трех основных принципов: «новаторство, традиции, доступность», это значит, если расшифровать, стремление обогащать репертуар за счет новых постановок, бережное сохранение вековых традиций театра и содействие знакомству с его искусством как можно большего числа зрителей.

Приход Патрика Дюпона к руководству труппой ставит перед ним множество проблем. Замечу, что его должность, традиционно переводимая на русский язык как «главный балетмейстер», официально именуется «directeur de la Danse» («директор Танца») и сочетает в себе как творческие, поста-

новочные, так и организационно-административные функции. Любопытны рассуждения в журнале «Нувель обсерватер» французского критика Рафаэля де Гюбернатиса по поводу этого назначения: «Учитывая, что Рудольфа Нуреева достаточно упрекали в том, что он отдавал предпочтение своей завершающейся карьере танцовщика и своим претензиям хореографа в ущерб директорским задачам, есть основания и для беспокойства по поводу выбора, который сделает его преемник. Жестокая дилемма! Если Патрик Дюпон жертвует своей карьерой танцовщика-звезды, то это станет болезненной ломкой самого себя, тем более мучительной, что известно, сколь коротка она и сколь редки танцовщики его уровня. Если же он пренебрежет своими обязанностями директора, то прогневит ту же профессиональную недобросовестность, которая сгубила его предшественника».

Автор заметки подчеркивает, что перед Патриком Дюпоном, которому принадлежит право приглашать на постановки хореографов, стоит сложная задача выработки «подлинной художественной политики». «Будет ли Патрик Дюпон, — задает он вопрос, — настолько мудр, чтобы окружить себя хорошими советниками? Хочется пожелать ему этого в высших интересах Балета и его престижа».

О. ЛЕГОВ

Рождение балета как нового вида искусства в нашей национальной культуре тесно связано с интернациональной природой искусства танца и способностью классической хореографии впитывать народную традицию. Постичь все богатства классического наследия, накопленные в течение веков с тем, чтобы затем преломить их на своей национальной почве, — эту масштабную задачу взял на себя основатель македонского балета Георгий Македонски, привлекая к этой работе и группу молодых исполнителей. Желание освоить те великие ценности, созданные человечеством за столетия жизни балетного театра, и породило тот энтузиазм, с каким трудились артисты. Из Белграда были приглашены пять танцовщиц и пять танцовщиков, а открытие в Скопье специального подготовительного балетного курса привело вскоре к созданию балетного училища, что имело для зарождающегося македонского балета первостепенное значение. Напомним, что первая самостоятельная премьера хореографической труппы театра — сцена «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст» Шарля Гуно, где выступали и артисты труппы, и старшие ученики балетного курса от четырнадцати до восемнадцати лет. Причем и в дальнейшем состав исполнителей в театре в первое время (помимо танцовщиков, приезжавших из других братских республик) состоял на 95% из учеников балетной школы. Тайнами балетного искусства они овладевали одновременно и в балетных классах, и на сцене.

Интерес зрителей к спектаклю «Вальпургиева ночь» был огромный. И потому в коллективе родилась мысль о постановке полнометражного представления. Выбор пал на «Бахчисарайский фонтан»

Б. Асафьева. Премьера балета состоялась в конце 1949 года. Хореографию спектакля создал Георгий Македонски. Декорации к балету выполнили Васили Попович и Тома Владимирски, костюмы делались по эскизам Милицы Бабич. Дирижировал балетом Кирил Спировски. О «Фонтане» заговорили специалисты, он был отмечен в прессе. Так, в одной из рецензий мы читаем: «Наш народ с радостью отмечает большое и значительное событие в нашей культурной жизни — состоялась первая премьера нашего македонского балета «Бахчисарайский фонтан». Эта премьера показала перспективы дальнейшего развития балетного искусства в нашей республике. В главных ролях в «Бахчисарайском фонтане» выступали Георгий Македонски, Натка Пенушлиска, Анализа Асме. Натка Пенушлиска, молодая балерина, ученица нашего хореографического училища. В балете также участвовали и другие ученицы нашей школы».

Но деятели молодого македонского балета понимали, что основа основ подлинного профессионализма — постижение искусства классического танца. Этому, начиная с 1949 года, уделялось в республике большое внимание, что подтверждают и факты практической деятельности труппы — в пятидесятые годы здесь были осуществлены постановки таких произведений классического наследия, как «Копеллия» (1954), «Спящая красавица» (1955), «Жизель»

Снежана СПАСЕВСКА-ФИЛИППОВСКА и Марин ЦРВЕНОВ в балете «Жизель» (1973).

Югославия

МАКЕДОНСКИЙ БАЛЕТ ПОСТИГАЕТ ТРАДИЦИИ

Македония — одна из социалистических республик в составе Югославии — прошла в своем политическом и культурном становлении большой и сложный путь. Столь же непросто была и история македонского музыкального театра и прежде всего — балетного. С началом (в конце сороковых годов) формирования оперной и балетной трупп при Македонском народном театре появляются и условия для развития хореографического искусства. В один из дней сезона 1948—1949 годов здесь дебютирует балетный ансамбль театра, который знакомит зрителей со своими работами. С этого момента начинается история македонского балета, короткая по времени, но значительная по месту, которое она занимает в жизни людей, и по роли, которую играет в развитии нашего общества.



(1956), «Лебединое озеро» (1957), «Сильфиды» (1957).

Афиша балетной труппы в первые годы ее жизни отмечалась разнообразием названий, качеством, сложившимся благодаря творческим усилиям первых энтузиастов национального балета — Георгия Македонски, Александра Доброхотова, Нины Кирсановой. Если же к этому добавить еще и поистине подвижнический труд первых македонских балерин и танцовщиков, то можно сказать, что темпы развития балетного искусства республики были выше всех ожиданий. Постепенно балетный коллектив обрел творческий опыт, профессиональную культуру. Значительное место произведений классического наследия в репертуаре труппы, возраст которой насчитывал всего лишь шесть лет жизни, свидетельствует о ее стремлении совершенствоваться мастерство.

К сожалению, начиная с 1958 года, в художественной программе македонского балета проявляются иные тенденции. Об этом говорит, в частности, такой факт: с 1958 по 1968 годы из тридцати трех осуществленных на национальной сцене спектаклей, лишь восемь были многоактными, среди них — балеты «Жизель» и «Копеллия» в новой постановке. Как видим, афиша формируется в основном за счет одноактных постановок. Проблема заключается не только в преобладании в репертуаре такого рода композиций, но и в том, что полнометражные многоактные полотна, которые родились в предыдущие годы, исчезают со сцены.

Подобная репертуарная политика не только сократила возможности совершенствования исполнительской культуры артистов, но и лишила серьезной профессиональной основы процесс воспитания подрастающего поколения танцовщиков. Это продолжалось целых десять лет, за исключением некоторых сезонов, когда на сцене появлялись классические произведения. Таким стала постановка балета «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева (1962) в хореографии Димитрия Парлича.

Сложное положение в балетном искусстве еще более усугубилось после катастрофического землетрясения 1963 года. Здание театра было разрушено. И хореографический ансамбль, как и другие ансамбли Македонского народного театра, оставшись без своей сцены, гастролировал по стране, выступал на всевозможных импровизированных площадках. То время (почти два года) было трудным в борьбе за сохранение непрерывности творческой деятельности. Но и после того, как балетный ансамбль обрел свою сцену, количество проблем в его жизни не стало меньше. Об одной уже говорилось — я имею в виду проблемы репертуара. Другая проблема — профессиональные кадры исполнителей — была тесно связана с проблемой нехватки в стране квалифицированных педагогов-хореографов. Ее театр старался решить, приглашая специалистов из других стран. Так, например, в 1966 году в Македонию приехал хореограф из Чехословакии Мирослав Кура, а чуть позже — педагог из Советского Союза Юрий Мячин. Мирослав Кура поставил на македонской сцене балеты «Отелло» Ена Хануша, «Бал кадетов» на музыку И. Штрауса, «Петрушка» И. Стравин-

ского, которые в качественном отношении обогатили репертуар труппы.

Работа Юрия Мячина в качестве педагога в Македонском народном театре в течение нескольких сезонов положительно сказалась на творческом росте ансамбля. Много сделал он и трудясь как хореограф. Подготовленная им программа вечера балета включала отрывки из известных шедевров мировой классической хореографии. С постановкой «Раймонды» А. Глазунова (1969) и «Дон Кихота» Л. Минкуса (1972) перед балетом из Скопле открылись достаточно перспективные горизонты, что прежде всего выразилось как в развитии мастерства артистов труппы, так и в пополнении ее молодыми кадрами.

Сотрудничество Македонского народного театра со специалистами из других стран продолжается и в дальнейшем. В 1974 году в Скопле приезжает советский хореограф Анатолий Шекера, который осуществляет здесь свою редакцию балета А. Меликова «Легенда о любви», в 1984 году англичанин Норман Диксон ставит балет «Тщетная предосторожность», в 1986 году балетмейстер из Советского Союза Екатерина Аксенова готовит «Лебединое озеро» П. Чайковского.

Для профессионального балетного искусства Македонии классический танец — одна из основ его творческой деятельности, но, с другой стороны, своеобразный и самобытный рост национального хореографического театра невозможно представить без национальных и современных балетов. И потому одновременно с освоением системы классического танца, его деятели ищут новые формы, темы и образы, обращаясь к сокровищнице народного творчества. Богатое фольклорное наследие используется для обработки и трансформации его в новую форму театрального искусства, в том числе и в балете. При этом традиция европейской культуры балетного искусства соединяется и сливается с элементами национального фольклора.

Первый национальный балет «Македонская повесть», поставленный в 1953 году, открывает новую главу в современной национальной балетной музыке. Композитор Г. Смокварски обратился к прошлому своего народа. Это произведение — первая попытка создать на сцене Македонского народного театра национальное хореографическое полотно.

Постановка первого македонского национального балета была доверена Димитрию Парличу. Художественное оформление создал Василе Попович-Цицо, костюмы были выполнены по эскизам Рады Петровой. В главных ролях выступала Натка Пенушлиска, Константин Лашков.

В этом балете первый раз используется фольклор в хореографии и благодаря этому появились новые средства хореографической выразительности, специфические для наших авторов. Постановщики, используя фольклор в своем творчестве, обогащают ее элементами современной пластической культуры, которые встречаются в югославской и в зарубежной хореографии, и это отличает наше балетное творчество и придает особый облик нашему репертуару.

Вторым национальным балетом, поставленным в 1956 году, стал балет «Охридская легенда» Стефана Христича. На сцене Македонского народного театра это произведение пережило четыре редакции. Автором первой был Макс Кирбос, второй (1966) — Георгий Македонски, третьей (1969) Франю Хорват и последней (1979) Димитрий Парлич.

Еще один национальный балет, который занимает значительное место в истории македонского балета, это балет «Лабин и Дойрана» Трайко Прокогиева. Македонский народный театр обращался к нему дважды: первый раз в 1958 году в хореографии А. Доброхотова и О. Милосавлевой и второй — в 1980 году в хореографии О. Милосавлевой.

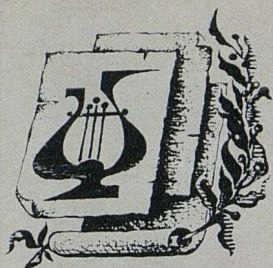
В репертуаре Македонского народного театра удельный вес национальных балетов весьма значителен. Назовем, в частности, также одноактные балеты «Стремления» А. Лековского, «Фрески» Б. Ивановского, «Отблеск» Л. Бринджолицы, «Поэма» Т. Прошева, где элементы фольклора, сплавляясь с лексикой классического танца, образуют своеобразный стиль национального сценического танца.

Вопрос сохранения классических балетов вместе с произведениями современного и национального репертуара вне сомнений является основным вопросом репертуарной политики македонского балета. Жизненная необходимость налагает ответственность за наиболее быстрое и актуальное решение. Большие театры данный вопрос решают, стараясь беречь единство традиций и новаторства. Такое единство является законом в художественном развитии любого коллектива. Правильное понятие отношение к данной проблеме указывает направление, по которому должно развиваться балетное искусство на нашей национальной сцене. При формировании репертуара здесь следует учитывать определенные соотношения между классическими произведениями, современными и национальными спектаклями.

Процесс взаимодействия культур в деятельности македонского балетного театра отражается в его желании достигнуть и усвоить художественные ценности, накопленные мировым искусством, в стремлении обогатить современный балет достижениями нашего национального танцевального творчества. Благодаря контактам с театрами с вековой традицией рождаются такие качественно новые явления, которые на нашей почве получают самобытное развитие.

Снежана ФИЛИППОВСКА





Страницы календаря Ивановны Балабиной

К восьмидесяти-
летию
заслуженного
деятеля
искусств РСФСР,
лауреата
Государственной
премии СССР
Феи
Ивановны
Балабиной

Среди выдающихся деятелей балетного театра, завоевавших широкое признание не только в нашей стране, но и за ее пределами, видное место принадлежит заслуженному деятелю искусств РСФСР, лауреату Государственной премии СССР Фее Ивановне Балабиной (1910—1982).

К искусству классического танца Ф. Балабина начала приобщаться еще в детские годы, однако в Ленинградскую балетную школу она попала не сразу, и в этом смысле ее путь в балет нельзя назвать простым. Фей Ивановна родилась в Ростове-на-Дону, здесь же начала брать первые частные уроки танца. Десятилетняя девочка занималась с удовольствием, учителя (а среди них была и Бронислава Нижинская) отмечали ее одаренность.

Только в 1926 году осуществилась мечта юной Феи: она поступила на вечерние курсы при Ленин-

градском хореографическом училище, которые возглавляли тогда В. Семенов и Е. Гейденрейх. Состав учащихся этих курсов был в то время необычайно силен — вместе с Балабиной занимались В. Чабукиани, К. Сергеев, С. Корень, Р. Гербек, Г. Кириллова, Е. Чикваидзе, А. Васильева и другие. Первыми ленинградскими педагогами юной танцовщицы стали Екатерина Николаевна Гейденрейх и Мария Федоровна Романова.

Одновременно она много выступает. Вместе с классическим ансамблем под руководством И. Кшесинского Ф. Балабина и ее партнер К. Сергеев впервые участвуют в поездке по стране, с большим успехом демонстрируя свое искусство в городах Урала, Сибири, Средней Азии, Дальнего Востока. И после гастролей Балабина продолжает постоянно выступать в концертных площадках Ленинграда. Такая активная исполнительская практика, сочетаемая с регулярными занятиями на курсах, укрепляла технику, закаляла, воспитывала характер.

И вот, наконец-то, приходит долгожданный день. Сдав экзамен, юная артистка начинает совершенствоваться в старших классах Ленинградского хореографического училища у Агриппины Яковлевны Вагановой. На выпускном спектакле в дуэте из «Дон Кихота» с Алексеем Писаревым и в сольной вариации из балета Глазунова «Времена года» Фей Ивановна покорила и зрителей, и строгих экзаменаторов. Успех был настолько значительным, что в Ленинграде заговорили о великопленной технике, обаянии, артистизме выпускницы. Так, весной 1931 года вслед за М. Семеновой, О. Иордан, Г. Улановой, Т. Вечесловой на прославленную ленинградскую сцену пришли еще две вагановские воспитанницы — Наталия Дудинская и Фей Балабина.

Скажем сразу: юная танцовщица не затерялась среди этих ярчайших дарований. И хотя фигура Балабиной не выглядела идеальной, но упорным трудом, умением трезво оценить свои возможности, снивелировать недостатки и подчеркнуть достоинства ей удалось обрести

удивительную строгость классической формы. Эмоциональный, выразительный танец артистки никогда не оставлял зрителя равнодушным. Великопленной силовой прыжок, элевазия, баллон, мягкое пружинистое «приземление», широта, динамика и масштабность танца позволяли ей охватывать все пространство огромной сцены. Вместе с тем, утонченный, изысканный художник, она плела редкостные кружевные узоры мелких па. Здесь, пожалуй, она не имела себе равных. Неподражаемо, с блеском исполняла Фей Ивановна такие движения (как, например, fouetté en tournant в позе attitude), которые ныне отсутствуют в арсенале классических танцовщиц. Ее феноменальную технику И. Соллертинский называл «виртуозно-безукоризненной».

Но головокружительная виртуозность не стала для артистки самоцелью — она всегда стремилась к всестороннему художественному постижению образа. Сколько энергии и задора, динамики и экспрессии, сколько жизнерадостности излучало искусство Балабиной, какой заряд радости несло оно зрителям! Те, кто хотя бы однажды увидел ее светлую, чистую Машу в «Щелкунчике», блистательную Аврору, поэтичную Одетту и демоническую Одиллию, ее трагическую Эсмеральду, пылкую и страстную Зарему, царственную Медору, озорную Китри в «Дон Кихоте», беззаботно-жизнерадостную Нунэ в «Гаянэ», застенчивую Парашу в «Медном всаднике», проказницу Лизу в «Тщетной предосторожности» вряд ли забыл их. Какой огромный творческий диапазон! Во всех ролях балерины нас неизменно пленяли яркий темперамент, романтичность, одухотворенность исполнения, тонкий артистизм... В творческой биографии Феи Ивановны особое место занимает балет С. Прокофьева «Золушка». В нем она не только великолепно исполняла главную роль, но также была и ассистентом постановщика К. Сергеева. За участие в создании спектакля ее удостоили высокого звания лауреата Государственной премии СССР.

Партнерами Балабиной на сцене Кировского театра выступали многие выдающиеся мастера балетной сцены, но особенно

много Фей Ивановна танцевала с К. Сергеевым, С. Капланом, Н. Зубковским. Ленинградские любители балетного искусства и по сей день вспоминают дуэт Балабиной и Бреговдзе, с огромным успехом исполнявших в пятидесятых-шестидесятых годах ведущие партии в балетах «Дон Кихот», «Медный всадник», «Красный мак», «Золушка» и другие. Творческое сотрудничество большого мастера, щедро делящего «тайны» своего виртуозного исполнительства, и молодого танцовщика дало замечательные плоды — талант балерины заискрился новыми гранями, а молодой Бреговдзе очень быстро пополнил группу выдающихся танцовщиков Кировского театра.

«Быть партнером Феи Ивановны Балабиной и танцевать с ней — это счастье. Велика роль прославленной балерины в моем становлении как танцовщика и как педагога-хореографа, — рассказывает Борис Яковлевич. — Репетиции с Феей Ивановной явились для меня серьезной профессиональной школой и в то же время большим праздником. Ее блистательное мастерство танцовщицы и актрисы, эмоциональный заряд не могли оставить партнера равнодушным. Она не только помогала, подсказывала и учила, но и, создав удивительную обстановку взаимопонимания, вела за собой по, казалось бы, ей одной известным тропам исканий и вдохновенного творчества».

Яркая страница в творчестве Балабиной — ее педагогическая деятельность. В течение десяти лет она была репетитором в балетной труппе Кировского театра, а преподавать в Ленинградском хореографическом училище начала в 1937 году, после пяти лет работы в театре. Ее воспитанники успешно трудятся в самых различных театрах страны, многие сами стали преподавать.

Первыми учениками Феи Ивановны оказались первоклашки. Она рассказывала, как однажды к ней в класс, не предупредив заранее, пришла Ваганова. «Решила посмотреть, что ты тут делаешь», — сказала Агриппина Яковлевна. Она внимательно следила за работой девочек, за тем, как держала себя с ними



молодой педагог, сделала несколько замечаний. «С первого же класса необходимо нацеливать внимание ребенка на развитие координации в движениях, — сказала Агриппина Яковлевна. — Дети должны быстро усвоить, что руки — главный помощник в танце». Так выдающийся мастер направлял свою ученицу, делающую первые шаги на нелегком педагогическом поприще. С глубокой благодарностью вспоминала Фея Ивановна и этот урок Вагановой, и все последующие ее наставления.

А спустя пятнадцать

Ф. БАЛАБИНА
и **Б. БРЕГВАДЗЕ**
исполняют
концертный
номер.



Фея Ивановна
БАЛАБИНА со
своими
учениками.

лет произошло в жизни Балабиной событие, можно сказать, беспрецедентное в истории хореографического училища — она «получает» мужской класс и ведет его по специальной дисциплине классического танца последние три года, до самого выпуска. Так начался эксперимент, вызвавший большой интерес всего педагогического коллектива школы.

Педагог, инициативный, ищущий, она сумела выявить яркие индивидуальные качества в своих учениках. Среди них были С. Видулов, И. Чернышов, Г. Селюцкий, А. Нисневич, К. Рассадин и другие, ставшие известными мастерами советской хореографии. Юноши оказались способными, и успешному их обучению во многом способствовала атмосфера заинтересованного, поистине увлеченного творчества, которая царилла на уроках Балабиной. Ей не приходилось кого-либо «настраивать» или принуждать трудиться. Творческое состояние, «настрой» рождался с момента ее появления в классе. Балабина стала кумиром учеников. С восхищением следили они за каждым движением и жестом своего наставника и, конечно же, не пропустили ни одного ее выступления на сцене Кировского театра.

Уроки Феи Ивановны были лишены каких-либо декоративных движений, рассчитанных на внешний эффект. Они закладывали серьезный фундамент профессионализма, воспитывали строгую классическую форму, устойчивость, ловкость, координацию, хорошую технику. Часто Фея Ивановна приходила в класс прямо с репетиций, благо тогда репетиционный зал Кировского театра отделяла от училища только дверь. Приходила разгоряченная и усталая, не успев переодеться и отдохнуть. В такие дни ученики проявляли редкостное внимание, ловили каждое слово учителя буквально на лету.

Экзерсис она строила как силовой, трудный, с большими порциями элементарных упражнений и прерывала его редко, но по ходу отмечала малейшую неточность исполнения. Но вот ученики выходили на середину зала, и Фея Ивановна, забыв об усталости, начинала показывать в полную силу все новые

и новые комбинации, танцевать с присущей ей элявацией и техническим совершенством. Как же старались тогда ученики, как им хотелось чуть-чуть походить на свою учительницу! В ее танцевальных композициях (а к урокам она тщательно готовилась), оригинальных и изобретательных, но всегда логичных в своем развитии и предельно музыкальных, прослеживался незаурядный импровизационный дар, склонность к балет-мастерскому сочинительству. Адажио — это важная составная часть урока, сочиненные Балабиной с большим вкусом, эмоционально насыщенное, воспринималось как законченное хореографическое произведение. Блистательная техника балерины невольно накладывала отпечаток на композиционное построение урока на середине зала. Вращательные движения было много, они вызывали большой интерес у юной, прыжки же, щедро представленные в allegro, в покое Феи Ивановны с пружинным plié и энергичным толчком ничем не отличались от прыжков мужских. Ее показ и объяснение, казалось, имели магическую силу — появлялось у юной «второе» дыхание, и они преодолевали трудности даже самого изнурительного урока.

Требовательный, строгий педагог добивался безукоризненного исполнения всех элементов классического танца, заражая своих подопечных неуемной энергией и работоспособностью. Помня заветы Вагановой, Балабина старалась превратить тело ученика в послушный инструмент, выражающий в танце эмоциональное состояние, подсказанное музыкой.

Балабина не терпела бездушного, формального отношения к делу. В воспитанниках она ценила прежде всего преданность избранной профессии, волевые качества, стремилась воспитать в них сознательное отношение к служению высокому искусству — балету, и сама являла образец такого подвизничества.

На посту художественного руководителя Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой Балабина (она возглавляла училище с 1962 по 1973 год) прояви-

ла себя ревностной хранительницей наследия своей наставницы, ее педагогического метода и системы, руководителем широкого творческого видения, для которого были свойственны и вдумчивость мудрого воспитателя, и безупречный художественный вкус. Фея Ивановна понимала, что каждый педагог, не лишенный в прошлом яркого исполнительской индивидуальности, может привносить в практику обучения классическому танцу нечто свое (будь-то нюансы или разновидности подходов и приемов исполнения), проверенное собственным сценическим опытом. Здесь важно главное (и это мастер неоднократно подчеркивала) — новое не должно противоречить учению Вагановой, не должно нарушать основы, заложенные Агриппиной Яковлевной. Именно поэтому Фея Ивановна очень часто посещала уроки своих коллег, мягко и тактично поправляла их, давала советы и рекомендации всем, в том числе и мастигам, опытным педагогам, когда в этом появлялась необходимость. А творчество молодых, начинающих педагогов постоянно находилось в центре внимания художественного руководителя.

Большие усилия принимала Балабина для того, чтобы обогатить сценическую практику, расширить масштабы творческой и воспитательной работы с будущими артистами балета. За годы ее руководства училищем здесь родилось пятнадцать одноактных балетных спектаклей.

С легкой руки Балабиной в школе начали трудиться молодые балетмейстеры: Н. Боярчиков и Н. Долгушин, Г. Майоров и В. Елизарьев, Г. Александров и Б. Эйфман, И. Уксусников и А. Полубенцев... К постановочной деятельности она активно привлекала и своих коллег-педагогов Л. Тютину, А. Благову, Н. Базарову, И. Трофимову, В. Семенова, К. Шагилова, Н. Румянцеву и других. Сочиняла Фея Ивановна и сама. Среди ее хореографических композиций — «Вакханалия» (на музыку А. Глазунова), «День ли царит» (на музыку П. Чайковского), «Утешение» Ф. Листа, «Осенние листья» (на музыку В. Соловьева-Седова), «Школа мужества» (на музыку Волкова), удостоенная диплома на Всесоюзном конкурсе в Москве в

1968 году. Большой успех в выпускном спектакле училища (1967) имела хореографическая композиция «Тема с вариациями» (на музыку П. Чайковского), осуществленная Феей Ивановной в сотрудничестве с болгарским хореографом Федором Бакаловым.

Фея Ивановна Балабина несколько раз выезжала в Болгарию для оказания творческой помощи хореографическому училищу и балетной труппе Софийской народной оперы. И в день своего семидесятилетия получила телеграмму, где председатель Союза музыкальных деятелей Болгарии профессор Александр Нейнски писал «выдающейся представительнице золотого поколения советских балетных артистов»: «Вы внесли неоценимый вклад в дело развития болгарского танцевального искусства, в утверждение академических принципов классического танца. Под Вашим руководством выросли не только ряд выдающихся артистов болгарской балетной сцены, но и многие молодые исполнители».

Фея Ивановна была на редкость добрым и отзывчивым человеком. Меньше всего она беспокоилась о себе, о собственном благополучии. Все тепло своего большого сердца Балабина отдавала близким и своим ученикам, проявляя о многих из них поистине материнскую заботу. «Со всеми радостями и горестями мы, ее ученики, всегда обращались к нашему наставнику и верному другу, — рассказывает Анатолий Нисневич. — Педагогический такт, доброжелательность, большая и искренняя заинтересованность в человеческих судьбах, бескорыстная помощь в момент суровых жизненных испытаний притягивали к этому благородному человеку. Мы поддерживали с ней теплые дружеские отношения до самых последних дней ее жизни».

Где бы ни находилась Фея Ивановна Балабина — в Ленинграде, Ереване, Тбилиси, Варне, Софии — везде она стремилась не только учить будущих артистов искусству хореографии, но и воспитать в них мысли и чувства, достойные высокого звания — артиста балета.

В. ЗЕМЛЕМЕРОВ

ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Редакция журнала «Советский балет» приносит свои извинения за несвоевременную доставку первых номеров журнала за 1990 год. Сообщаем, что эти номера вышли в свет своевременно. Опоздание с их доставкой вызвано причинами, не зависящими от редакции. Надеемся, что подобные факты впредь не повторятся. По всем вопросам, связанным с доставкой журнала «Советский балет», обращайтесь в отдел распространения и экспедирования издательства «Известия» по телефонам: 209-37-42, 299-46-47.

Известно, что балетная тема издавна привлекала внимание представителей изобразительного искусства. Нашла она отражение и в скульптуре, в том числе и в скульптурной миниатюре, к жанру которой принадлежит настоящая памятная медаль.

Памятная медаль имеет большую и интересную историю. Как правило, у нее двустороннее изображение и выпускалась она в честь какого-либо знаменательного события или выдающейся личности. Как памятные знаки, медали появились в XIV веке и изготавливались в технике литья, а с XVII — в технике чеканки. Помимо медалей круглой, реже овальной формы, создавались также квадратные и прямоугольные; так называемые плакетки. Материалом здесь служили разнообразные металлы, фарфор, иногда дерево. В последнее время стали использоваться также различные сплавы, пластмасса, керамика, стекло, кожа. Появились и новые способы и средства изготовления медалей с применением ультразвука, электроэрозии, вакуумных напылений, порошковой металлургии.

Русскому медальерному искусству — более двухсот пятидесяти лет. Талантливые мастера, работавшие на отечественных монетных дворах, создали немало прекрасных произведений, которые и сегодня восхищают нас глубиной содержания и художественностью

**ЮРИЙ
БАРШТЕЙН,**
профессор

В памятных медалях — звездные мгновения балета

исполнения. Лучшие традиции, питавшие их творчество, закономерно легли в основу искусства советской медали, первые образцы которой появились вскоре после Великого Октября. Помимо Ленинградского и Московского монетных дворов, в нашей стране медали изготавливаются на комбинатах Художественного фонда известными мастерами и отличаются высоким качеством: содержательностью, оригинальными композиционными и шрифтовыми решениями, искусным использованием современных средств пластической выразительности.

Но обратимся непосредственно к самим медалям — лучшим из золотого фонда советского медальерного искусства. Представляя их, я хотел бы обратить внимание читателей не только на автора изделия, но и на материал, из которого оно изготовлено, диаметр его в миллиметрах, а также представить предприятие, на котором осуществлялся замысел скульптора, ибо высокий художественный уровень медалей во многом зависит от мастерства ее создателей. Напоминаю, что лицевая сторона медалей называется аверсом, оборотная — реверсом.

Перед нами — настоящая юбилейная медаль, выпущенная к 250-летию Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой (рис. 1, бронза, 60, художник И. Тибилова, Ленинградский монетный двор). В центре аверса — высокорельефное профильное изображение танцовщицы на пуантах с букетом цветов в протянутых руках — предельно лаконично, но как выразительная поза артистки. И. Тибилова точно «поймала» это удивительное мгновение, когда балерина только что остановилась, в ее позе еще ощущается

упоение танцем. Медальное поле вокруг балерины свободно, что создает впечатление воздушности, полетности образа. А на поле реверса дается информация о событии, которому медаль посвящена, — шестистрочная надпись увенчана видом на улицу Зодчего Росси, в одном из зданий которого размещается прославленная школа. Надпись выполнена ровным строгим красивым шрифтом, соответствующим стилю медали. Под ней по краю расположены лира — символ искусства и юбилейные даты «1738—1988» в обрамлении ветвей лавра.

Медаль в честь Анны Павловой была приурочена к столетию со дня рождения балерины (рис. 2, бронза, 60, скульптор М. Сальман, Московский монетный двор). На аверсе тонко воссоздан поясной портрет артистки на фоне уменьшенных изображений ее в партиях из разных балетов и концертных номеров. На реверсе через все медальное поле по горизонтали расположена шаль, в складках которой угадываются черты поникшего лебедя. Над ней — факсимиле балерины, внизу юбилейные даты «1881—1931».

В 1964 году выпускается медаль, которую ее автор — скульптор Н. Никогосян посвящает Галине Сергеевне Улановой. Им вылеплено изображение артистки в роли Джульетты из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Вглядываясь в миниатюру, мы не найдем в ней сходства с известными портретами Улановой. Очевидно, скульптор к этому и не стремился. Он воспел чистоту, трепетность, одухотворенность, то есть качества, свойственные искусству балерины. На реверсе медали автор вылепил фигуру танцующей Улановой. Никогосян словно остановил на миг ее в позе арабеска, подчеркнув здесь изящество, пластическую завершенность и красоту линий. (рис. 3, бронза, 60, Ленинградский монетный двор).

Е. Янсон-Манизер, известная своими скульптурными портретами деятелей балета, подготовила серию медалей, отображающих творческий облик Майи Плисецкой. Она стремится выявить те черты в облике танцовщицы, которые были особенно привлекательны для художника. Все они диаметром 62 миллиметра, отчеканены, главным образом, в бронзе на Ленинградском монетном дворе. В данной статье воспроизводится одна из них (рис. 4). В стиле низкого классического рельефа дано профильное изображение балерины. Строгое вдохновенное лицо. Россыпь вьющихся волос, стянутых на затылке. Справа внизу незаметным мелким шрифтом — подпись автора. На оборотной стороне медали воспроизводится динамичный полет Майи Плисецкой-Китри в балете «Дон Кихот».

Е. Янсон-Манизер сумела передать в медалях, адресованных Плисецкой, портретное сходство балерины, наделенной богатой эмоциональностью, одухотворенностью и незаурядным умом. На реверсе медали она подчеркнула редкую пропорциональность внешней формы артистки, изящество, легкость позы, воздушность прыжка.

Настоящими памятными медалями, имеющими статус наградных, отмечаются творческие достижения лучших балерин и танцовщиц годов. К ним относится медаль французской Академии танца. С надписью на одной, вручаемой балеринам, выгравировано — «Приз Анны Павловой», на другой, предназначенной танцовщикам — «Приз Вацлава Нижинского». На аверсе медали (рис. 5, серебро, 68, гравировал Е. Линдауер по эскизу И. Капо, Парижский монетный двор) мы видим скульптурную композицию, воспевающую ба-



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

лет. На барельефе изображен юноша с крыльями. В его правой поднятой руке — бубен. Вокруг юноши, взявшись за руки, танцуют девушки. Скульптурная группа на небольшом пьедестале расположена на фоне стены с изящными нишами и карнизом. На реверсе

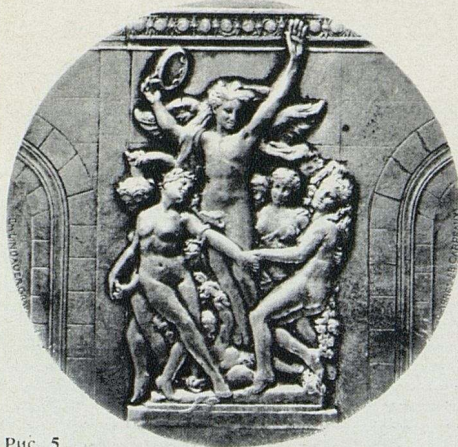


Рис. 5

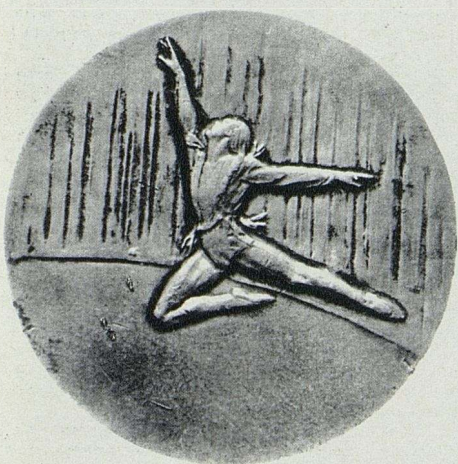


Рис. 6



Рис. 9

выгравирована девятистрочная надпись по-французски. Она удостоверяет, что «Приз Анны Павловой» Академия танца присудила советской балерине Татьяне Таякиной. А ниже — подпись: «С. Лифарь. Париж. 1977». Да, медаль подписал известнейший артист,

балетмейстер, педагог, возглавлявший в те годы французскую Академию танца. Среди советских артистов призами Анны Павловой и Вацлава Нижинского награждены М. Плисецкая (1962), В. Васильев, Э. Власова, И. Лукашева, В. Парсегов, А. Сизова (1964), С. Викулов (1965), М. Дроздова (1968), Е. Максимова, Ю. Владимиров (1969), Н. Бессмертнова (1970), М. Лиёпа (1971), М. Лавровский (1972), Л. Семеняка (1976), В. Ковтун (1977) и другие.

Одним из наиболее престижных конкурсов, открывающих путь его лауреатам и участникам в мир балетного театра, является Московский конкурс артистов балета. Победители этого состязания награждаются дипломами Первой, Второй и Третьей премии и, соответственно, памятными медалями — золотой, серебряной и бронзовой. На аверсе медали, предназначенной для награждения танцовщиц, автор создал образ балерины в полный рост в роли Одетты из «Лебединого озера» П. Чайковского. Ее контуры напоминают хорошо известную по фотографиям позу Галины Улановой. Отточность рисунок, плавность линий, трогательная задумчивость всего облика артистки отличают это согретое тонким лирическим настроением изображение.

На аверсе медали, которая вручается танцовщику-мужчине, мы видим артиста в высоком прыжке на фоне драпировки (рис. 6, тяжелый металл, 60). Динамичность и экспрессия порыва сочетаются с изяществом, утон-



Рис. 7

ченностью линий, что и рождает впечатление подлинности полета. На реверсе медалей Московского балетного конкурса — одно и то же содержание: на фоне лиры располагается трехстрочная надпись «Международный конкурс артистов балета», а над ней помещены слово «Москва» и год присуждения премии. На реверсе также обязательно указывается, какой премии соответствует данная медаль (в данном случае — Второй).

Балет — это содружество искусств. Радует, когда организаторы смотров, фестивалей, соревнований привлекают к участию в их проведении мастеров скульптурной миниатюры. Их работы и сохраняют память о событии, и как-то приподнимают его значение, праздничность. Так, в Казани ежегодно проводится фестиваль классического балета. И специально для этого праздника скульптор И. Башмаков подготовил медаль (бисквит, 95, Бугульминский фарфоровый завод), в центре аверса которой — мгновение из дуэтного танца. Исполнители изображены на фоне сложной композиции, в которой мы видим известные памятники древнего зодчества Казани. На медальном поле реверса автор поместил деталь интерьера Театра оперы и балета имени М. Джалиля. Материал, использованный для отливки медали, — неполированный фарфор, то есть бисквит, придает изображениям мягкость, легкость, пластичность, теплоту и воздушность.

Назовем и еще одну интересную медаль (рис. 7, тиснение на коже, 70, Рига), посвященную ансамблю народного танца «Вектор». В центре ее аверса в оригинальной условной манере изображена танцующая пара в национальных костюмах и здесь же дается название коллектива и год его рождения — «1958». По краю аверса расположена надпись «Рижский политехнический институт»: в стенах этого учебного заведения родился этот творческий организм. Пятистрочная надпись на реверсе медали — «Трудясь на благо других, развивая свои силы в неутомимой работе» — заканчивается изящным изображением розы. Балетная тема в медальерном искусстве продолжается и в произведениях, которые, на первый взгляд, прямо с искусством танца не связаны, но герои их сюжетов тем не менее внесли свою немалую лепту в процесс его развития. Одно из них посвящено столетию со дня рождения советского композитора Рейнгольда Морицевича Глиэра, автора знаменитого балета «Красный мак», с которого, собственно, и началась история советского балета. Не случайно И. Козловский на реверсе медали (рис. 8, бронза, 60, Ленинградский монетный двор) почти все ее поле отдал изображению цветка мака, трактуя его как образное олицетворение творчества Глиэра, его художнической смелости, горячей событийности его знаменитого сочинения. На аверсе медали расположен полупогрудный, обращенный на $\frac{1}{4}$ влево

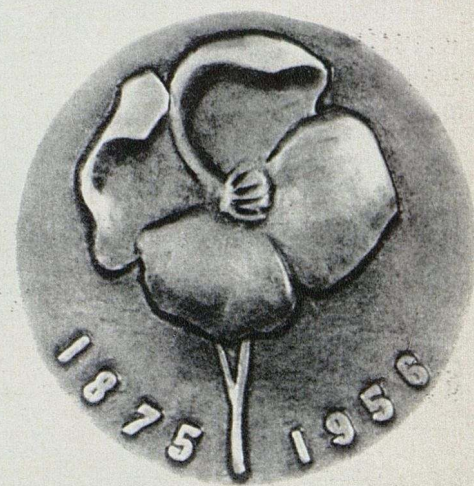


Рис. 8

портрет композитора, выполненный в довольно высоком рельефе. Работа эта лаконична, изображения на ней выразительны, она проста и в то же время торжественна.

Другая медаль — настольная памятная, автор которой скульптор А. Королюк посвятил ее столетидесятилетию со дня рождения Эдгара Дега, художника, чьи произведения в полном смысле слова воспели нелегкий труд служительниц Терпсихоры, показав их не только в мгновения красивых триумфов, но в тяжелые часы их повседневной репетиционной работы. На аверсе медали расположен портрет художника, скопированный с его автопортрета. Слева от изображения идет двухстрочная надпись «Эдгар Дега». На реверсе — повторение известного рисунка художника, запечатлевшего отдыхающую балерину (рис. 9, бронза, 60, Ленинградский монетный двор).

Заканчивая наш рассказ о некоторых творениях советских медальеров, посвященных балетной теме, я хотел бы сказать и о том, как бездумно подчас забываются имена авторов этих мини-шедевров. А ведь их имена следует упоминать в буклетах, в программках, в газетных и журнальных статьях, рассказывающих о том или ином танцевальном событии. Но нет, такой традиции не существует... Потому и в данной статье я не всегда мог назвать всех авторов советских медалей и прошу их меня за это простить, так как мои попытки узнать их фамилии не увенчались успехом. Очень жаль — их труд не должен быть безымянным!

Danse d'action divertissement dégagé demi double dessus — dessous

Азбука классического танца

Важную роль в драматургическом развитии сценического действия в балетном спектакле играют такие формы, как *danse d'action* и *divertissement*. О них и пойдет разговор на страницах журнала. Мы также предложим вам объяснение таких часто употребляемых в искусстве классического танца понятий, как *dégagé*, *demi*, *double*, *dessus* — *dessous*.

Danse d'action (данс д'аксьон, то есть — танец действия) — традиционная форма хореографического представления наряду с *grand pas*, *pas de deux*, *pas de trois*. Наибольшее распространение она получила в спектаклях классического репертуара, в партитурах которых нередко обозначаются как *pas d'action*. Это такой танцевальный фрагмент балета, где так же, как и в пантомиме, в отличие от чисто танцевальных форм, действие обретает возможность активного развития, раскрывая свой смысл, содержание, причину — с помощью танцевальных средств. Типичным примером формы *pas d'action* можно считать второй акт балета «Раймонда», в котором средствами танцевальной образности раскрывается весь клубок сложных и противоречивых взаимоотношений героини, ее друзей, подруг с Абдерахамном.

Современные хореографы обогащают эту форму новыми естественно-пластическими и танцевальными приемами. Важное место она обрела в таких балетах тридцатых-сороковых годов, как «Бахчисарайский фонтан» (постановка Р. Захарова) и «Ромео и Джульетта» (постановка Л. Лавровского). И в дальнейшем *danse d'action* продолжала впитывать открытия представителей различных балетмейстерских поколений. Вспомним, как интересно преломлялась эта форма в балетах «Спартак» Ю. Григоровича (сцена восстания) и «Макбет» В. Васильева (танец ведьм), где действенность танца укрупнялась, обогащенная красками современной палитры выразительных средств. Дальнейшее развитие балетного искусства связано с поиском новых приемов естественно-танцевальных форм.

Divertissement (буквально — увеселение, развлечение) — этот термин заимствован из практики театрализованных представлений, включавших номера различных жанров — не только хореографических, но и вокальных, инструментальных, декламационных. Собранные

в одном представлении, они драматургически не были связаны между собой, что и стало характерной чертой и балетного *divertissement*.

Divertissement является составной частью многих балетов классического наследия, чаще всего используется как прием, создающий в данной сцене определенную атмосферу или играющий роль мажорного финала спектакля. Он чаще всего состоит из бессюжетных танцевальных номеров и обычно завершается развернутым *pas de deux* главных героев. Но нередки случаи, когда обособленные номера строятся как небольшие сюжетные миниатюры, имеющие свой сюжет, свою эмоциональную атмосферу, свою драматургию. Таковыми являются, например, в третьем действии балета «Спящая красавица» миниатюра «Кот в сапогах и белая кошечка», «Золушка и принц Фортуне», «Красная шапочка и Волк», «Мальчик-с-пальчик, его братья и людоед» и другие.

Интересную мысль высказал Федор Васильевич Лопухов по поводу *divertissement* на сцене бала в «Лебедином озере». Он считал, что танцы этой картины являются сами по себе целью обзаводов, расслабляющих волю принца и подготавливающих его падение перед главным обзаводом — женскими чарами Одилли. Лопухов тем самым утверждал (вопреки установившемуся отношению к *divertissement* как к чисто развлекательной части балетного спектакля) свою точку зрения: *divertissement* должен нести большую смысловую нагрузку.

Советскими балетмейстерами *divertissement* широко использовался для показа места и времени действия, для выявления характеров действующих лиц, как лирико-поэтическое авторское отступление. Вспомним, например, *divertissement* в картине свадьбы из «Лауренсии», где мы словно увидели свободолобивую Испанию во всей многоголосье ее сынов и дочерей, или праздник на парижской площади, этот митинг восставшего народа, в «Пламени Парижа», где ярко раскрывается природа национального французского характера.

В более современных постановках развернутый *divertissement* почти не используется, кроме как в виде отдельных вставок чисто танцевальных номеров. Однако, думается, что возможности *divertissement* как составной части балетного спектакля ныне еще далеко не исчерпаны.

Среди хореографов и педагогов нет единого мнения о значении тер-

мина *dégagé* (что означает извлекать, высвобождать, выделять). Одни понимают под движением *dégagé* четкое отведение свободной ноги на носок (или на воздух), другие включают сюда еще и следующие за отведением ноги перенос тяжести тела на отведенную ногу. Сошлемся на авторитеты. М. Васильева-Рождественская пишет: «*Pas dégagé* (па дегаже) — подготовительное или связующее движение. Дегажировать — значит перенести тяжесть корпуса с одной ноги на другую, перейти в другую позицию. Для *pas dégagé* (па дегаже) исходным положением могут быть I, III, IV позиции. Пример: ноги стоят в III позиции, правая нога впереди. Затакт: *plié* (плие). Шаг правой ногой в IV позицию вперед — это и есть дегажирование тяжести корпуса на правую ногу».

У А. Вагановой мы читаем: «Из V позиции, правая нога впереди, сделать *demi-plié* (деми плие), *dégagé* (дегаже) правой ногой с вытянутыми пальцами в пол на II позицию, стать на нее на полупальцы и подтянуть к ней левую в V позицию назад с поворотом в полкруга *en dedans* (ан дедан), остановиться спиной».

В произведениях классического наследия нередко встречаются движения с основными признаками *dégagé*. Например, вступительные шаги в вариации Раймонды из третьего акта одноименного балета. Кроме того, в работах современных хореографов можно видеть нетрадиционное использование движений, аналогичных *dégagé*, и в виде шага и в виде подготовки к исполнению на различных модификаций и направлений. Использование и трансформация накопленных балетом средств выразительности с необходимой транскрипцией послужит обогащению современной пластической лексики.

О приеме *développé* подробно писалось в № 1 журнала «Советский балет» за 1986 год. Напомним, что главное в его выполнении — сгибание свободной ноги из V позиции носком к колену опорной ноги и ее выпрямление в одном из направлений (вперед, в сторону, назад) на 90° и выше. *Battement développé* — непременно движение всех адажио классических балетов. В частности, с этого движения начинается свой печальный рассказ Одетты в балете «Лебединое озеро». Оно — как бы вздох, за которым льется грустная песнь этого элегического *adagio*. И в диалоге Одетты и Зигфрида является как бы лейтмотивным движением.

Исполняемое в разнообразных модификациях, оно в подтексте своем несет мысль о надежде и вере.

Когда в балете говорят о *demi*, что в переводе с французского означает — половина, значит речь идет о половине какого-либо движения. Если *grand plié* требует полного сгибания колен, то *demi-plié* — это половина полного приседания, так же, как *demi-pointé* означает шаг на полупальцах и т. д.

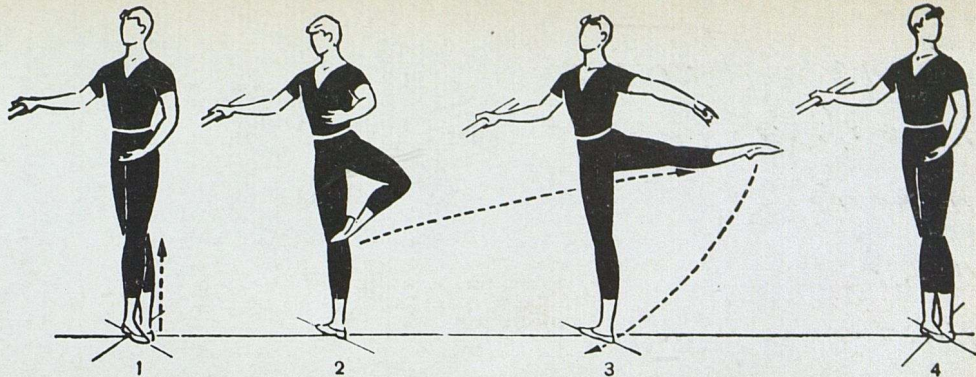
В мемуарной литературе достаточно часто можно встретить такие словосочетания, как *demi-classique*, *demi-caractère*. Так определяют амплу танцовщиков и танцовщиц, а также стилевые особенности балетных партий и танцевальных номеров. Например, *деми-классический танец* — это танец, если на основу классического текста накладываются элементы характерного танца. Таковыми являются, например, танцы уличной танцовщицы, продавщиц цветов в балете «Дон Кихот», которым можно противопоставить партию Повелительницы дриад как чисто классическую.

Демидекактарной партией называется роль, характерный или гротесковый текст которой содержит и элементы классического танца. Можно сказать, что партия Красной шапочки и Волка, Белой кошечки и Кота в сапогах являются *деми-характерными*, и исполнялись они танцовщиками и танцовщицами соответствующей амплу. В практике современного балета тонкие грани амплу «стерлись», и сейчас исполнители делятся на классических и характерных, хотя среди разряда классических многие являются *деми-классическими*, а среди характерных можно видеть как чисто характерных, так и *деми-характерных танцовщиц и танцовщиков*.

Термин *double* (двойной) указывает на удвоение движения. Он описывался уже в предыдущих статьях рубрики, поэтому напоминаем, что двойным может быть *battement tendu*, *frappé*, *fondue*, круговые движения свободной ноги — *rond de jambe*, прыжковые движения, например, *double assemble* или *double cabriole*.

Понятие *dessus-dessous* (что переводится с французского — наверх, вниз, на-, под-) связывается с движениями, которые исполняются, завершаясь попеременно вперед и назад. К такому относятся движения *brisé dessus-dessous* (о нем рассказывалось в № 4 журнала за 1986 год) и *pas de bourrée dessus-dessous*.

Г. ГОРОХОВНИКОВ



Одним из эталонов действенного танца считается pas d'action из второго акта балета «Раймонда».

Фото Г. Соловьева



Вам известно, что означает слово «Эвритмеум»? Нет? А хотите знать? Тогда посмотрите спектакли театра «Эвритмеум» из города Штутгарт (Федеративная Республика Германии), руководимый Эльзой Клинк. Гастроли труппы, организуемые Государственным театром Дружбы народов в Советском Союзе, состоятся в ноябре этого года. Следите за рекламой!

