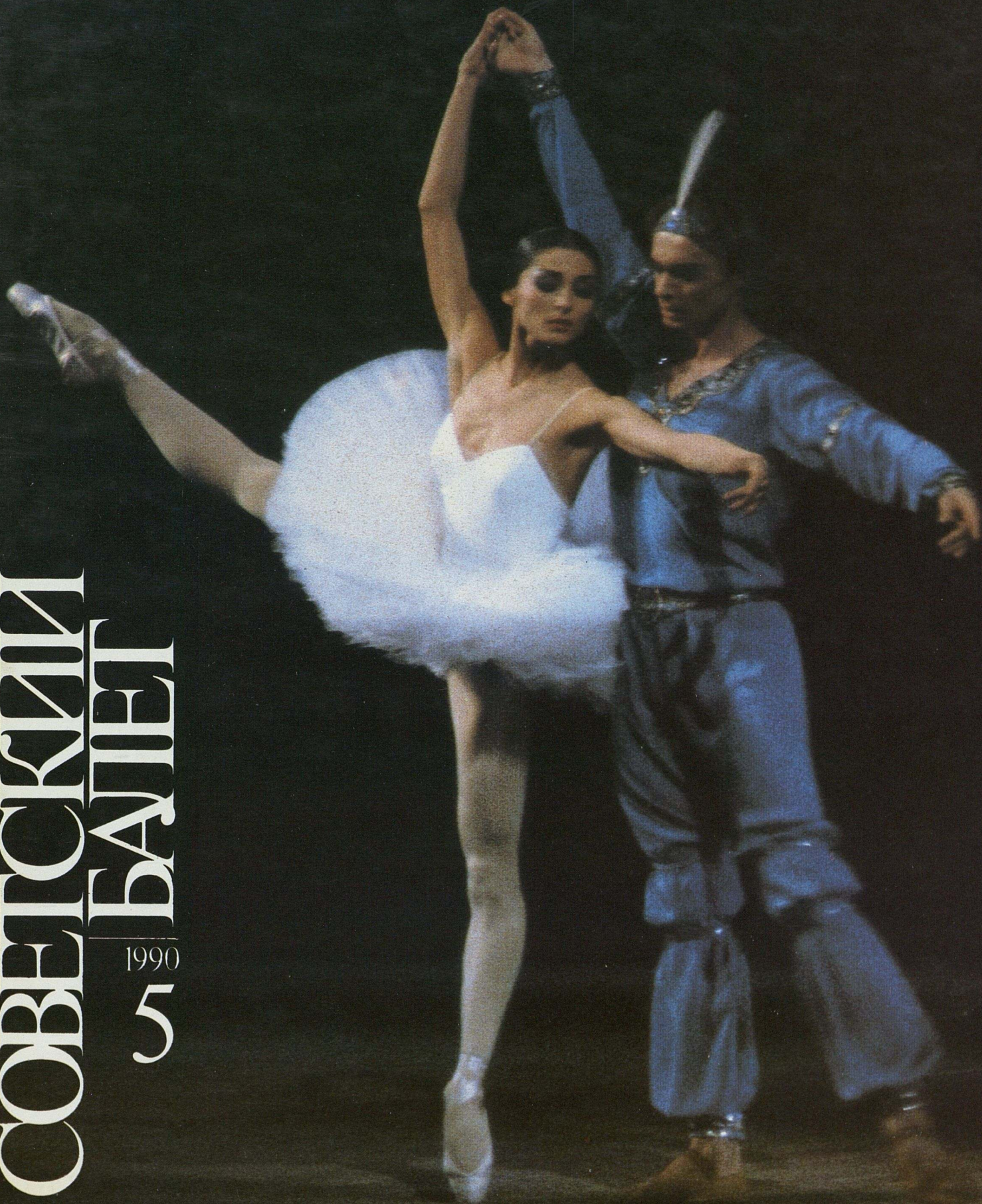


СОВЕТСКИЙ
БАЛЕТ
1990
5





Торжественное гала-представление состоялось в Уфе, на сцене Башкирского театра оперы и балета, в ознаменовании первого выпуска местного хореографического училища.

Эта балетная школа создана пять лет назад. Сейчас здесь постигают азы профессионального мастерства более двухсот будущих танцовщиков. Помимо юных представителей Башкирии, в училище занимаются дети из Удмуртии, Коми, Калмыкии, Тувы... Директор училища — А. Бикчурин, воспитанник Ленинградской балетной школы, в прошлом — ведущий танцовщик местного театра оперы и балета, художественный руководитель — Л. Исакова,



известный хореограф, выпускница Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. Среди педагогов — опытные мастера, солисты оперного театра и национального ансамбля танца. Минувшей весной первая группа воспитанников училища покинула его стены. Они закончили отделение народного танца и будут работать в различных хореографических ансамблях и в самой Башкирии, и за ее пределами. В программу отчетного концерта вошли самые разные произведения классического и народно-сценического репертуара. Фрагменты этого вечера запечатлел наш фотокорреспондент С. Андреев

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

5 | 54 |

1990

СЕНТЯБРЬ —
ОКТАБРЬ



На первой странице обложки:
солисты Ленинградского театра
оперы и балета имени
С. М. Кирова
А. АСЫЛМУРАТОВА и
К. ЗАКЛИНСКИЙ
в балете «Баядерка».

Фото В. Барановского

На четвертой странице обложки:
сцена из спектакля
Ленинградского Малого театра
оперы и балета имени
М. П. Мусоргского «Тихий Дон».

Сдано в набор 10.07.90.
Подписано в печать 27.08.90.
Формат 60×90¹/₈.
Бумага импортная, 100 г.
Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Усл. кр.-отт. 20,25.
Уч.-изд. л. 13,79.
Тираж 38 000 экз.
Заказ 1455.
Цена номера 1 рубль.

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

170024, г. Тверь,
пр. Ленина, 5.

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

Выходит шесть раз в год
Основан в 1981 году

В НОМЕРЕ

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

И. Ступников. Алтынай Асылмуратова и
Константин Заклинский 2

ПРАЗДНИКИ, ФЕСТИВАЛИ, КОНКУРСЫ

Г. Иноземцева, Ю. Станишевский. Таллинские
дни 6
В. Уральская. Как необходимы такие встре-
чи 12
В. Голубин. На родине гения русской музыки . 16
Л. Габышева. Северный дивертисмент 16

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА 18

ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИ- ТАНИЯ 24

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЕ ВЕЧЕРА 26

ПОИСКИ НОВЫХ ФОРМ ТАНЦА: В СТУДИЯХ, АНСАМБЛЯХ, ТЕАТРАХ . . . 28

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

В. Прохорова. Пиршество классического
танца 33
Н. Эльяш. Твой сверстник — Маугли 35
Е. Лузанова. «Смотреть в сторону зари...» . . 36
В. Тейдер. Водевиль — жанр серьезный! . . . 38
Н. Чернова. Праздник состоялся 40
Г. Челомбитко. Еще один опыт поиска 42

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

Б. Асафьев: о тайнах балета «Щелкунчик» . . 45
Из истории первых постановок произведе-
ния 46

ВРЕМЯ. СТИЛЬ. ШКОЛА

Р. Гербек. Характерный танец: его настоящее
и будущее 49
М. Путке. «Воспитать — значит создать базу
для творческого мышления» 51

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ 54

Главный редактор
Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

Редакционная коллегия:

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

Художник
С. А. ВИНОГРАДОВА

Художественный редактор
А. А. СУШИНА

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

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

тен опера» уже зажгла огни, и сквозь стекла фасада таинственно мерцали полотна Марка Шагала, украшающие главный вестибюль. Публика втекала в театр неторопливо и вальяжно — до спектакля оставалось полчаса. Яркие полотна афиш, плескавшиеся на ветру и окаймлявшие весь Линкольн-центр, частью которого и является «Метрополитен опера», возвещали о спектаклях гастролеров — балетной труппы Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Давали «Корсару»...

Прочитал эти строчки и с тревогой подумал: «Похоже на зачин какого-то романа. Может быть, начать сразу же с творческого пути моих героев — сдержанно и сухо? Впрочем, почему «сдержанно»? Разве их жизнь — с ее творчеством, поисками, взлетами, разочарованиями, встречами с людьми, неизбежным чувством грусти, которое испытывает всегда ищущий и требовательный художник, — разве эта жизнь не своего рода роман? Роман конца XX столетия, особого типа рассказ о «воспитании чувств», дефицит которых ощутим сегодня повсюду? Пожалуй, я прав...

Итак, в тот вечер давали «Корсару». Моим героям предстояло станцевать и сыграть в этом очаровательном стародавнем балете свои партии: ей — юную гречанку Медору, судьба которой напоминает быстро меняющиеся рисунки калейдоскопа, ему — хитроумного, коварного (и, конечно, безразличного) работаровца Ланкедема.

Она — Алтынай Асылмуратова, он — Константин Заклинский, солисты балета Театра имени Кирова, бывшей Мариинки, которая — благодарение судьбе! — вот уже третье столетие приносит радость и счастье всему миру. Они оба — заслуженные артисты РСФСР. Впрочем, разве титулы и звания отражают истинное положение вещей, подлинную меру таланта? Мы свыклись попросту с этой довольно условной «табелью о рангах» и нередко подсознательно меряем танцовщика с помощью этой шкалы. Если уж строго говорить, то им давно положено быть в графе «народные», а если именовать их общечеловеческими титулами, то она — прима-балерина труппы, он — первый танцовщик. Так-то будет яснее, не правда ли?

...До спектакля оставались считанные минуты, сцена была занята актерами: кто уже был при полном параде, кто еще «в шерсти» — теплых гамашах да свитерах, чтобы согреть и довести мышцы до кондиции. Алтынай стояла у корабля, которому предстояло через несколько минут попасть в бурю и потерпеть крушение: держась за него, уже в костюме и гриме, она делала экзерсис. Я подошел к ней и спросил



АЛТЫНАЙ АСЫЛМУРАТОВА И КОНСТАНТИН ЗАКЛИНСКИЙ

ИГОРЬ СТУПНИКОВ,
доктор искусствоведения

о чем-то (мог бы, кстати, и по-временить) и тут же пожалел, что прервал какой-то неведомый мне поток мыслей и чувств: Алтынай была уже там, в вымышленной стране балета, в его навивной и чуть сентиментальной поэтике. Помните, как у Тютчева:

...О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..

Как хрупки грани этого бытия. Еще минута, и Алтынай — на сцене. Выразительная, пластичная, красивая. Смотрю на нее, а слухом весь в зрительном зале: американцы, повидавшие на своем веку множество балетных трупп мира, — как они воспримут Санкт-Петербургского «Корсара»?

Свою вариацию-выход Асылмуратова танцует смело и широко, сразу заявляя характер героини — женственный и открытый, не терпящий неволи и гнета, порывистый и искренний. И вот первые аплодисменты — единодушные и горячие. Кажется, приняли...

Медора-Асылмуратова — красива. Это нынче дорогого стоит. Много ли можем мы найти сегодня поистине красивых лиц в балете (да и в театре вообще), которые завораживали бы и притягивали. А в балете, искусстве, что ни говори, изысканном и элитарном, эта нехватка особенно ошутима. Помню, как на приеме в муниципалитете Дублина мэр города Бен Бриско буквально окаменел, увидев Асылмуратову, входившую в зал. Придя в чувство, он снял с себя тяжелую цепь мэра столицы и надел ее на танцовщицу, а потом, усадив ее в кресло, попросил фотографов запечатлеть «красавицу из Ленинграда». «Такое совершенство нужно увековечить», — шепнул он окружающим.

...А коварный Ланкедем-Заклинский не дремлет: вот уж и пленены греческие красавицы, вот уж и торги начинаются. Заклинский, вне сомнений, замечательный классический танцовщик, но он, ко всему, и прекрасный актер, понимающий толк в пантомиме, выразительном жесте, особой «драматической» пластике. В партии Ланкедема сошлось и то и другое. Как умеет расхваливать свой живой товар этот купец — все на продажу! — как играет на людском тщеславии и гордыне, какие цены заламывает: одним словом, — негодяй!.. Но какой обаятельный! В дуэте с Гюльнарой (чаще всего — с Еленой Панковой) он — отличный партнер, внимательный и аккуратный, в собственной вариации — виртуоз-премьер, смело захватывающий пространство сцены в легких, стремительных прыжках. Он подает танец крупно, рельефно, выделяя большие, опорные движения, сочетая их с чеканностью поз и законченностью фразы.

Человек с большим чувством юмора (пародия и анекдот — его

А. АСЫЛМУРАТОВА (Одетта)
и К. ЗАКЛИНСКИЙ (принц
Зигфрид) в спектакле
«Лебединое озеро».



«вторая профессия»), Заклинский и в спектакль привнес острую улыбку смотрит он на дела давно минувших дней, на их условность и эстетику, бесконечно ценя танец как ее высшее выражение.

...Зал смеется. Я вижу, как улыбается Анна Киссельгоф, самый «суровый» критик Америки, вот уж который год возглавляющая отдел танца в газете «Нью-Йорк таймс», от души смеется и аплодирует Клайв Барнс, так много лет пишущий о советском балете, — он служит в другом ведомстве, газете «Нью-Йорк пост». Успех, успех... Газеты будут много писать об этом спектакле, о балете, который они никогда не видели прежде целиком и довольствовались лишь известным па де де из второго акта, которое в оригинале, как выяснилось, па де трау и которое многие зарубежные танцовщики, вытаскивая из контекста всего спектакля, давно превратили в бойкий эстрадный номер. И в каждой рецензии будут звучать высокие слова похвалы, адресованные ленинградским премьерам Асылмуратовой и Заклинскому.

Успех. Но его нужно подтвердить и завтра, и через несколько дней. А завтра уже другой мир, другой балет, со своей стилистикой, своеобычностью, трудностями.

Алтынай Асылмуратова окончила Ленинградское хореографическое училище по классу замечательной танцовщицы Инны Зубковской, в прошлом балерины большого вкуса, элегантности, мастерства. Верно говорят: учитель — не тот, кто учит, а у кого учатся. У Зубковской было чему поучиться, а Алтынай оказалась способной ученицей. Это, надо сознаться, редкое счастье, когда у тебя, педагога, берут, словно эстафету, твой клад знаний и опыта и несут его дальше. Чаше бывает, увы, иначе: не то ты что-то упустил, не то тебя недопоняли. Здесь же что-то замкнулось, слилось и сбилось. Зубковская была настойчива, Асылмуратова — восприимчива. Наставница верила в принцип: капля камень точит, и «изваяла» Алтынай на славу.

...«Спящая красавица» всегда напоминает мне Эрмитаж. Своим изобилием, красотой, какой-то особой щедростью выражения человеческого гения. Аврора для любой балерины — пробный камень, испытание на мастерство и прочность духа. В 1989 году Кировский балет привез «Спящую красавицу» в Соединенные Штаты Америки и Канаду впервые. Перед тем ее отредактировали, максимально приблизили к версии Мариуса Петипа, привели в порядок замечательные декорации Сулико Вирсаладзе, подготовили новые составы исполнителей. Короче, влили новое, молодое вино в старые меха.

...Утопающий в зелени сад словно напоен ожиданием. На

мгновение замер сложный, прихотливо построенный фантазией Петипа хореографический ансамбль. Все убыстрится пульс оркестра, солирующие гобои сопровождают легкую поступь Авроры, и вот в глубине, на площадке лестницы, среди буйства цветущей сирени появляется принцесса-Асылмуратова. Волшебные волны музыки подхватывают ее, и, словно не в силах сопротивляться их напору, Аврора острыми, графически четкими прыжками прорезает перспективу сцены. Ширится, растет музыкальная тема — укрупняется рисунок танца, полетные прыжки сменяются цепью наземных движений. В мажорном танце Асылмуратовой — прославление молодости и красоты. Она знает, эта лукавая девочка, что ею любят все: отец и мать, придворные и женихи, музыканты и фрейлины. Это — ее первый бал. Но не слишком ли увлеклась юная принцесса танцем? Не покажется ли она чересчур резвой и беззаботной? И, вспомнив о правилах дворцового этикета, Аврора начинает блистательное адажио с четырьмя кавалерами, добивающи-

мися ее руки. Лейтмотивом этого фрагмента является величественный гордый аттитюд. «Лепные» формы хореографии адажио необыкновенно гармонируют красивым, ажурным линиям Асылмуратовой. Ее Аврора танцует с достоинством, блеском, размахом. Вот где сказывается балеринский апломб. Хрупкая фигура принцессы не теряется среди придворных, на фоне ослепительной торжественной музыки. «Клянусь вам, у нас нет таких балерин, — сказал мне седовласый Макс Уайман, старейшина балетных критиков Канады. — В этой французской принцессе все русское: элегантность, обаяние, манеры, благородство. Да и что удивляться: когда-то вся Европа, Франция в том числе, смотрела на Санкт-Петербургских красавиц как на законодательниц вкуса и моды».

Вся хореография третьего акта, праздничного и торжественно-парадного, изобилует техническими трудностями, блестящей фиоритурой классического танца. Аврора-Асылмуратова, появляющаяся в пышном, затканном серебром платье, словно мечтает о

том, чтобы сменить этот несколько тяжеловатый наряд на легкую пачку и погрузиться в стихию изобретательно поставленного классического танца, в котором жизнь бьет ключом, в котором для каждой танцовщицы скрыт кладезь возможностей, бесконечных поисков, новых решений.

И здесь, в третьем акте, возникает рядом с ней принц Дезира-Заклинский. Он для нее действительно Желанный — мужественный, смелый и, наконец, — реальный. Заклинский тонко передает стилистику этого свадебного дуэта: никакой поспешности и тревоги, во всем уверенность и горделивый покой, с таким трудом завоеванное счастье не терпит суетности и бытоподобию. Элегантное спокойствие при выполнении самых эффектных па придает танцу Заклинского оттенок благородной рыцарственности. Ничто не делается на зрителя, хотя все, что танцовщик приносит на сцену, не может не вызвать эмоционального отклика у публики.

Газета «Торонто стар» писала в июле 1989 года: «Ленинградский балет привез в наш город «Спящую красавицу», эту книгу сказок, на каждой странице которой написано: «С любовью к зрителям». Это книга старинных сказок, ее так и следует воспринимать. Она была создана на берегах Невы и воссоздана всего лишь два месяца назад. Кажется, что этой постановкой Кировский говорит нам: «Мы, наследники Петипа, обращаем взоры к его времени и стараемся представить, как танцевали и воспринимали балет в ту эпоху. Звезды труппы А. Асылмуратова и К. Заклинский танцуют так, что самые трудные технические пассажи превращаются в мелодию. Они — сама сказка, которая превратилась для нас в действительность». (Примечание: для Заклинского не существует маленьких ролей. В той же «Спящей красавице» ему приходится порой — особенно во время гастролей, где каждый человек на счету, — исполнять партию одного из четырех кавалеров Авроры в «Розовом адажио». Танцовщик превращает эту роль в шедевр. Что-то от героев Дюма? От неистового Сирано де Бержерака? Да, здесь все это есть. Кавалер-Заклинский обуреваем целой гаммой чувств — любовью и ревностью, гордыней и тщеславием, его поступь — уже танец, а жест — красноречивый монолог).

В Ленинградском хореографическом училище преподают разные педагоги: одни из них в прошлом были известными танцовщиками, другие занимали более скромное положение, скажем, в кордебалете, что вовсе не означает, что последние стали плохими учителями. Отнюдь. Абдурахман Летфулович Кумысников, у которого Константин Заклинский учился в старших классах, больших ролей не танцевал, был корифеем на характерные партии. Но педагогом стал отменным. Среди его учеников — Юрий

Алтынай АСЫЛМУРАТОВА в балете «Асият».



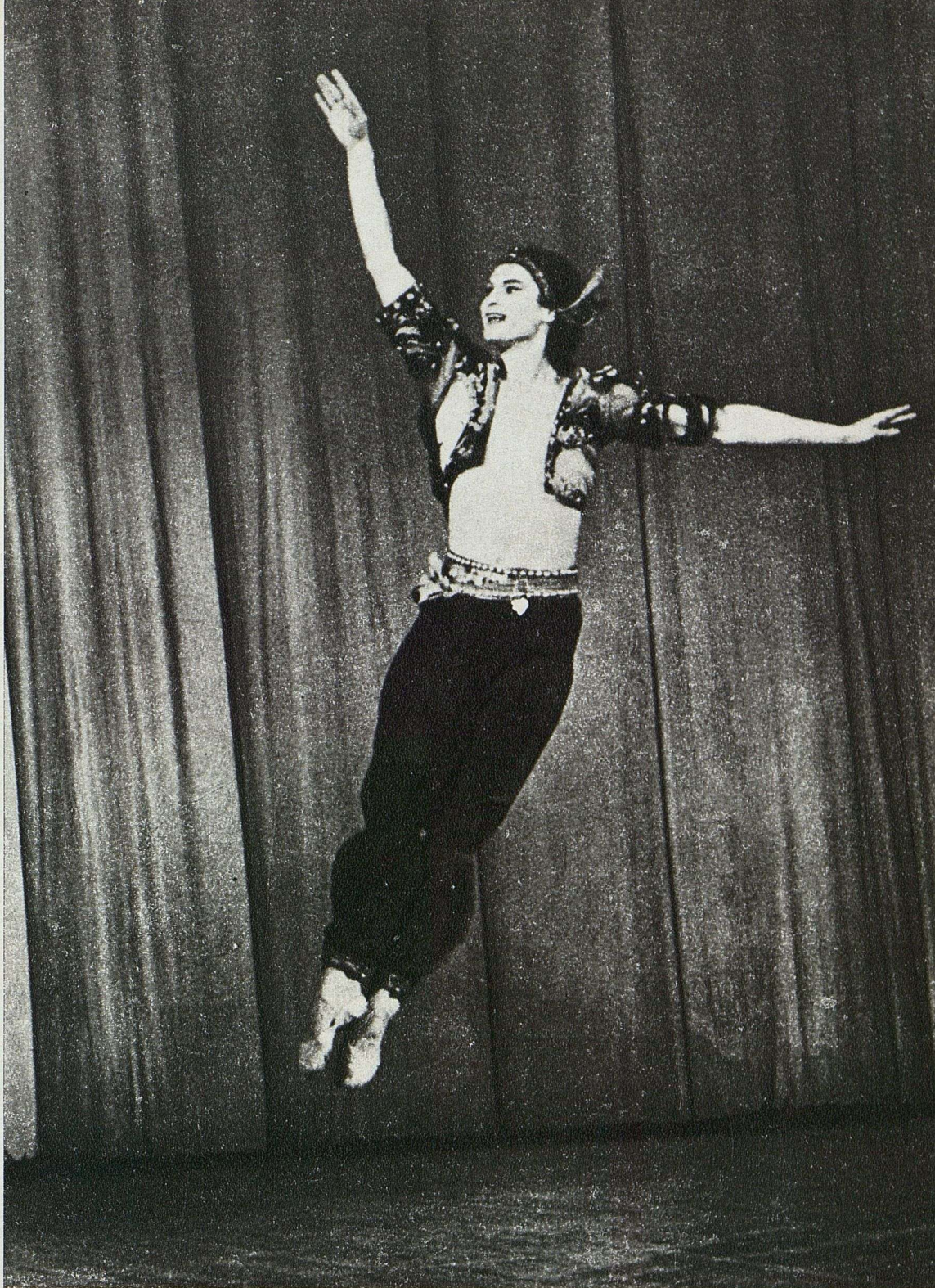
Васюченко, Джон Марковский. Кумысников работал с Заклинским терпеливо, постепенно превращая длинноногого и длиннорукого, несколько «разбросанного» юношу в статного героя романтического балета. Педагог развивал в ученике индивидуальность и личность, стараясь увести его от стереотипов, справедливо полагая, что стереотип, копия — мертвая материя, которая по душе людям, смотрящим в прошлое. Кумысников всегда смотрел в будущее и учил этому Заклинского.

...«Тему с вариациями» Баланина-Чайковского Асылмуратова и Заклинский репетировали тщательно и, надо признаться, с некоторой тревогой на сердце: спектакль, так хорошо знакомый американцам и в течение многих лет исполняемый труппой «Нью-Йорк Сити балле», будет показан Кировским театром в Соединенных Штатах Америки. Вот уж где знают этот балет, к тому же в интерпретации больших танцовщиков разных поколений.

Поднимается занавес, и перед зрителем возникает зрительный зал Мариинского театра прошлого столетия: дамы в высоких прическах, сановники и генералы, бравые офицеры и разночинцы. Лорнеты, локоны, эполеты, вечера — приметы давно ушедших времен. Огромные люстры льют яркий свет, и он отражается мириадами искр в головных уборах и белоснежных костюмах танцовщиков. Баланин, как и Петипа, любил соблюдать «иерархию» в своих балетах: неспешно заполняет пространство сцены кордебалет, выпуская затем из своих рядов корифеев, и лишь потом появляются солисты — герои этого музыкально-хореографического действия: Алтынай Асылмуратова и Константин Заклинский, воплощение той самой мариинской школы, которая воспитала и подарила миру создателя этого балета — Джорджа Баланина, а по-русски — Георгия Мелитоновича Баланчивадзе.

Победительный пафос, величая простота определяют стиль танцовщиков. Здесь холодный блеск и строгая элегантность, лишь иногда словно взрываемые изнутри неподдельным чувством радости. Актеры живут в музыке, подчиняясь ее привольному течению, вслушиваясь в нее и сливаясь с ней. Драматизм бессюжетного балета возник из пластических решений, опирающихся на музыку и ею продиктованных.

Это был русский Баланин: американская публика никогда не видела таких мягких, «поющих» рук, такого танца души, такого поистине Санкт-петербургского благородства. «В этом балете необычайно ярко проявились личностные качества танцовщиков, — писал в ноябре 1989 года журнал «Нью Данс Ревью». — Исчезли Медора и Ланкедем, Аврора и Дезире, Жизель и Альберт. Перед нами были два танцовщика труппы: прима-балерина, красавица



Алтынай, и первый танцовщик, благородный Константин».

Их танцу аплодировали искушенные знатоки хореографии Баланина, с восторгом говорил о них, не сдерживая слез, восьмидесятилетний Линкольн Керстайн, критик и театральный деятель, близкий друг и соратник Баланина, прошедший с ним долгий путь — от создания в тридцатых годах Школы американского балета до организации труппы «Нью-Йорк Сити балле». Это он назвал Асылмуратову и Заклин-

Константин ЗАКЛИНСКИЙ
исполняет вариацию
из балета «Корсар».

ского Титанией и Обероном, сравнивая их с царственной супружеской парой из шекспировского «Сна в летнюю ночь». Согласно одной из легенд, они владели волшебным рогом: если в него подуть, исчезают опасности и беды, а на земле устанавливается согласие.

Искусство ленинградских танцовщиков сродни волшебному рогу Оберона: оно несет людям радость, делает их лучше, наполняя мир гармонией и согласием.

ПРАЗДНИКИ, ФЕСТИВАЛИ, КОНКУРСЫ

ТАЛЛИНН
ПЕРМЬ
НОВОСИБИРСК
ИЖЕВСК
ЯКУТСК

ГАЛИНА ИНОЗЕМЦЕВА

У ВРЕМЕНИ В ПЛЕНУ?

Еще несколько лет назад понятие «современный спектакль», «современный балет» трактовалось как фабульная близость происходящих на сцене событий нашему сегодняшнему времени. И естественно подобная узость взгляда накладывала известный отпечаток на поиски художников, сковывала их инициативу, их фантазию. Нынешнее время внесло свои коррективы и в балетную практику, и в теоретические исследования наших балетоведов — современная тематика как эстетическая категория начала восприниматься гораздо глубже, объемнее, многозначнее. И это позволило хореографам вести поиск более смело, искать импульсы для своих творческих концепций в самых различных сферах жизни, культуры, философии, осмысливать события самых разных исторических эпох, анализировать их, фиксировать на них внимание сегодняшней зрительской аудитории, приближая ее к социально-нравственным проблемам своего времени. О том, сколь плодотворен такой подход к решению современной темы, подтвердил балет-мистерия Май Мурдмаа «Искупление» («Аве Мария»), осуществленный на музыку пяти частей из «Маарьямааской мессы» Кульдара Синка.

...Через зрительный зал идет церковная процессия — священники, молодые послушники, служки. Поднявшись на сцену, они готовятся показать нам мистериальное действо, которое затем и разворачивается перед нашими глазами. Казалось бы, авторы спектакля словно бы дают нам сразу понять — вы увидите зрелище из давних времен... Вместе с тем предложенное нам представление — как читаемая нами сейчас старинная книга, содержание которой, вдруг озаренное светом наших сегодняшних переживаний, обретает волнующую актуальность. Действительно, взяв сложившуюся в эпоху Средневековья структуру мистерии, Май Мурдмаа переосмыслила ее сценические закономерности, сумела сделать эту форму церковного спектакля органичной и очень современной для разговора со зрителями о них же самих, об их вере и безверии, об их поисках и борениях, об их трудном пути к духовному идеалу. «...Если человек живет активной духовной жизнью, он всегда сомневается: а прав ли я? правильно ли это? как было бы лучше? как стать лучше? где правда? И вдобавок еще вечное стремление к недостигаемому совершенству, это же и есть путь к Господу», — написала Май Мурдмаа в программке, выпущенной к спектаклю. И созданное ею произведение — об этом «вечном стремлении к недостигаемому совершенству». Показать тяжкую дорогу к духовному

ТАЛЛИННСКИЕ ДНИ

идеалу, к Богу средствами хореографии — задача нитруднейшая. Но балетмейстер, как думается, уже была готова к ее решению — вспомним ее поистине новаторский спектакль «Эстонские баллады», где явственно сказались результаты поиска Мурдмаа наиболее органичных, емких форм для пластического выражения своих философских раздумий. Поэтому «Искупление» — полотно, в котором Май Мурдмаа не намечает или нащупывает, но уже утверждает новую эстетику балетного произведения и определяемые ею приемы драматургических построений, характер композиционных решений, образного мира, лексикки.

Более двух лет назад композитор Кульдар Синк начал работать над масштабной «Маарьямааской мессой» — грандиозной музыкальной фреской, рассказывающей о людях, которые живут в краю девы Марии, как много веков назад стали называть нынешнюю Эстонию. В музыкальной ткани сочинения органично сплелись интонации народных песен и танцев, где еще явственно слышны завораживающие языческие ритмы, мелодические обороты византийских литургий и грегорианских хоралов, с элементами современного мелодического языка. В исполнении сочинения участвуют смешанный, мужской хоры, хор мальчиков, солистка-вокалистка, а также очень своеобразный музыкальный ансамбль, куда входят — орган, варган, волынки, каннель, арфа, колокола, ударные инструменты.

Для данного хореографического спектакля из «Мессы» было отобрано пять частей. И надо сказать сразу, что прочтение главной — хоровой — партии смешанным хором Эстонского радио, Эстонским национальным мужским хором, Эстонским хором мальчиков (хормейстеры Венно Лауль, Олев Оя, Тоомас Каптен) отмечено высокой профессиональной культурой — точностью интонации, ансамблевой стройностью, прозрачной чистотой нюансировок. Живую эмоциональную краску вносит в звуковую палитру спектакля голос певицы Кайе Конрад.

Столь неординарная музыкальная основа нуждалась, естественно, в таком же оригинальном пластическом преломлении. Танцевание «в музыку», «на музыку», «под музыку» в данном случае полностью исключалось — здесь требовались совсем иные взаимоотношения танца и музыки. И, как думается, Май Мурдмаа их диалектику определила достаточно точно: равноправное участие в сценическом действе. Хореограф не боится в мгновения, где необходима наибольшая духовная сосредоточенность, остановить действие, дать зрителю возможность вслушаться в звучание голосов хора или солистки, попытаться понять смысл произносимого ими текста. И, наоборот, продолжать танец во время пауз в музыке. Но главный результат поиска Май Мурдмаа не в этом, вернее не



Лариса СИНЦОВА
(Дева Мария)
в спектакле театра
«Эстония» «Искушение»
(«Аве Мария»).

столько в этом — она меняет сам характер сценической трактовки хореографического материала. Жанр мистерии ведь тоже имел разные виды. Эстонский театр предлагает нам форму моления, моления о вере, о добре и разуме, моления о духовном возрождении. Поэтому и для организации пластического потока созданы свои русла и каналы. Здесь нет премьеров и кордебалета в традиционном смысле этого слова, не найдем мы в спектакле вариаций, дуэтов, других ансамблей в их общепринятом виде и значении. На сцене, по замыслу Май Мурдмаа, действует живая человеческая масса, своего рода танцевальный оркестр и три солиста. Причем их взаимоотношения также строятся в непривычном для нас ключе — солисты словно образно концентрируют в себе настроения массы, их партии — как голоса запева в хоре... Первый герой (Грийт Крипсон) как бы несет тему искупления, раскаяния, духовного очищения. Второй (Андрей Измestьев) противопоставит ему, утверждая, наоборот, тему бунта, неверия, непокорности... Дева Мария, роль которой великолепно исполняет Лариса Синцова, воспринимается как олицетворение человеческой души, обретшей, наконец, идеал. Она и является на сцене не в начале спектакля, а во второй его половине — когда люди в своем духовном становлении уже прошли немалый путь. И здесь показательна одна из последних мизансцен — Лариса Синцова-Дева Мария стоит в центре мужского кара, а находящиеся рядом люди преклоняют голову к ее плечу, их соседи — к их плечу и так далее, и по этой живой цепочке словно передаются им всем заряды духовной силы. Логичным представляется и следующий затем эпизод — взметнувшаяся в высокой поддержке солистка (как не хочется произносить тут эти избитые выражения!) и масса как бы образуют единое целое: Дева Мария — символ веры для этих людей, она несет им утешение, помогает преодолеть сомнения, пережить страдания.

«Искушение» («Аве Мария») — спектакль, повествующий о категориях общечеловеческого бытия, которые близки и тем, кто живет и за много километров от края Маарьямаа, что подчеркивается

и библейскими мотивами в оформлении Андрииса Фрейбергса. Однако произведение — творение эстонского хореографа. И хотя вы не встретите тут откровенных фольклорных цитат, ситуаций, заимствованных из национальных обрядов и праздников, «эстонский дух» ощущается во всем — в позыровках, танцевальных па, в манере выполнять движение, их ритме, лексических «оборотах»... Эти мотивы, обозначенные ненавязчиво и деликатно, создают на сцене ту особую неповторимую атмосферу, которая и определяет национальное лицо спектакля, делает его явлением прежде всего эстонского балетного театра.

Вместе с тем, отдавая должное работе коллектива, хочется отметить, что у исполнителей массовых эпизодов подчас наблюдалось формальное отношение к прочтению предложенного им хореографического текста, их сценическое поведение нередко выглядело лишенным эмоциональной наполненности, сосредоточенности. Язык, который Май Мурдмаа предложила артистам, включает в себя элементы различных сфер пластического творчества человека — народного танца, классической и современной хореографии. Его постижение и интерпретация — дело не простое, оно требует не только физического напряжения, но и осмысленного труда и понимания. Но без такой содержательной творческой деятельности нельзя представить себе дальнейшего развитие балета, его жизнь в будущем.

Спектаклем «Искушение» на сцене театра «Эстония» начался в Таллине фестиваль «Дни современной хореографии». Его уже во второй раз проводят здесь Министерство культуры Эстонии, республиканской Союз театральные деятели, театр «Эстония». Следом выступило еще шесть приглашенных на праздник трупп, познакомивших эстонскую аудиторию с сочинениями семнадцати хореографов. И каждый из них предложил зрителям свою концепцию современного спектакля, свое понимание современной темы в балете, свои пути ее сценического воплощения. Если, например, в таллинском спектакле все определяла личность хореографа, то в пред-



**И. КОСАРЕНОК,
Ю. ОЗОЛИНЬ и
Р. СОНДОРЕ**
в хореографической
миниатюре «Три сестры»
(Латвийская
национальная
опера).

Фото В. Салупуу

Лита БЕЙРИС и Виестурс
ЯНСОНС в спектакле
Латвийской национальной
оперы «Чудесный мандарин».



Артисты каунасской
студии модерни
танца «Аура»
исполняют композицию
«Литовские вариации».

Фото А. Урбанаса

ставленной на фестивале программе Латвийской оперы ее центром стала балерина — ведущая солистка Лита Бейрис. Ее творческие интересы, особенности ее таланта и мастерства, ее эстетические взгляды повлияли на подбор репертуара для показа на «таллинских днях». Мы увидели четыре произведения — композицию Янины Панкрате «Тристан и Изольда» (на музыку Р. Вагнера), «Монолог леди Макбет» Александра Лемберга (музыка О. Барскова), хореографическую миниатюру Литы Бейрис «Три сестры» (музыка Иманта Земзариса) и балет Б. Бартока «Чудесный мандарин» в постановке Янины Панкрате.

«Чудесный мандарин» завершал представление и, думается, исполнялся балет последним на творческом вечере балерины не случайно — он как бы ставил точку в драматургии ее рассказа о женщине, ее чувствах, поступках, ее жизни в нашем — таком огромном и таком жестоком — мире. Сюжет бартоковского полотна достаточно хорошо известен: несчастная, запуганная проститутка заманивает в притон мужчин, где их грабят и убивают. На сцене — серый безликий город, ничтожные монстры — преступники, жалкие нищие клиенты... Но вот в жизни девушки возникает Мандарин, именно возникает: он появляется на вершине лестницы как чудесное виде-



ние — весь в белом, красивый, благородный, ни на кого не похожий. Его появление сразу вносит в атмосферу балета нечто infernalно-фантастическое. И первые реплики диалога проститутки Литы Бейрис и Мандарина Виестурса Янсонса, «говорящих» на разных языках, почти инопланетян, но постепенно сила эмоций в их речи нарастала, в ней начинали преобладать страстные иступленные интонации. Проститутка, видевшая в мужчине только клиента, который платит за услуги, вдруг встретила человека, вызвавшего в ее душе незнакомые ей переживания. Однако и хореограф Янина Панкрате, и исполнители Лита Бейрис и Виестурс Янсонс увидели в этой, кажущейся на первый взгляд достаточно тривиальной, истории ее второй план, ее, так сказать, нравственный подтекст: для героини балета Мандарин — не просто возлюбленный, но — олицетворение мечты о счастье, об иной — достойной — жизни. И она не может дать этой мечте умереть, поэтому так ожесточенно старается ее спасти. Третьи убитый, Мандарин вновь и вновь оживает — так реальность перерастает в аллегорию, бытовой эпизод обретает значение символа.

Музыка Белы Бартока с ее острыми, жесткими интонациями тре-

бует и соответствующего пластического преломления — в той преступной среде, где обитает проститутка, уродливо все — и сами люди, и их отношения, и их чувства... Тем не менее, в этой лишенной гармонии танцевальной стихии классическая балерина Лита Бейрис чувствует себя свободно, естественно — экспрессия внутреннего состояния героини находит точное выражение в столь же экспрессивной пластике артистки. И трудно поверить, что только что она продемонстрировала изысканную красоту линий в миниатюре Янины Панкрате «Тристан и Изольда».

Особый интерес в латвийской фестивальной программе представляла композиция «Три сестры», где Лита Бейрис выступает не как исполнительница-интерпретатор, но как автор постановки. Появление сочинения в программе творческого вечера рижской гостии отнюдь не случайно: артистка учится на балетмейстерском отделении Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского и уже имеет собственные произведения. Среди них, например, — хореографическое соло на музыку интермеццо из оперы Масканьи «Сельская честь», которое посвящено памяти известного мастера Александра Лемберга, долгие годы возглавлявшего балетную труппу Латвийской оперы, композицию на музыку балетного фрагмента из оперы «Верди «Дон Карлос».

Миниатюра «Три сестры» осуществлена на музыку фортепианного опуса Иманта Земзариса, исполняемую известным рижским дуэтом — Норой Новик и Рафиком Хараджаняном, и по композиции представляет собой форму па де трау. Но, используя традиционный балетный канон, Лита Бейрис переосмысливает его, как говорится, на современный лад с тем, чтобы согласно своему замыслу воссоздать, как она сама говорит, «удивительную атмосферу чеховской пьесы». В адажио трех танцовщиц (И. Косаренко, Ю. Озолинь, Р. Сондоре) она стремится образно передать духовную близость девушек, их человеческое родство, их взаимопонимание, в вариациях, наоборот, — их личностную непохожесть, индивидуальность характеров, различие эмоциональных состояний, что «заявлено» прежде всего в лексике этих сольных эпизодов.

Подлинным единомышленником молодого хореографа выступает в «Трех сестрах» сценограф Надежда Демидова, которая, применяя минимум средств декорационной выразительности (свет, дымчатые шарфы, покров и цвет строгих костюмов исполнительниц), помогает постановщику воссоздать на сцене интимную, естественную атмосферу светлых, искренних переживаний. Вообще надо сказать, что сценографы из Латвии показали на фестивале наиболее интересное, о чем, в частности, свидетельствует также оформление Андрисом Фрейбергсом балетов «Искушение» и «Чудесный мандарин», Бируты Гоге — «Тристана и Изольды».

Еще один участник таллиннского праздника — еще одно направление — внетеатральное — поисков в сфере современной хореографии. Речь идет о студии модерн-танца «Аура» из Каунаса (Литва). Этот коллектив — наследник традиций, зарождение и развитие которых связано с именами Дануте Несвитите и ее последовательницы Киры Дауйотайте. Основатель и руководитель «Ауры» Бируте Летукайте десять лет училась у Киры Дауйотайте и поэтому, наверное, понятно, почему свое выступление на эстонском празднике коллектив начал с показа отрывка из хореографического цикла «Воспоминания», посвященного Кире Дауйотайте, — поэтической

композиции, излучающей радостные, добрые, светлые настроения, рассказывающие об искренних, естественных, живых человеческих отношениях. В легких, гармоничных музыкальных движениях танцовщиц, в образах, рождающихся на сцене, угадываются тени великой Айседоры и ее последовательниц — босоножек.

«Земля просыпается в утреннем глянце.

Солнце расщепляет гулкую тишь.

Я еще не пришел. Мы лишь начали.

Я еще не пал. Мы лишь поднялись».

Стихи Й. Марцинкявичюса — эпиграф к другой постановке Бируте Летукайте, названной «Литовские вариации». Это эпическое полотно, своего рода пластическая фреска, повествует о становлении нации, о ее пути к единству — через борьбу, смерти, разобщенность... Образный, ярко национальный хореографический язык, монументальные композиционные построения, подвижные живые танцевальные формы помогают постановщику и артистам воссоздать на сцене обобщенный портрет своего народа.

Помимо этих двух сочинений, «Аура» показала в Таллинне «Джаз-класс», «Сюиту глаголов», «Вальс», «Зеркало», «La passione» (два последних — в постановке Юриса Сморигинаса, который в нынешнем году начал сотрудничать с труппой, остальные осуществлены Бируте Летукайте). Они свидетельствуют о том, что «Аура» — коллектив, который не является приверженцем какого-то одного стиля танца модерн — студии ведут поиск широким фронтом. Эти семь сочинений — лишь небольшая часть репертуара каунасского ансамбля, который за годы своего существования подготовил более пятидесяти хореографических композиций. К сказанному добавим, что студия модерн-танца «Аура» была создана Бируте Летукайте в 1980 году в Каунасе. Здесь есть основная труппа, а также подготовительные курсы, куда принимаются дети с шести лет. Занимаются студийцы четыре-пять раз в неделю, причем на классический экзерсис и танец модерн отводится три часа. Но это еще не все. Как сказано в буклете, выпущенном в Таллинне к фестивалю «Дни современного танца», в студии «большое внимание уделяется общему развитию личности танцовщика».

Обширную программу хореографических миниатюр балетмейстера Леонида Лебедева предложили зрителям эстонской столицы артисты балетной труппы Ленинградского театра оперы и балета имени М. П. Мусоргского.

ЮРИЙ СТАНИШЕВСКИЙ,
доктор искусствоведения

ВЫСТУПАЮТ ЗАРУБЕЖНЫЕ ГОСТИ

Первые дни фестиваля продемонстрировали, как велико стремление деятелей искусства танца к поискам в сфере современной хореографии, как велик их интерес к найденному другими. И вместе с тем таллинские дни наглядно показали и другое — как часто энтузиазм первопроходцев наталкивается на равнодушие, активное нежелание воспринимать новое, осваивать незнакомые системы и свежие пластические приемы. Об этом с горечью и болью говорила во время обсуждения спектаклей фестиваля за «круглым столом» Май Мурдмаа, рассказывая о том, с какими огромными трудностями «пробивалась» она в коллективе свою новую постановку, как сопротивлялась ее начинаниям часть труппы.

Большинство артистов не понимает или не желает понимать, что сегодня нельзя игнорировать достижения современной мировой хореографии, опыт выдающихся зарубежных балетмейстеров и танцевальных школ. Однако этот опыт откровенно игнорировался большей частью таллиннской балетной труппы и в дни фестиваля. В частности, на ежедневных уроках танца модерн американской танцовщицы и хореографа Джини Яаско, которая ныне работает в Стокгольме и активно пропагандирует достижения танца модерн Соединенных Штатов Америки и опыт своих учителей Хосе Лимона и Марты Грэхем, можно было встретить лишь трех-четыре солистов балета театра «Эстония». Мало эстонских артистов видели мы

ПРАЗДНИКИ,
ФЕСТИВАЛИ,
КОНКУРСЫ

и в зрительном зале театра на спектаклях с участием их швейцарских, американских, финских коллег.

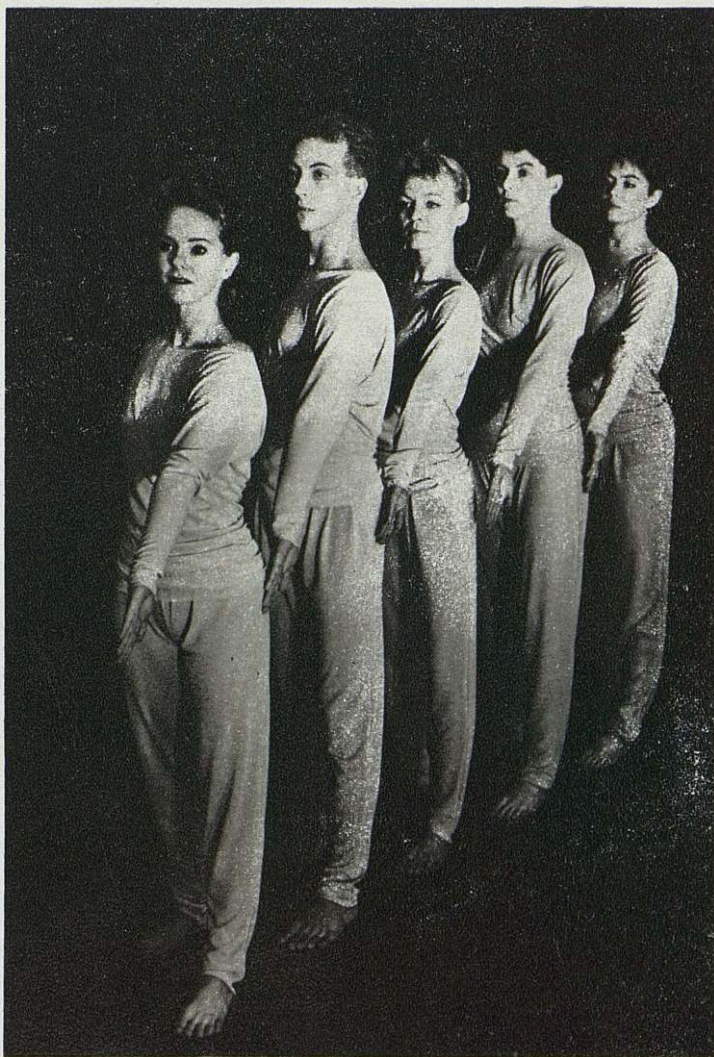
А спектакли эти были весьма интересны и поучительны для нас, привлекая смелостью, неординарностью мысли, полной исполнительской самоотдачи, увлеченностью танцем, высоким профессионализмом. Предельная свобода, выразительность, эмоциональная наполненность пластических высказываний и подлинная танцевальность — эти качества просто поражали в очень разных спектаклях зарубежных гостей фестиваля.

Особенно большое впечатление произвели две программы одноактных балетов швейцарского театра танца Stepping out Jazz Dance Company из Женевы, который возглавляют талантливые хореографы Бригитте Маттеуцци, Клод-Ян Рулен и Франсуаз Филиппон. Театр этот родился из недр Женевской школы свободного танца, где успешно работают и преподают все три хореографа, стремящиеся создать свою систему воспитания современных танцовщиков.

Школа эта объединяет более пятисот учащихся и срок обучения длится часто до десяти лет. Хотя педагоги пристально следят за успехами учеников, за формированием их исполнительских индивидуальностей и в зависимости от профессионального роста воспитанника срок его обучения может быть сокращен, и весьма значительно.

Как правило, детей принимают в школу свободного танца с семи лет, но существует несколько групп, где занимаются и с пятилетнего возраста, овладевая ритмикой, музыкой, элементами джаз-танца. Процесс обучения будущих артистов строится по трем ступеням: первые три года — джаз-танец, далее три года — модерн-танец, где осваиваются его традиции, опыт Хосе Лимона, Марты Грэхем и новая современная стилистика, разработанная Клод-Ян Рулен, которая получила классическое балетное образование в Женеве, а затем обучалась искусству модерн и джазового танца у лучших американских педагогов. Лексика пластических композиций

Артистки театра ERI из финского города Турку.



этого автора чрезвычайно богата и разнообразна, здесь органично сплавлены, причудливо объединены различные хореографические системы и все направлено на раскрытие человеческих эмоций, на выявление внутренней энергии и оптимизма.

Три заключительных года обучения в школе посвящены освоению основ и виртуозной техники классического танца. Причем все время параллельно идут уроки по джазовому и модерн танцам. Последний год отдается созданию спектаклей, гастрольным поездкам. Многие ученики пополняют европейские труппы танца-модерн, а наиболее яркие остаются в Женеве, в родной школе. Здесь вот уже два года работает Театр танца, спектакли которого стали украшением таллинского фестиваля.

Клод-Ян Рулен и Бригитте Маттеуцци считают, что главной их задачей как хореографов и руководителей Театра является создание балетов, волнующих современников, затрагивающих острые психологические, нравственные, эмоциональные проблемы наших дней, а главное — вселяющих в зрителей оптимизм, энергию, молодой задор, которым отличается исполнительская манера труппы. И еще как можно полнее раскрыть индивидуальности, самобытные исполнительские дарования артистов. А талантами эта небольшая труппа — всего одиннадцать (восемь танцовщиц и три танцовщика) — очень богата. Это не просто высокие профессионалы, это люди «с танцем в крови». Они пластичны, выразительны, предельно эмоциональны и словно живут танцем, излучая энергию, оптимизм, светлый юмор, улыбку.

На общем весьма драматичном по интонации эмоциональном фоне фестиваля, где большинство балетов утверждали трагедийную тематику, внутреннее напряжение, искусство юных швейцарцев показалось солнечным, лучезарным, раскованным и жизнеутверждающим. И это очень важно. Очевидно поэтому швейцарский коллектив вызвал такой бурный прием, а его спектакли прошли с подлинным триумфом.

Первый вечер одноактных балетов театр из Женевы посвятил танцу модерн, второй вечер стал праздником зажигательных, остросатирических, темпераментных джаз-танцев. Пронизанный юмором, доброй, порой грустной ироничной улыбкой одноактный балет «Очередь», в создании которого объединились все три хореографа Б. Маттеуцци, К.-Я. Рулен и Ф. Филиппон, продемонстрировал различные типы современной молодежи, показывая столкновение различных характеров в борьбе за лидерство. Кто не мечтал быть первым, кто не хотел обойти всех на своем пути? Этот вопрос задает нам либреттистка и хореограф Бригитте Маттеуцци. И отвечает яркой россыпью смелых танцевальных находок, красочных жизненных зарисовок, отраженных в броском, острохарактерном, психологически содержательном танце.

Балетмейстеры и увлеченные их замыслом артисты открывают перед зрителем огромное богатство пластических красок, оттенков и ритмов современного джаз-танца, мастерски развивая и варьируя точно очерченные танцевальные лейттемы, метко характеризующие все одиннадцать персонажей спектакля — молодых людей нашего сложного, конфликтного времени. Сколько режиссерских находок, точно подмеченных в жизни деталей, раздумий о судьбе, о будущем и все в нарастающем темпе, в непрерывном экспрессивно-жизнерадостном ритме.

А вот балет «Музыка» — полная противоположность предыдущему. Здесь царит лирика, романтика, трогательная нежность. Оказывается, и эти качества свойственны ироничной, порой агрессивной современной молодежи. Интересен балет «После полночи», поставленный американским хореографом Стивеном Митчеллом, который успешно преподает в женевской школе современный джазовый танец.

Молодые швейцарские хореографы и артисты с волнением и увлечением рассказывают о молодых современниках, с которыми встречаются ежедневно на улицах родного города, воссоздают их эмоции, мысли, настроения в ярком образном танце, завораживая зрителей бурной красочной ритмо-пластической стихией. И мы также эмоционально реагируем на их жизнеутверждающее искусство.

Молодость покоряет и в одноактных балетах Театра танца ERI из финского города Турку. Артисты показали спектакль «Специально», убедительно и психологически наполненно повествующий о человеке в миг испытаний, когда встречаются воспоминания, размышления о настоящем и мечты о будущем, а также очаровательный комедийный, пронизанный лирикой балет «Бумага» на музыку Седьмого струнного квартета Д. Шостаковича. Пять артистов, создавшие год назад этот интересный театр танца, ищут свой путь, используя выразительные средства модерн танца, классики, акробатики. Среди них — выпускники Таллиннского хореографического училища. Профессионализм и предельная самоотдача — характерные черты молодежной и весьма перспективной труппы.

Большой интерес вызвало и зрелое искусство американки Йаско, показавшей содержательную программу танцевальных миниатюр, основанных на выразительных приемах модерн танца тридцатых-сороковых годов, на лексике композиций Хосе Лимона. Кроме собственных композиций, она исполнила хореографические миниатюры Дорис Хамфри, Клей Талиаферро, Джессики Айансон.

КАК НЕОБХОДИМЫ ТАКИЕ ВСТРЕЧИ...

Ирина ДВОРОВЕНКО
(Киев) исполняет
«Казачок» (постановка
А. Сегалья).

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ,
кандидат философских наук

Весна этого года предложила хореографической обществу два принципиально новых мероприятия: Первый фестиваль хореографических училищ, имевший всесоюзный статус и проходивший в Перми, и конкурс хореографов Урала, Сибири и Дальнего Востока, городом-инициатором, устроителем которого выступил Новосибирск.

Мы объединили в одной статье-отчете материал не только потому, что участником обоих событий был один и тот же корреспондент журнала, а скорее из желания поднять ряд вопросов жизни современного хореографического искусства, еще раз выявленных в ходе и фестиваля, и конкурса.

Прежде всего отметим продуктивность и целесообразность проведения таких мероприятий не в столице. Перенасыщенная календаром событий самых разных областей культуры, Москва, при-

Наргиза ХОДЖЕХАНОВА (Ташкент) исполняет танец «Шалунья» в хореографии Мукаррам Тургунбаевой.



дав, возможно, фестивалю или конкурсу престижное звучание, думается, не смогла бы окружить их вниманием и заботой, сделать чуть ли не центральным событием своей жизни. Кроме того, для городов-устроителей эти хореографические праздники явились радостными, желанными, долгожданными, что роднит два форума, определяя их общую тональность, место в культурной жизни.

Вопросы для размышления. Конкурс или фестиваль? В чем разница, что ближе хореографическому искусству и отсюда — верно ли была выбрана организационная форма для каждого из названных мероприятий?

Думается, что для любых форумов искусства форма фестиваля (то есть праздника) ближе, чем конкурс (то есть соревнование). Хотя известно исторически, что соревнования между исполнителями народных песен, например, устраивались и стали для многих народов даже традицией. Настоящим соревнованием можно считать и русские переплясы, эти поистине бескомпромиссные состязания виртуозов-умельцев. Однако стрессовый характер волнения, возбуждения меняет эмоциональные процессы, связанные с состоянием исполнителя, и невольно влияет на творческие акты, на психологические реакции. На исполнительских конкурсах совершенно определенной установка, а именно: утверждение своего «я», стремление к победе, что не всегда совпадает с подходом артиста к воплощению образа, задуманного хореографом и композитором. Поэтому представляется очень верным, что пермская встреча учащихся балетных школ задумывалась не как конкурсная, а как фестивальная: дети из хореографических училищ почти всех наших республик смогли не только продемонстрировать свои познания в школе классического танца, но и выступить с исполнением различных композиций и миниатюр. Поэтому эти праздничные показы оказались интересными и для самих участников, и для зрителей, тепло принимавших юных артистов.

Для нас же, критиков, профессионально анализирующих увиденное, педагогов школ, деятелей балетного театра, фестиваль весьма полезен и поучителен — он еще раз показал, в чем мы сильны, а где необходимы определенные коррективы, уточнение методических принципов, внимание.

В задачу данной встречи не входили какие-либо обсуждения показов, но, видимо, так уж устроены люди — то, о чем не говорится во время официальных бесед, все равно обсуждается в перерывах, вечерами, в гостиничных номерах и холлах, где собираются побеседовать несколько заинтересованных коллег. Потому, вероятно, в дальнейшем в практику таких фестивалей лучше ввести подобные обсуждения, так как такого рода разговоры необходимы — учитывать следует потребность профессионалов в совершенствовании, познании нового и незнаемого, в обмене мнениями, оценками, суждениями по поводу тех или иных явлений.

Устроители фестиваля предложили программу, включающую просмотры хореографических училищ, причем каждому предоставлялась возможность представить своих воспитанников в трех номерах, то есть «охватить» основные направления программ обучения, а именно — в классическом, характерном, современном стилях. Скажем сразу, что далеко не все училища воспользовались предлагаемым диапазоном.

Кроме программ-показов — основной части праздника, проходивших на сцене Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского, его организаторы предложили желающим посетить классы балетной школы и принять участие в тематических заседаниях «за круглым столом».

Таким образом, Первый всесоюзный фестиваль хореографических училищ можно оценить не только как успешно прошедшее мероприятие, как событие, внесшее праздничную ноту в сложные трудовые будни детей и педагогов, не только как форум, подаривший людям общение, но и как факт, высветивший имеющиеся в современной педагогической практике разносторонние проблемы. И отдав дань уважения его пермским организаторам, прежде всего художественному руководителю училища Л. Сахаровой и его директору Н. Пидэмской, мы остановимся на выявленных здесь и требующих пристального внимания проблемах хореографического образования в стране.

Вопрос, который уже давно волнует профессионалов, связан с процессом растущей формализации обучения, за счет забвения тех основ русской школы, который рождает воспетый Пушкиным

Анна КОКОВИНА и
Радуга ПОКЛИТАРЬ (Пермь)
исполняют миниатюру
М. Газиева «Маленькая
балерина».
Фото А. Лыжина



«душой исполненный полет». И если искать корни этой уходящей из живого искусства танца традиции при академическом абрисе школы, то нужно обратиться к самому учебному процессу. Да, школа не может быть свободной от современного состояния хореографии, она зависит от многих факторов балетной сцены, господствующих здесь стилей и направлений, диктуемой ими системы требований. Но школа свободна следовать своим правам по крайней мере в двух аспектах — хранить традиции и формировать личность актера.

Когда мы говорим об отсутствии исполнительских индивидуальностей в нынешнем театре, мы чаще всего обвиняем театр, но верно ли это? Вся система образования в наших школах сегодня не способствует индивидуальному воспитанию, более того, она закрепощает и склеивает, характер дисциплины, в ней господствующий, оборачивается обратной стороной, не имеющей отношения к творчеству, и подавляет личность в тот момент, когда ее ломкий цветок еще только набирает бутон. Более того, нивелируются и размываются черты отдельных школ, что особенно обидно для представителей Ленинграда. Приходится ли удивляться, что при исполнении хореографии разных авторов — представителей классического танца, вы видите только вообще *grand jete* или вообще *arabesque*, или вообще *pas de bourree*, с тем или иным вообще *port de bras*. Но ведь не только позы и движения из лексики классического танца становятся тренажно-техническими, но уходит своеобразие интонаций автора в соотношении этих движений. Иными словами, текст перестает нести нагрузку авторской мысли, то есть перестает быть языком, на котором говорят (танцуют) исполнители, а становится формулами, знаниями, технически воспроизводимыми. Эта затаявшаяся болезнь известна и обнаруживать ее присутствие в школьном исполнительстве было горько.

Вопрос для размышления. В практике школьных концертов встречаются фрагменты из классических балетов и композиции, осуществленные самими педагогами. Первые отличает печать мастерства хореографов и классические эталоны исполнения, довлеющие над поколениями и педагогов, и юных танцовщиков. Вторые, как говорится, не блещут хореографией, но предельно рассчитаны на возможности и индивидуальность учащихся. Как должны соотноситься эти произведения в процессе обучения? Какова роль каждого вида работы с учащимися над репертуаром как части учебного процесса?

Не менее плачевную картину представил народный материал. Здесь следует разделить разговор на три аспекта. Первый — состояние традиционно балетного характера танца. На просмотр он почти не был представлен. Исключение составили «Цыганский танец» К. Голейзовского у двух учениц — из Кишинева и Киева, и очень удачная стилизация армянского танца «Тавх» (хореография А. Гарибяна). Согласитесь, урожай — совсем небогатый. К тому же, тут явно ощущается и утрата критериев в исполнении.

Большое количество народно-сценических танцев из репертуара ансамблей показало, что только те, кто занимается в специализированных народных отделениях, овладевают техническими приемами и, если можно так выразиться, фактурой этого типа народных танцев. Например, прекрасное исполнение композиций учащимися народного отделения Воронежского училища и, наоборот, русский танец, показанный воспитанниками классического отделения из Саратова (кстати, стилистически очень точно поставленный О. Золотовой), где даже русский костюм на детских фигурках выглядел как нечто чуждое, из серии ряженых. Малоинтересен был уже набивший у всех оскомину и потерявший первоначальный смысл «перепляс» москвичей. Но с каким достоинством подлинности несли на себе костюмы учащиеся Рижского училища при исполнении ничем не примечательного и рассчитанного на более массовое количество танцоров номера «Ручаветис». Уверенно чувствовали себя в материале стилизованных номеров М. Годенко учащиеся народного отделения Красноярского училища. Но на просмотрах нас все время не покидало ощущение подмены задачи предмета. Вместо постижения манеры и характера исполнения народных танцев, вместо понимания их природы, языка, интонаций, обнаруживалось совсем иное — система «натаскивания» на репертуар, выполнение его стилизованных формул и схем. И потому мертвыми оставались и движения, и содержание, не было в плясках живой души, определяющей красоту народных творений. Не та же ли проблема, что и при исполнении классических фрагментов?

Вопрос для размышления. Что же должно составлять программу этой дисциплины в училищах, где готовятся кадры для балетных театров? Только характерные фрагменты или танцы фольклорных первоисточников, или композиции из репертуара ансамблей танца? Как эти виды народных танцев могут сочетаться в репертуаре? И не менее важный вопрос: достаточно ли количество училищ имеют отделения, формирующие артистов ансамблей народного танца?

Поднял фестиваль и все существующие проблемы современного репертуара. Пожалуй, сегодня можно назвать лишь одного хореографа, сотрудничающего с хореографическими училищами, понимающего детскую, юношескую индивидуальность и стремяще-

гося выявить скрытые в юном танцовщике способности. Я имею в виду Вакиля Усманова, чьи авторские работы, иногда более удачные, иногда менее, всегда исходят из личности исполнителя, помогают ему понять себя, поверить в свои силы и, что не менее важно в жизни артиста, «показать» себя. И на этом фестивале, как мы уже говорили, словно ставшим своего рода фотомонтажом состояния жизни школ страны, В. Усманов как хореограф был представлен наиболее убедительно. Музыкальность, органичность пластических решений, поэтика его танцев понятны молодым танцовщикам, и они в номерах балетмейстера выглядят увлеченно и выразительно. Таковы были его композиции, сочиненные для Московского и Новосибирского училищ. Но один, даже очень талантливый и деятельный постановщик — проблемы не решит. Поэтому закономерно, что школы испытывают такую же, если не более острую, потребность в современном репертуаре, как и наши театры.

Вопросы для размышления. Нужен ли в нашей школе хореограф? Возможно ли плановое участие студентов балетмейстерских факультетов институтов в постановке современных номеров для учащихся школ? Кто и как может координировать эту работу?

Если каждый читающий эту статью суммирует вопросы для размышления, то увидит, что в них сфокусирована одна важная проблема наших средних хореографических учебных заведений. А именно — «производственная» практика учащихся. Эта тема стала своеобразным девизом фестиваля. Ей был посвящен один из тематических круглых столов.

Кратко проинформируем читателя о чем говорили его участники. «Из опыта нашего училища. Есть внутришкольная, есть театральная практика. Мы даем обязательную программу для младших, средних и старших классов, затем показываем работы на школьных концертах, которые проводятся четыре раза в год. Наличие в нашем учебном комплексе школы, училища и института, где есть балетмейстерские отделения, позволяет включать лучшие работы студентов в программы школы. Репертуар не может быть общим для всех, но возможен обмен. Подготовку балетного артиста требует индивидуального подхода, способные дети нуждаются в специальном внимании. И это необходимо учитывать на «практике». Важно, чтобы «практика» была специальным предметом, имеющим свое место в системе обучения» (С. Головкина, Москва).

«Хорошо бы иметь единую программу по «практике» с перечнем номеров для разных ступеней обучения. Очень важна театральная практика — связь с театром. Необходимо вернуть традицию, когда школа имеет свою линию в кордебалете («Лебединое озеро», «Тени») и репетиции ведет школьный педагог» (Л. Сахарова, Пермь).

«Встречаясь с учениками на два часа на практике, вдруг видишь в нем то, что не заметишь на ежедневном уроке. Было бы полезно собрать воедино общий репертуар» (К. Шатилов, Ленинград).

«Нужны отдельные часы на практику с первых классов» (А. Никифорова, Новосибирск).

«Из опыта школ Средней Азии, создавших свой региональный центр. Практика в школах наших республик вошла в расписание. Все три вида: учебная, производственная, то есть в театрах, и преддипломная. В младших классах два часа в неделю, в старших — три часа. Эта работа оплачивается. Оценки ставятся один раз в полугодие заведующим практикой. Сложности с репертуаром пытаемся решать путем обмена номерами и учащимися» (Б. Джантаев, Алма-Ата).

Подведем некоторые итоги сказанному.

Практика стала предметом обучения в большинстве школ. Поэтому встал вопрос о специализированной, обдуманной программе, достаточно гибкой, чтобы учитывать особенности каждой конкретной ситуации при ее использовании. Помимо этого, необходим «банк» номеров, как классических и характерных фрагментов из балетов для разных возрастных групп, так и ранее и сейчас специально созданных. Такие произведения нужно фиксировать в текстах, нотах, кино- и видеозаписи и иметь во всех школах страны. Тем более, что здесь сложился свой «золотой фонд», каким в Пермской школе, например, можно считать постановки Марата Газиева, которые исполняют представители многих поколений учащихся. Было бы желательно рассмотреть возможность включения в планы вузовского обучения балетмейстеров подготовки номеров для школьных программ и лучшие рекомендовать училищам для постановки. А также предусмотреть практику студентов в училищах страны.

О важности индивидуального подхода к обучению артистов балета еще раз напомнили педагогам — участникам фестиваля ученые Перми и Ленинграда, которые провели заседание «круглый стол» на тему «Психология и хореография». Ученые поделились опытом работы по вскрытию резервов, заключенных в человеке, в его эмоциональных возможностях. И призвали в сложной, проходящей подчас в стрессовых по физической и эмоциональной нагрузке ситуациях работе опираться на имеющиеся в науке знания. «Для того,

чтобы работать с человеком, готовить его во всех отношениях, нужно его знать во всех отношениях», — эти слова знаменитого русского педагога Константина Дмитриевича Ушинского прозвучали как девиз к познанию науки управлять собой и лучше понимать своих учеников.

Много интересных вопросов прозвучало на встрече, ответы же, будучи профессиональными с точки зрения психологии, опирались часто на примеры из спорта или еще более далеких областей деятельности, где уважаемые профессора и доценты, доктора наук и кандидаты ведут свою практику. И лишь в Ленинградском хореографическом училище уже немало лет работает практик психологии балета Лидия Михайловна Марьянина, причем работает не на должности психолога, таковой в школе просто нет, а как методист в школьном методическом кабинете, и на энтузиазме ведет как профессионал практическую работу с детьми и педагогами. Вот бы это и узаконить, и не нужна тогда агитация к познанию и самостоятельной работе, все стало бы на профессиональные рельсы. Есть о чем задуматься представителям управленческих ведомств.

Праздник продолжался в Перми неделю. Новую встречу решено провести на базе Алма-Атинского училища.

Спустя месяц после Пермского фестиваля хореографический форум начался в городе Новосибирске. Как мы уже сказали, на этот раз здесь проводился конкурс — конкурс хореографов, то есть авторов хореографических произведений. Как мы уже говорили, фестиваль юных исполнителей выявил проблему их «нехватки» и потому понятно, как был нужен именно такой конкурс, стимулирующий создание «дефицитных» современных произведений танцевального искусства. И в данном случае конкурс — удачная форма организации.

Информация для читателей. В нашей стране конкурсы хореографов проводились до сих пор один раз в четыре года, вместе с конкурсом артистов балета, и ограничивались сольными и дуэтными номерами.

Организуя такое состязание впервые, его оргкомитет не делал никаких ограничений по участию и программам, так как ставил своей целью провести своеобразный смотр сил хореографического искусства Сибири, Урала и Дальнего Востока. Такая задача и определила весь ход конкурса. В нем приняли участие более шестидесяти хореографов. Каждый участник должен был представить два номера в любой технике танца на любую музыку с любым количеством участников — профессионалов или любителей. Единственно, что не разрешалось — это занимать сцену номером более десяти минут. Но и этот «запрет» не раз нарушался.

Первоначально предполагалось оценивать порознь тех, кто работает с самостоятельностью, и тех, кто с профессиональными артистами. Но по трезвому размышлению результаты конкурса оценивали по иному признаку, а именно по выбранному направлению работы. Были определены группы участников, представивших работы в классическом, народно-сценическом танце, в современной хореографии, работы для детей. По всем группам назывались лауреаты, присуждался премии трех уровней. Сложность труда жюри (его возглавляла народная артистка СССР О. Лепешинская) заключалась именно в том принципе работы, который предложил оргкомитет — просмотреть около ста тридцати композиций, в большинстве своем ансамблевых, и выделить среди них собственно авторские тексты. Решения находились в довольно бурных спорах и дискуссиях, поскольку сопоставлять творческие искания столь разных стилей, направлений, количественном и качественном составе исполнителей трудно.

Можно сказать, что хореограф, автор танцевального произведения, должен обладать редким даром, и талантливых людей здесь можно и должно оценивать щедро, поддерживать и не бояться хвалить за удачу. Поэтому назовем те имена и работы, которые произвели на нас серьезное впечатление. И как это ни покажется странным, большая часть их работают не в сложившихся профессиональных коллективах, а с любителями или, если и имеют дело с профессионалами, то в коллективах формирующихся, только еще складывающихся.

Потому, естественно, наиболее трудное положение сложилось на конкурсе с классическим танцем, требующим и хорошо обученных исполнителей, и школьной основы во всем, и сильно довлеющей традиции образцов. Тем не менее первое место не осталось незамеченным. И за номер «Пассакалья» звание лауреата получила Т. Вапилова (Пермь), очень музыкально поставившая композицию в стиле симфонических танцев, грамотную и авторски самостоятельную во всех отношениях. О способности пластически мыслить Т. Вапилова заявила и в другой композиции «Сказка» по мотивам сцены пушкинской «Сказки о царе Салтане», начинающейся словами: «Три девицы под окном пряли поздно вечерком...». Характеристичность вариаций-рассказов трех девичьих партий, образ самих окон, как русский мотив-антураж — все отличало самобытность хореографического видения Т. Вапиловой и в этой работе, получившей первую премию по разделу «Танцы для детей». И детской эта компо-

зиция была не только по тематике — ее удачно исполнили юные артисты любительского театра, хорошо обученные и выразительные.

В народном танце, где власть и приоритет давно завоевали репертуарные традиции национальных ансамблей, вырваться из тисков их массовых, блестяще отработанных композиций, подчас подменяющих душу танца эпатажем зритель, удалось не многим. Оригинальным оказался номер «Тарантаски» Е. Каракозовой (Барнаул). Поставленный на русских движениях, ставших и речью, и характеристикой трех пар — непрерывно двигающихся «в тарантасках» исполнителей, этот номер отличался остроумием, живостью, сценичностью.

Безусловно, серьезной заявкой хореографа В. Пона (Челябинск) прозвучала композиция «Крылья», рассказа о фантазере, русском Икаре, о босоногом, в рубище, одержимом светловолосом юноше, роль которого удивительно органично исполнил Львов, о тех, кто окружал его возвышенную мечту. Композиция представляла собой как бы связку между элементами народного языка танца и современными пластическими выразительными средствами.

Среди тех, кто выступил с программами, поставленными в технике современных течений, мы увидели и тех, кто демонстрировал некоторое (скорее визуальное) знакомство с известными направлениями, и тех, кто выступал авторски самостоятельно. В системе, близкой «выразительному» немецкому танцу, была поставлена композиция Камчатского театра танца при местном отделении российского Союза театральных деятелей «Я пишу вам письмо» (постановка Н. Агульник). Работы Н. Фиксель из Народного театра балета Дворца культуры «Юность» новосибирского Академгородка «Две Серафимы» и «Музыка для души» были по-разному восприняты и жюри, и публикой. Мы бы хотели отметить выразительную трепетность и глубокие чувства, вкладываемые автором (она же — одна из исполнительниц) в волнующие ее музыку и образы.

Неоднозначным оказалось и отношение к композициям Ольги Бавдилович из Владивостока — «Дифирамбы роюлю» и «Взлетит ли белый ангел?». Философичность ее мышления, неординарность хореографического видения, рождающего собственные выразительные средства, требовала от зрителя желания видеть и определенного художественного опыта, чтобы понять. И к чести новосибирского конкурса, что бесспорно талантливый хореограф из Владивостока, создавшая свой камерный театр (при Приморском отделении Союза театральных деятелей РСФСР), была отмечена первой премией и званием лауреата. Дальнейшее знакомство с ее творчеством и особенно — с балетом «Там, где ветер хоронит воспоминания и рождает иллюзию», показанном на общественном просмотре в Москве, получил высокую оценку столичных критиков. Можно сказать, что в ее лице мы имеем хореографа, то есть автора, чье творчество есть создание нового мира — мира чувств на сцене.

Ограничивая круг анализа этими хореографами, автор статьи хочет еще раз подчеркнуть, что конкурс хореографов ценен открытием новых авторских сочинений и имен их создателей, способных сказать свое слово в будущем хореографии.

Сам же конкурс, его массовое праздничное действо в Новосибирске, подарил и зрителям, и участникам несколько дней общения с радостным танцем, его увлеченными исполнителями, дружно и с истинной самоотдачей выступавших на сцене двух прекрасных театров Новосибирска — юного зрителя и оперы и балета.

Не могу закончить статью, не сказав несколько слов об участии в подготовке и проведении конкурса Новосибирского хореографического училища. Все его участники могли посетить учебные классы школы и в том числе увидеть блестящий урок А. Никифоровой (рассказ о котором мог бы стать темой отдельной, специальной статьи). Кроме того, руководство училища предоставило возможность хореографам, не имеющим исполнителей, взять для своих постановок его учеников. Был также дан концерт для участников конкурса.

В ходе состязания его организаторы провели два семинара: «Тенденции современного развития в хореографии» (руководитель В. Уральская) и «Музыкальная драматургия» (руководители О. Тарасова и Т. Виноградова).

После каждого тура форума, а их было три, с участниками встречались председатель и члены жюри. В ходе беседы анализировались все работы, показанные на просмотрах. Завершился конкурс практической конференцией. Он внес немало положительного в опыт проведения подобных соревнований в будущем. Поэтому, думаю, с благодарностью будут вспоминать участники его организаторы, взявшие на себя огромный труд по его организации и проведению. Среди них — Фонд культуры Новосибирска, местное отделение Союза театральных деятелей РСФСР, оргкомитет, говоря о котором нельзя не назвать имена А. Балабанова, Н. Соколовой, В. Ромма.

Конкурс хореографов, как и фестиваль учащихся балетных школ, — теперь уже история, но они показали, как важны такие встречи и связанные с ними впечатления, как непреходящее значение возникающих контактов, как дорог состоявшийся здесь обмен опытом.

ВЛАДИМИР ГОЛУБИН,
режиссер Московского театра
балета СССР

НА РОДИНЕ ГЕНИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Фестивали, посвященные творчеству великого русского композитора П. И. Чайковского, проводятся в Ижевске уже давно и стали здесь культурной традицией. Почему именно здесь, угадать нетрудно: всего в часе езды на автомобиле отсюда находится Воткинск, старинный город, в котором родился Петр Ильич.

Но нынешний праздник имел не просто порядковый номер. Сегодня весь музыкальный мир отмечает 150-летие со дня рождения гения русской музыки. Потому-то, наверное, этот майский фестиваль и был согрет большим теплом человеческого сердца всех читателей музыки Чайковского. И открывал его впервые приглашенный сюда Московский театр балета СССР, руководимый Н. Касаткиной и В. Василевым. Коллектив решил показать землякам великого композитора его балет «Лебединое озеро» в сценической редакции Н. Касаткиной и В. Василева, оригинальную постановку этих же балетмейстеров, осуществленную на музыку Пятой симфонии Чайковского, названную ими «Петербургские сумерки», спектакль «Поцелуй феи» И. Стравинского, который в свое время автор посвятил создателю «Спящей красавицы», — одну из последних работ труппы также в постановке Н. Касаткиной и В. Василева, а также балет А. Петрова «Сотворение мира», созданный ими давно, но до сих пор являющийся своеобразной «визитной» карточкой театра.

Можно было предположить, что первый спектакль гастролей, а им стало «Лебединое озеро», показанное столичным коллективом, привлечет интерес ижевской аудитории. Но как же мы были обрадованы, когда убедились, что успех сопровождал не только прославленное произведение — на протяжении всей недели гастролей зрительский прием был поистине замечательным.

С первого представления между залом и сценой установился не только художественный, творческий контакт, но некое духовное взаимопонимание. Судя по реакции, люди, пришедшие в театр, искренне сопереживали всему тому, что происходило на сцене. Они как бы оказались вовлеченными в театральное действие, превратились в его участников.

Зритель открывал для себя новый театр, а мы открывали для себя ижевцев, особенно — молодых. Для нас было важным почувствовать, что здесь, в российской глубинке, зритель так хорошо понимает искусство балета, так стремится больше узнать о нем, больше увидеть (кстати, билеты на все представления нашей труппы были распроданы мгновенно), поражаало его искреннее желание прикоснуться к прекрасному, о чем свидетельствовала толпа тех, кто не смог достать билета и в надежде все-таки попасть на спектакль — стоял у входа во Дворец металлургов, в котором проходили гастролы Московского театра балета СССР. Хочется сказать и об атмосфере этих встреч, об их культурной полезности, их необходимости, о том радушии, с каким принимались здесь столичные артисты.

Последний спектакль коллектива состоялся в Воткинске, где размеры сцены, на которой мы выступали, разрешили показать только второй акт «Лебединого озера» и «Петербургские сумерки». Музыка великого композитора звучала почти перед его родным домом. Сцену, где артисты танцевали, и дом-музей Петра Ильича Чайковского разделяло только озеро. Выглядело это почти символично.

Местная пресса тоже отметила гастролы московского театра. «Удмуртская правда» писала о его спектаклях, что это «своеобразная трилогия, посвященная композитору, и объединенная темой внутренней эмоциональной жизни». Мир героев «Петербургских сумерек» показался рецензентам «неотделимым в какой-то степени от биографии П. И. Чайковского».

Ижевцы были вторыми, кто увидел «Лебединое озеро» в Советском Союзе. Ибо раньше, в силу разных обстоятельств, он показывался только в Москве. О нем «Удмуртская правда» писала, что Московский театр балета СССР «по-своему трактует эту романтическую историю. Спектакль поражает яркостью хореографии и сценического оформления, создается впечатление, что персонажи сошли со старинных гобеленов... Этот спектакль заявляет о себе

смелыми, новаторскими подходами. Как, например, финал спектакля, который приближен к авторской задумке композитора». Вот на этой высокой ноте и хотелось бы закончить этот краткий рассказ об участии Московского театра балета СССР в ижевском фестивале, посвященном творчеству Петра Ильича Чайковского, высказав лишь одно пожелание: мы с таким удовольствием стремимся отправиться в зарубежные турне и забываем о том, что держим подчас своих зрителей на некоем «голодном пайке» искусства. А не пора ли нам повернуться лицом к ним? Может быть, тогда и разговор о падении нравственности и дефиците доброты уйдут в прошлое.

ЛИРА ГАБЫШЕВА

СЕВЕРНЫЙ ДИВЕРТИСМЕНТ

Итак, у нас в стране появился, преодолев сомнения и огромные расстояния, еще один фестиваль балета. На этот раз в Якутске и имя ему — «Северный дивертисмент».

В какой-то мере фестиваль возник как своеобразный вызов, порожденный трудностями быта, скудостью духовной жизни города, царящего в нем дефицита творческого общения, узости кругозора, интересов. Возможно, это желание «сломать» устоявшуюся атмосферу культурного «застоя» и побудило Союзы театральных деятелей Якутии и России, Министерство культуры Якутской АССР, горисполком и музыкальный театр поддержать идею его солиста балета Бориса Матвеева подарить праздник местному зрителю.

Эта счастливая мысль родилась у него во время Второго Всесоюзного фестиваля «Звезды советского балета», в котором он участвовал, поговорил с коллегами — многие тогда согласились приехать в Якутск.

Организационные структуры «Дивертисмента» во многом опре-

Участники фестиваля «Северный дивертисмент».

Фото А. Назарова



делились после того, как в качестве художественного руководителя была приглашена Наталия Михайловна Садовская, московский критик, с которой якутский балет поддерживает постоянные контакты. «Наши якутские коллеги задумали прекрасное и благородное, а поскольку такое здесь происходит впервые, то и уникальное дело, — сказала Н. Садовская. — То, что в далекий Якутск приехали представители одиннадцати городов — это просто чудо. Если вспомнить Достоевского, что «красота спасет мир», так вот, мы все хотели эту красоту принести к вам».

Ленинград, Москва, Вильнюс, Одесса, Пермь, Улан-Удэ, Ереван, Сыктывкар, Новосибирск, Свердловск — из разных городов съехались в столицу северной республики участники «Северного дивертисмента».

Всего шесть дней город жил и дышал этим прекрасным новорожденным праздником. Но программа его была многогранна и насыщена, содержала столько интересного, что, кажется, такой объем впечатлений иной раз не получишь и за год. Широкий охват различных направлений и стилей хореографии: от шедевров классического наследия до произведений советской хореографии, от работ современных отечественных балетмейстеров до новаторских сочинений зарубежных авторов. О высоком профессиональном уровне фестиваля говорит и состав его участников. Мастерством отличалось все, что показали нам гости из Казани — И. Хакимова, И. Жуков, В. Бортяков, исполнявшие фрагменты из легендарного «Спартака» Л. Якобсона, «Сильфиды» А. Бурнонвила, миниатюру «Вакханалия» А. Горского из оперы «Самсон и Далила». А разве не счастье в далеком Якутске увидеть в год столетия В. Нижинского «Видение розы» М. Фокина, которое привезли ленинградцы И. Кирсанова и Ю. Петухов, познакомившие нас и с хореографией Л. Лебедева в его «Иллюзиях».

Мы еще раз убедились, что истинное искусство всегда будет понято, когда зрители постигли завороченность ритма, философию «Вечерних танцев» Тома Шиллинга в исполнении москвичей Н. Ледовской и В. Кириллова. Яркое впечатление оставили сыктывкарские гости М. Динор и С. Сватов своим прочтением «Альпийской баллады» Б. Мягкова. Покорили изысканностью «Прелюдия» Г. Майорова, с которой нас познакомил московская балерина М. Иванова, а также ее выступление в Классическом па де де В. Гзовского, которое она танцевала с партнером из Еревана С. Барановым. «Посвящение женам декабристов» Ю. Трояна, которое представили зрителям артисты из Вильнюса С. Масанева и В. Куджма, воспринималось как своеобразный памятник жертвам, томившимся в ссылке и в этих краях.

Фестиваль подарил нам встречу и с давними друзьями из Бурятии Т. Дудеевой и В. Ганженко: их па де де из «Жизели», «Кор-

сара», адажио из «Красавицы Ангары» внесли свою яркую краску в богатую палитру праздника. Вновь и вновь покорила обаянием молодости и мастерства гости из Одессы Е. Каменских и А. Мусорин в дуэтах из «Дон Кихота», «Спящей красавицы», «Щелкунчика». Полубился якутянам и дуэт из Перми — Н. Гусева и А. Боровик, отмеченный неповторимостью артистических индивидуальностей.

А в двух последних концертах блеснули новосибирцы Л. Матюхина-Василевская и В. Шумилов, исполнявшие па де склав из «Корсара». Они прилетели в Якутск ночным рейсом прямо из Югославии. Кстати, такие перелеты «с корабля на бал» совершили многие участники, и, конечно, благодаря их желанию познакомиться со своим искусством жителей Якутска здесь состоялся такой большой праздник балета.

Фестиваль показал нам, что хореографическая мысль движется и развивается, открывает неизведанные пути в этой поистине неисчерпаемой танцевальной «материи духа». Несомненно, лучи «Северного дивертисмента» по-новому осветили местный коллектив, который внес достойную лепту в программу фестиваля. В его рамках артисты предложили вниманию аудитории одноактный балет «Ромео и Джульетта» на музыку П. Чайковского в постановке якутского балетмейстера, главного режиссера фестиваля А. Попова. Он вошел в программу вечера, посвященного 150-летию великого русского композитора. В спектакле местной труппы «Жизель» в главных партиях выступали И. Хакимова и И. Жуков из Казани, Н. Гусева и А. Боровик из Перми, ленинградка И. Кирсанова.

Знаменательно, что на фестивале состоялась и своеобразная премьера видеопленки «Катя и Володя», присланного в Якутск самими его героями Екатериной Максимовой и Владимиром Васильевым. Увидели мы и видеозаписи спектаклей «Жизель» Экка, «Отелло» Ноймайера и другие. Устроителям помогли Н. Долгушин и гости из Казани.

То, что фестиваль впервые собрал в Якутске коллег, друзей, одноклассников, земляков — тоже один из плодотворных итогов праздника. Профессиональное общение с мастерами из других городов, яркие впечатления от показанного ими обогатили и артистов якутской труппы. Несомненно, что и просветительская цель была достигнута. Он доставил радость и нам, и нашим гостям.

С. Масанева: «Мы встретились с чутким понимающим зрителем. Сегодня средствами танца можно было сказать больше, чем словами».

Н. Ледовская: «Я родилась в Якутии. Всегда думала — вот бы хоть раз станцевать на этой сцене. И наконец моя мечта сбылась, пусть этот фестиваль станет традицией».

А. Боровик: «Очень хотелось побывать в Якутске. Рады гостеприимству зрителей».

В. Кириллов: «Общение с мастерами своего дела — это всегда прекрасно и служит обогащению, мы учимся друг у друга».

Т. Дудеева: «Здесь у меня есть друзья, с ними мы вместе учились в Ленинграде и поддерживаем теплые контакты».

В. Куджма: «Надеюсь, «Северный дивертисмент» станет традиционным, верю, что в наше сложное время искусство послужит сближению, пониманию».

Н. Садовская: «Первый фестиваль в Якутии запал в душу всем нам — были и горячие аплодисменты, и цветы, и голубое небо... Хочу пожелать якутскому балету успехов, смелых творческих поисков».

С грустью расстались мы с тобой, фестиваль, но верим, что ты, как прекрасная комета, будешь возвращаться к нам вновь и вновь».

КОНКУРСЫ
ФЕСТИВАЛИ,
ПРАЗДНИКИ,



«...Всегда мечтал привезти Легата домой...»

Да, Николай Легат — действительно человек очень многих интересов. Танцовщик, педагог, хореограф, карикатурист, музыкант... И везде разносторонний артистизм его личности большого художника проявлялся ярко и полнозвучно.

«Николай Легат — артист до кончиков пальцев, поэт танца и хранитель традиций. Помимо всего, он был гуманистом с обескураживающим чувством юмора, который не всегда понимали даже те, кто хорошо знал его. В истории русского балета Легат оказался соединительным мостиком между старым миром Петипа-Иогансона и новым — Фокина-Нижинского.

В течение первой декады нынешнего столетия он во многом способствовал золотому периоду Мариинского театра, как первый танцовщик, педагог и хореограф. Он был партнером таких знаменитых балерин, как Анна Павлова, Матильда Кшесинская, Пьерина Леньяни, Ольга Преображенская. Прослужив четверть века на императорской сцене, он затем ушел из театра и отправился с Надеждой Николаевой за границу — танцевать в мюзик-холлах Парижа и Лондона. По возвращении в Петроград в 1915 году он работает в балете Народного дома, совершает вместе с группой артистов балета поездки в действующую армию, некоторое время работает в Москве, в Большом театре. В 1922 году Николай Легат навсегда покинул Россию ради дальнейшей карьеры своей юной жены Надежды Николаевой. Останься Николай Густавович в России, несомненно, именно он направлял бы развитие советского балета. Вместо него тяжесть и ответственность этого дела пала на плечи его ученицы Агриппины Вагановой, а его карьера была принесена в жертву мюзик-холлу и преподаванию в Париже и Лондоне», — так сказано в каталоге выставки, посвященной Николаю Легату. Ее собрали Джон и Барбара Грегори — последователи и ученики Николая Легата и его жены Надежды Николаевой-Легат. Они, как написано в том же каталоге, «все свои силы отдают великому делу своей жизни — сохранению и популяризации стиля и метода класса Легата — класса великого разнообразия, научной гармонии, поэзии выразительности, класса, обладающего обширным словарем движений».

Прежде чем представить эту выставку, дополним приведенный выше рассказ о Николае Густавовиче Легате (1869—1937) некоторыми фактами из его биографии. Он учился в Петербургской школе у своего отца Г. Легата, а также у Н. Волкова, П. Гердта, Х. Иогансона. С 1888 года танцевал на маринской сцене. Среди исполненных им ролей — Зигфрид, Дезире, Альберт, Жан де Бриен, Базиль, Франц, Гренгуар... В 1896—1914 годах преподавал в Петербургской театральной школе, в его классе занимались Анна Павлова, Михаил Фокин, Тамара Карсавина, Лидия Кякшт, Вацлав и Бронислава Нижинские, Агриппина Ваганова, Федор Лопухов. В 1910 году Николая Легата назначили главным балетмейстером Мариинского театра, но постановочной деятельностью он начал заниматься намного раньше. Среди созданных им спектаклей — «Фея кукол» (совместно с братом Сергеем), «Кот в сапогах», «Аленький цветочек» и другие.

Уехав в 1922 году за границу, он недолго сотрудничает с Русским балетом Сергея Дягилева, однако все силы отдает созданной им школе. Она, как отмечается в уже цитированном нами каталоге, «стала Меккой для русских эмигрантов и ведущих танцовщиков со всего мира». Среди тех, артистическому



становлению которых способствовали занятия у Легата, Нинетт де Валуа, Алисия Маркова, Марго Фонтейн, Антон Долин, Михаэль Сомс и многие другие.

Во время второй мировой войны (уже после смерти прославленного мужа) Надежда Николаева-Легат организовала в деревне балетную школу, куда собрала эвакуированных из Лондона и других городов детей. Позже Джон Грегори перевел эту школу в Лондон, а в 1948 году на ее базе основал небольшую (всего в десять человек) труппу, которую назвал «Арлекин». Позже танцовщиков стало восемнадцать. Они много гастролировали и по Англии, и по другим европейским странам. Через два года коллектив уже получал субсидию от правительства и средства от благотворительного общества, что позволило ему утвердиться как труппе «Арлекин-балле». Это название дал труппе итальянский герой комедии дель арте: однажды легендарный Вацлав Нижинский подарил танцовщикам значок с изображением Арлекина и стал как бы их крестным отцом, а образ Арлекина — благородного, находчивого, никогда неунывающего — символом творчества коллектива.

С 1966 года артисты выступают в Дублине, показывают «Шопениану», «Жизель», другие образцы классического репертуара. Пресса, отмечая хороший вкус, строгость исполнительской манеры танцовщиков, называла их носителями стиля Николая Легата. Эти особенности творческой манеры во многом определились ведущей танцовщицей труппы Барбарой Грегори. Она пришла учиться к Николаю Густавовичу достаточно поздно — лишь в восемнадцать лет, но впечатление от его уроков оказалось столь

Николай Легат (1914).

значительным, что артистка стала его верной ученицей и преданным пропагандистом его метода на всю жизнь.

«Как известно, — рассказывает Джон и Барбара Грегори, побывавшие недавно в Советском Союзе, — Легат любил рисовать. Его «балетные шаржи» публиковались, они широко известны. Многие знают почитатели таланта Николая Густавовича о том, что в последние годы он, в частности, изображал фигурки животных, которым придавал черты определенных человеческих типов. Вообще рисование было потребностью мастера. Он рисовал постоянно, рисовал на чем придется. Мы стали собирать все, что связано с жизнью и деятельностью Николая Густавовича Легата — фотографии, рисунки, письма, записные книжки, костюмы. Постепенно сложилась достаточно обширная экспозиция — всего двадцать стендов».

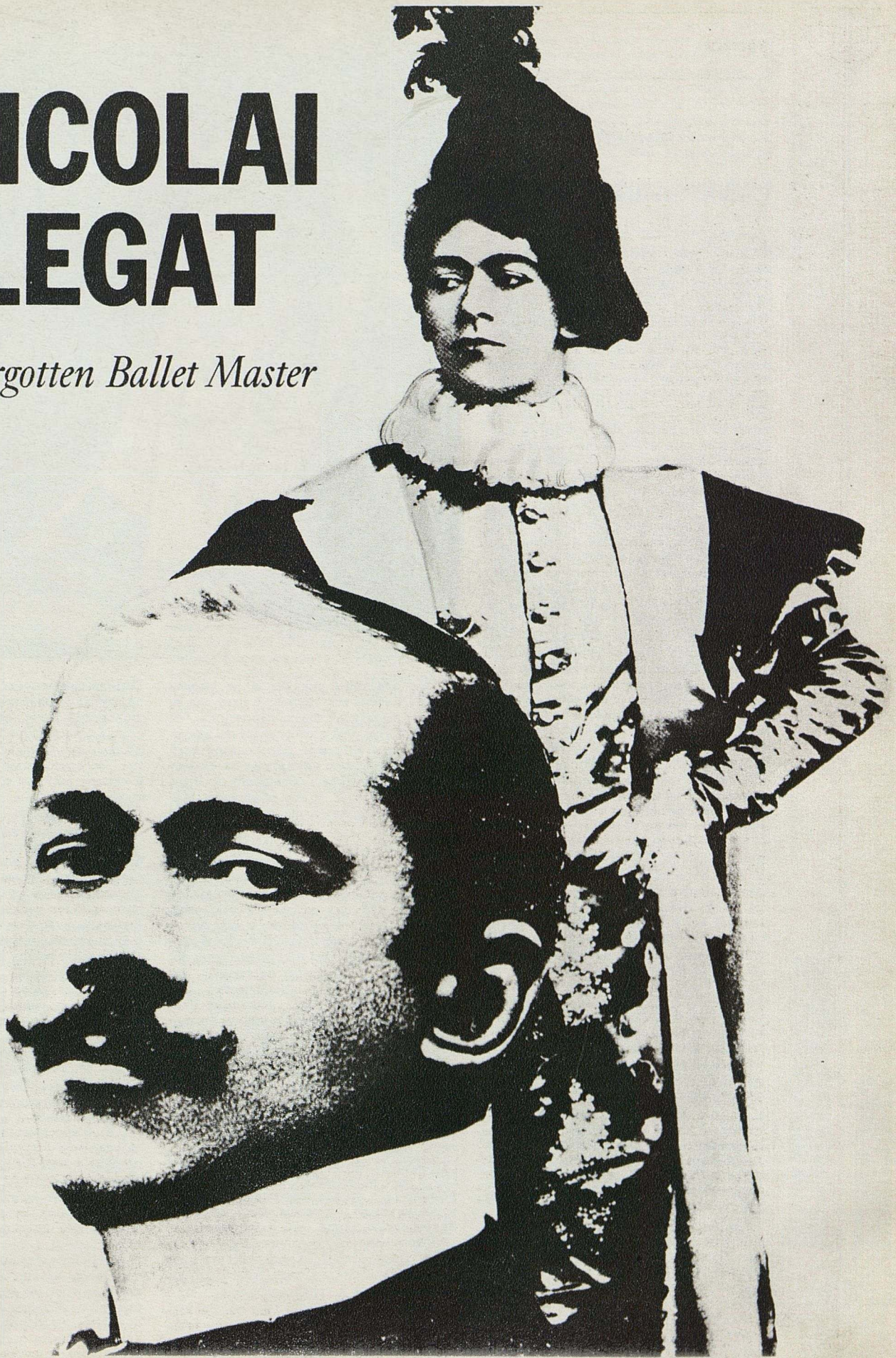
Эта выставка, посвященная Николаю Густавовичу Легату, показывалась во многих балетных центрах. Недавно она экспонировалась на джексоновском конкурсе в Соединенных Штатах Америки. Есть надежда, что в конце концов экспозиция найдет дорогу в Москву и Ленинград. Джон Грегори говорит: «Я всегда мечтал привезти Легата домой...»

Материал подготовлен
Г. ВИКТОРОВОЙ,
В. КОНСТАНТИНОВОЙ

Афиша выставки,
посвященной Н. Г. ЛЕГАТУ.

NICOLAI LEGAT

— forgotten Ballet Master



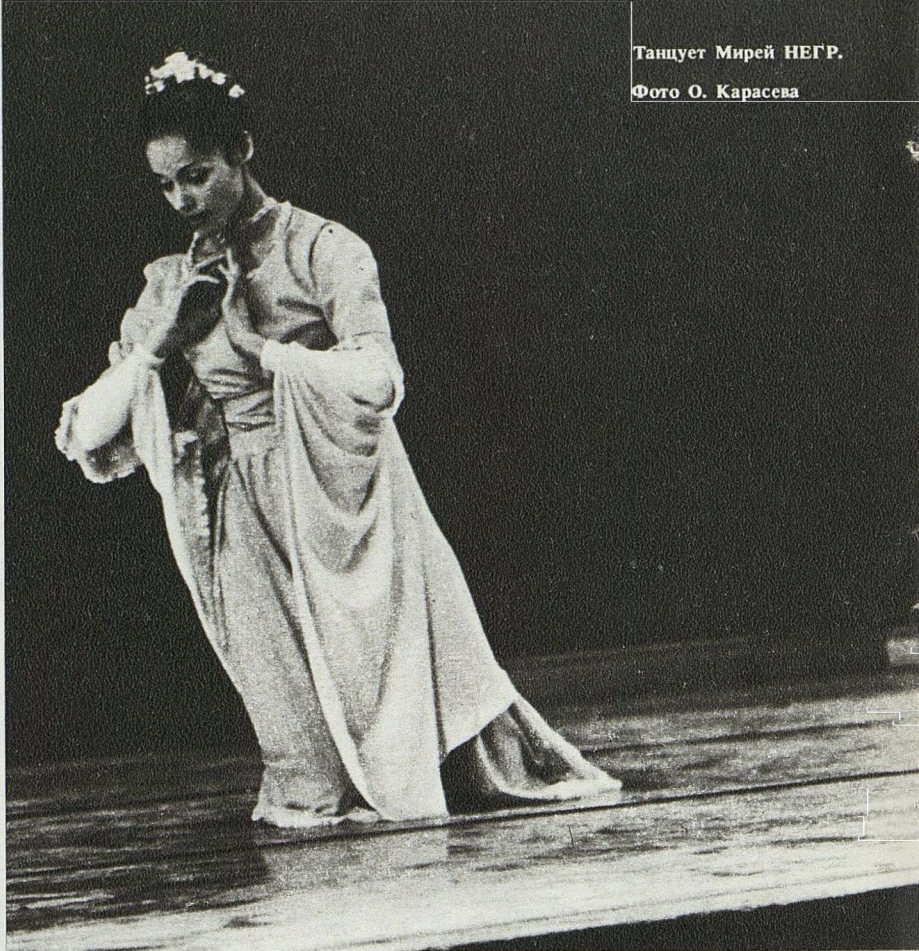
Мирей Негр — балерина удивительной судьбы

Жизнь этой французской балерины вместила в себя столько удивительного, решительно выходящего за рамки традиционной судьбы балетного артиста, что, рассказывая о ней, оказываешься в затруднении: что выделить в качестве главного. Не будь весной этого года ее выступления в Москве, организованного Государственным театром Дружбы народов, я, наверное, и не уделил бы внимания такому, конечно же, не главному факту ее биографии, как помощь ей в течение всей творческой жизни русских балетных педагогов. Но московское выступление — само по себе необычное, а еще несколько лет назад и просто немислимое — как-то подтолкнуло увидеть в контексте неординарной человеческой судьбы некоторых из наших соотечественников, вносивших и продолжающих вносить большой вклад в развитие балетного искусства во Франции.

Судьба Мирей Негр драматична. Впервые я услышал о ней в 1971 году во Франции, где тогда работал. Ее история ворвалась одновременно в разделы культурной, религиозной и светской хроники всех средств массовой информации. Еще бы: прекрасная классическая балерина, надежда знаменитой парижской Гранд Опера бросает театр, чтобы навсегда удалиться в монастырь, монастырь кармелиток, известный чрезмерной строгостью, аскетичностью существования в нем. И вдобавок напоминание читателям: Мирей Негр, вспомните, ведь это та самая балерина, которая сумела достичь высокого звания первой танцовщицы Парижской оперы, несмотря на полученное в детстве серьезное увечье, приведшее к потере двух пальцев ноги. Действительно, задумавшись, глядя в запечатленную в красивой позе юную балерину, в ее очаровательное лицо, выхваченное крупным планом. Есть повод и для сожаления: талант-то «штучен», и каждая потеря талантливого артиста больно отдается в сердцах его современников. Тем более, когда уход со сцены столь неожиданен и трудно объясним.

Первое время после сенсационного поступка артистки вездесущие журналисты пытались было разузнать дополнительные подробности, некоторые отваживались даже на прямые нарушения монастырских правил. Однако все эти попытки были решительно пресечены матерью-настоятельницей монастыря в Лиможе. О Мирей постепенно начали забывать. И, похоже, забыли.

Забыли, чтобы мгновенно вспомнить двенадцать лет спустя, когда 21 марта 1983 года она предстала перед зрителями чрезвычайно популярной телепередачи Жака Шанселя «Большая шахматная доска». Из передачи французы узнали, что Мирей незадолго до этого покинула монастырь кармелиток, будучи неспособной до конца оторваться от себя танец.



За все эти годы она так и не смогла понять, почему всю глубокую Веру она не может выразить через дарованное ей самим Богом, она в этом уверена, искусство. Она станцевала для телезрителей хореографическую миниатюру на музыку Вивальди. Ее танец обращался к Богу, восхвалял Его, и этому, объяснила Мирей, она была намерена посвятить себя в будущем.

Пройдет совсем немного времени. Мирей выпустит автобиографическую книгу, взяв в качестве названия восклицание из псалма «Я буду танцевать для тебя». В ней она расскажет всю свою жизнь с момента несчастья в детстве до выступления в передаче известного тележурналиста. Она подготовит примерно часовую концертную программу, составленную из хореографических миниатюр на музыку Баха, Вивальди, Генделя, Дебюсси, некоторых других композиторов, и отправится с нею по городам Франции. Повсюду появление сестры Мирей (хотя она и не прошла обряд пострижения, французы тем не менее сразу же называли ее именно так) вызывает большой интерес, залы, в которых она выступает, всегда переполнены. Теперь она покорила зрителей не виртуозностью техники, некогда присущей ей, о чем вспоминают балетоманы, видевшие ее в начале шестидесятых годов в Гранд Опера, а прежде всего глубокой духовностью танца, его камерностью и одновременно общечеловеческим звучанием. Ныне Мирей охотно идет на контакты с прессой — дает много интервью, участвует в телепередачах.

Зантригованный таким успехом, при первой же возможности я пошел посмотреть артистку на сцене. Если не ошибаюсь, то было первое ее выступление в

Париже после продолжительной поездки по городам Франции. Ее пригласил традиционный Парижский салон танца (выставка произведений художников, скульпторов, фотографов, посвященных балету). Вместительный зал был переполнен и демонстрировал такое внимание, о котором может мечтать любой артист. Среди зрителей было много детей и пожилых людей. Когда Мирей закончила танцевать, к ней устремились со словами благодарности большинство присутствовавших, многие просили надписать продававшуюся здесь же ее книгу. Мы договорились о времени и месте встречи. Готовясь к ней, я перечитал ее книгу с карандашом в руке.

Мирей в жизни оказалась чрезвычайно приветливой, доброжелательной. Когда мы касались светских тем, ее судьбы балерины, она была открыта, открыта. Но лишь речь заходила о ее религиозных чувствах, мое стремление понять истинные причины ее ухода в монастырь наталкивалось на подчеркнуто сдержанность: Мирей «скрывалась» за тем, что она называет тайной религиозного призвания.

— В определенный момент, — сказала она мне, — я почувствовала, что была позвана самим Богом, чтобы прожить новую тайную жизнь. Нельзя дать рациональное объяснение тому, чем является мое призвание. Духовность — это не политика, она не может быть рациональной.

Мирей рассказала, что самое первое чудо в ее жизни совершил тот хирург, который спас ей ногу, фактически подарив таким образом счастье стать балериной. Именно он посоветует ее родителям (после периода реадaptации) отдать девочку, когда ей исполнилось четыре года,

заниматься танцем. Очень скоро танец станет для Мирей, чрезвычайно музыкальной от природы, увлечением, страстью. Первым осознает это ее отец, который и запишет Мирей для участия в конкурсе поступающих в хореографическую школу при Парижской опере.

«Через несколько месяцев, — пишет Мирей в своей книге, — я получила вызов для участия в конкурсе. Но имелось серьезное предварительное условие: медицинский осмотр. Для меня это было каким еще препятствием? Зачислят ли в кандидаты восьмилетнюю девочку, у которой повреждена левая нога? Я боялась даже и думать об этом. И тогда возник мой первый спаситель — Серж Лифарь. В то время он был в Опере всем — ведущим танцовщиком, хореографом, главным балетмейстером. «Дива», да и только! В день медосмотра он задержал на мне свой взгляд. Заметив мою несчастную ногу, он прошептал мне на ухо: «Сейчас же натяни пару толстых носок! Если врачи увидят тебя в таком виде, никогда не примут».

Я тотчас же послушалась. И «спрятавшись» таким образом, прошла медицинскую комиссию благодаря Сержу Лифарю».

Мирей поступит в школу в один год с Нозллой Понтуа — будущей гордостью французского классического балета. Они сдружатся, благо живут совсем рядом, вместе будут ездить в школу. В первые годы Мирей придется очень тяжело. Левая нога причиняет ей во время занятий на полупальцах и пальцах физические страдания. Но желание быть балериной оказывается сильнее боли, и боль постепенно — через три-четыре года — отступит.

«Уйдя в себя, — пишет Мирей, — я жила в прямой зависимости от внутреннего источника, который придавал мне силы и мужество. В то время у этого источника было имя — Серж Лифарь. Я восхищалась им до бесконечности. Он стал почти моим богом!

Серж Лифарь был в тот период вроде моего терапевта, моего утешителя и моего идеала. Он заставлял меня забывать о физической боли, как если бы был хирургом-волшебником. Благодаря ему на занятиях я отдавала себя танцу до предела. Вот почему он занял такое место в моей внутренней жизни».

Мирей успешно переходит из класса в класс, хотя и затрачивает для этого намного больше сил, чем ее соученицы. Она говорила мне, что никогда тем не менее не соперничала с ними. Единственной для нее формой борьбы была борьба с самой собою, со своими возможностями. Закончив в пятнадцать лет школу, она приходит в кордебалет прославленной труппы. Начинается ее стремительное восхождение по иерархическим ступеням балетных артистов Гранд Опера. Она поднимается по ним одновременно с Нозллой Понтуа — авторитетная компания, не правда ли?! Другой факт: через три года после прихода в театр для нее ставят новый одноактный балет «Отражение», в котором вместе с нею будет танцевать Клод Бесси. Мирей совершит большую гастрольную поездку по странам Латинской Америки вместе со «звездами» Гранд Опера. Она участвует в телепередачах и становится во Франции широко известной, снявшись в двух игровых фильмах. Один из них будет даже премирован на Каннском кинофестивале.

Впрочем, этот премированный фильм

запомнится Мирей скорее не каннской суетой, а тем, что его съемки, проходившие в Монте-Карло, дали ей возможность встретить замечательного педагога Марику Безобразову, еще и сегодня преподающую в монакской Академии танца.

«Марика, — пишет Мирей в своей книге, — внимательнейшим образом отнеслась к проблеме моей ноги. Я выработала дурную привычку опираться, танцуя, исключительно на большой палец, учитывая отсутствие двух пальцев на ноге. «Если ты, с твоим недостатком, будешь продолжать работать подобным образом, — сказала она мне, — ты никогда не сумеешь продвигаться вперед. Надо все начинать с нуля!»

Начинать все с нуля! Ну и ну. Но я хотела продвигаться вперед. Я собрала все свое мужество. С помощью Марики и благодаря ей, я осуществила подобие воссоздания. Я почувствовала рождение в себе неведомых сил. Мы так упорно трудились вместе, что сумели в некотором роде заменить два моих недостающих пальца. Результат был впечатляющий. Я чувствовала, что отныне новые горизонты открываются передо мною в танце».

В двадцать два года Мирей предстоит участвовать в конкурсе на звание «первой танцовщицы» Гранд Опера (это последняя ступенька на пути к заветному высшему званию «этуаль»). И она одерживает победу, несмотря на то, что именно в это время сомнения в правильности избранного пути терзают ее душу. Она начинает осознавать, что просто искусства балета ей недостаточно для оправдания смысла жизни. Она с трудом переносит ужесточившееся соперничество в театре, мучительно ищет ответы на волнующие ее вопросы.

Но тем не менее артистка успешно проходит конкурс... И пройдя его, покидает Оперу и удаляется в монастырь в Лиможе. Первые два года пребывания там, отданные изучению Священного Писания, приносит ей то моральное успокоение, к которому она стремилась. Но затем, едва она становится послушницей, ее жизнь кардинально меняется. На чтение религиозных книг времени теперь отводится совсем немного, в основном же — это работа в поле, саду и бесконечная натирка бесконечных полов в монастыре. Мирей надламывается физически, надламывается и духовно, с ужасом сознавая, что приближающийся обряд пострижения в монахини навечно лишит ее возможности танцевать. Она не согласна с такой участью. Она хочет верить, но, веря, хочет танцевать. И она находит в себе силы, чтобы в 1980 году покинуть монастырь кармелиток в Лиможе и переехать в другой, значительно более либеральный по образу существования монастырь, в котором ее приютят, поймут и помогут постепенно вернуться к танцу, позволив обучать этому искусству детей соседней деревушки.

И когда узнавший каким-то образом о ней Жак Шансель пригласит Мирей в свою передачу, она поставит в качестве условия: я буду не только рассказывать, но и танцевать. Она приедет в Париж и обратится за помощью к Соланж Головиной, которая когда-то готовила ее к конкурсу в Гранд Опера.

— После стольких лет разлуки она пришла ко мне сюда, — говорит Соланж Головина, с которой мы беседовали в репетиционном зале ее школы, разместившейся в полуподвальном помещении

добротного старого дома в центре Парижа. — Она попросила помочь ей подготовить танцевальный номер для предстоящей телепередачи. Мы остановились на «Глории» Вивальди и начали ставить. Работали без усталости. Больше всего меня потрясло, что после двенадцати лет монашеской жизни она профессионально ничего не забыла. Она надела пуанты и встала к станку...

— Вообще по поводу Мирей Негр я вам скажу следующее, — продолжает Соланж Головина. — Религия, считаю я, — это глубоко личное дело каждого. Быть артистом — призвание. Призвание балетного артиста — танец. Танцуя, он отдает людям то, что есть в нем самом ценного, — душу. В России, с ее гениальными поэтами, прекрасно понимают, что такое душа. Танец, говорю я, — отдача своей души всем. Религия — жертвование души Богу. Но, мне кажется, что отдавать свою душу зрителям — тоже великое дело. Когда обладаешь таким даром, нет права утаивать его. Мирей, уверена, обладает даром танца. Поэтому ее долг дарить его людям.

Сама Мирей говорит об этом так:

— В своем искусстве я стараюсь быть естественной. Моя цель в жизни — свидетельствовать через танец о моей Вере. На что я ориентирую и свои хореографические поиски. Сегодня чувствую себя и слабой, и очень сильной. Но я убеждена, что моя слабость — это одновременно мое богатство, так как позволяет передавать в танце такие чувства, как боль и радость, беспокойство и надежда. Сильной же я чувствую себя, так как сильна моя Вера. И я сильна еще и своим желанием передать ее в танце.

А сил этой миниатюрной женщине требуется действительно много. Три-четыре солидных выступления в месяц в различных городах Франции, а в остальное время с утра до вечера занятия в собственной Академии танца, которую она недавно открыла в своем родном 14-м округе Парижа. Она сама ведет в ней три курса: классический танец, литургический танец и йогу. Занятия йогой когда-то помогли Мирей избежать серьезной операции, позволили найти собственный метод подготовки к танцу. Йогой она занимается по сей день.

Обстоятельства приезда Мирей в Москву столь же удивительны, как и многое другое в ее жизни. Художественный руководитель Московского театра балета СССР Наталья Касаткина рассказала мне, что идея проведения вечера с выступлением Мирей Негр родилась неожиданно. Мирей передала с okazji руководителям труппы письмо, в котором выразила желание принять участие в одном из ее спектаклей. Рассказав в нем немного о себе, она приложила к письму и свою книгу.

— Почему мы, никогда не видевшие Мирей на сцене, рисковали откликнуться на ее пожелание? — задает себе вопрос Наталия Касаткина. — Нас глубоко тронула ее книга, прекрасные фотографии, запечатлевшие ее в танце, а главное тот положительный нравственный заряд, который она стремится передать своим искусством.

И вот вечер состоялся. Мы открыли его, в полном согласии с желанием Мирей, выступлением наших солистов. Затем на сцену вышла наша гостья. Мы увидели, как она постепенно завоевывала аудиторию, и в какой-то момент оказались душевно вовлеченными в ее дей-





ство. Именно так следует рассматривать происшедшее на сцене. Классические «осколки», которые показывает балерина, говорят прежде всего о ней самой, о том, как в ней сочетается классическая балерина и монахиня. Но сколь органично входят они в ткань ее хореографии!

Мирей была счастлива после своего московского выступления.

— Танцуй, — сказала она мне, — я постоянно чувствовала тепло зала, его внимание. У меня возникло ощущение, что меня поняли. Мне всегда казалось, что русские, обладая огромной сердечностью, духовностью, заключают в себе некую особую энергию. Это удивительное сочетание вызывало во мне уважение к ним. Рада, что мои ощущения подтвердились. Мне так хотелось бы вернуться сюда вновь...

Олег КАРАСЕВ

Болгария

Народная пляска — в балетной школе

Сегодня требования, предъявляемые современной сценой к балетному артисту, очень высоки. Чтобы в совершенстве владеть своим телом, ему необходимо достаточно хорошо постичь основы классического, народного, историко-бытового танца, джаз-танца, школы Грэхем, других стилей танца модерн... Мы же коснемся лишь проблем изучения народного танца в Софийском хореографическом училище.

Говорить о том, как важно передать представителям последующих поколений богатства народного творчества, и в частности, хореографического, думается, нет необходимости. В чем секрет удивительной жизнеспособности народного танца? Он — выражение национальной самобытности любого народа, его духа, темперамента, его прошлого и настоящего, его устремлений в будущее. Языком танца можно раскрыть внутренний мир человека, особенности его нравственной культуры, танец способствует сближению людей, их взаимодействию, взаимопониманию.

В единственном в Болгарии хореографическом училище существует два отделения. Содержание и объем учебного материала, а также цель и задачи учебной работы у них различны. На отделении классического танца обретают основы профессии будущие артисты балета и основной дисциплиной здесь является классический танец. Отделение народного танца готовит исполнителей для профессиональных фольклорных ансамблей и, естественно, основная цель — изучение болгарского танца.

Воспитанникам, занимающимся на отделении классического танца, болгарский народный танец первоначально преподавался восемь лет, начиная со второго года обучения, уроки проходили один раз в неделю. Затем в силу нехватки помещений и с целью уменьшить учебную нагрузку на учеников курс сократился до пяти лет. По каким принципам строится урок? Он должен быть

разнообразен, с точным ритмичным музыкальным сопровождением, так как ритмо-метрический рисунок болгарского народного танца очень сложен: кроме простых размеров (2/4, 4/4), существуют и сложные несимметричные (5/8, 7/8, 9/8 и т. д.). Кроме того, болгарский народный танец отличается богатством, разнообразием и контрастностью красок. Больше всего распространены массовые пляски «хора» и «рыченицы». В каждой области они исполняются по-разному. Так, например, для танцев Северной Болгарии (северяшки) характерны подтянутый корпус, прыжки и подскоки, динамика и большое передвижение в сценическом пространстве; в танцах Фракийского региона есть немало движений рук, присядки и хлопотки у мужчин. Поэтому учебный материал распределяется так, чтобы первый год начинался с изучением элементарных народных «хора», которые несложны по композиционному рисунку и построены на одном-двух простых движениях. Примером могут быть «Пайдушко хоро», «Боряно-Борянке», «Рыченица». Урок начинается с экзерсиса у станка, построенного на принципах и приемах классического экзерсиса. Эти движения у станка используются для выработки эластичности мышц и введения их в работу, а также и для ориентации в сложной музыкальной сфере. Постановке корпуса, позиций ног и рук на занятиях внимания не уделяется, поскольку аналогичная работа проводится на уроках классического танца.

Постепенно урок усложняется, и в старших классах уже изучаются «хора» со сложными несимметричными размерами и развернутым композиционно-пространственным рисунком. Во время всего курса обучения будущие артисты должны освоить основные элементы «хора» и «рыченицы» всех областей страны со всеми характерными местными особенностями. Добавлю, что изучению стиля и манеры исполнения плясок каждой конкретной области уделяется большое внимание. Кстати, для болгарского танца характерны движения на всей ступне и на низких полупальцах, положения с закрытыми коленями, параллельные позиции, что весьма полезно для развития техники классического танцовщика. Учебной программой старших классов предусмотрено также изучение сценического материала — фрагментов отдельных танцев, где есть автор-постановщик, который «вмешивается» в стиль и характер танца. Это помогает развивать у учеников артистичность, музыкальность, танцевальное мастерство. Педагог работает и над развитием координации движений, которая способствует точности и свободе исполнения.

Каждое движение должно быть отрабатано правильно, четко, выразительно и пластично. Вместе с тем, кроме необходимости владеть учебным материалом профессионально, до малейших деталей, преподаватель должен быть знаком со спецификой развития артиста классического танца. Он призван дать будущим артистам также теоретические познания о костюмах, обрядах, стилевых особенностях танцев.

На народном отделении болгарский танец — основная учебная дисциплина, которая изучается в течение пяти лет ежедневно. Первая из задач учебно-тренировочной работы — правильная крепкая постановка корпуса, изучение

позиций ног и рук, развитие силы и ловкости. Этому уделяется большое внимание на первом году обучения, поскольку, как правило, дети приходят в школу профессионально не подготовленные, хотя большинство из них занимались раньше в самостоятельных коллективах. В учебную программу первого года обучения включено также изучение самых элементарных «хора» и «рыченицы». Одновременно в классе идет работа над постановкой правильного исполнения отдельных элементов с тем, чтобы движения корпуса, головы, рук находились в соответствии с характерными особенностями каждой области Болгарии. Поэтому учебный материал в народном отделе распределяется таким образом, что каждый год изучаются «хора» и «рыченицы» конкретного географического региона.

Как строятся занятия? Отдельный урок состоит из пяти разделов:

1) упражнения у станка (экзерсис состоит из основных движений классического урока, но делается в свободных и параллельных позициях, а также отрабатываются элементы отдельных танцев);

2) на середине зала используются упражнения станка для устойчивости и отработка силы ног и корпуса, развития пластичности рук;

3) вращения по диагонали для развития техники и ловкости;

4) разучивание фольклорных «хора»;

5) разучивание целых «хора» и отдельных фрагментов для концертного исполнения, куда включаются авторские танцы, которые отличаются богатой композиционной структурой, сложностью элементов, артистичностью.

В классах народного отделения преподают квалифицированные педагоги, окончившие Высший педагогический институт в городе Пловдиве. Будущие артисты получают и серьезный теоретический багаж знаний, в том числе и этнографических.

В последние годы в культурной жизни страны значение болгарского народного танца возрастает. В уроках физического обучения в общеобразовательных училищах дети знакомятся с элементарными «хора» и «рыченицы». Существует даже проект — ввести в школах изучение болгарского народного танца как отдельной самостоятельной дисциплины, что, как полагают авторы предложения, поможет воспитывать у детей эстетический вкус и любовь к национальному фольклору.

Любому исполнителю очень важно выявить в созданном им танцевальном образе что-то свое, новое, особенное. Но для этого следует знать оригинальные первоисточники, чему могут помочь кино и видео. Но из того, что народ создал за всю свою историю, далеко не все запечатлено на пленке. Многие образцы сохранились благодаря графической записи, поскольку хореографы-практики и теоретики-исследователи давно поняли насущную необходимость любой фиксации и уже немало сделали в этом направлении.

Я бы хотела рассказать о том, чего достигли болгарские энтузиасты. Первые попытки фиксировать танцевальные движения у нас сделали Б. Цонев, Р. Кадарова-Кудукова, С. Джуджев. Но эти системы были рассчитаны только для записи движений ног. Стремление создать общедоступный способ записи танца в целом стало целью многолетнего труда

наших видных хореографов — Кирила Харалампиева и Кирила Дженева. В 1971 году вышла в свет их совместная работа «Универсальная танцпись», а в 1979 году К. Дженов издал свою «Кинетографию». О том, как родилась идея создания записи и что она собой представляет, и рассказывает профессор Кирил Дженов. Он работает в Высшем музыкально-педагогическом институте в Пловдиве на кафедре хореографии, где преподает теорию и методику болгарского народного танца и кинетографию.

— Как возникла идея создания вашей записи? Знакомы ли вы с системами Бенеша и Лабана и чем ваша система отличается от них?

«До 1944 года системное изучение болгарского народного танца не проводилось. Приехавшие в Болгарию советские специалисты-хореографы В. Белый и Н. Холфин заинтересовались болгарским народным танцем. Они начали изучать его, и первые уроки по хореографии я брал у них. Болгарский народный танец не имел своей профессиональной терминологии, мы использовали словесно-описательный метод.

В 1951 году вместе с К. Харалампиевым, Т. Кючуковым, П. Захариевым мы создали «Терминологию болгарской хореографии». Я начал изучать подробно движения человеческого тела в пространстве и определил отдельные его направления. Так мне удалось установить, что все положения ноги танцующего можно объединить в две основные группы — «лост» и «свивка». К группе «лостов» относится такое положение ноги, где она вытянута в колене так, что бедро и голень образуют прямую линию. К группе «свивки» относится такое, где нога сгибается в колене, в болгарском народном танце оно очень часто встречается.

Хореография тесно связана с музыкой, поэтому для основного знака записи мы выбрали ноту. Этим наша система отличается от систем Р. Бенеша и Р. Лабана. И для нашей записи можно использовать обыкновенную нотную бумагу. Кроме того, это дает возможность фиксировать одновременно и музыкальную раскладку движения. Нотный знак один и тот же (о), знак музыкальной продолжительности ставится сверху круга, а знак образности снизу (о). Вместе с моим коллегой К. Харалампиевым, который, к сожалению, умер, мы создали научный труд «Универсальная танцпись», а несколькими годами позже я подготовил и практическое пособие-учебник для воспитанников хореографического училища и студентов Пловдивского института. В записи используются сиглы-знаки для сокращения и скелетики — маленькие фигуры, нарисованные сверху нотного стана.

— Я преподаю классический и народно-сценический танец. Когда знакомились с вашей системой записи, мне показалось, что ею пользоваться для записи народно-сценического танца удобнее, чем для записи классического танца. Так ли это?

«Наша система позволяет фиксировать любое движение человеческого тела. В этом смысле она универсальная. Для классического танца необходимо изменить только терминологию».

— Сколько времени необходимо, чтобы изучить вашу систему?

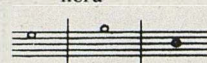
«Систему можно объяснить и понять за несколько часов, но чтобы усвоить ее, необходимы систематические занятия».

Мне хочется попробовать дать наглядные примеры записи движения. Для этого необходимы некоторые пояснения:

Знаки, обозначающие отдельные части тела:



правая нога левая нога корпус голова



правая рука левая рука целое тело

Знаки основных направлений:



вперед назад вверх вниз направо налево

Кроме того, есть различные дополнительные направления, как, например: вперед-налево (↙) или вперед-направо-вверх (↗) и т. д. Как уже сказал один из авторов записи К. Дженов, основные положения, которые принимает нога, это «лост» и «свивка». Они фиксируются следующими знаками: р — «лост»;

три знака «свивки»:

р — открытая «свивка», когда нога легко согнута в колене;

р — полуоткрытая, когда бедро и голень образуют 90° (прямой угол);


Ученики отделения болгарского народного танца исполняют «Крайдунавски танец» (хореография К. Дженева).



„СРЕДНИХ ДЕТЕЙ“ — НЕТ!

♯ — закрытая, когда бедро и голень образуют острый угол.

Первый пример:

 Правая и левая нога находятся в полуприседании (полуоткрытая «свивка») по I параллельной позиции.

♯ — знак полуоткрытой «свивки»;

— знак изображения стопы, которая находится в естественном положении (на всей стопе);

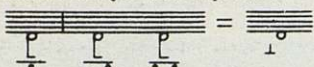
• — знак, поставленный под чертой, обозначает, что вся стопа лежит на полу. Если точка находится в таком положении (—) — нога стоит на полупальцах, а если так (—) — то касается пола только пяткой. В нашем примере обе ноги стоят на всей стопе в полуприседании (—).

♯ — знак означает I параллельную позицию.

Если хотим сделать деми-плие по правилам классического танца, то тогда надо поменять I позицию до выворотного состояния. Тогда пример будет выглядеть так:



Движения, которые употребляются часто, могут быть зафиксированы с помощью сиглы-знаков сокращения. Так, например, в болгарском народном танце есть элемент «чукче» — то есть выстукивание пяткой. Оно может быть изображено следующим образом:



♯ — исходное положение — открытая «свивка» (правая нога стоит на всей стопе, легко согнута в колене).

♯ — пятка поднимается и нога остается на полупальцах.

♯ — знак означает «зафиксированное положение».

♯ — пятка снова ставится на пол — получается пристукивание.

Все это можно записать одним знаком (♯), который означает движение «чукче». Это есть сигла.

Наконец, хочу попробовать зафиксировать опорную и работающую ногу в I арабеск (элемент классического танца):



Правая нога (опорная) находится в «лост» вниз (♯), то есть вытянутая в колене.

— знак вытянутого подъема;

• — знак, что опорная нога стоит на пальцах;

• — знак выворотного наружу бедра;

♯ — левая нога (работающая) находится в «лост» назад не менее 90°;

• — знак выворотного бедра;

— знак вытянутого подъема.

Показан и музыкальный размер движения. Бонка МАТОВА

Комплексное воспитание ребенка — как много мы говорим сегодня об этом. Как нам хочется, чтобы наши дети росли умными, образованными, умеющими тонко чувствовать, сопереживать. Все чаще мы обращаемся за помощью на этом пути к искусству: театру, музыке, живописи. Педагогика сотрудничества, на которую возлагаются большие надежды, призывает литературу и искусство в союзники. Модель комплексного воспитания еще только формируется. Да и вряд ли имеет смысл стремиться к некоей «всеобъемлющей» конструкции. Это тот случай, когда чем больше, разнообразнее — тем лучше.

Замечено, например, что дети, занимающиеся в коллективах художественной самодеятельности, тоньше воспринимают искусство, лучше знают художественную культуру, способны сопереживать. Но и не секрет, что в последнее время руководители самодеятельных коллективов проводят тщательный отбор и принимают лишь наиболее одаренных детей. А как быть тем, чьи способности определены как «средние» или «ниже средних»? Отказаться вообще от развития ребенка в области художественного творчества? «Ни за что!» — считает Галина Ивановна Цыганова, художественный руководитель вокально-хореографической студии Дворца культуры энергетиков в городе Березники Пермской области.

Вокально-хореографическая студия — это не формальное объединение двух коллективов — вокального и хореографического. Это все вместе: вокалом, хореографией, рисованием и даже драмой занимаются все без исключения дети, записавшиеся в студию. А их более пятисот! Каждый год приходят сто-сто двадцать малышек пяти-шести лет, а старшеклассники — учащиеся седьмых-восьмых классов — выпускники студии — становятся артистами народного театра балета.

В студии нет конкурсного отбора, принимают всех, кто успел записаться до номера 120. Большого числа детей, к сожалению, студия не может вместить. Вот почему в дни приема в студию огромная масса детей со своими родителями с утра «штурмуют» Дворец культуры, чтобы успеть попасть в число тех ста двадцати счастливых.

Во Дворце культуры энергетиков вокально-хореографическая студия — самый большой коллектив, создающий удивительную атмосферу добра. Если вам доведется здесь побывать, навстречу вам непременно попадутся малыши. Глядя вам в глаза, с улыбкой скажут приветливо: «Здравствуйте», и изящно сделают книксен.

Дети, только поступившие в вокально-хореографическую студию, первоначально занимаются два раза в неделю, через игру, общение со сверстниками и педагогами, постигая азы искусства. На уроках ритмики они учатся слышать и понимать музыку, участвуют в несложных танцевальных композициях и даже принимают участие в концертах. Кроме этого, уже с первого года

обучения, дети под руководством опытных педагогов постигают основы вокального искусства и рисования.

Растут дети, усложняется программа, чаще проходит занятия. Через два-три года подготовительного обучения дети изучают музыкальную грамоту, учатся играть на музыкальных инструментах, постигают основы декламации, драматического искусства. С четвертого класса — все участники занимаются у педагогов по фортепиано. Одним из любимых уроков для всех детей становится хор.

С утра и до вечера во Дворце энергетиков не смолкают детские голоса... Идут занятия... Урок классического танца сменяется уроком народного, затем следует вокал, общее фортепиано, актерское мастерство, изобразительное искусство. Каждый ребенок вне зависимости от своих профессиональных способностей к тому или иному виду искусства одинаково увлеченно занимается всеми дисциплинами.

В студии ведут занятия опытные, одержимые своим делом педагоги: В. Краева, С. Пронина, О. Мальцева, Ю. Боярова, О. Моторина, О. Шабалина, В. Кривошенко, Е. Дьякова, Н. Якимова, И. Алексеева, Н. Протасова. Коллектив, возглавляемый Галиной Цыгановой, небольшой, но слаженный. Он объединяет истинных энтузиастов своего дела, любящих детей, свою работу.

А началось все это более тридцати лет тому назад. В 1958 году во Дворце культуры энергетиков Г. Цыгановой была создана хореографическая студия. После окончания Пермского хореографического училища она танцевала мало: серьезная травма ноги вынудила ее оставить сцену. Но порывать с театром не хотелось, и по совету друзей молодая балерина решила попробовать свои силы в драматическом театре. Эмоциональная, выразительная, пластичная девушка показала режиссеру интересной и перспективной. Так и началась для Галины Ивановны новая страница творческой биографии. Она стала актрисой Березниковского драматического театра. Однако жить без балета Галина Ивановна не смогла. Родилась идея создания хореографической студии, а затем и театра балета...

Балет? В Березниках, отстоящих от областного центра на сотни километров? Навероятно! Тем не менее это так. И студия, и народный театр балета были созданы. Уже в 1968 году театр был удостоен звания «народный», стал лауреатом областных, республиканских, всесоюзных смотров и конкурсов. Репертуар самый серьезный: произведения классического наследия, сочинения современных авторов, а также обширная концертная программа.

Коллектив народного театра балета, состоящий из выпускников вокально-хореографической студии, — лауреат Первого и Второго Всесоюзных фестивалей самодеятельного творчества трудящихся. А совсем недавно он стал лауреатом Областного конкурса классической и современной хореографии, проходившего в городе Перми.

Проблемы эстетического воспитания

Театр балета и его хореографическая студия завоевали большую популярность в городе, области. На спектаклях — всегда аншлаги, желающих заниматься столько, что одной Галине Ивановне просто не под силу. И она воспитала себе надежных помощников-педагогов, преданных, как и она сама, делу. А совсем недавно — после окончания хореографического отделения Пермского института культуры — приехала работать в студию О. Моторина.

Сейчас практически во всех хореографических коллективах города Березники работают бывшие воспитанники вокально-хореографической студии, Народного театра балета Дворца культуры энергетиков — ученики Галины Ивановны. Они закончили культурно-просветительные училища, хореографические отделения институтов культуры в Москве, Ленинграде, Перми, вернулись в родной город в качестве специалистов-хореографов: педагогов, балетмейстеров, руководителей самодеятельных танцевальных коллективов.

Много среди учениц Галины Ивановны и тех, кто впоследствии связал свою творческую жизнь с профессиональным театром. Они живут и работают в Ленинграде, Горьком, Иркутске, Красноярске, Перми, Петрозаводске, Свердловске, Кишиневе, Ташкенте, Воронеже, Одессе, Йошкар-Оле, Кисловодске, Таллинне...

Казалось бы, все отлично: слава, признание, ученики. А Галина Ивановна решила реорганизовать хореографическую студию в вокально-хореографическую, подразумеваемая под этой реорганизацией расширение функций студии. Она убеждена в том, что все дети талантливы, надо лишь помочь им реализовать их богатые потенциальные творческие возможности. Воспитание искусством! Для Галины Ивановны и ее педагогов это не простой лозунг, а реальность, с которой она сталкивается каждый день.

Стремление Галины Ивановны к осуществлению комплексного воспитания детей средствами искусства привело ее к убеждению, что результатами этой работы детей и педагогов должны стать музыкальные спектакли, в которых дети смогли бы использовать приобретенные навыки, проявить себя по-настоящему, творчески. Так родилась идея создания музыкального спектакля «Капризка» на музыку местного композитора В. Задорина по повести пермского писателя В. Воробьева.

Веселый, жизнерадостный и поучительный спектакль, который рассказывает о маленьком мальчике, подружившемся с Капришкой, не слушавшем родителей и хороших друзей, о невероятных приключениях героев сказки, всегда идет при полных залах, вызывая непосредственную и точную реакцию маленьких зрителей. Спектакль воспитывает доброту, товарищество, верность дружбе, осуждает лень и непослушание. Но воспитывает этот спектакль и самих участников этого действия. Все маленькие артисты в течение представления успевают по-разному проявить себя: они играют как актеры драматического театра, поют хором, в ансамблях и соло, танцуют. Характерной особенностью является то, что маленькие артисты удивительно органично чувствуют себя в сложной синтетической ткани музыкального спектакля, абсолютно естественно «переходят» от вокала к танцу и декламации. Все это говорит о блестящих результатах комплексного воспитания

детей в вокально-хореографической студии, руководимой Г. Цыгановой.

Руководитель, дети, педагоги полны творческих замыслов. Готовится новый музыкальный спектакль, где все дети будут петь, танцевать, декламировать. Ребята сами шьют костюмы, готовят декорации и репетируют, репетируют, репетируют...

...Скоро премьера! Вот новые и новые поклонники Прекрасного войдут в храм искусства, чтобы уже не покинуть его никогда, чтобы стать еще лучше, чище душой, раскрыть в себе богатейшие творческие возможности, духовно обогатиться.

Владислав ИВАНОВ,
кандидат искусствоведения

Проблемы эстетического воспитания

Вологодский „МОЛОДОЙ БАЛЕТ“

В Вологде нет своих профессиональных хореографических трупп, и тем не менее благодаря энтузиазму влюбленных в искусство танца людей в городе сложились богатые и многогранные балетные традиции: здесь активно работают самодеятельные хореографические коллективы разных жанров. И студия «Молодой балет» при Доме культуры и спорта «Спектр» — одна из них. Ее руководитель Светлана Георгиевна Ивойлова и ее ученики посвятили себя искусству классического танца. За плечами Ивойловой — занятия в народной студии балета, возглавлявшейся в недалеком прошлом известным мастером Максимом Александровичем Миксером. Затем она училась в Москве, в Планово-экономическом институте. Но любовь к танцу все-таки победила, и она вернулась в студию, к Миксеру. Макс Александрович и благословил ее на путь профессиональной танцовщицы. Она работала в разных театрах страны, отдала дань и концертной деятельности.

Завершив активную сценическую деятельность, Светлана Георгиевна приехала в Вологду, но жить без любимого дела не могла. Вначале она только помогала в педагогической и репетиторской деятельности руководителю уже сложившегося танцевального коллектива «Ритм-балет» при том же Доме культуры и спорта «Спектр». А затем решила создать свой детский балетный коллектив, в основу деятельности которого был положен классический танец. Три года назад родился новый коллектив — студия «Молодой балет». Сейчас в его составе около ста человек. Это и совсем маленькие школьники первых-вторых классов, и уже взрослые юноши и девушки, закончившие школу, работающие или продолжающие учебу. Все они безгранично влюблены в искусство балета, упорно и целеустремленно осваивают азы классического танца.

Если познакомимся с состоянием дел в самодеятельном танцевальном творчестве сегодня, то не скажешь, что количество любителей, осваивающих основы академического танца, растет. Наоборот, в последние годы большей популярностью у молодежи начали пользоваться совсем другие виды современного танцевального искусства. Классический же танец, как наиболее труд-

ный, требующий больших физических и психологических усилий, времени, труда, отступает, остается в тени разных модных направлений. Безусловно, понятен живой интерес молодых к динамичным музыкальным ритмам, к новым танцевальным формам и приемам, требующим ловкости, физической силы, пластической раскованности, свободы тела. Можно только приветствовать это увлечение, если оно способствует гармоничному развитию юношей и девушек, придает им уверенность в себе, объединяет в клубы, ансамбли, заполняет их досуг, составляет определенное эстетическое удовольствие. Тем не менее, не следует забывать о том, что именно многообразие форм и видов танцевального искусства издавна обогащает культуру народа любой страны. Чем богаче и красочнее спектр стилей, видов и форм самодеятельного хореографического творчества, тем интереснее и динамичнее идут процессы его развития, тем плодотворнее его взаимодействие с профессиональным искусством.

И потому такой привлекательной оказалась встреча с дружным коллективом «Молодой балет». Вдумчиво и серьезно относятся Светлана Георгиевна и ее помощники к методике преподавания классического танца. Она основана на тщательной проработке учебной программы для хореографического училища, с учетом специфики обучения «разношерстного» по составу контингента участников студии. Немалую помощь в работе Светлане Георгиевне и ее коллегам оказывает изучение специальной литературы.

Занятия в студии проходят четыре раза в неделю. Каждой постановочной репетиции предшествует период знакомства участников коллектива с литературными и музыкальными источниками, на основе которых создается планируемый балетный спектакль. Например, прежде чем приступить непосредственно к репетициям такой серьезной работы, как балет «Пер Гюнт», Ивойлова немало времени уделила знакомству юных танцовщиков с музыкальными произведениями Э. Грига и литературными — Г. Ибсена. Каждый из исполнителей будущего спектакля вместе с руководителем продумывал и выстраивал образную харак-

стистику своей партии. Коллективно обсуждалась концепция представления в целом. Благодаря такому творческому отношению к работе в студии царит атмосфера не просто большой увлеченности, но можно сказать — фанатически-профессиональной преданности балетному искусству.

Премьера балета «Пер Гюнт», к которой так тщательно готовились участники коллектива, состоялась стараниями не только Светланы Георгиевны Ивойловой и ее подопечных, но и родителей юных танцовщиков, заинтересованных работников городского методического центра. К спектаклю была выпущена не только афиша, но и специальная программка. Рекламой, продажей билетов, организацией зрителя опять же занимались сами студии и их добровольные помощники. К сожалению, руководители Дома культуры и спорта «Спектр» придерживались неопределенно сторонней позиции.

Спектакль, правда, идет под фонограмму, но это не умаляет его эстетического воздействия. Молодые артисты танцуют увлеченно, серьезно и заинтересованно участвуя в театральном действе. А зрители старшего и младшего поколений с волнением следят за происходящим на сцене. Хочется отметить достойный уровень профессиональной подготовки студийцев — они уверенно танцуют на пальцах, свободно, осмысленно ведут себя на сцене, стремятся к образному исполнению своих партий.

Как важно и нужно в наше время заинтересовывать и маленьких детей, и тех, кого мы называем «молодежь», вечным и прекрасным искусством, увлекать их красотой мира классической музыки и танца, зажигать в их сердцах желание духовного и физического совершенствования, пробуждать в их сознании ростки тяги к постижению непреходящих ценностей отечественной культуры.

Задачи эстетического воспитания подрастающего поколения в данном коллективе решаются последовательно и активно. О благотворном влиянии занятий в студии говорили мне и родители детей — ее участников. Ребята хорошо развиваются физически, приобретая стройную осанку, красиво двигаются. Они активны на уроках в школе, с большим интересом предают различным художественным увлечениям. Светлана Георгиевна внимательно следит за учебной своих подопечных.

Таким образом, совершенно очевидно, сколь велико значение подобных студий для духовного становления представителей нашего юношества. И не только для тех, кто здесь занимается, но и для тех, кто посещает спектакли и концерты коллектива, приобщаясь к сокровищам музыкальной и танцевальной культуры. Подобные творческие организмы необходимо не только поддерживать, но и создавать все условия для их полноценной деятельности, начиная с руководства Дома культуры и спорта, вплоть до государственных и партийных властей города. И уж совершенно недопустимо внедрение в практику существования таких студий и ансамблей принципа хозрасчета. Возможно ли требовать от них самоокупаемости, не прикладывая особых усилий ни к организации и проведению их концертных выступлений, ни к улучшению условий работы (например, Дом культуры и спорта «Спектр» сцены как таковой не имеет: в одной части огромного ангара сле-

дано возвышение, играющее роль сценической площадки, кулис естественно нет). Ответ здесь только один — нельзя просветительство, а именно этим занимаются аналогичные детские и молодежные объединения, ставить в зависимость от количества проведенных концертов и вырученных денег.

Пока материал готовился к печати, в жизни студии произошли значительные перемены. За прошедшее время коллектив, руководимый С. Ивойловой, пережил немало и кризисных, и радостных мгновений. Когда трудности, казалось, окружили его плотной стеной и грозили вот-вот прекратить его существование, на помощь пришла заместитель заведующего отделом областного управления народного образования Е. Корнилова, предложив артистам перейти в Дом культуры управления.

После успешного выступления на областном празднике танца в Череповце, где ансамбль отметили наградами за высокий исполнительский уровень, на него обратил внимание директор местной филармонии Г. Соболев. В результате — в течение года ребята вместе с профессиональными артистами принимали участие в четырех циклах концертного абонемента по эстетическому воспитанию детей «Войди в мир прекрасного» (в каждом цикле — пять концертов), проводившегося в Областной картинной галерее и музее К. Н. Батюшкова. Завершением этой взаимнообогащающей совместной работы стал вечер балета студии, показанный на сцене Драматического театра при переполненном зале.

На межзональном фестивале-конкурсе танцевальных коллективов в Калинин ансамбль вновь удостоился диплома за высокое исполнительское мастерство. А во время всесоюзной олимпиады по физике учеников 9-х—10-х классов, которая состоялась в Вологде, юные артисты выступили перед ее участниками в Театре юного зрителя и произвели настоящий фурор. После этого концерта коллективу присвоили звание «народный».

Управление народного образования, взяв на себя заботу об ансамбле, все же не могло решить всех его проблем. И вопрос с помещением для него оставался открытым. Но мир — не без добрых и дальновидных людей: весной этого года заместитель председателя исполкома А. Горячкин решил судьбу студии. Отныне в Вологде на базе «Молодого балета» будет создан Детский театр балета. Под его помещение отдается старинный особняк — бывший дом пионеров. Пока ребята займут один балетный зал и три раздевалки. Остальная часть здания идет под капитальный ремонт. Сроки завершения ремонта зависят от участия и активности всех городских и общественных организаций города. В связи с чем студия, ее руководитель С. Ивойлова и все заинтересованные люди обращаются к волгожанам с просьбой откликнуться на столь важное, доброе и благородное дело. Редакция журнала «Советский балет» присоединяется к данному обращению и призывает всех, кого не оставила равнодушным судьба вологодского «Молодого балета», оказать посильную помощь и содействие в организации и становлении в этом старинном русском городе Детского театра балета!

Светлана ХИНГАНСКАЯ

Благотворительные вечера

В Центральном концертном зале и во Дворце молодежи прошли благотворительные вечера в фонд помощи Государственному институту театрального искусства имени А. В. Луначарского. Звезды балета — настоящие и будущие — озарили, одухотворили их своим участием. Вечно живущий на русской сцене «Умирающий лебедь» К. Сен-Санса в исполнении солистки Большого театра СССР Илзе Лиэпа вызвал гром аплодисментов. Это выступление на вечере во Дворце молодежи представлял, произнеся похвальное слово институту, заведующий его кафедрой хореографии Владимир Васильев. Зрители рукоплескали кроваво-красной «Паване» показанной в эти дни, — представленной И. Лиэпа и солистом Большого театра СССР Г. Тарандой, и по-французски нежному, полному любви и грусти треплетному номеру «Одно мгновение», который посвящен памяти Жерара Филипа (исполнили И. Лиэпа и солист Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко А. Дубинин). Понравились публике «Этюды» А. Скрыбина и композиция «Два фрагмента» С. Прокофьева, которые показали солисты театра «Московский фестиваль-балет».

Праздничную тональность концерту во Дворце молодежи придал отрывок из балета «Фестиваль цветов в Джэнчан», его станцевали солисты Московского театра балета СССР Владимир Малахов и Татьяна Палий. Солисты Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Галина Степаненко и Вадим Бондарь исполнили дуэт из балета Л. Минкуса «Дон Кихот».

Первое отделение на этих концертах было классическим, его вели в основном артисты балета (в Центральном концертном зале в начале вечера еще выступил известный скрипач С. Стадлер, во Дворце молодежи в первом отделении мы увидели Театр балетного танца при Союзе театральных деятелей СССР под руководством А. Шульгиной). Вторая часть обеих программ строилась как разножанровая, задумывалась с целью показать аудитории представителей самых разных специальностей и факультетов института имени А. В. Луначарского — от оперных отрывков до цирковых эстрадных номеров, от сцен из драматических спектаклей до фрагментов из оперетт — ведь, по сути, ГИТИС является подлинным театральным университетом.

СПЕШИТЕ
ДЕЛАТЬ
ДОБРО

Участие в проведении благотворительных вечеров так или иначе принял весь коллектив преподавателей и студентов этого учебного заведения. Если вечер в Центральном концертном зале проводился вместе с газетой «Московские новости», то представление во Дворце молодежи — детище института и Союза театральных деятелей СССР, его режиссер — доцент, декан факультета эстрадного искусства Ж. Смелянская. По ее словам, организаторы стремились достичь особого сочетания концерта и благотворительности, чтобы каждый зритель почувствовал радость, ощутив: он внес свою, пусть небольшую, лепту на развитие театрального образования, на развитие искусства.

Номера концерта во Дворце молодежи перемежались с выступлениями «жертвователей». Широко откликнулись многие театры и творческие коллективы Москвы. Театр имени Ленинского комсомола подарил сбор от одного спектакля. Аналогичный дар сделали Центральный детский театр и Зеркальный театр сада «Эрмитаж» (последний специально в фонд развития актерского факультета). Театр имени Моссовета и Театр имени В. Маяковского объявили, что предоставляют ГИТИСу по одному комплекту световой аппаратуры. Учитывая слабую техническую оснащенность института — это большой вклад. Хор имени М. Е. Пятницкого преподнес институту красочные русские народные костюмы и музыкальные инструменты, а также более прозаичные, но дефицитные и необходимые двести пятьдесят килограммов бумаги для афиш. Театр-студия на

Юго-Западе перечислил три тысячи рублей. Московский центр искусств при ГИТИСе имени А. В. Луначарского подарил институту комплект видеопринадлежностей.

Проводился благотворительный аукцион. Кому-то из балетоманов посчастливилось приобрести на нем балетные туфли Екатерины Максимовой с автографом артистки. Многие преподаватели отдали для аукциона личные вещи — картины, книги, хрустальные и фарфоровые изделия.

Были и шуточные формы аукциона, развеселившие зрителей, — выставлялся, к примеру, пирог, испеченный преподавателями под руководством студентов. А в финале вечера трио «Фен-о-мэн» изобразило комедийный рэкет — артисты «грабили» публику с комическими комментариями...

На что же пойдут вырученные в результате проведения этих концертов средства? Не один год в прессе появляются статьи о полуаварийном состоянии здания Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, о необходимости его реконструкции.

— Нет, деньги пойдут не на ремонт, — возражает Карина Мелик-Пашаева, проректор по научной работе, доцент, кандидат искусствоведения, — на ремонт мы и так найдем средства. Из пожертвованных будет сформирован благотворительный фонд. Наличные деньги очень нужны институту, они должны быть направлены на творческое развитие, стимулирование художественного процесса.

Планируется покупка дорогостоящей аппаратуры, поездки преподавателей и студентов за границу для приобретения творческого опыта, которые будут финансироваться из нового фонда, различные важные для качественного улучшения учебного процесса усовершенствования. Причем распределение денежных средств будет осуществляться открыто, гласно, на заседаниях ученого совета и ректората.

Может быть, первый опыт проведения вечеров в фонд развития Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского не стал стопроцентно удачным. Например, возникли трудности с распределением билетов — во многом из-за разножанровости вечеров, во многом из-за неподготовленности людей к безвозмездной благотворительности. И тем не менее, концерты прошли с успехом, и ГИТИС предполагает провести их целую серию, искать новые, неординарные формы, показывать более дифференцированные в жанровом отношении представления. Приходите на благотворительные концерты, внесите свою лепту в развитие искусства. Спешите делать добро, и ваша жизнь станет счастливее!

Илзе ЛИЕПА и Гедиминас ТАРАНДА —
в хореографической
миниатюре «Павана».

Фото Д. Куликова

Раиса ФИЛИНА



Фрагмент из балета «Пахита» исполняют воспитанники Московского хореографического училища. В центре — ученица выпускного класса Н. ТИМОФЕЕВА.

СВЕРСТНИКИ-СВЕРСТНИКАМ

Уже стали взрослыми те воспитанники детских домов, которые впервые с трепетом и волнением переступили порог величественного здания Московского хореографического училища, но хочется надеяться, что тот давний день был одним из самых памятных и светлых в их нелегком детстве — их тогда пригласили к себе в гости будущие звезды балета. Просторный зал школьного театра был переполнен, и эта разновозрастная аудитория оказалась удивительно восприимчивой и отзывчивой... А юные хозяева, выступая перед таким зрителем, чувствовали особую ответственность и очень старались: ведь сверстники, — пожалуй, самые строгие и бескомпромиссные ценители.

С тех пор родившаяся тогда дружба не прерывалась, менялись согласно велению времени лишь формы ее проявления. Сейчас особую действенность обрел такой вид помощи воспитанникам детских домов, как

благотворительные концерты. Московское хореографическое училище провело их целую серию. Один из них состоялся в финале минувшего учебного года на сцене Большого театра Союза ССР. На этом вечере мы увидели юных артистов всех возрастов — от учеников младших классов школы до выпускников, покидающих в этом году ее стены. Вместе с ними и как авторы показываемых произведений, и как исполнители выступали студенты Московского хореографического института. Спонсором программы стал Театр Геннадия Хазанова.

На вечере присутствующим были предложены фрагменты из балетов «Жизель», «Щелкунчик», «Тщетная предосторожность», «Фестиваль цветов в Дженцано», отрывки из произведений советских хореографов — «Лауренсия» и «Лейли и Меджнун», миниатюра «Пантозоо». Тепло принимались и сочинения, которые сего-

дня уже можно назвать классической школьного репертуара, — «Суворовцы» (хореография В. Варковицкого) в исполнении учащихся младших классов, и «Весна» (хореография В. Усманова), которую показали Н. Башкатова, М. Мосина, Е. Утва.

Свои авторские работы предложили вниманию зрителей и студенты Московского хореографического института С. Бобров, А. Петухов, М. Крапивин, В. Побежимов.

Завершал представление фрагмент из балета «Пахита» (хореография М. Петипа, редакция С. Головкиной), где мы увидели выпускников нынешнего года Н. Тимофееву, Д. Суслова, Н. Гуськову, Э. Мельниченко, Н. Тинякову, Н. Башкатову, М. Мосину и их младших товарищей — Е. Антонову, А. Антоничеву, Е. Утву, а также стажера училища Морихиро Ивату.

Материал подготовлен Г. ПЕТРОВИЧ

Поиски
новых
форм танца:
в студиях,
ансамблях,
театрах

КСЕНИЯ
ЧЕБОТАРЕВСКАЯ

Этюд на полупальцах, сочиненный Л. Алексеевой, исполняют воспитанницы студии Московского дома ученых.

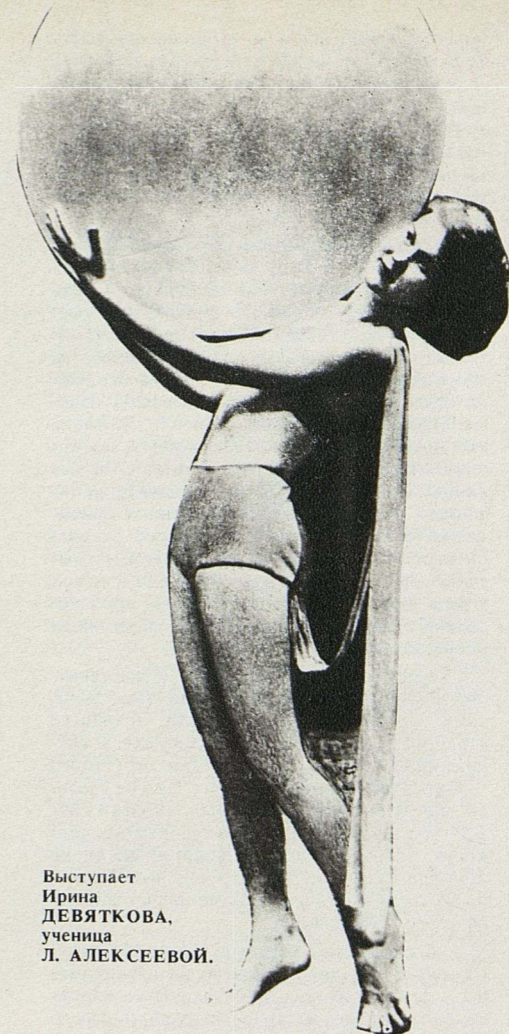


Выдержав испытание временем...

Вспомним начало XX столетия. В Россию, в эту цитадель классического балета, приезжает его ниспровергательница — Айседора Дункан. И взрывной эффект ее новаторской энергии побудил и многих деятелей русской хореографии к поискам новых форм и путей в области пластического танца. Эти поиски носили весьма пестрый характер. В частности, к началу двадцатых годов в России сформировалось большое количество студий ритмо-пластики. Однако из зародившихся тогда коллективов профессионально, последовательно и талантливо работал в этом направлении лишь один — им руководила с 1914 года Людмила Николаевна Алексеева. Эта студия, устояв против всяческих рогов (в том числе, гонений и откровенных запретов двадцатых-тридцатых годов), сумела «выжить» и по сей день продолжает активную деятельность в Московском доме ученых Академии наук СССР. Последние двадцать пять лет студию возглавляют две алексеевские ученицы и последовательницы — И. Девяткова-Родионова и Н. Алексахина.

Плодом сорокалетней деятельности Л. Алексеевой — вечно ищущего художника, явилось создание уникальной системы преподавания общедоступной женской гармонической гимнастики, органически сочетающейся с искусством.

Таким образом, на основе алексеевской гимнастики возник еще и алексеевский танец, высокие эстетические свойства которого определяются его глубинной связью с музыкой, содержательностью, логической последовательностью в оформлении движений. Занятия по системе Л. Алексеевой и в период, когда она вела их сама, и теперь привлекают в ее студию большое количество желающих приобщиться к искусству движения. Среди занимающихся можно уви-



Выступает Ирина ДЕВЯТКОВА, ученица Л. АЛЕКСЕЕВОЙ.

деть и тех, кто помнит уроки самой Алексеевой, и представительниц второго и третьего поколения поклонниц ее гимнастики. Ныне, как и прежде, в студию принимаются все желающие, без какого бы то ни было отбора по способностям. Как и прежде, по особому плану (специальная группа) ведутся занятия с наиболее одаренными и подготовленными студийками, приобщающимися к искусству «алексеевского» танца. Тонкое, одухотворенное, это искусство по сути своей — камерно, предполагающее глубокую эмоциональную сосредоточенность. Поэтому воплощение и творческое развитие метода Алексеевой требует от педагога не только неременной внутренней и духовной культуры, интеллигентности и эрудированности, но и немалого творческого потенциала. И в этом смысле достойной преемницей Алексеевой стала ее самая одаренная ученица, нынешний художественный руководитель студии Ирина Девяткова-Родионова. Ее собственные композиции, развивающие художественные принципы учителя, имеют свое авторское лицо, но при этом, как и в самом методе преподавания, целиком сохраняют традиции и эстетику Алексеевой. Высокой оценки заслуживает и работа опытного педагога — также ученицы Алексеевой — Надежды Алексахини.

На уроках в студии всегда царит некая «аура», атмосфера художественной радости, проистекающей от самого процесса занятий. С первых уроков ученицы приучаются к выполнению этюдов (художественно оформленных упражнений) в естественной форме движений, то есть движений, соответствующих строению тела исполнительницы и двигательной природе ее тела, движений экономичных, целостных, кантиленно

непрерывных. В этом и заключается счастье найденный Алексеевой ключ к высоким эстетическим результатам самих уроков ее женской гимнастики: выработке мягкой гармоничности облика воспитанницы и благородной простоты ее пластики. Таким образом, желаемый результат от занятий движением становится следствием самих тренировочных принципов алексеевской гимнастики.

Весной нынешнего года исполнилось сто лет со дня рождения Людмилы Николаевны Алексеевой, и на сцене Московского дома ученых состоялся вечер, посвященный этой юбилейной дате. Ее ученицы продемонстрировали зрителям результаты своей работы со студийками. В обширной программе мы увидели композиции, созданные Алексеевой в различные периоды творчества, а также сочинения ее последовательниц и учениц. Успех выступлений показал, насколько эта работа продуктивна: преемницам Алексеевой, взявшим на себя, помимо художественных забот, еще и весьма нелегкие заботы административного плана, мы обязаны тем, что за прошедшие четверть века не растерялась и не трансформировалась сущность методики Людмилы Николаевны: в бережно сохраненных ее композициях ощущалась и тонкая гармоническая нюансировка движений, и благородство и вкус их трактовки, и чуткая музыкальность, «певучесть» алексеевской пластики...

К сожалению, студия давно утратила статус школы и после кончины своего основателя и бессменного руководителя продолжает существовать без всякой действенной поддержки — лишь благодаря энтузиазму и любви к делу ее учениц. Понятно, что подобное положение вещей привело и к потере для них возможности систематической основательной подготовки достойной смены себе — достаточно эрудированных специалистов, способных грамотно и квалифицированно продолжать дело Л. Н. Алексеевой. И потому случается, что за преподавание берутся люди, лишь поверхностно знакомые с ее достаточно сложной, многослойной методической концепцией. И это естественно не может не вызвать серьезного беспокойства. В одной из статей, написанных Алексеевой в сороковые годы, она так сказала о своей гимнастике, которую тогда стали называть художественной: «Говоря откровенно, мне не очень по душе это название, так как термин «художественная гимнастика» часто ассоциируется с представлением о сценических выступлениях. Я же в своей работе отнюдь не хочу этой театрализации, а пользуюсь средствами искусства, в основном для физического воспитания...»

Таким образом, сценический показ как самоцель Алексеева полностью отвергала. Однако на практике, к сожалению, вне алексеевской студии приходится встречаться даже с явлениями, совершенно несовместимыми с принципами, которые исповедовала Людмила Николаевна, например, привнесением в сценические показы элементов эстрады — вплоть до световых эффектов, а также и с недопустимым искажением создаваемых ею композиций. Невосполнимые потери может повлечь за собой и опасное непонимание основополагающих принципов алексеевского искусства, весьма вольная интерпретация ее бесценных художественных и эстетических открытий...

И тем более мы должны быть благодарны ученицам и преемницам Людмилы Николаевны Алексеевой, которые долгие годы трудились под руководством этого самобытного художника и человека, охраняют ее заветы и все найденное и созданное ее подвижническим трудом.

Живой диалог

ОЛЬГА ГЕРДТ

С понятием «импровизация» все время происходят удивительные метаморфозы. Оно то расширяется до обозначения особого дара, особой разновидности творческого процесса, соединяющего в одном временном отрезке и вдохновляющий импульс, и художественный результат. То сужается до обозначения приема, одного из компонентов исполнительского мастерства, средства создания образа.

И, наверное, не случайно, что именно сегодня в искусстве танца возрождается направление, одной из первых ласточек которого в начале XX века была Айседора Дункан, которая в творчестве своем сделала ставку именно на свободно-импровизационную стихию танца, на наиболее полное раскрытие пластического потенциала человеческого тела, на ценность «естественного движения», отвечающего «движению души» и рождающегося из «внутреннего импульса». Возрождается, потому что в силу теперь уже известных исторических обстоятельств направление это было искусственно прервано в двадцатые-тридцатые годы.

Именно поиском в этой «хорошо забытой» области танцевального искусства привлек к себе наше внимание молодой ленинградский композитор Сергей Самойлов, шесть лет выступавший с группой своих единомышленников, хореографов и исполнителей в своеобразных спектаклях-импровизациях, ни один из которых не похож на другой, потому что создаются они непосредственно на глазах у зрителя. Публикуя этот материал, мы отдаем дань памяти музыканту, поскольку, пока статья готовилась к печати, Сергей Самойлов безвременно скончался, однако сделанное им за эти шесть лет заслуживает внимания и анализа. Да, то, что исполнители совершают на наших глазах, уникально и, наверное, не имеет пока аналогий в отечественном искусстве: музыка и танец рождаются одновременно, причем не только тема предстоящего сочинения заранее не оговаривается, но зачастую артист и композитор встречаются впервые только на данной сцене. Произойдет чудо или нет — зависит от вдохновения и мастерства и, наверное, поэтому не все равно в их программе: рядом с настоящими жемчужинами этого жанра встречаются и искусственные, сияющие отраженным светом... Но не только от этого зависит рождение чуда. По иронии нашей сложной жизни импровизационно не только их творчество, но и само их объединение: нет статуса коллектива (как говорил Сергей Самойлов, существуют они как «клуб профессионалов на принципах товарищества и сотрудничества», по более привычной терминологии — на голом энтузиазме), нет помещения для работы, нет постоянной труппы (для импровизаций приглашаются артисты «со стороны», но, занятые в театрах и студиях, они не всегда успевают подышать вовремя, так как даты спектаклей Самойлова никогда точно не были известны), нет средств на костюмы и оформление... Не умея подобно пушкинскому импровизатору «падать с высот поэзии под лавку конторщика», энтузиасты не ходят по инстанциям и, ровным счетом

ничего не выбивая и не выпрашивая, работают практически бесплатно, без рекламы. В результате пустуют залы на их «случайных» выступлениях. И в этом нежелании тратить силы на нетворческие моменты, взвалить на свои плечи тяготы организационные и административные — определенная позиция, продиктованная мировоззренческими установками.

— Мы просто работаем, — говорил Сергей Самойлов. — Радуемся каждой возможности собраться вместе и выступить. И пока есть силы, мы будем это делать, невзирая на отсутствие условий. Мы пробиваемся, как трава сквозь асфальт. Единственное, во что я верю, так это в то, что трава все равно будет расти, даже если все вокруг заасфальтируют. Это закон жизни. Я верю, что красоту, добро, нравственность нельзя уничтожить ни запретами «свыше», ни накипью массовой культуры и коммерциализацией. И сейчас особенно сложно: ориентация на низкий уровень запросов расцветла необычайно. В ходу то, что можно выгодно продать, и потому на гребне новой волны уничтожения искусства — производители зрнца. Но я убежден — настоящее пробьется».

Утверждение духовного существования в самых невыносимых для духа условиях — лейтмотив спектакля, носящего странное и лишь поначалу кажущееся экзотичным название «Песни грустного Сфинкса из созвездия Орион». Оно не столько определяет тему спектакля, сколько служит его камертоном, обозначением тональности, относясь к происходящему на сцене примерно так же, как строки, вынесенные на обложку поэтического сборника, относятся к его содержанию.

...В старинном камзоле выходит Сергей Самойлов на сцену. Осветительные приборы освещают пустую и холодную ее коробку. Артист долго настраивает руки, настраивает голос, словно прислушиваясь к той музыке, которая звучит даже не в нем, а проходит через него, как через воспринимающее устройство. И самое главное в этот момент: не сфальшивить, не солгать, поймать единственно-верный изначальный звук. И, прислушиваясь к нему, настраивают свои тела танцовщики, выходящие на сцену. Их лица подчеркнута манекенны, тела напряжены и пока безжизненны. Им только предстоит вдохнуть душу в свои движения. В этом смысл их импровизаций — процесс одушевления, одухотворения мертвой материи, преобразование дожившего хаоса чувством и мыслью творца, обретение свободного движения и жеста, рассказывающих на своем языке о том, что скрыто от взора и недоступно слову. В музыке Сергея, той, что сочиняется прямо на сцене или звучит в записи, — шумы городов, обрывки фальшиво-бравурных маршевых мелодий, оболванивающих тупых ритмов, безголосое бряцание немых клавиш — словно отголоски сегодняшних катаклизмов и катастроф — вдруг разрешаются гармонией звуков, полных тепла и надежды, сменяются тихой старинной мелодией...

Повествуя о вечном и нетленном, С. Самойлов рассказывает и о своем поколении, увидевшем мир таким, какой он есть, — в тех живых красках, которые высветивают сквозь ржавые конструкции — несмотря ни на что. Это мировоззрение усталости и скептицизма, но и веры в добро как основу жизни. Они не хотят казаться бодрыми и здоровыми, не желают быть прекрасодушными мечтателями, напротив, по-своему ищут выход — в процессе раскрытия мысли, чувства прорываясь к свободному космическому парению звука и движения.

«Мы не оптимисты. — часто повторял Сергей, — трудно быть оптимистом, когда несколько лет тебе запрещают заниматься любимым делом. Сколько раз меня вызывали в различные художественные советы, выясня, почему у меня такая прическа, не наркоман ли я — а иначе откуда во мне столько энергии? Непонятная музыка, непонятный танец... У нас ведь невозможно существовать, если тебя не классифицировали, если ты не входишь в рамки, не вписываешься в нормы и стандарты. Но я не знаю — откуда берется наша музыка, наш танец — это необъяснимо для нас самих. Сейчас многих «непонятных» актеров управители от искусства «разрешили», и преподносят это как необычайный подвиг. Но ведь это нормально — делать то, что ты умеешь. Открыто, свободно выражать свои взгляды и мысли, не спрашивая на это разрешения. От нас требуют идеи, программы, воспитательного эффекта. Но мы не хотим никого воспитывать! Наша цель — будить в человеке лучшее, заставлять его думать, сопереживать, сочувствовать, творить вместе с нами. Наш спектакль — это не собственно спектакль, а способ существования людей, собравшихся вместе. Он не предполагает душевного комфорта, отдыха даже для зрителей. Требуется и от них напряжения и отдачи душевных сил».

Вдохновение зрителя, высоты и частоты возникающих в нем под воздействием музыки и танца чувств — необходимый компонент спектакля. И в этом отличие импровизационного от импровизации-искусства, призванного разминать не руки и ноги и голосовые связки, а человеческую душу, демонстрируя ее уникальные возможности.

«Мне кажется, что импровизация — все-таки не совсем точное слово для обозначения того, что мы делаем, — продолжал наш собеседник. — Это совершенно нормальный способ изложения мыслей для каждого, кто имеет профессию и владеет технологией мастерства. То же для наших артистов — нужно владеть своим инструментом — телом, быть высоким профессионалом, чтобы создавать танец прямо на представлении. К нам приходят те, кому интересно попробовать себя в новом качестве, узнать свои возможности. У многих не получается — они грамотные артисты, но привыкли не творить, а копировать. Им нужно все объяснить, как говорится, разжевать, и тогда они повторяют. И я не думаю, что виной тому — классическое образование. Например, Валентина Ганибалова, с которой мы давно и успешно работаем, — классическая танцовщица. Важно, чтобы школа существовала не для того, чтобы поддерживать традицию, а для того, чтобы дать максимальную свободу самовыражения артисту. Недостаток, наверное, в том, что мы не знаем и не хотим знать современные направления и школы танца. Говорят, что балет в кризисе. Кризиса нет. Есть нежелание осваивать новые формы, новые стили. Импровизация в процессе обучения должна быть нормой. В западных школах — это элемент разминки. У нас и этого нет! Артист же, который приходит к нам, должен уметь импровизировать под неизвестную ему музыку — это намного сложнее. А я убежден, что для максимальной свободы самовыражения и нужен синтез музыканта и исполнителя, их живой диалог. И если люди близки в своем мироощущении — они поймут друг друга».

С Сергеем Самойловым и его группой мы познакомились в рамках театрального фестиваля «На обочине». И если бы не одно счастливое обстоятельство, а именно участие в спектакле Гали Абайдулова, — поиски Сергея Самойлова, наверное, так и остались

Проблемы „Синтеза“

ВИОЛЕТТА МАЙНИЦЕ

бы для нас, без всякой иронии, «на обочине» хореографического искусства, лишь заявкой, пробой сил, чистым экспериментом (и, как следствие, мы не узнали бы о сложной судьбе коллектива, о тех обстоятельствах, которые мешают им достигнуть подлинных высот в этом жанре). И вот почему. Чисто танцевальной, пластической импровизации в спектакле очень мало — «каркас» его составляют пять готовых номеров, которые исполняют Елена Виноградова, Павел Холоменко, Александр Кукин. Это фрагменты из «Триптиха» Н. Волковой: «Город» и «Одиночество», «Трясина» в постановке В. Ганибаловой, «Наваждение» и «Лучшее в будущем» А. Кукина. Интересные своим эксцентричным, обостренно-современным мироощущением (правда, более всего заданным музыкой композитора), они несколько однообразны по хореографии и не требуют разных красок от исполнительцев. Те же импровизации, которые мы увидели в исполнении А. Кукина, — скорее продемонстрировали попытку артиста варьировать элементы различных танцевальных систем — джаз-танца, танца модерн, но не оставили ощущения связной танцевальной речи и, главное, того диалога музыканта и исполнителя, о котором говорил С. Самойлов. Но когда на сцене появился Гали Абайдулов (трудно поверить, но в этот вечер артист и композитор впервые выступали вместе, не оговаривая предварительно даже приблизительного характера предстоящей импровизации), мы убедились, что контакт, делающий импровизацию искусством свободного общения, возможен, если на сцену выходит личность, которой есть «что» сказать, выходит профессионал, который знает, «как» это сделать.

За несколько минут Г. Абайдулов и С. Самойлов создали законченную миниатюру — со своей внутренней драматургией, особой психологической атмосферой. Пластическая реакция артиста была адекватна музыкальной импровизации композитора, которой Абайдулов легко отвечал на языке танца. И синхронность, плавность «перевода» свидетельствовала о глубоком понимании не отдельных фраз, а сути музыкальной речи, ее образной структуры. Средства, которые привлекались артистом для создания образа, возникли естественно, без видимого усилия — благодаря уникальному профессиональному слуху, уникальной пластической интуиции.

«В наших планах, — говорил Сергей Самойлов, — живой спектакль, от начала до конца построенный на чистой импровизации. Но пока это только мечта. Нам не хватает очень многого для полноценного спектакля. Мы мечтаем о сценографии, которая тоже могла бы быть импровизационной, игре различных плоскостей, наклонов, ракурсов, свободные световые сочетания...»

Композитор ушел из жизни, но музыка осталась на двух больших, составленных им дисках «Антигравитация» и «Пришельцы», она продолжает звучать в программах Ленинградского телевидения и, в частности, в популярной передаче «Телекурьер». Сергей Самойлов написал музыку к балету «Потерянный рай». И, мы надеемся, к ней еще обратятся и хореографы, и артисты.

Горько сознавать, что спектакля чистой импровизации, о котором мечтал С. Самойлов, мы так и не увидим. Горько вспоминать его слова: «Каким я вижу наше будущее? Никаким. Перспектив у нас нет. Но пока есть силы, мы будем работать...» И все же хочется надеяться, что наступило время, в котором энтузиазм и одержимость найдут поддержку — и моральную, и материальную — что для искусства танца вещь немаловажная.

В темноту погружается «одетая» в черное сцена. В центре огромного креста светится земной шар. Друг за другом появляются элегантная дама в черном с цветками в руках, взлохмаченный парнишка со свечой и с иконкой, мужчина в мантии с кроваво-красным подбоем, истощенный, болязливо озирающийся по сторонам нервный человек... С первого взгляда узнаваемы герои «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова. Невольно напрашивается вопрос — что нового еще одна сценическая версия внесла в наши представления о философии булгаковского романа? Театр пластической драмы «Синтез» из Барнаула отнюдь не претендует на сверхоригинальное прочтение литературного первоисточника.

Художественный руководитель коллектива, постановщик спектакля Вячеслав Кожихин предлагает нам скорее цепь пластических ассоциаций в виде небольших отрывков, свободно скомпонованных по методу многих фильмов Ф. Феллини. Четкая сюжетная канва отсутствует, она заменена потоком размышлений, simultaneностью (одновременностью) в построении эпизодов, неожиданными сопоставлениями и противостояниями персонажей, мыслей, событий. Постановка рассчитана на зрителей, досконально знающих текст романа, на их способность самим выстраивать целостный образ увековеченной Булгаковым эпохи, когда реальность во многом фантастична, а фантастика реальна. Происшествия событийного ряда романа (скажем, смерть редактора Берлиоза под колесами трамвая, скандал в знаменитом писательском ресторане и т. д.) отступают перед эпизодами, посвященными вечным проблемам Добра и Зла, Любви и Ненависти. Постановщик пытается дать свой ответ на евангельский вопрос Пилата: «Что есть человек?» И отвечает: синтез всего. В нем сиюминутное и вечное, и свет, и тьма.

«Синтез» — это и название руководимого В. Кожихиным коллектива, и принцип решения постановок — синтез выразительных средств. Он привлекает пластику почти обнаженного человеческого тела, элементы раскрепощенного классического танца, эксцентрики и цирковые приемы (полет Маргариты и сеанс в варьете). В почете пиротехника, находки студенческих капустников. Звучит пусть не всегда профессионально прочитанное, но зато интонационно осмысленное булгаковское слово. Наряду с музыкой таких групп, как «Пинк Флойд», «Би Джиз», «Джетро Талл», произведений композиторов Р. Паулса, Э. Артемьева, Э. Веббера, А. Парсонса, включаются в звуковое оформление спектакля и фрагменты текста романа. Точную информацию несут даже тишина, неподвижность исполнителей на сцене. Встретились, застыли, пронзенные любовью с первого взгляда Мастер и Маргарита. Две пары воплощают в себе их мысли, желания, стремления, их чувства. Далеко не новый, даже набивший оскомину прием. Но есть в нем одно, как представляется, весьма ценное качество — абсолютная естественность и искренность, чистота и красота обнаженного человеческого тела. Эрос

побеждает Танатос, бытие движения — неподвижность смерти. Эти эпизоды — и в «Мастере и Маргарите», и в другом увиденном мною спектакле «Праздник Вознесения» — сродни по духовности «Поцелую» Родена, великим живописным шедеврам, запечатлевшим обнаженную натуру, и не имеют ничего общего с заполонившей в последнее время сцену откровенной эротикой, рассчитанной на коммерческий успех.

«Если нет красивых костюмов, пусть будет красивое тело», — так гласит один из постулатов крайне стесненного в средствах коллектива. Как в любой театральной студии, и в этой труппе танцовщицы совмещают ряд профессий — шьют костюмы, декорации, создают бутафорию, сами работают машинистами сцены и т. д. Это вполне естественно для хозрасчетного самоуправляемого гастрольного коллектива, каким является Театр пластической драмы, возникший на основе детской студии города Томска в 1981 году под руководством артиста балета из Новосибирска Вячеслава Кожихина. За годы своего существования коллектив осуществил ряд спектаклей и концертных программ, среди которых «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Юнона» и «Авось». В ноябре 1988 года «Синтез» заключил контракт с Барнаульским городским молодежным центром сроком на один год. Театр дал около 130 представлений в 20 городах нашей страны. Успешно выступал в Москве.

Несмотря на отсутствие собственного помещения, базы, элементарных бытовых условий, артисты ежедневно занимаются классическим тренажом, уроками современной пластики, умудрились, даже в «походных условиях», поставить новый спектакль. Еще один почти неразрешимый вопрос — пополнение коллектива новыми артистами, средний возраст которых сейчас — двадцать один год. Далеко не каждому под силу нелегкие странствия, бродячая неустроенная жизнь, огромные нагрузки, неизбежные травмы. Мало что дает в смысле обновления исполнительского состава объявляемые в разных городах конкурсы по набору в труппу театра. Одни не проходят отборочные туры, не соответствуют весьма высоким эстетическим требованиям и нормам «Синтеза». Другие не решаются покинуть обжитой и благоустроенный уголок. В итоге труппе постепенно приходится отказываться от больших спектаклей, уменьшать число исполнителей в ансамблях, хотя денежное вознаграждение за труд артистов и совместителей порой выше, чем в профессиональных театрах.

Пока трудно говорить о перспективах успешно зарекомендовавшей себя труппы. «Синтез» — на перепутье, ищет заинтересованных в его деятельности спонсоров. Он — среди тех, кто хочет, но далеко не всегда может осуществить многие свои замыслы в силу ряда объективных причин.

ЭТА
НЕЗАВИСИМАЯ
АЛЛА СИГАЛОВА

ИРИНА ДЕШКОВА,
ЕЛЕНА ФЕДОРЕНКО,
кандидат искусствоведения

Осенью 1989-го, когда на сцене театра имени Ермоловой Союз театральных деятелей СССР проводил фести-

валь «Театральная перспектива-89», его беспорядочным лидером стала «Независимая труппа Аллы Сигаловой». А затем последовал недельный показ спектакля «Игра в прятки с одиночеством» на сцене театра имени Ленинского комсомола при неизменном стечении публики и всеми атрибутами явного театрального ажиотажа. К концу спектакля мнения зрителей разделялись: одни восторженно приветствовали «философское, смелое и острое» зрелище, другие были явно им шокированы, эпатированные увиденным, они явно не скрывали своего раздражения. В Союзе театральных деятелей СССР раздавались гневные звонки с требованиями «прикрыть эту порнографию».

Да, в спектакле много непривычного. В нем многое понятно и непонятно: номера, явно уместные в кабаре, и мини-философские пластические притчи, музыка Мессиана и Малера прерывается мелодиями Лавуа и «Арт оф нойс», красота пышных костюмов соперничает с обнаженными телами. Создала этот спектакль и стала его главной исполнительницей Алла Сигалова. Молодая (что явилось для нас неожиданностью), поразительно красивая (что было очень приятно) и очень независимая (как мы поняли не только по спектаклю, но и по разговору).

Итак, Алла Сигалова. Она встретила нас фразой несколько неожиданной: «Ну, вот пришел «Советский балет». Я очень ждала этого, но мне бы не хотелось, чтобы наш спектакль расценивался как балет, да и исполнители — драматические артисты». Мы объяснили, что хотим поговорить о труппе, ее организации, творческих планах.

Устроились в одной из театральных гримборных и приготовились слушать художественного руководителя, режиссера-постановщика, хореографа и ведущую актрису «Независимой труппы». Одетая в черный балетный комбинезон, босая, Алла села на стул, как многие балетные артисты, «винтом» перекрутив ноги, провела рукой по черным распущенным волосам и серьезно, заинтересованно спросила: «Что скажете?» Мы явно менялись местами. Признаться, единого, сильного впечатления от увиденного у нас не возникло. Многие номера были интересны, отдельные миниатюры казались наивными, что-то звучало отголосками давно знакомого, но в спектакле присутствовало какое-то завидное чувство свободы, естественности, независимости. Особенно запомнилась миниатюра на музыку Малера, которая в нашем сознании тесно связана с «Гибелью розы» Майи Плисецкой. Одна женщина и четверо мужчин. Она — в центре, от талии струится легкая ткань, закрывающая не только ноги танцовщицы, но и все пространство сцены. На каждом из четырех его углов — жавшееся в клубок мужское тело. Мерно льются звуки музыки, именно они рождают движение, повелевают им, направляют его. Вздыхают вверх руки танцовщицы. Ткань дышит, взлетает, ложится роскошными складками, обвивая женскую фигуру, которая постепенно словно воспаряет над сценой, над зрительным залом, над миром, как символ красоты, непостижимой и таинственной.

— Алла, где вы учились танцевать?

— Я закончила Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой по классу Н. М. Дудинской. Но на сцене не танцевала. Во время выпускных экзаменов я сильно повредила спину, врачи категорически запретили мне танцевать.

— Но вы же танцуете?

— Прошло более десяти лет со дня окончания училища. Конечно, я рисковую. Сейчас танцую, потому что не нашла себе замену. А как хочется посмотреть спектакль со стороны.

— О вас заговорили как о талантливом балетмейстере, когда в театре «Сатирикон» появился спектакль Р. Виктюка «Служанки».

— Это был не первый мой спектакль в драматическом театре. Я делала спектакль «Дневник обыкновенной девушки» в театре имени В. Маяковского, дипломный спектакль «Клоп» в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского, ставила в Киевском театре оперетты.

Когда я поняла, что танцевать не смогу, то по совету моих друзей решила поступать в ГИТИС. И поступила на режиссерский факультет к Иосифу Михайловичу Туманову. После окончания мне предложили в этом институте преподавать, я работаю здесь и сейчас. Мой предмет называется «Работа режиссера с хореографом».

После успеха в «Сатирикон» я подумала, почему бы не создать небольшую труппу? Константин Райкин не был против, но, к сожалению, нашлись люди, которым наша идея пришлась не по душе. А мы решили, что свобода в творчестве важнее сытого существования в благоустроенном театре, где есть (простите за прозу, но жизнь есть жизнь) и заказы, и мясо, и творог в буфете. Мы — это я и четверо молодых артистов.

— А что же Райкин? Ведь «Служанки» были явным лидером сезона, а когда из такого спектакля уходят основные исполнители...

— Наши отношения, к моему большому сожалению, конечно же, испортились. Жаль, ведь Константин Аркадьевич — прекрасный человек, восхитительный актер, и работать с ним было замечательно.

Мы с удивлением слушали рассказ своей сверстницы, которая (и в этом было ее явное преимущество и сила перед нами, привыкшими к устоявшимся нормам, порядку, гарантирующему пусть мнимые, но твердые жизненные блага) решила и ушла, имея на руках маленькую дочь. Ушла с накапанной жизненной колеи, сулящей успех и материальное благополучие. Ушла в неизвестность, в городе, где новые театры растут, как грибы после дождя, где практически нигде играть и надо бороться за зрителя, потому что «самоокупаемость» заставляла в искусстве делать то, что противоестественно самому театральному существу. Она ушла со своими друзьями, единомышленниками, взвалив на себя совсем неженский труд.

— На какие средства существует ваша труппа?

— Сейчас вы подумаете, что я рассказываю вам рождественскую сказку. Отделившись, мы стали искать спонсора. Я уверена, что даже самая замечательная и талантливая труппа не может существовать на этой самой окупаемости. Во всем мире искусство дотируется, и это правильно. Я пришла в «Комбинат звезд» — это хозяйственное объединение, которое занимается компьютерами, счетными машинами и т. д. Меня принял директор — милый, интеллигентный человек. Еще не было готового спектакля, мы ему были неизвестны, но он нам поверил. Четыре месяца спонсоры платили нам зарплату за репетиционный период. По 160 рублей в месяц, а когда идут спектакли, то мы получаем 70% от сборов. Вы же понимаете, что это чистая филантропия и меценатство. И еще нас постоянно спрашивают: не нужно ли нам чего-нибудь, всем ли мы довольны? Так нам

повезло. «Комбинат звезд» арендует нам помещение в Доме культуры Плехановского института, оплачивает декорации, костюмы, свет.

— В вашем спектакле замечательно работает постановочная часть. Свет, костюмы — все с большим вкусом. Это очень украшает спектакль.

— На шесть артистов у нас в труппе семь человек постановочной части. Они — профессионалы высокого класса.

— А как вы приступаете к спектаклю, что является для вас исходным: идея, музыка, настроение?

Алла на секунду задумалась и стала старше, строже — и сказала просто и уверенно:

— Все начинается с боли. Говорю о том, что болит. Конечно, зависит и от настроения, и от того, что происходит вокруг. Музыка я нахожу потом. Чаще всего бывает так. Но когда я делала спектакль «Игра в прятки с одиночеством», где собраны совершенно разные миниатюры очень разных композиторов, главным для меня была музыка и прежде всего Мессиан. Она пронизывает весь спектакль, я хотела делать спектакль о человеческом одиночестве. Смотрите, человек рождается открытым для общения, красоты, но в своей жизни он постоянно наталкивается на всевозможные препятствия. Жизнь как бы заставляя его разувериться в той чистоте, которая ему была дана от рождения.

Первый номер спектакля — «Молекулы» о зарождении жизни, ломке структуры, возникновении нового из неодушевленных механических частиц. Вторая миниатюра — «Рождение человека», затем «Любовь» в самых разных ее проявлениях. За мгновениями гармонии и взаимопонимания вновь следует полное одиночество и трагедия.

— А эротика? Какое место вы отводите ей в своем спектакле?

— Такое же, какое она занимает и в жизни. Эротикой пронизана не только вся культура, но и жизнь. Но я не люблю, когда делаю вид, что это не так. По улице идут незнакомые люди, вдруг их взгляды встречаются и что-то возникает. Разве нет? Другое дело, что, быть может, мы это делаем не совсем умело. Но для того, чтобы научиться, нужно когда-то начать.

— А что для вас мнение публики? Влияют ли на ваше творчество ее вкусы, пристрастия?

— Честно говоря, мне неважно, нравятся кому-то мои работы или нет. Те, кому не нравится, могут уйти, их никто не заставляет сидеть в зале. Я свободна в этом.

— Что же будет с вашей труппой дальше?

— В наших планах — постановка большого драматического спектакля. Хочу, чтобы к нам приходили разные режиссеры и работали бы с нами с удовольствием. Хочу, чтобы рядом были мои друзья и талантливые люди. Я сказала, что спектакль, к которому я приступаю, будет драматический, со словами (ведь в труппе драматические артисты), пластикой, музыкой.

Так пусть же талантливые люди придут в «Независимую труппу» независимой и свободной Аллы Сигаловой.

Фрагмент спектакля
«Независимой труппы»
Аллы СИГАЛОВОЙ.

Фото С. Андреева

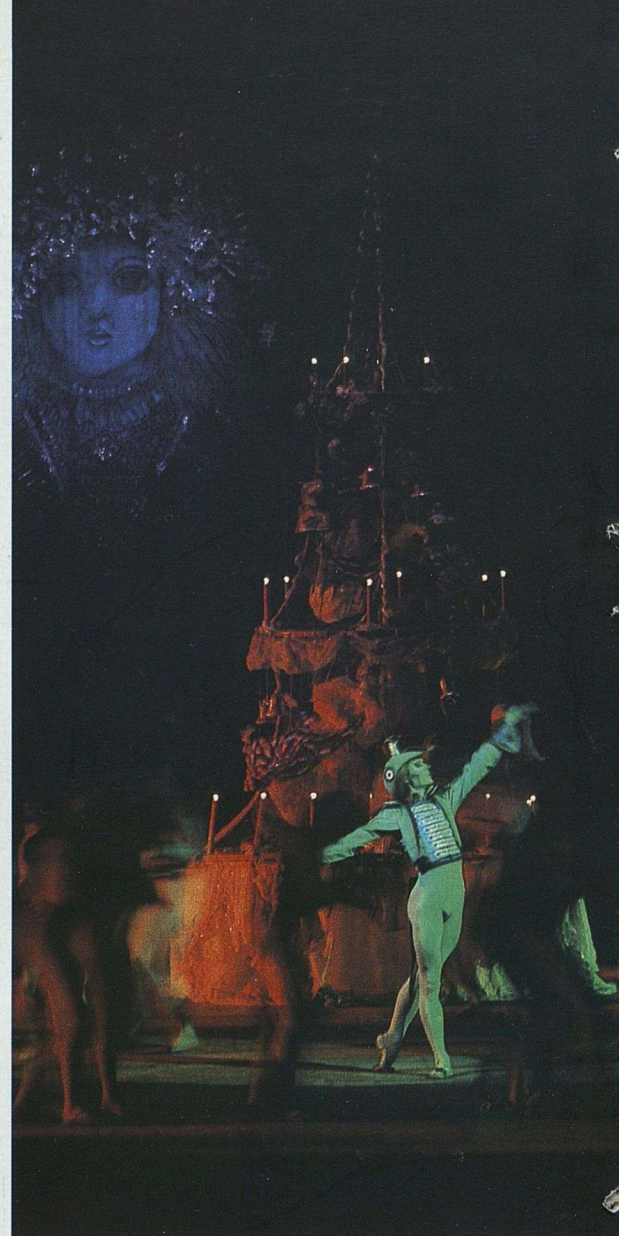


Балет «Шелкунчик» на сценах
советских театров.

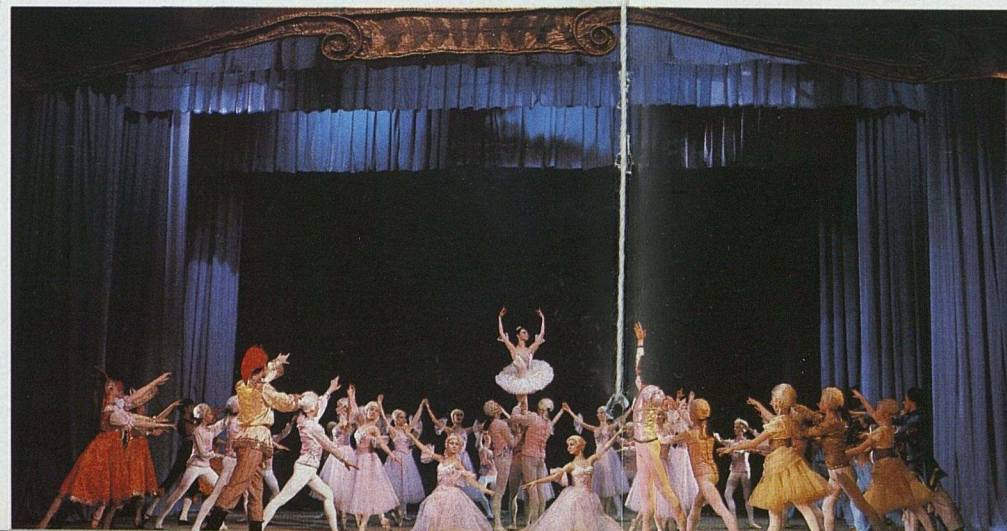


Сцена из спектакля
Львовского театра
оперы и балета имени
Ивана Франко.

Фото Д. Куликова,
В. Барановского
и О. Полянского



Сцена из спектакля
Пермского театра
оперы и балета
имени П. И. Чайковского.



Сцена из спектакля
Башкирского театра
оперы и балета.



Сцена из спектакля
Большого театра Союза ССР.
В роли Мари — Нина
АНАНИШВИЛИ,
в роли Принца
Шелкунчика — Андрис
ЛИЕПА.



Воспитанники
Ленинградского
хореографического
училища
имени А. Я. Вагановой
С. ТРУНОВА,
Е. ВАСЮКЕВИЧ
и Р. МИХАЛЕВ
исполняют
па де трау
из балета «Шелкунчик».

Новые спектакли

Солистка Киргизского
театра оперы и балета
имени А. Малдыбаева
С. ТУКБУЛАТОВА
(Маргарита) в спектакле
«Бастилия».

Фото Е. Горшениной



Сцена из балета
«Женитьба Бальзаминова»
в Новосибирском театре
оперы и балета.

Фото Е. Иванова



Балет «Фея кукол» впервые был показан в 1888 году на сцене Венского придворного театра И. Хасрайтером и Ф. Гаулем на музыку И. Байера и сразу же обрел популярность. Обойдя балетные сцены Австрии, Англии, Германии, Италии, он в конце девятых годов появился в России. В 1897 году он увидел свет ramпы в Москве, в Большом театре (его осуществил И. Мендес, А. Джури выступила в главной роли), а в 1903 году — в Петербурге, в Мариинском театре. Именно эта постановка, созданная хореографами Николаем и Сергеем Легатами и художником Львом Бакстом, вошла в историю русского балетного театра как художественное событие.

Авторы спектакля перенесли его действие в Россию, в кукольный магазин петербургского Гостиного Двора, включив в диверти-

то училища. Сохранились и эскизы костюмов Льва Бакста. А уникальная память Константина Сергеева хранит живые юношеские воспоминания об этом прелестном старинном балете. «Я уже давно мечтал поставить «Фею кукол» для учеников нашей школы, — говорит Константин Михайлович. — Обилие действующих лиц и их разнохарактерность дают возможность широкого показа на сцене наших воспитанников разного возраста». И он осуществил свою мечту — премьера «Феи кукол» состоялась на сцене Кировского театра в день восьмидесятилетнего юбилея выдающегося мастера. Это, конечно, новая постановка самого Константина Михайловича, но по мотивам хореографии братьев Легатов. Доподлинно возобновить спектакль уже невозможно: мы уже сказали, чем располагал Сергеев, готовя возрождение «Феи кукол».

На юбилейном чествовании художественного руководителя Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой Александр Белинский, известный режиссер, сказал: «Константин Михайлович знает о классическом танце все». И на премьере «Феи кукол» мы уже в который раз смогли убедиться в этом. «Фею кукол» сразу же назвали праздником танца. Это, воистину, праздник, пириество классического танца, а создатель праздника — маг и чародей, фантазия которого неистощима. В руках Сергеева классический танец как глина в руках скульптора, он может «лепить» из него все, что угодно. Его «словарный» запас, его лексическая «копилка» поистине безграничны, что и дает ему возможность развивать и переосмысливать старые

Пиршество классического танца

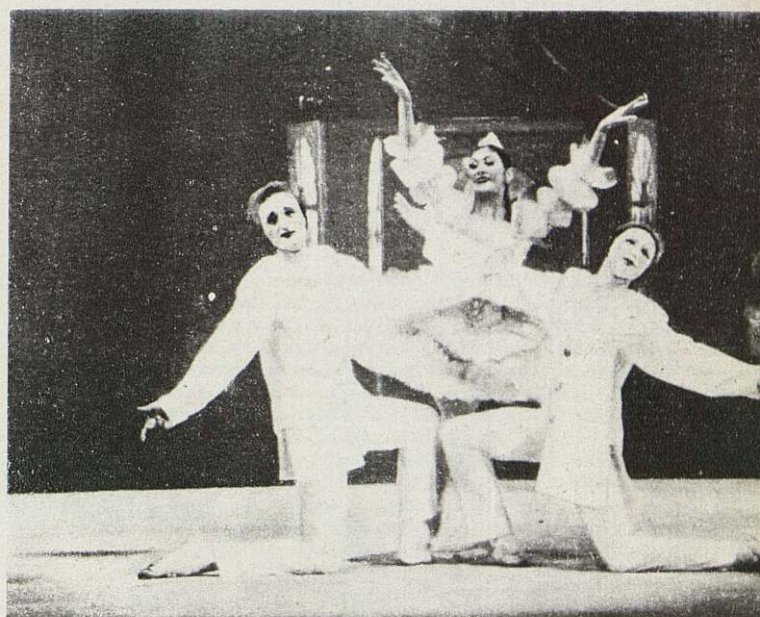


Балет
«Фея кукол»
И. Байера
в Ленинградском
хореографическом
училище
имени А. Я. Вагановой

ВАЛЕНТИНА ПРОХОРОВА,
кандидат искусствоведения

смент кукольного бала новые вставные номера, сочиненные на музыку П. Чайковского, А. Рубинштейна, К. Лядова, Р. Дриго и других композиторов. Исполненная фантазии и изобретательности хореография, изысканные по краскам, исполненные вкуса декорации и костюмы, блестящий состав исполнителей, занятых в премьерном спектакле — Матильда Кшесинская (Фея кукол), Анна Павлова (Испанская кукла), Ольга Преображенская (Тирольская кукла), Агриппина Ваганова (Китайская кукла), Сергей Легат и Михаил Фокин (два Пьеро) — покорили столичную публику и определили долгую жизнь произведения на Мариинской сцене, вплоть до 1922 года. Именно в этом году его увидел двенадцатилетний мальчик Костя Сергеев, который спустя семь лет, в 1929 году, уже сам танцевал главного приказчика в первом действии и одного из Пьеро во втором в постановке Передвижного балетного коллектива, которым руководил Иосиф Феликсович Кшесинский. Партию Феи кукол тогда исполняла Фея Балабина.

Где-то в начале тридцатых годов на сцене Кировского театра «Фею кукол» показали учащиеся хореографического училища, и затем она канула в лету. Но, как оказалось, не бесследно. Знаменитое па де труа на музыку Дриго, которое танцуют Фея кукол и два Пьеро и которое является кульминацией сочинения, неизменно включается в программу балетных вечеров как Кировского театра, так и хореографическо-



С. КОВАЛЕНКО-Фея кукол и ее поклонники Пьеро-А. ПЛЕХАНОВ и Н. ШЕГЛОВ в спектакле «Фея кукол».

Фото В. Барановского

каноны, бесконечно варьировать движения, находить новые ракурсы, положения, сочетания, как бы демонстрировать их различные грани. Классический танец у Сергеева играет, переливается тысячами оттенков, как и уникальная колористическая палитра Бакста. Хореография органично «вписалась» в сценографию, отсюда — целостность спектакля, единство его стиля, манеры, отсюда — его первозданная прелесть.

Сергеевым продумана заново режиссура, отредактировано либретто. Все это способствует более динамичному развитию сюжета. Введен новый персонаж — мальчик-посыльный (его роль прекрасно исполняет Сергей Юдин), образ которого проходит через весь спектакль, как бы соединяя оба мира — кукольный и человеческий, помогает зрителю смотреть на игрушки глазами детей.

Сюжет балета прост и незамысловат. В кукольный магазин приходят вздорные и привередливые покупатели — чопорные англичане, капризные и избалованные купцы-самодуры, их много, они разные. Приказчики пытаются угодить всем, но это так трудно. Из всех механических кукол всеобщий восторг вызывает лишь Фея кукол.

Вечерет, магазин закрывается, все расходятся, забыв об оставшемся там мальчике-посыльном. Усталый, набегавшийся за день и получивший изрядное количество пинков и тумачков, он засыпает. Во сне

перед ним оживает игрушечное царство, куклы приглашают его на свой бал. Хозяин, появившийся рано утром, застаёт спящего мальчика среди «разбросанных» игрушек и с гневом набрасывается на него. Но на защиту ребенка встают все куклы во главе с Феей, которая останавливает гнев хозяина и приводит в полное изумление приказчиков. «И у нас, — говорит Сергеев, — как в любой хорошей сказке, побеждают добро, душевность, искренность».

Сергеев прекрасно знает женский классический танец и наделяет каждую куклу оригинальной и яркой хореографической характеристикой, раскрывает характер и национальную особенность испанки и китайки, японки и француженки, не прибегая к традиционным, избитым движениям. Каждая вариация самобытна, изобретательна по танцевальной лексике, четко индивидуализирована, портретна. Намек, нюанс, акцент, легкий штрих, неожиданный поворот или ракурс — и движение в «руках» мастера преображается, обретает иной, неожиданный «лик», выявляет свой особый смысл, звучание.

Каждая вариация, каждый танцевальный номер сопровождается аккомпанементом кордебалета, четверкой фарфоровых или кружевных куколок, создается иллюзия настоящего кукольного бала. Атмосферу праздника, красоты, радостного ликования создает сценография Бакста, без которой этот балет просто немыслим. Огромную работу проделала художница И. Тибилова, которая воссоздала по эскизам Бакста костюмы и декорации балета.

Если в премьерном спектакле Мариинского театра были заняты все звезды Петербургского балета, то в новой постановке все роли исполняют учащиеся Ленинградского хореографического училища. Это в чем-то, возможно, и затрудняло работу балетмейстера, где-то ограничивало его фантазию. Однако хореографическая эрудиция и мастерство Сергеева позволили ему преодолеть возрастной барьер без ущерба для спектакля. Дети, участвующие в нем, хорошо выучены, оснащены технически, воспитаны на лучших образцах классического наследия, имеют немалый сценический опыт, так как выступают часто с обширной и разнообразной программой. Все это позволило им освоить трудный хореографический материал, решать сложные и многообразные актерские задачи. Юные артисты танцуют увлеченно, свободно, радостно.

Королевой бала является, конечно, Ольга Сазонова, исполнительница роли Феи кукол, которая с легкостью преодолевает все технические сложности, словно «купаюсь» в блистательном великолепии танца. Вторая исполнительница партии, Светлана Коваленко, не обладает столь сильной техникой, она женственна, изящна, у нее прелестная фигурка. Каждая создает свой, оригинальный образ Феи, находит свои, присущие ей краски и каждая имеет своих кавалеров — верных и преданных Пьеро, также не похожих друг на друга. Герман Рубчихин и Александр Мищенко вздыхают у ног Феи-Сазоновой, пытаясь своим танцем обратить на себя ее внимание, один более робко, другой — более уверенно. Поклонники Феи — Коваленко Андрей Плеханов и Никита Шеглов не столь настойчивы в проявлении своих чувств, они более застенчивы, скромны, как и их повелительница.

Не знаю, ставил ли Сергеев вариацию Испанской куклы именно для Ли Зуен, исходя из ее индивидуальности и данных, но другую исполнительницу представить себе почти невозможно. Этот маленький шедевр постановщика неотделим от очаровательной вьетнамской школьницы, покоровшей зрительный зал. И как же не похож этот танец на все виденные нами многочисленные испанские танцы, сколько в нем изысканной грации, утонченного изящества, легкого искрящегося темперамента. Необычен и танец француженки — широкий, свободный, полетный. Блеск и изобилие выдумки присущи всем танцевальным номерам, перечислить их просто невозможно, как невозможно не упомянуть о прелестной вариации шаловливого, лукавого Зайчишки-барабанщика в замечательном исполнении В. Шишковой и С. Коваленко. Всяческих похвал заслуживают все исполнители, как солисты, так и кордебалет, как старшие, так и младшие ученики, словом, вся Ленинградская школа, которая не только смогла осилить такой сложный спектакль, но и исполнить его на самом высоком уровне. Свидетельством тому — огромный успех спектакля, чему способствовали все участники рождения балета: ассистенты балетмейстера — незаменимая и неизменная верная помощница Сергеева Н. Дудинская и В. Десницкий, репетиторы — Т. Удаленкова, Н. Десницкая, В. Зимин, В. Оношко, В. Корнеев, художница И. Тибилова, проделавшая, как мы уже сказали, огромную работу, оркестр Ленинградского театра имени С. М. Кирова во главе с дирижерами Р. Лютером и молодым В. Овсянниковым.

Репертуар школы обогатился новым комедийным балетом, острый дефицит которых испытывает балетная сцена. Отраден и сам факт возвращения, воскрешения «Феи кукол», которая нравится всем — и зрителям, и учащимся, и актерам, а это явление не столь уж частое. Константин Михайлович Сергеев достойно отметил свой юбилей, одарив зрителей, Ленинград возрождением еще одной жемчужины классического наследия.

А. ГОДУЛЯН (Девушка) и
М. ГОНЧАРУК
(Маугли) в спектакле
«Маугли».



Современность — вечность театра, его молодая кровь. Театр в каждом поколении направлен к живому зрителю от живого художника или коллектива художников-современников. Будь по-иному — театр превратился бы в музей.

Вряд ли балетная труппа Киевского детского музыкального театра смогла бы добиться успеха и признания у юных зрителей разных возрастов, если бы не научилась отвечать их проблемам, не снижая при этом высокой поэтики и требований строгого вкуса. Актеры этого театра и сами молоды: старшему — тридцать лет. Молоды их энтузиазм, единомыслие, редкостная работоспособность и преданность своему делу. Театр недавно получил постоянное помещение для репетиций, но продолжает давать спектакли на разных площадках, нередко ставя декорации и свет всего лишь за час-полтора до открытия занавеса. В условиях более чем повышенной сложности за полтора года здесь увидели свет рампы балеты «Дюймовочка» Е. Русинева, «Волшебник Изумрудного города» А. Якобчука, «Майская ночь» Е. Станковича, «Красная шапочка» К. Цибуна, «Пепси — Длинный чулок» Т. Хартига, «Маугли» А. Градского, вечер современной хореографии.

Столь добротный перечень спектаклей показался мне необходимым, чтобы читатель убедился в том, как заботится коллектив о ре-


знают, какую роль в жизни ребенка, особенно подростка, играет стая, окружение, неформальный наставник и идеолог.

Дети — повсюду дети: и в многонациональном селении, и на «детской площадке» зоопарка. Нет ничего удивительного в том, что первыми человеческого детеныша Маугли признают волчата. Глядя на их беспечный детский хоровод, впервые усомнится в привычном взгляде на мир Волк-отец. За ним — Волчица и вся стая. Своенравная, независимая и гордая Багира пригласит к «Лягушонку» и станет его другом и заступницей. Многоопытный медведь Балу примет добровольное наставничество над необычным сыном джунглей. И Шер-Хан, тигр, возненавидит Маугли. И подлый шакал Табаки будет творить свое черное дело рядом с сильным Шер-Ханом. Наступит день встречи юного питомца джунглей с Девушкой, и он через незнакомое, но властное чувство к ней осознает свою принадлежность к роду человеческому. Будет и прощание его с миром джунглей.

Все будет так. И не так...

Потому что в медведе Балу с надвинутой на уши старой военной фуражкой низшего чина, в его выгоревшей гимнастерке мы узнаем — многое простившего людям, доброму к детям, им себя посвятившего дедушку-ветерана. В Шер-Хане — столь же, к сожалению, знакомого «героя» криминогенных сфер с бицепсами культуриста, татуированной шкурой с изображениями женской ноги, прозенного сердца и трех игральных карт. Недолго нам и в шакале узнать его человеческую аналогию — ту самую, населяющую темные подворотни и подвалы. Шер-Хан и шакал, мечтая о гибели Маугли, не умея победить его в

Твой сверстник — Маугли

 *Балет
«Маугли»
А. Градского
в Киевском детском
музыкальном театре*

НИКОЛАЙ ЭЛЯШ,
профессор

пертуаре, близком интересам и проблемам разных зрительских возрастов. Тем более, что речь пойдет о «Маугли» — спектакле для взрослых, для подростков и юношества, вовсе не детском и рассчитанном на активную работу зрительского ума и воображения. Заранее доложу, что беседы с восьми- и десятиклассниками в антракте и после спектакля порадовали почти абсолютной адекватностью их впечатлений замыслу и решению балетмейстера и актеров.

Балетмейстер Г. Ковтун не стал первооткрывателем бессмертной сказки Р. Киплинга для театра: «Маугли» инсценировали и до него. Но он, ничего не исказив в широко известном смысле, увлек себя вглубь киплингской мудрости, настоящей на индийском фольклоре и философии. Вспомним, что «Маугли» — лишь одно из произведений великого англичанина, в котором столкновение личности с пороками и несправедливостью общества уводит героя от людей к природе, чаще — в мир «наших братьев меньших». В рассказе-легенде «Чудо Пурун Багата», например, в роли Маугли выступает в высшей степени образованный государственный деятель касты браминов — добровольный ошельник и друг животных.

Нет сомнений в том, что Г. Ковтун не входил в конфликт с Р. Киплингом, позаботившись о максимально современном раскрытии знаменитой сказки как поэтически-философских размышлений о правде, чести и честности, об утрате человеческой личности в слепоте толпы и трагедии ее одиночества на перепутьи между миром своей мечты и миром, который ему предлагает жизнь.

...Из темноты сцены с разной высоты горящие зеленые глаза наблюдают за поведением людей, облаченных в газетные хламиды. Газеты-одежды, газеты на планшете сцены, а в руках у движущейся стереотипно-газетной толпы — портрет очередного героя, его порожденный. Совершив эту акцию создания живых душ, толпа редеет, отступает, образуя собою серый фон. Затем серая масса уходит в заботах серых будней. И забывает о брошенном и забытом ребенке. Он предоставлен самому себе. Кто станет его кормильцем и воспитателем?..

Я оглядываюсь на соседней в зрительном зале. Сотни глаз Маугли — моих юных соотечественников ловят жестокий смысл театральной иллюзии — ловят его сплошь и рядом автобиографически. Они уже

открытом бою с Багирой, Балу и волками, уповают на обезьянье племя, диких собак, гиену, летучую мышь. Главная опасность — в обезьянах, предстающих в образах бесстыжих существ, способных увлечь и опутать одинокое юное создание, заставить его потерять контроль над собой, над законами чести и справедливости, которым его обучали ревнители здоровых законов природы.

В последнюю минуту за человеческого детеныша выходит на битву Удав. Этот персонаж — одно из интересных остротеатральных решений балетмейстера. Но об этом впереди.

Сюжетно-философская канва спектакля четко «прошита» темами материнства и мужества. Апофеозом чувства матери-кормилицы выглядит адажио Волчицы и Маугли: две души сливаются в красивых линиях чистой классики с арабеском, аттитюдом, широкими разворотами, красивым и трепетным рисунком рук.

В контрасте с предыдущими сценами, построенными на модернистских приемах, свободной пластике, этот дуэт воспринимается как восхождение к высокой духовности.

Музыка Градского очень театрально, ярка. Есть в ней подкупающая мелодичность, поэтический настрой, есть и жесткие ритмы, связанные со стилем современной музыки. Вот почему в составе оркестра барабаны, бас-гитара, соло-гитара. Некоторые эпизоды сопровождается вокал.

Широка и пластическая партитура спектакля. Г. Ковтун использует приемы танца-модерн, свободной пластики, в лирических и патетических эпизодах все строится на лексике классического танца. Но танцевальная партитура целостна и формы ее выразительно ясны.

Образ Матери-наставницы воплощен в партии Багиры, в великолепных многообразных дуэтах и ансамблевых сценах. Багира как бы передает женскую воспитательную эстафету медведю и Волку — отцу, учителям смелости и мужской чести.

Спектакль, при всей остроте и даже некоторой жесткости в показе негативных искушений подростка и юноши, нравственно очистителен. Он вызывает споры, как всякое произведение, в котором присутствует неожиданность мысли или образной концепции. Но это — споры поколений, привычного с ищущим. Не боясь оказаться в консервативном лагере спорящих, замечу и я, что финал спектакля породил во мне несогласие с балетмейстером: Маугли, оставшись в одиночестве, не вернуться ни в мир людей, ни в мир животных, распятой на кольцах, возносится на небеса. Не хочется, иронизируя, цитировать ходячий анекдот о некоем гражданине, спросившем в отделе виз, нет ли у них другого глобуса. Тут, думаю, и Киплинг не согласился бы с таким исходом: его герои-одиночки в конце концов помогают людям в трудный час. Но и новизной этот финал не блещет. Сколько уж распяты и вознесены на сценах и на экранах, начиная с французского фильма «Красный шарик», где малыш улетает от людей с помощью сотен воздушных шариков, в начале шестидесятых годов, и кончая балетным Иваном Грозным, повисшим на колокольных веревках в конце семидесятых.

Воспринял я как стилизовое разнотечение с образной фактурой спектакля и слишком уж урбанизированный символ «газетного общества», хотя сам образ толпы, то исторгающей своих детенышей, чтобы забыть о них, то слепо следующей за Шер-Ханом, то готовой взять себе в вожаки даже шакала, не вызывает сомнений.

Апофеоз толпы — праздник огня, напоминающий шумную и бездушную демонстрацию. Она подана в иронично-пародийном плане. Огонь — танец девушек в легких развевающихся одеждах — то и дело разобщает остальных участников празднества. А те, остальные, поданы в иронично-пародийном виде. Танцует, шествуя, «газетный люд» и его порождение — люди в майках, джинсах, вообще в дикарских нарядах. На папуасских юбочках — лозунги о счастье, равенстве, братстве, фразы и еще фразы. Наконец, все участники праздника образуют круг лежащих на площади среди обрывков лозунгов, бумажных цветов и гирлянд, и на этом фоне танцуют дуэт любви Девушка и Маугли. Мишурное, переходящее останется лишь сором, вечное, возвышенное и глубокое — торжествует. Балетмейстерская фантазия, мысль, пластические решения здесь безупречны и вызывают чувство благодарности.

Столь же интересны пластические рисунки всех «зверей» — обитателей джунглей. Удава, например, играют четыре актера. Они появляются в красиво переливающихся одеждах как единое целое, ползут, создавая иллюзию типичных движений огромной змеи, но в битве с обезьянами делятся на четыре самостоятельных части, сохраняя все свойства недавнего целого.

Редкостный подбор и слаженность ансамбля обогащаются единым восприятием темы всеми актерами труппы. Несомненная художественная целостность спектакля — главное его достоинство. Оно помогает С. Бондурю в роли Маугли прожить два часа на сцене при огромной физической и психологической нагрузке в дуэтах, ансамблях, монологах, где экспрессия танца сменяется «зонами молчания», столь выразительными, что им мог бы позавидовать любой драматический актер.

Партия Маугли требует исключительной физической выносливости и техники. Но сложности ее не только в этом. Роль изобилует истинно-трагическими эпизодами, сменой настроений, «переключки» с современными несмыслима без тончайших психологических красок. Со всем этим отлично справляется молодой танцовщик С. Бондур.

М. Павлова в роли Багиры царственно горда при стелющейся пластике и стремительном прыжке. В виртуозных эпизодах битв за Маугли и лирических сценах материнской любви к нему актриса в равной степени впечатляет. В ее печальном прощании со своим питомцем словно слышишь слова пантеры из сказки Киплинга: «Помни, Багира любила тебя!»

Завершенные пластические и психологические портреты Шер-Хана, эдакого «вора в законе», и его коварного «пристяжного» шакала создали Г. Будько и О. Левушкин.

Принципиально важной для постановки Г. Ковтуна выглядит сцена битвы Маугли с Шер-Ханом. Нет сомнения, что юноша погибнет в неравном бою. Но появляется Девушка с ножом, неведомым Маугли, и убивает тигра. И тогда ученик природы отвергает свою первую и единственную избранницу: он не умеет прощать коварство в честном бою.

Можно спорить. Нужно спорить. Специалистам и любителям. Сторонникам консервативного воспитания заранее заданной моралью и тем, кто предпочитает учить «открытым способом», на контрастах жизненных примеров. Все это наши взрослые заботы.

Балет «Маугли» на украинской сцене адресован отрочеству и юношеству. Спектакль их убеждает, увлекает, приводит к мыслям, очень современным и сложным. Шер-Хан и его команда не вызывают восторгов юных зрителей. В их сознании побеждают Маугли, Багира, Волкотец, Волчица, Медведь. А, значит, и молодой балетный театр, его смелое прочтение старой, хорошо известной сказки.

„Смотреть в сторону зари...“



Балет
«Бастилия»
С. Полуэктова
в Киргизском театре оперы
и балета имени А. Малдыбаева

В

«Сегодня смотреть в сторону зари, расцвета, рождения...» — не завещание ли это великого мастера, с которым он обращается к нам со страниц своего романа «Девяносто третий год»? Здесь с особой силой звучали его слова о «вечночеловеческих» ценностях — духовном, нравственном, гуманным, сказалась редкая масштабность идей. Отсюда необычайно красочный стиль писателя, пафос оратора-трибуна и тонкий лиризм. Проза Гюго, отмеченная музыкальностью и театральной декоративностью, уже при жизни писателя привлекла внимание Дж. Верди («Эрнани» и «Риголетто»), Ц. Пуни («Эсмеральда»), нашла воплощение в творчестве современных художников («Собор Парижской богородицы» М. Жарра-Р. Пети). Посвященный двухсотлетию Великой французской революции новый спектакль Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева «Бастилия» С. Полуэктова также создан по мотивам романа Виктора Гюго «Девяносто третий год».

Автор либретто и балетмейстер-постановщик «Бастилии» У. Сарбагишев вслед за писателем делает акцент в своем произведении на внутренних причинах поступков героев романа, ищущих свое место в напряженной социальной атмосфере революционной эпохи. Действительно, чрезвычайно насыщенный психологический контекст выводит роман далеко за пределы сугубо исторической хроники, концентрирует внимание на нравственных проблемах борьбы добра и зла, любви и долга. В балете «снимаются» свойства эпохи с ее масштабными драматическими коллизиями и усиливаются новеллистические черты романа Гюго, событийность психологической фабулы, что характерно для современного искусства.

Такое переосмысление глубинных характеристик романа диктовало изменения внешнего порядка. В балете отсутствуют бытовые детали, сокращено количество персонажей, «сняты» наиболее громоздкие метафоры литературного первоисточника. Действие стало, если можно так выразиться, яснее, «прозрачнее», а сюжет «спрямлен» и приближен к требованиям хореографической сцены. Стремясь придать трактовке событийной фабулы романа лирико-драматическое «наклонение», авторы ввели в действие сочиненные ими лирические эпизоды, действующих лиц, которых нет у Гюго, например, Жанну Симурдэн и Маргариту де Лантенак.

Да, манера обращения с литературной основой, авторизация сюжета представляются достаточно категоричными, а столь радикальные «поправки» — дискуссионными. Ведь здесь не только текстуальные перестановки, неизбежные при переводе литературного произведения на язык искусства с другими пространственно-временными параметрами, но и заметная сюжетная, смысловая трансформация! Приходится с осторожностью говорить о художественной адекватности балета первоисточнику. Вернее, на наш взгляд, отнестись к этой работе театра как к свободной «парафразе» на темы романа (здесь пригодились традиционное «по мотивам»), достаточно убедительной, но и не свободной от просчетов.

Нововведения отчасти оправданы тем, что родственны искусству эпохи Гюго. Это выделение лирической драмы в «большой литературе» («Фауст» и «Корсар» А. Адана), в так называемой «опере спасения» («Фиделио» Л. Бетховена). Мотив грубого произвола сильных мира сего, развитый в предыстории Симурдэна, которого маркиз де Лантенак разлучает с юной Жанной, тоже распространен в романтическом искусстве (взять хотя бы пьесу самого Гюго «Король забавляется»)...

— Мы не претендуем на воссоздание романа и запечатленных в нем исторических фактов, — говорит постановщик спектакля Уран Сарбагишев. — Как решительные шаги истории создают волнующий фон действия в сочинениях Гюго, полных мощной образной фантазии, так события революции в балете становятся нравственным камертоном сложных судеб героев, а ее символ — поверженная Бастилия — выносится в название нашего спектакля.

Добавим, что в романе хореограф выявил те образные пласты, расставил те драматургические акценты, которые соответствуют ведущей теме его творчества — теме нравственного выбора человека в экстремальных обстоятельствах. Именно она «звучит» в таких балетах Сарбагишева, как «Асель» В. Власова, «Макбет» К. Молчанова, «Томирис» У. Мусаева, «Материнское поле» и «Сказ о Манкурте» К. Молдобасанова.

Традицией театра всегда было сотрудничество с композиторами республики. Новый балет — не исключение: он создан в тесном контакте с С. Полуэктовым от начального этапа — выработки концепции будущего спектакля — до шлифовки мизансцен. Заметим, что С. Полуэктов ведет спектакль и как дирижер, имеющий, несмотря на молодость, большой опыт работы в театре.

— Идея обращения к этому творению литературной классики принадлежит главному балетмейстеру, — говорит С. Полуэктов. — Сар-

багишеву свойственно умение объединить творческих единомышленников, заставить их поверить в результат. Для меня балет «Бастилия» — своеобразный промежуточный итог работы в театре — после балета «Мальчиш-Кибальчиш» и оперы «Созвездие».

Величественная панорама романа запечатлелась в музыке композитора, который также стремится к монолитным музыкальным формам, «крупному штриху» в драматургии целого. Партитура не только внутренне симфонична, но и внешне театральна, рождает яркие выразительные и изобразительные ассоциации.

Литературный сюжет нельзя воспринимать «вне исторически-конкретных, социально-обусловленных звучаний, вне реальной почвы». — писал Б. Асафьев о своей работе над балетом «Утраченные иллюзии», ибо «музыка — живая речь эпохи». В воплощении темы С. Полуэктову пришлось выстроить своеобразную «анфиладную» перспективу в две сотни лет: через призму современности раскрыть романтические антитезы великого французского писателя (роман Гюго датирован 1873 годом), обращенные к событиям конца XVIII века. Это придает музыкальному стилю балета ретроспективную глубину. В «Бастилии» ощущаются аллюзии творчества великих музыкантов, которые так или иначе «перинтонировали» музыку Великой французской революции, передали волевой дух ее дерзаний. Это в первую очередь мужественный тематизм Л. Бетховена, импульсивность А. Скрябина, насыщенная полифония Н. Мясковского. К этой же сфере примыкают «документированные» жанры (выражение автора «Пламени Парижа») — патриотические песни, народные танцы, торжественные марши революции в опосредованном преломлении современного композитора. «Возглав-

последнего вздоха. Но если постановщику удалось раскрыть то, что их объединяет, — благородный мужественный облик, духовную силу, готовность к борьбе, то «развести» сурового республиканца Симурдана и великодушного мечтателя Говэна оказалось сложнее. Лирическое смягчение образа Говэна (К. Сулайманов), отдавшего свою любовь Маргарите, стало, на наш взгляд, недостаточно логически оправданным. Из двух увиденных исполнительских составов наиболее близким к героическому образу Симурдана был Б. Куттубаев.

Живым в своей психологической неоднозначности, «отрицательном обаянии» представляется Лантенак. В сценическом рисунке его роли — не просто эмансипация злого начала, но словно мучительные поиски навсегда утраченной гордой грации придворных танцев той эпохи, военной выправки, увиденной в «кривом зеркале» гротеска. Д. Бийсеев обнаруживает в этой роли материал для воплощения напряженной внутренней борьбы, А. Нуртазин создает более законченный портрет коварного врага.

Самая «проблемная» фигура балета — несомненно Маргарита де Лантенак. Образ, которому могло бы быть «неуютно» среди романских как введенному извне, становится полнокровным, способным нести большую смысловую нагрузку. Дело в том, что он не чужд романтической литературе. Как княжна Ванина Ванини и Джемма Болла, Маргарита готова идти со своим любимым на любые жертвы ради его благородной цели. Образ значительно развивается на протяжении спектакля: верная тень отца, Маргарита затем активно включается в «театр» политических интриг, но любовь к республиканцу увлекает ее в другой лагерь... Так реальность, утратившая привычные связи, вторгается в



А. ТОКОМБАЕВА-
Маргарита («Бастилия»).



Б. КУТТУБАЕВ-
Симурдэн в спектакле
«Бастилия».

Фото А. Толмачева

ляет» их «Марсельеза» Руже де Лилля, получившая боевое крещение 10 августа 1792 года. Инкрустирование первых звуков этой музыкальной эмблемы революции в марш освобожденных узников Бастилии (первый акт) оказалось достаточным не только для узнавания «марсельского гимна», но и для обобщения всего эпизода.

В музыкальных характеристиках маркиза де Лантенака и его дочери, ведущих зловещую политическую игру, слух отмечает стилизованный комплекс «злого скерцо» и жанры-знаки «уходящей» старины — сарабанду, хорал, пассакалю. В то же время автор избегает черно-белой палитры красок в обрисовке этих персонажей. Их пронзительно-печальный дуэт-вальс пронизан ощущением предстоящей разлуки.

Таким образом, интонационный словарь балета, избегая прямой стилизации, тонко передает барочные, классицистские, романтические формы музыкального мышления. Стоит сказать, что разнонаправленность художественных ориентиров, оппозиция старого и нового соответствуют любой переходной исторической стадии, какой была и эпоха французской революции. Этот историко-культурный фон отражен в хореографии балета, которой, впрочем, не удалось реализовать весь выразительный потенциал партитуры.

В первую очередь это касается образа Говэна. По определению Гюго, Симурдэн и Говэн — «два полюса истины», которой служат до

жизнь поколений, придавая особую остроту теме «отцов и детей».

Послушное орудие злобных замыслов маркиза, Маргарита-С. Тукбулатова с трудом преодолевает его влияние, власть над собой и встает рядом с Говэном.

Цельный образ, сильный характер создает на сцене А. Токомбаева в новом для себя амплуа. В отношениях с отцом ее Маргарита постепенно становится ведущим «голосом». Именно ей поначалу приходит идея под именем крестьянки Флешар проникнуть в ряды революционеров. И именно она потом решительно порывает со своим прошлым.

— В отличие от моих любимых героинь Толгонай, Томирис, леди Макбет, на этот раз я не имела литературного материала для работы над партией-ролью, — говорит А. Токомбаева. — Однако у меня были другие добротные «исходные данные», и прежде всего интересная, яркая музыка балета, задача, поставленная балетмейстером. И незаметно получилось, что образ Маргариты, введенный в сценарий на стадии перенесения сюжета романа в балет, стал для меня живым.

Силой мастерства и вдохновения балерина преодолела некоторую условность образа, вошедшего в круг персонажей Гюго, и мелодраматический флер некоторых ситуаций балета. Актриса большого тем-

перамента, А. Токомбаева в новой работе подтвердила свое высокое мастерство.

В массовых сценах балета — батальных, жанровых, трагедийных — авторы по причинам, названным выше, не ставят задачу раскрыть всю диалектическую сложность коллективной психологии революционной эпохи. Наиболее удался балетмейстеру, на наш взгляд, массовые эпизоды однозначного содержания: накопление энергии сопротивления в марше освобожденных узников Бастилии, полная радостного воодушевления сюита народных танцев («На улицах плясали Карманьолу...»), скорбно-величественный финал-реквием.

Напротив, «пламя Вандеи» не стало олицетворением народного бедствия в сцене контрреволюционного мятежа. Недостаточно ясно содержание бурного заседания Конвента, так как постановщик не реализовал здесь разность настроений его участников. Поэтому происходящее на сцене требует разъяснений либретто, что, естественно, нарушает единство звукозрительных образов. Думается, что это идет от сложности литературного материала, его «сопротивления».

Воссозданию этого единства способствует талантливая работа художника-постановщика С. Бенедиктова. Мрачный, внушительный

силует поверженной цитадели — постоянный декорационный фон действия. Этот крупный, во всю длину сцены пандус из архитектурного мотива превращается в палубу вздыбленного корабля или становится площадкой, с которой роялисты расстреливают вандейских крестьян. Подобное сценографическое решение сообщает каждой композиции глубокую перспективу и масштабность, а всему спектаклю изобразительную цельность. Республиканская символика трехцветного знамени — на условных сценических атрибутах, костюмах артистов. Костюмы санюлотов, крестьян, дворянства в целом соответствуют исторической эпохе. И лишь платье Маргариты в третьем, трагедийном, акте балета своим романтическим абрисом заставляет вспомнить одеяние Жанны Смурдан — такие разные, они теперь олицетворяют «одну, но пламенную страсть»...

Итак, опираясь на реальную «правду истории», авторы балета вслед за писателем попытались раскрыть художественную «правду легенды». На этом пути их ждали немалые трудности. Главное, балет «Бастилия» значительно расширил диапазон возможностей театра, обновленного жанра героической хореодрамы.

Водевиль — жанр серьезный!



*Балет
«Женитьба Бальзамина»
В. Гаврилина
в Новосибирском театре
оперы и балета*

ВИКТОР ТЕЙДЕР,
кандидат искусствоведения

Новосибирский театр оперы и балета показал премьеру — балет-водевиль «Женитьба Бальзамина», поставленный В. Будариним на музыку ленинградского композитора В. Гаврилина. Оформил спектакль новосибирский художник И. Гриневиц. Музыкальный руководитель постановки и дирижер — М. Абрамов.

Особенность этой премьеры в том, что в наше крайне противоречивое время новосибирская балетная труппа напоминает зрителю о простой житейской мудрости: улыбка пробуждает добрые чувства, очищает душу от тяжести и скверны. Нельзя не сказать, что такая «сверхзадача» — дело благородное, и заявлена она авторами балета вполне сознательно. Спектакль поставлен В. Будариним без расчета на очень распространенную в недавнее время «актуальность», в жертву которой нередко приносилась даже живая плоть искусства — художественность. Ни в проблематике нового балета, ни в способах ее образного выражения нет никакой претенциозности. И если быть откровенным, то можно сказать о спектакле новосибирцев так: он не вызывает потрясения, а представляет возможность веселого сострадания героям, вызывая у зрителя смех. Смех, однако, не злобный и не пустозвонный, а именно с оттенками сочувствия искалеченным мешанской моралью человеческим душам.

Сюжет балета известен. Драматургической основой послужила трилогия А. Н. Островского, завершающаяся пьесой «Женитьба Бальзамина», которая и дала название спектаклю. Балет поставлен «по мотивам» произведений великого драматурга и, разумеется, не претендует на полноту отображения всех сюжетных узлов трилогии. Но

главное сохранено: безвольный неудачник Бальзаминон грезит богатством, которое намеревается заполучить женитбой на состоятельной невесте, все равно какой — лишь бы с капиталом. Вместе с отставным офицером Чебаковым они разрабатывают план похищения двух сестер — Анфиски и Раиски Пеженовых. Все другие персонажи — также из пьес Островского. Самые колоритные из них — Белотелова и Красавина, которую еще Ф. М. Достоевский признал лучшей из всех свих Островского. Иначе говоря, сценические «судьбы» всех балетных персонажей, их характеристики даны в образах танца такими, какими они очерчены в пьесах. Даже «вторые» лица в балете взяты из драматургии Островского.

И все же спектакль новосибирцев — это не «перепев» литературного источника. В. Бударин предложил свое прочтение Островского, стремясь приблизиться к его комедийному мышлению, используя музыкальную образность В. Гаврилина. Задача показалась балетмейстеру увлекательной. Надо сказать, что совсем недавно А. Белинский осуществил на эту музыку одноименную постановку на ленинградском телевидении. В. Бударин решил создать оригинальную сценическую версию «Женитьбы Бальзамина» на ту же музыку, отличную от телевизионного спектакля А. Белинского. Не берусь судить, какие трудности он испытывал при этом: специфика телевидения и специфика сцены весьма различны. Но как бы там ни было, замысел В. Бударина возник благодаря гаврилинской музыке, которая в лучшем смысле слова сценична. Она написана талантливо, обладает большой эмоциональной силой и чувством юмора, который звучит и в интонационных красках «городского» песенного и плясового фольклора. Есть в музыке В. Гаврилина и то, что рождает у зрителя иронические ассоциации, связанные с нашим сегодняшним мировосприятием. Все это сделано тонко и ненавязчиво, с соблюдением комедийного жанра. Музыка органично «вписывается» в водевильный сценический жанр, который нередко причисляют к разряду не то творческой забавы, не то дешевой безделушки. Но на деле это не так: водевиль — жанр серьезный! И здесь, пожалуй, В. Гаврилин следует традициям Островского, который охотно пользуется приемами водевильного жанра, возводя его при этом в ранг высокого искусства.

Лучше всего об этом судить по спектаклю, который в целом, как мне кажется, состоялся. Он заразителен, увлекает яркостью постановочного решения и удачными режиссерскими разработками жанровых сцен. Особенно впечатляет динамика сценического действия. Оно составлено предельно компактно: от сцены к сцене зрительский интерес непрерывно возрастает. Правда, иногда создается впечатление некоторой торопливости, будто постановщик боится временных затишья, а в некоторых эпизодах происходит сразу два-три параллельных действия, за которыми не успеваешь следить. Возможно, оно так и задумано, чтобы у зрителя не ослабевал интерес к происходящему на сцене. Но при этом хотелось бы большей режиссерской расчетливости или хотя бы более точного композиционного решения, при котором восприятие успевало бы улавливать наиболее важные действенные моменты.

Нельзя не заметить, что в разработке действенной структуры балета достигнуто главное: не нарушая логики сценического повествования, постановщику удается придать ему занимательность. Для водевиля — это немаловажно. Нет необходимости описывать здесь событие за событием — их сюжетная мотивировка очевидна. В центре событий — конечно, Бальзаминон, фигура не столько комичная, сколько жалкая, вызывающая сострадание. Живая человеческая душа в нем будто умерла. Чебаков, Красавина вертят им, как куклой. Но Бальзаминон неисправимый мечтатель, и это его «достоинство» является сутью характера. Его грезы о богатстве и «красивой» жизни, когда он всеми любим и облакан, его неудавшаяся попытка похитить одну из девиц Пеженовых (Чебаков утер ему нос — увел обеих) заканчиваются неожиданным пробуждением: Бальзаминона женят на Белотеловой.

Их свадьба, а затем и брачная ночь — кульминация спектакля, свидетельствующая о полной несостоятельности героя и том нравственном распада среды, в которой личность человека — ничто.

Спектакль еще и еще раз возвращает нас к мысли о том, что и смешное способно содержать в себе элементы серьезного, если оно не самоцельное и пустое зубоскальство. Балет нацелен на это всем набором выразительных средств, стержнем для которых служит тема разоблачения мещанской морали.

Авторами спектакля найдено, на мой взгляд, и общее стилистическое решение. В едином ключе с балетмейстером работает И. Гриневич, предложивший лаконичное и удобное оформление. Декорации выражают водевильную жанровость: они легки, образны и имеют конкретную смысловую направленность. На сцене нет ничего лишнего. Трансформирующий деревянный забор, игрушечные домики, спускающиеся с колосников декорационные атрибуты — все это помогает раскрытию образных задач. Стилистика оформления — аляповатая преувеличенность, доведенная до гротеска. Символами мещанского вкуса предстают перед зрителем то семь слоников, то граммофон, то «облако» — кровать с перинами и т. п. Продумано и костюмное оформление, подчеркивающее характеристические особенности тех или иных персонажей. Хотя допущены здесь, по-моему, и просчеты. Касается это, например, группы приживалок, сарафаны которых и по цвету, и по крою оставляют впечатление тяжести и неудобства для исполнителей.

Цементирующим остовом балета является хореография спектакля. В ней ощущается стремление дать каждому персонажу свой образный танцевальный язык, найти для них характерные пластические интонации. Для водевильного жанра — это весьма трудная творческая задача и не каждому она по-плечу. Удачно, хореографически

убедительно сочинены почти все центральные партии. В их танцевальной «речи» прочитываются характеры, которые легко узнаваемы и вызывают одобрение зрительного зала. Таковы — Бальзаминов, Красавина, Белотелова и другие персонажи. Однако хореографическое воплощение второстепенных персонажей обнаруживает некоторый схематизм, а порой и стилистическую непоследовательность. Менее удачным получилось хореографическое решение групп монашек, дворников, половых. И дело, видимо, не только в том, что они недостаточно ярко разработаны хореографически, но и в том, что не до конца выявлена их драматургическая роль. Создается впечатление, будто они нужны на сцене только для того, чтобы сделать «связку» между эпизодами. Лишним, в частности, кажется трехкратное появление во втором действии девушек в белом. Затянутыми воспринимаются некоторые танцы цыган, особенно в сцене мечтательных грез Бальзаминова. Думается, все это можно откорректировать — балет заслуживает того, чтобы продолжить работу над ним.

Творческая увлеченность балетмейстера, способность мыслить комедийными образами несомненна. Спектакль получился зрелищным, в нем много искренности, идущей от исполнительского мастерства артистов. Для многих из них сценическое существование — неподдельная творческая радость. Все они очень молоды, полны энтузиазма и благодаря этому на сцене возникает праздник, заражающий зрителя водевильной веселостью. С юной непосредственностью танцует роль свахи О. Туманова. Она органична, ее таланту присуще лукавое озорство. На сцене она сует, словно челнок, плетущий сеть интриги. Яркой актерской индивидуальностью обладает Е. Климова. Портрет своей Белотеловой она создает, используя приемы гротеска. Образ получается крупным и сочным. Роль Бальзаминова исполнил А. Екимов. Справиться с предложенным хореографом материалом — задача для молодого артиста довольно трудная, но танцовщик проявляет творческую одержимость и во многих сценах достигает убедительной выразительности. Но, думается, танцевальный текст партии излишне «классичен», что, как кажется, не всегда органично для характеристики героя. А водевиль требует виртуозной легкости и естественности и в технике танца, и в актерской игре. Словом, водевиль — жанр действительно серьезный, предъявляющий свой особый счет всем, у кого хватает решимости браться за его воплощение.

Сцена из балета «Женитьба Бальзаминова».

Фото Е. Иванова



Праздник состоится

НАТАЛИЯ ЧЕРНОВА,
кандидат искусствоведения



Балеты
«Мое Сампо»
на музыку Г. Синисало
и «Анна Каренина»
на музыку Р. Щедрина
в Музыкальном театре Карельской АССР

Каждый город — свой мир, со вкусами, привязанностями, бытом. В каждом из этих миров по-своему живут наши балетные труппы. Петрозаводск — город хороший. Соразмерный человеку, спокойный, он строился будто без великих архитектурных планов, повинувшись потребности ставить дом именно здесь, потому что так удобно, так естественно. Кажется, также возникали в Петрозаводске и улицы. Разноязычие стилей не создает ощущения сумятицы. Органично сосуществуют бок о бок деревянные фасады конца прошлого столетия, русский модерн, каменные «крепости» конца тридцатых — начала сороковых, сегодняшние постройки не стремятся подавить высотой, «окупируют» пространство площадей и скверов... Здесь родилась и существует особая культурная атмосфера, в которую в свое время естественно вписался Музыкальный театр Карельской АССР. В 1959 году Игорь Смирнов, которого сейчас считают основателем профессионального карельского балетного театра, вместе с композитором Гельмером Синисало создал первый национальный хореографический спектакль «Сампо». И с тех пор балет в Петрозаводске начал самостоятельную жизнь, радуя зрителей неповторимостью своего творческого облика. Но сегодня что-то случилось с труппой. Быть может, просто не появилось на смену Игорю Смирнову постановщика, который любил бы коллектив так, как он, доказывая это заинтересованностью в его судьбе, постоянной практической помощью. Может быть, руководство города «охладело» к своему балету — его начали интересоваться иные театральные новации. Но как бы там ни было, о праздниках в карельской труппе теперь слышно редко. Тем более ценен каждый из них, пусть и возникающий с немалым разрывом во времени. Нынешний, как это теперь нередко случается, оказался, в первую очередь, связан с именем актрисы — ее личностью, ее индивидуальностью, ее несгибаемостью, несмотря ни на какие тяжкие творческие условия сегодняшней жизни труппы. Речь идет о бенефисе балерины петрозаводской труппы Натальи Гальциной. В его программе числилась «классика» — балет «Сампо» и новый спектакль «Анна Каренина» (в постановке давно сотрудничающего с театром хореографа Марка Мнацаканяна). Два названия — два этапа в истории местного балета как бы создавали своеобразную ретроспекцию творчества артистки, посвятившей карельской сцене двадцать лет. Но бенефис отмечал и еще один юбилей — двадцать лет назад молодой хореограф Мнацаканян впервые поставил здесь свои спектакли «Гамлет» и «Перекресток». «Памятью о прошлом с надеждой на будущее» и был окрашен этот вечер, удивительно теплый, немного грустный, чуть горький, когда чувствуешь, как много невозвратно ушло, что не состоялось. Незримо присутствовал на спектакле и образ Игоря Смирнова, ощущалась недекларативная, но истинная благодарность ему за все то, что он сделал для местного балета.

Программа спектакля практически состояла из двух премьер. Первая его часть включала созданную Натальей Гальциной хореографическую композицию «Мое «Сампо». В предисловии к спектаклю, напечатанному в программке, балерина написала: «Эта композиция — дань признательности и благодарности двум Художникам — основателям Карельского балета — Гельмеру Несторовичу Синисало и Игорю Валентиновичу Смирнову». В наш неблагодарный век, когда ученики предадут учителей, а танцовщики сплошь и рядом забывают о тех, кому они обязаны своими ролями, своими творческими удачами, когда премьеры без каких бы то ни было колебаний бросают театры, педагогов, балетмейстеров — тех, кто, по сути дела, их создал, ради больших зарплат и зарубежных поездок, такая преамбула дорогого стоила.

«Мое «Сампо» Натальи Гальциной, окрашенное благодарной памятью, четко прочерчивало линию ее артистического пути и создавало контуры творческого портрета балерины, давало возможность понять и увидеть диапазон ее исполнительских возможностей.

Большой сюжетный балет Гальцина превратила в одноактную сюиту, столь же повествовательно выстроенную, как и ее хореографический первоисточник. В сюите остались опорные пункты действия, основные сюжетные ситуации, но они как бы стали лишь отправными точками действия, в котором существуют главные женские персонажи «Сампо» — Невеста, Старуха Лоухи, Молодая Лоухи, Мать и герои-мужчины, с ними связанные, — Вяйнемейнен, Илмаринен, Лемминкяйнен, калевалящие. Но из спектакля ушло немало логических мотивировок действия. И потому сюжетная канва «Сампо» оказалась в какой-то мере драматургически неподкрепленной — ведь спектакль Игоря Смирнова был поставлен в эстетике балета-пьесы. Но свое «Сампо» — балет, в котором она шла от партии к партии, от роли к роли — Гальцина станцевала. И, наверное, вне зависимости от своих намерений незримой нитью связала образы не только «родственников», мать и дочь Лоухи, например, но все четыре женских образа, показав их глубинное сходство и конкретное различие. Трогательно и ностальгически выглядел сегодня этот спектакль, заставлявший вспомнить о поисках форм национального балета конца пятидесятых годов, думать о том, что же привнес в наше искусство танца жанр балета-пьесы, сетовать, как бы «от противного» о том, сколько давало нашему балету нормальное актерское искусство — в каких бы формах, чисто танцевальных или пантомимно-игровых, оно ни воплощалось. Танцуя сразу четыре партии, мгновенно преображаясь, Гальцина на практике показывала нам, что такое актерское искусство в балетном театре. И доказала, что драматическая игра связана со спецификой самой



Н. ГАЛЬЦИНА (Анна), А. ВОЛОХОВИЧ (Каренин), О. ШУКАРЕВ (Вронский) в балете «Анна Каренина».

хореографии, а не отделена от нее законами драматической сцены, как это нередко считали и продолжают считать наши теоретики танца. Игровое начало образов неотъемлемо от интонаций пластики, неразрывно слито с ними. Именно пластическое интонирование является основой интерпретации хореографического образа, вне зависимости от жанра, направления, стиля. Выпрямлялись, пели линии танца Невесты-Гальциной. Становились угловатыми, резкими в танце Гальциной-Старухи Лоухи. Заученно соблазнительно «звучали» они у молодой Лоухи, создавая образ яркой, темпераментной, но лишенной души женщины. То никли, то драматически напрягались в «речах» Матери. Все образы были конкретны, и каждый выявлял новую краску в даровании балерины, убеждал в том, что Гальцина не любит внешних эффектов, избегает мелодрамы даже там, где эта возможность чуть усилить эмоцию, «открыть» ее и сиюминутным эффектом обрести успех у зала существует.

Опасность мелодрамы подстерегает хореографов и актеров, прикасающихся и к балетному воплощению «Анны Карениной». Сама специ-

фика хореографического театра — принцип «лиризации» действия, о котором в свое время говорил Б. Асафьев, толкает балет к тому, чтобы из философского многоотелья романа Льва Толстого вычленил лирическое начало взаимоотношений Анны, Вронского, Каренина и воплотить их в танце. А дальше этот лирический стержень можно ставить в любую содержательную среду. Можно, как это сделал в тридцатые годы в своем спектакле Московский художественный театр, показав, как аристократическая среда убивала замечательную женщину. Роман Толстого интерпретировался с точки зрения социальных конфликтов искусства тех лет, нравственное начало, ради которого и создал свое произведение великий писатель, отошло в тень. Можно, как это сделал Р. Щедрин в семидесятых годах: используя в своей партитуре отдельные содержательные мотивы «Анны Карениной» и продолжая опираться на идеи мхатовского спектакля, он сочинил своеобразное «Евангелие от Анны», подчинив сюжет теме исключительной личности, как бы увидев происходящее глазами Анны (партитура создавалась, как известно, для Майи Плисецкой).

Но время идет. Сама жизнь, поднимая множество новых, одновременно старых, как мир, нравственных проблем, не может не коснуться и трактовок романа Толстого. Не зря наши литературоведы вдруг вспомнили об эпиграфе романа «Мне отпущение и аз воздам» и заговорили о том, что Анна у Толстого — не только прекрасная, полная жизни женщина, но и мать, жена, поправшая извечные моральные заповеди.

Марк Мнацаканян взял в своем часовом одноактном балете «Анна Каренина» сжатый вариант партитуры Родиона Щедрина, который композитор создал для состава большого симфонического оркестра, назвав его «Романтической поэмой» (фонограмма ее исполнения Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением Е. Светланова и стала музыкальной основой балета).

Щедрин включил в «Поэму» самые яркие, выпуклые музыкальные эпизоды партитуры балета, заново их скомпоновал и как бы заранее указал будущему хореографу на жанр спектакля. Поэма, как известно, изначально предполагает ту самую «лиризацию» действия, которая позволяет музыкальному театру допускать вольности при встрече с литературным первоисточником. Хореограф ставил балет о личной судьбе героини. Определив жанр своего спектакля как «фантазмагорию в семи частях», балетмейстер пояснил в программке к спектаклю, что его «интересует не сюжет... и даже не философская концепция Толстого», но «Анна, ее дух, ее столкновение с окружающим миром, ее величие, ее трагедия». Фантазмагория в балете Мнацаканяна — это перебивы реальных ситуаций действия внутренними монологами персонажей, взаимопроникновение того самого «выразительного и изобразительного», которым живет хореографический театр. Это взаимопроникновение создает форму спектакля, оно рождает стиль хореографического языка постановщика, где свободная пластика переходит в отанцованную пантомиму, из прямого действия рождается выразительный, основанный на классике танец, то открыто действенный, то углубленно сосредоточенный.

В таком спектакле не блеснет виртуозностью трюка — он здесь оказался бы неуместным. Здесь главное — тонко, логично подвести пластику к тем или иным элементам классического лексикона. Тут дело не в богатстве танцевальных комбинаций, а в смысле того или иного нюанса движения, взаимосвязи хореографических «языков». По сути дела, так Мнацаканян работал всегда. На той же основе он выстраивал в свое время на петрозаводской сцене свои ранние спектакли, сочинял в том же «Гамлете», например, партии самого Гамлета, Офелии. Годы не поколебали творческого кредо постановщика. Он избегал многих влияний балетной моды, отвернувшись от столь частых сегодня рынков наречия и стиля, где-то увиденных, срочно применяемых — от всего того, чем, обнаруживая свою отсталость, провинциальность, грешат многие наши сегодняшние балетмейстеры.

За двадцать лет, как показала премьера «Анны Карениной», Мнацаканян творчески изменился мало. Но стал глубже. Стали более продуманными и мастерскими его режиссерские решения. С точки зрения определения смысловых акцентов, ритма сценического действия, внутреннего рисунка партий балет «Анна Каренина» выстроен ясно и четко. И что главное — с учетом и профессиональных, и актерских возможностей петрозаводской труппы.

А появление новых смысловых мотивов в балетной интерпретации романа Толстого возникло, мне кажется, из самого простого — из внимательного чтения постановщиком романа. До сих пор драматургические коллизии сценических, экранных интерпретаций «Анны Карениной» возникали из любовного треугольника — Анна, Вронский, Каренин и среды, их окружающей. В спектакле Мнацаканяна перед нами — четырехугольник. Не менее важным, чем страдающие «взрослые», персонажем балета стал на петрозаводской сцене мальчик Сережа. Родился своеобразный квартет, где невинная жертва — ребенок занял одно из главных мест. Появление на сцене детей, как известно, вещь весьма рискованная. Она может увести в мелодраму, придать самым серьезным драматическим конфликтам привкус сентиментальности, если «призывается» на сцену в качестве иллюстрации идеи постановщика. Сережа в балете Мнацаканяна — равноправное наряду с остальными действующее лицо, со своим отведенным ему сценическим временем и местом в драматургии произведения. И это та

лакмусовая бумажка, которая освещает «величие и трагедию Анны» толстовским светом. Волей постановщика или силой своего извечного права ребенка, мальчик, как бы завершающий балет, остающийся одиноким на сцене в его финале, как бы вершит свой суд над происходящим. И мы, сочувствуя героине, понимая ее, думаем при всем при том не о жестокое мире, не о толпе на вокзале, а об этом ребенке, которому жить, у которого есть свое «естественное» право на счастье, разрушенное взрослыми. Потому в балете Мнацаканяна не наступает катарсиса, поэтому он оказывается спорным на сегодня.

Премьера «Анны Карениной» вписалась в бенефис Натальи Гальциной удивительно органично. Она как бы дала квинтэссенцию того, что мы увидели в искусстве актрисы в «Сампо», свела в единое полотно краски разных, непохожих и связанных невидимыми нитями образов карельского эпоса. И, что главное, создала как бы не только творческий, но и психологический портрет балерины. В «Сампо» Гальцина демонстрировала зрителям «уроки лицедейства», искусство актерской трансформации и диапазон собственной художественной индивидуальности.

При встрече же с ее «Анной» все время казалось, что актриса как бы говорит от имени Анны и дает ей свою личную человеческую оценку. Монолог персонажа звучал как монолог Гальциной, окрашивался личностным восприятием исполнительницы всего происходящего, расставлял в спектакле как раз те акценты, что и приводили к новизне содержания балета. Анна Гальциной оказалась действительно незаурядной личностью — взрывной и сильной, яркой, темпераментной и... запутавшейся в жизни. Душа ее Анны была отравлена муками большой совести. Стечение обстоятельств, любовь-судьба, перевернувшая всю ее жизнь, стали первопричиной трагедии. Она не осуждала, как традиционная Анна, драматической сцены и кинематографа, отворачивающихся от нее людей: не они были источником ее трагедии. Муж, возлюбленный, ребенок — каждого Анна Гальциной по-своему понимала, каждого по-своему любила. И — каждый любил ее, любил глубоко и страстно, любил страдая Каренин (А. Волохович), юный, живущий только чувствами Вронский (О. Шукарев) и, конечно же, сын, самый беззащитный, больше всех нуждающийся в ней и ни в чем не виноватый (Даша Антонкова). Психологическая конкретность, актерское начало, живущие в традициях петрозаводского театра, умение играть пластическими нюансами в предложенном актрисе режиссерском рисунке способствовали тому, что «Анна Каренина» с участием Натальи Гальциной обернулась спектаклем, который доказал, что любые приемы хореографического театра могут служить самым разным целям — в зависимости от жанра балета, от мышления и мастерства постановщика и исполнителей. Премьера балета «Анна Каренина» на сцене Петрозаводского театра вписалась в его традиции и, подведя своеобразный творческий итог деятельности ведущей балерины труппы, очертила ее портрет — актрисы, личности, имеющей свой взгляд на мир, на то, что такое жизнь, на мораль, на естественное право человека на творчество.

Бенефис Гальциной был показан в Петрозаводске дважды. Дважды повторялся праздник — для самой балерины, окруженной удивительным теплом, любовью зала, товарищей по труппе, друзей, просто любителей балета. И аплодисменты действительно «переходили в овации», когда после спектакля Наталья Гальцина, уже в обычном платье, благодарила поклонниками своих зрителей. Праздник цвел, сцену заливал свет софитов и — простое, идущее из зала тепло. Хорошо было на этом бенефисе. И все время где-то подсознательно жило чувство горечи. Кончатся эти вечера. Наступит будни. А что дальше? Как сложится творческая судьба интеллигентной, прекрасной актрисы, замечательной труженицы и всей труппы в ближайшее время? Постоянного балетмейстера в Петрозаводске нет. Пропадает интерес к театру у городских властей. На афише практически — лишь «Жизель», остальные названия отданы спектаклям музыкальной комедии. Ушла из коллектива молодая балерина Татьяна Ледовских, которой столько помогала Наталья Гальцина, а теперь и не уговаривает ее остаться — перспективы-то пока не видно. Приехали гости, побывали на бенефисе, а что потом? Когда погаснет свет софитов, разойдутся поклонники Гальциной?

«Горят за оградой огни,

И мы остаемся одни,

И, вспомнив о солнце горячем,

Мы долго и жалобно плачем...»

Действительно, после бенефиса, потом, когда «погасли огни», шемило сердце. Люди-то живут, отдают жизнь театру. Как тут не вспомнить чеховское: «В Москву, в Москву!» И как не ужаснуться той сегодняшней Москвой, обрастающей коммерческими труппами, которые формируются лишь для того, чтобы выехать на гастроли за рубеж. Пусть время и скажет свое, отберет жизнеспособное, отсеет липовое. Но сейчас, как бабочки на огонек, слетаются в Москву молодые танцовщики — многим кажется, что дома ждать нечего, ведь век их короток. А где-то в театрах продолжают жить, верить, работать, прорываться сквозь неурядицы такие безоглядно преданные Искусству художники, как Наталья Гальцина — Нина Заречная нашего времени.

Петрозаводск — прекрасный город и кажется такой же прекрасной должна быть в нем балетная жизнь... Подумайте об этом, отцы города.

Еще один опыт поиска



Балет
«Солярис»
С. Жукова
в Днепропетровском
театре
оперы и балета

ГАЛИНА ЧЕЛОМБИТЬКО,
кандидат искусствоведения

первые — авторы либретто «Солярис» В. Фетисов и А. Соколов — кто дополнили литературный первоисточник несуществующими в нем эпизодами. Вспомним хотя бы классические примеры сценарных работ в «Бахчисарайском фонтане» с введением фрагментов с Вацлавом, или создание полнокровного образа героини балета «Медный всадник» Параша из эпизодического ее упоминания у Пушкина... Так и балет «Солярис» начинается с неописанной в романе земной жизни Хари и Криса, воссоздавая ее в традиционном по форме любовном адажио. Раздвоение образа Хари, следовательно, есть в балете воочию. Думается, именно эта фабульная коллизия земного-потустороннего побудила авторов балета обратиться к произведению Лема. Но в отличие от балетных романтических виллис, в «Солярис» действуют фантомы-«слепки» с некогда живших людей. Ответим на вопрос, ради чего в наши дни авторы спектакля вспомнили о фантастике Лема? Прежде всего, чтобы, как и он, обнажить философский камень мироздания, твердо убеждая: даже в нечеловеческих условиях мы обязаны оставаться Человеком! Мысль очень актуальная, вложенная автором «Солярис» в трепетный, но сильный духом характер девушки Хари, которая не остановилась трижды лишиться себя жизни (и псевдо-жизни) ради гуманистических постулатов.

Итак, глубокая идея прозвучала в замысле спектакля. Но столь же глубоко она осуществилась в нем и не превратилась ли в средство сценической иллюстрации первоисточника? Затрудняемся сказать «да» или «нет», что само по себе проясняет впечатление.

Раз авторы строили свой балет, опираясь на уже созданное произведение, будем и мы в анализе отталкиваться от С. Лема. Пожа-



Сцена из
спектакля
«Солярис».

Немалой дозой изощренного мышления нужно обладать, чтобы увидеть в романе С. Лема «Солярис» балетный спектакль. Перечитывая известное сочинение польского писателя-фантаста, тонешь в изобилии специфических терминов, научных подробностей, детальных технологических описаний. Это произведение — infernalная фантазмагория, герой которого вселенское подсознание. И можно ли такого неосязаемого героя поставить во главе визуального сценического творения? Оказывается, возможно, и даже вполне успешно, если абстрагироваться от точного воспроизведения первоисточника, позволив себе построить собственную схему-версию «по мотивам одноименного романа С. Лема». Так и было заявлено в программе фантастического балета в двух действиях, авторами которого стали композитор С. Жуков, балетмейстер-постановщик А. Соколов, художник Г. Якубовская, режиссер Ю. Чайка — последнему принадлежит исходный замысел новой премьеры Днепропетровского театра оперы и балета.

Не все в ней показалось однозначно приемлемым, нашлись просчеты. Однако при многих постановочных трудностях и «недогажках» в воплощении грандиозной научной фантастики сцена получила красочное театральное действо.

Зрителю не следует обращаться взыскательной памятью к страницам С. Лема. Аналогий в спектакле подчас им не найдется. Но не они

луй, наиболее близкой к нему оказалась сценография, предложенная Г. Якубовской. Писатель дал художнице замечательное подспорье в наглядности космических пейзажей: «За стеклом блестящие огромные гребни волн, поднимавшихся и опускавшихся так медленно, словно Океан застывал... Хлопья слизистой кроваво-красной пены скапливались между волнами... На солнце Океан отливал жирным блеском, словно по волнам растекалось красноватое оливковое масло...» И там, где на сцене появлялась планета Солярис, населенная одним обитателем — живым Океаном, в оформлении господствовал удивительный унисон с описаниями Лема. Эту «плазматическую машину», «одну чудовищно разросшуюся клетку» изображал гигантский плавающий в воздухе, переливающийся фосфоресцирующими красками шатер, словно «разговаривающий» в своем непрекращающемся движении. Сценограф использует остроумное решение, подвешивая с колосников округлое «тело» некоего космического «мозга». Эффектно, как того и требует научная фантастика, обыгрывается хаотизм формы шатра, перемещающегося в пространстве по принципу театра марионеток. Эта изобразительная находка довлеет в оформлении спектакля, где в других картинах (к сожалению, слишком затемненных) применяются уже ставшие привычными элементы декорационного фона — мерцающий луч лазера, звезды на темно-синем небосклоне, примелькавшиеся костюмы роботов и т. д.

Отдадим должное и музыке молодого композитора Сергея Жукова. Это первый его опыт в балетном театре. Ученик М. Чулаки по Московской консерватории, он не чужд сценическим жанрам, пробовал

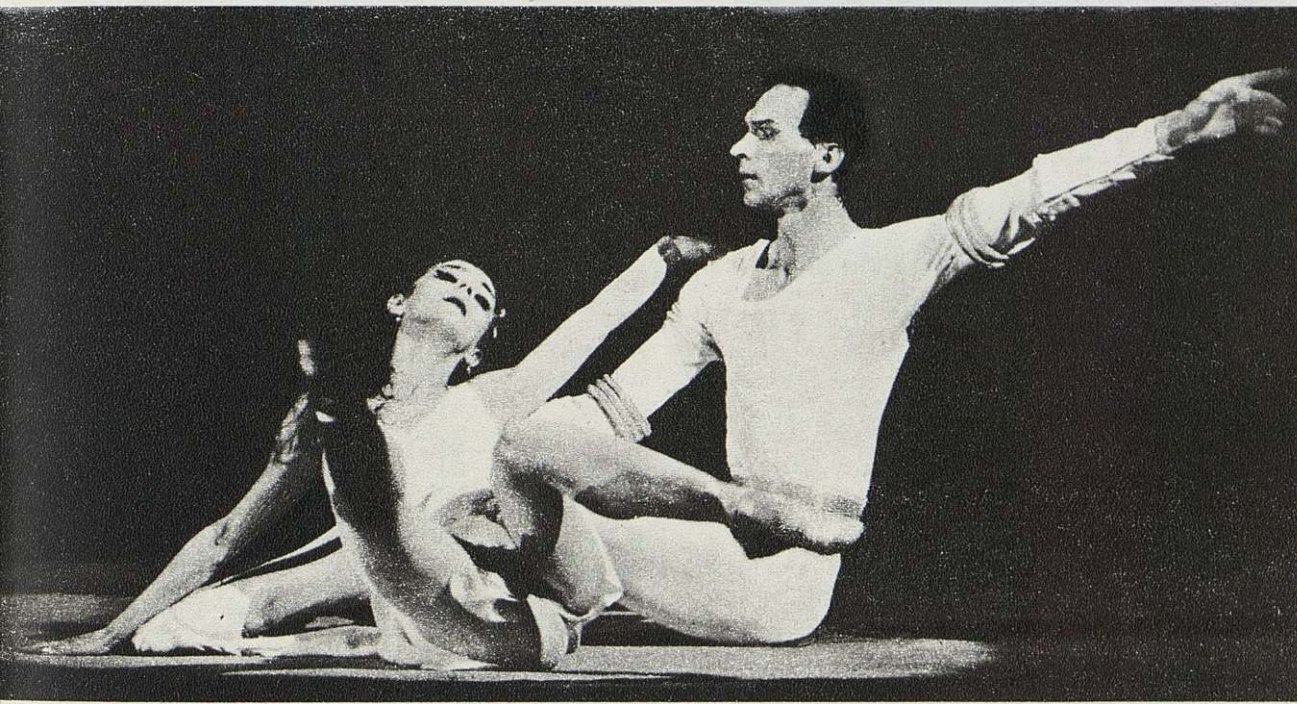
себя в кинематографе, на телевидении, но ближе ему камерно-инструментальная, симфоническая музыка. Знатоки оценили его ораторию на стихи И. Бунина «Мгновения, бегущие чредой»; как не раз уже случалось, сочинения С. Жукова более исполняются за рубежом, нежели у себя на Родине. Очевидно, нам еще предстоит открывать творчество композитора, и партитура балета «Солярис» даст определенный стимул.

Она задумывалась как масштабная симфоническая работа, где музыкальная форма естественна и гармонична изнутри, не подвластна диктату дансантиности и правилам балетной конструкции. Однако это не означает, что музыка писалась в отрыве от хореографа — балет родился как общее детище его авторов. Композитор стремился осуществить «идею полного слияния оркестра» в поиске новых контактов музыкантов. Такой подход ощущается в музыке, даже несмотря на «вещественные» утраты, связанные с качеством инструментов, их нехваткой, недостаточной квалификацией артистов оркестра. Музыка создавалась бескомпромиссно, без оглядки на ее реальное исполнение. Партитура предложена сложная, насыщенная, плотная по звучанию и отнюдь не номерная. Она словно изливается единым звуковым потоком, где поражает сочетание квази-современного и чего-то извечно исконного. Здесь переплетаются, сливаются, расходятся пласты развернутых электронных звучаний, «конкретика» записанных на фонограмму голосов земли (шум океана, крики птиц, плач ребенка, скрежет разрушения), пронзительные эффекты синтезатора... с душевной и близкой сердцу широкой рекой мелодичности, спокойной-цветистой оркестровкой, по эмоциональному складу возвращающих

По-балетному редактируя роман «Солярис», хореограф вводит в него некий «коллективный образ» сонма душ, олицетворяет который небольшой женский ансамбль в стиле обновленного «белого балета». Все что хочет сказать Хари возлюбленному ею Крису, что она чувствует и несет в своем подсознании, будет отражать танец белых дев. Сам по себе этот прием живописен и доходчив, но хотелось бы видеть больше изобретательности в хореографическом его воплощении. Очевидно, замысел хореографа — обрамление экспрессивных дуэтов героев сдержанно-пастельными танцевальными пассажами белых дев — не прозвучал по-задуманному из-за небрежного неслаженного исполнения. А такое качество в подобного рода решениях для кордебалета является обязательным.

Наиболее танцевально разработанным стал в спектакле образ Хари, и здесь многое зависело от исполнительницы. Молодая ведущая солистка труппы Анна Дорощ обрела в этой роли балеринскую уверенность и задатки способной актрисы. Технически партия строится в расчете на ее данные — энергичный высокий прыжок, масштабность и силу движения, выразительность поз. Все эти свойства танца она раскрыла в насыщенной и трудной партии главной героини балета. Особенно впечатлил последний трагический дуэт Хари и Криса (В. Страхов), где исполнители проявили яркий актерский темперамент.

Вообще, дуэтные построения наиболее удаются балетмейстеру. В них ощутимы логика, красота, классичность. Однако, как это часто случается, лирические эпизоды в спектакле уступают по выразительности эпизодам драматичным. Так и в «Солярис» запоминаются



А. ДОРОЩ
(Хари)
и В. СТРАХОВ
(Крис)
в балете «Солярис».

Фото Д. Куликова

к Чайковскому. Тема любви — могучая и нежная — пронизывает лирические сцены балета, не всегда адекватно отражаясь в хореографии. Показалось, балетмейстер видит в такой «неадекватности» определенный прием, который сам по себе воздействует как сильный драматургический контраст. Особенно это проявилось в финале, где на гремаше-напряженном музыкальном форте происходит столь же напряженный, но медленный и монотонный аскетичный круговорот движения. Герой уходит в космическую Беспредельность, поглощенный мертвящим маршем фантомов.

И если композитор не обошелся без остроты современных средств выразительности, то хореограф словно намеренно отказывается от той пластики, что принято называть «современной». Даже роботы у него характеризуются неким утрированно-механичным экзерсисом, построенном исключительно на классических батманах, заносках, прыжках. «Я шел не по линии хореографических изысков», — сказал в беседе балетмейстер Александр Соколов. И действительно, он будто намеренно пренебрегает многообразием пластических форм, подчиняя движеческую систему прежде всего законам режиссуры. Уже давно не приходилось констатировать заявленного режиссера балетного спектакля, как то есть в «Солярис», и Ю. Чайка твердым почерком определяет абрис постановки. Таким образом, днепропетровский опыт по-своему возвращает нас к практике «драм-балета» или точнее советской хореодрамы, когда в союзе режиссуры и хореографического творчества было создано немало замечательных произведений. В этом одна из интересных сторон новой работы украинского театра.

сцены истязания космонавта Гибаряна «черными женщинами», которые топчут, мытарят, изничтожают его. Найдены пластические метафоры этих действий. Резко контрастирует с танцевальными решениями образ Океана. Постановщик прибегает тут к феллиниевским приемам, воплощая злую волю планеты Солярис в виде одушевленной фантастической толпы призраков. Они — из разных эпох и народов, одежды средневековой и атрибуты современной моды сменяют друг друга, так же как хаотичные «рапидные» движения, при том каждый персонаж похож на заведенную куклу, абсурдно повторяющую какой-то жест.

...Хореограф А. Соколов, возглавивший днепропетровскую труппу, тяготеет к оригинальным постановкам. Таков опыт «Солярис», как и другие, будем надеяться, осуществимые в будущем опыты новых оригинальных работ, замыслами которых поделился А. Соколов. Сам факт первопротений — достоин всяческого одобрения. Но всегда ли первопротение становится первооткрытием в искусстве? Наверное, подобного трудно ожидать. Так и «Солярис» мы склонны считать примером профессионализма постановщика в рамках спектакля той эстетической и музыкально-хореографической основы, которая сформировалась Ю. Григоровичем. Днепропетровский театр проявил своеобразную дерзость в обращении к сложному, неожданному литературному первоисточнику — научной фантастике, в сотрудничестве с начинающим талантливым балетным автором композитором С. Жуковым, нашедшим в лице балетмейстера А. Соколова чуткого восприимчивого музыканта.



К 150-летию со дня рождения П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Балет «Щелкунчик» написан Петром Ильичем Чайковским в период между оперой «Пиковая дама» и Шестой симфонией — сочинениями, в которых с такой удивительной силой звучит тема трагического одиночества, тема зловещего рока, довлеющего над человеческой судьбой. Своему последнему балетному детищу, написанному в пору редкой сконцентрированности зрелого мастера, он подарил лучшую, самую светлую часть своего сердца, свою глубокую веру в предназначение человека для счастья, которым пронизан восхитительный мир взросления детской души.

«Щелкунчик» — не детский балет, а балет о детстве, о таинственной поре, когда реалии жизни столь естественно сплетены с фантазией вымысла, когда столь радостно ощущение себя в царстве любви центром мироздания, в котором зло можно победить, потому что ты смел, честен, благороден и полон сочувствия и столь острого чувства справедливости.

Напиши музыку балета кто-либо другой, не менее талантливый, и мог бы получиться прекрасный детский балет, для чего в плане-сценарии М. Петипа и И. Всеволожского было заложено немало предпосылок. Но, четко следуя указаниям великого балетмейстера, Петр Ильич с неуклонной творческой волей решал свою задачу. Ему было совсем непросто противостоять нажиму постановщика, но внешне безукоризненно выполняя очередное его задание, он преследовал свою задачу. Ему было совсем непросто миру, так как «Щелкунчик» — любимый балет не только детской аудитории, но и взрослой. Именно потому, что автор музыки говорит нам о том, что детство должно быть прекрасным, полным любви и понимания, что в детстве закладываются те очень важные черты, которые за порогом юности обретают полноту чувства и мысли умного, доброго человека, человека нежной, глубокой души. И возвращая взрослых в этот удивительный мир, он дает им понять, что детские мечты, вера в добро, счастье оставили в их судьбе незримый, но глубокий след. Что, может быть, далеко не все, о чем грезилась на заре твоей жизни, исполнилось... Не потому ли музыка, полная предчувствия грядущего счастья, так хватает взрослое сердце цемящей грустью, не потому ли так слышны в ней разрывающие сердце трагические интонации...

Пожалуй, никто не писал о «Щелкунчике» Чайковского с таким проникновением в его сущность, как Борис Владимирович Асафьев. Книги его стали сейчас библиографической редкостью, поэтому сегодня мы предоставляем читателю возможность познакомиться или вновь перечитать отрывки из его работ, посвященных последнему балету великого русского композитора.

Музыка Чайковского к балету «Щелкунчик» по содержанию своему стоит гораздо выше сюжета в том плане, как сюжет этот был трактован в эпоху первой постановки балета. По своей ритмике, по своим оригинальным, вовсе не потерявшим силы эмоционального воздействия звуковым сочетаниям (в особенности в первой половине балета) и по своей исключительно интересной инструментовке большого мастера, музыка «Щелкунчика» отнюдь не должна быть изъята из репертуара как классически ценное произведение русской театральной музыки. Если лишать «Щелкунчика» прав быть в репертуаре за его якобы архаичность, то надо решительно отказаться тогда от всех произведений венской классической школы, особенно Моцарта, так как по формам своим и по своей технике партитура «Щелкунчика» является логическим выводом из классических приемов и принципов музыкального мастерства. Недаром многие известные мне сейчас передовые музыканты у нас (школы Щербачева) и на Западе (Стравинский), минуя музыку непосредственно примыкавшего к ним поколения, с глубоким уважением и вниманием изучают мастерство Чайковского, которое начинает теперь вновь, но иначе чем раньше и отнюдь не своими преходящими наслоениями современной эпохи, действовать на современность.

Эпигоны Чайковского брали от его музыки только то, что слышала та эпоха (бесконечно повторяя то, что в его музыке воспринималось как «нутро»). Теперь, через несколько поколений (и здесь повторяется часто наблюдаемый в истории музыки факт действия произведений на расстоянии своими ранее не услышанными и не усвоенными факторами), эта музыка слышится иначе и начинает воздействовать своей актуальной стороной.

Чайковский силен своей динамикой проявления (именно в «Щелкунчике» раскрытого) симфонического развития в танцевальных формах и в пантомиме, своей гибкой техникой и чуткостью своих характеристик, не говоря уже о мелодическом богатстве. Если поставить рядом с партитурой «Щелкунчика» многие бытующие в репертуаре актеатров оперы и балета — они не выдержат сравнения. Это не значит, что их надо изымать (они могут иметь за собой другие права на существование), но это значит, что нельзя отвергать музыку нашего классика, обольщаясь часто лишь внешним и мимолетным блеском ловко скроенных, но на самом деле повторяющихся изжитых форм звукосочетания, современных произведений. В «Щелкунчике» много было сказано впервые и процент свежести в его музыкальной тематике и инструментовке превышает в сильной степени то, что может в той или иной степени (а это дело вкуса) казаться устаревшим. Если вообще не отказываться от принципа включения в современный репертуар классических произведений, то нет никаких оснований отказывать в этом праве «Щелкунчику» наряду с другими выдающимися образцами прошлого русской музыки, давно заслужив-

шими широкое признание. Что же касается сюжетной динамики, то как раз содержание музыки и ее новое, современное восприятие дали повод к пересмотру прежней сценической трактовки балета и внушают мысль об исправлении ошибок современников Чайковского, не сумевших исчерпать возможности, которые все еще содержит партитура.

[...] «Щелкунчик» — совсем иное и совсем одинокое совершеннейшее художественное явление: симфония о детстве. Нет, вернее о том, когда детство — на переломе. Когда уже волнует надежда еще неведомой юности, а еще не ушли детские навыки, детские страхи, когда куклы — будто и живые, а игра в войну — это видение себя мужественным, храбрым. Когда сны влекут мысли и чувства вперед, а неосознанное — в жизнь, только предчувствуемую.

Словно раздвигаются стены детской комнаты и мысль-мечта героини и героя вырывается на свежий простор — в лес, природу, навстречу ветрам, выюге, дальше — к звездам (финал I акта «Щелкунчика») и в розовом море надежд. Люди никогда не расстаются с надеждами, и Чайковский в них, в надеждах, и оставляет своих юных любимцев, в светлом си-бимоль мажоре — словно по ассоциации с концом величавой и могучей интродукции гликинского «Руслана». Собственно, вот и все внутреннее действие «Щелкунчика», завязывающееся в уютной домашней обстановке у рождественской ели, возле игр и подарков, в забавной путанице — кто дети, кто куклы?

Чтобы постигнуть «Щелкунчика», надо позабыть, что сюжетом послужила гофмановская сказка в переработке А. Дюма, что переработку Дюма приспособил для хореографии балетмейстер -М. Петипа, что, как обычно, в театрально-балетный план вошли всяческие вольные и невольные уступки «фееричным безделушкам». Зато следует помнить, что симфонист Чайковский контрабандой проводил линию симфонического развития. Словом, надо доверять только развертыванию внутреннего действия в музыке и следить за мыслью композитора. Он так владеет выразительными и изобразительными средствами своего искусства, что речь музыки одновременно вызывает, где это необходимо Чайковскому, звукозрительные иллюзии в сознании чуткого и внимательного слушателя.

В своей поразительной симфонической иллюзорности «Щелкунчик» глубоко антитеатральное произведение. Никакая сценическая постановка до сих пор не была в состоянии превзойти увлекательность и занимательность сказочно-симфонического оркестрово-колоритного воздействия партитуры. И в то время как мысль балетмейстера и драматурга Петипа явно стремилась только к внешней завлекательной феерии, воля композитора была еще упорнее на пути симфонического развития, с чем в балете

никак не желают считаться или понимают его очень наивно.

Что же побудило Чайковского так углубить музыкальную концепцию? Правда, во II акте балета он во многом пошел навстречу жанру и включил в действие обширную сюиту-дивертисмент из разнообразных танцев: маски в национальной окраске костюмов и движений. Зато он воспользовался случаем и сделал из антракта ко II действию великолепную симфоническую картину плавания по «розовому морю» надежд (по звукоцветовым представлениям Римского-Корсакова тут скорее можно было бы услышать ночное темносинее море и светлое от сияния звезд небо).

Сюитой-дивертисментом фарфоровых масок внутреннее действие задержалось, но вовсе не оборвалось в своем нагнетании. Наоборот. Остановиться оно не остановилось. Стоит только обратить внимание на сильное драматическое напряжение, какого достигает музыка в первой медленной части. Так понятно, что здесь развивается мысль о сопутствующей мечтам и надеждам юности страстной борьбе за жизнь. Своеобразнейшая среди многообразия балетных вариаций элегическая «вариация для челюстей», следующая за медленной частью, волнует всегда своим меланхолическим отблеском — отзвуками глубоких душевных коллизий. Как шубертовский фа-минорный «Музыкальный момент», как шумановское вопрошание: «Зачем?», эта вариация принадлежит к небольшому числу по виду скромных-скромных эпизодов музыки. По существу же, это туго стянутые узлы нервов, будто бы обезболенных. Они не сочиняются, а рождаются во всей своей «единственности», из накопившейся в сердце душевной боли, долго стиснутой. Это все то же: «не могу молчать», глубокая тень среди светлых надежд и иллюзий II акта. Каким колоссальным размахом воображения надо было обладать, чтобы, сочетав столько лучистой, искристой музыки, только одним тенью моментом дать понять и внушить, что сказочные образы — мираж, а взволнованное страдающее сердце со своим вечным «зачем» — несомненная реальность. Музыка II акта «Щелкунчика» — карнавал, среди которого вдруг напоминает о себе гейневская скорбная ирония. Замечательно, что эта чудесная лирика «стука сердца» — соло-вариация холодной, безучастной челюсти.

Прошла облачность. Карнавал продолжается, будто нет сердца. Звучит ослепительный вальс, вновь прохлывает себе место тема плавания по розовому морю надежд, звучная, с блеском, но с назойливостью шарманки. И потому трудно решить: остаются ли иллюзии или это обратное плавание с острова надежд? Вернее последнее, то есть пробуждение, но мотив розового моря продолжает звучать долго, долго в жизни.

Вот в общих чертах содержание симфонического действия «Щелкунчика». В него включено своеобразное ритмо-

«Чайковский был самым большим талантом в России и — за исключением Мусоргского — самым правдивым. Его главным достоинством я считал изящество (в балетах: я считаю Чайковского в первую очередь балетным композитором, даже в операх) и чувство юмора...»

Игорь Стравинский

развитие, имеющее очень большое значение для хореографической драматургии. Одно уже различие кукольно-механического ритмо-стиля и связанных с ним интонаций от ритмики, определяемой дыханием и степенью эмоционального напряжения, придает всему течению музыки особый интерес. Образуются арки-связи от явления к явлению и от образа к образу. От ритма кукольного марша увертюры к ритму игры ребят в солдатики, к механически повторным интонациям шарманочного типа — тут играла роль память об оркестрине в детстве Чайковского, «вместившей» свой колорит звучаний в его впечатлительную память, тут бой домашних часов с кукушкой и неким специфическим «шипом», от которого, если дело было ночью, хотелось голову спрятать под одеяло — на всякий случай.

А ведь замечательный по ритмической структуре эпизод мышиной войны, где так остроумно-контрастно сцеплены серьезность симфонического развития и жуткость иронии с игровой

сказочностью! Сквозь ироническую жестокость военной, якобы кукольной, ритмики проходят эмоциональные проявления детской взволнованной психики. От простодушного детского страха переход к тревоге за своего полюбившегося Щелкунчика, а от этой тревоги за игрушку — к сочувствию сказочному герою сна. Дальше еще незаметно перейденная грань — и начинаются первые проблески в душе девочки еще неосознанного, но манящего чувства. *Это рост.*

Неведомое чувство нагнетается и переходит в торжественный, мощный до-мажорный гимн — одно из самых ярких изъятий чувства после длительного нарастания звучности оркестра среди всех подобного рода подъемов у Чайковского. В мировой музыкальной литературе нет примера, соответствующего процессу созревания души у девочки, играющей в куклы, до первых зорей любви сквозь мечты о храбром мужественном герое, — процессу «воспитания чувства». Стоит сравнить аналогичные явления в «Евгении Онегине» от первого

выхода Татьяны до конца сцены письма, в «Пиковой даме» от встречи Лизы с Германом в саду («Мне страшно») до конца сцены в ее комнате и, пожалуй, глубже и мудрее всего в «воспитании чувства» и просветлении души (и прозрении) в Иоланте. В сущности это три сестры!..

Внутренняя концепция, почти сходная в трех (а с девочкой, полюбившей уродливого елочного Щелкуна, в четырех) случаях: потемки души — душевный рост в зорях чувства — полнота жизнеощущения, свет от расцветшей любви. Ну, а дальше — как распорядится жизнь: Татьяне одно — Лизе совсем иное. А в судьбу спутницы Щелкуна и судьбу Иоланты Чайковский не захотел заглянуть, покинув своих романтических героинь у врат счастья!..

Б. Асафьев. О балете. — Л.: 1974.

Б. Асафьев. Избранные труды, т. IV. — М.: 1955

ИЗ ИСТОРИИ ПЕРВЫХ ПОСТАНОВОК ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1892 год. Петербург. Хореография Льва Иванова.

Из книги Ю. Слонимского
«Мастера балета»:

«Как и другие балеты, «Щелкунчик» попадет к Л. Иванову случайно и с опозданием. В феврале 1891 г. Чайковский получил заказ на оперно-балетный спектакль

(двухактный балет «Щелкунчик» и одноактную оперу «Иоланта»). Тема «Щелкунчика» была выбрана директором императорских театров И. А. Всеволожским, которому она очень нравилась.

9 марта Чайковский получил от М. Петипа полный рабочий сценарий с конкретными требованиями к музыке для каждого номера».

Сцена из балета
«Щелкунчик» («Снежинки»).
Санкт-Петербург (1892).

«...Музыкальный материал... в готовом виде был получен Л. Ивановым, когда Петипа заболел и прервал подготовку балета. Нам важно подчеркнуть, что в «Щелкунчике» встретились два мастера, скованные и отягощенные неудачной схемой спектакля, преодолеть которую Л. Иванов был не в силах».

«Мы должны решительно отвергнуть версию М. И. Чайковского, брата композитора, будто по вине Л. Иванова были погублены музыка и балет».

Возьмем, например, несколько танцевальных отрывков из «Щелкунчика» в постановке Л. Иванова, которые являются превосходными произведениями; таковы «танец снежинок» (I акт), «пляска буффионов» (трепак) и «китайский танец» (II акт).

В танце «снежинок» все внимание Л. Иванова устремлено на эмоционально-иллюстративное воспроизведение метели. Движения очень простые и набор их невелик, чем эта постановка существенно отличается от современного сценического варианта. В них нет ни одной детали, стоящей изолированно от общей схемы движения. Но самый характер движений и изобретательность замысловатых группировок воссоздают картину метели с пушистыми мягкими снежинками и тающими хлопьями.

Мы даем в выдержках описание этой сцены, сделанное А. Волинским: «Снежинки трепещут на легком ветру, выходя из-за кулис небольшими линиями по три человека в каждой, одетые в белые тюники с пушинками на головах и снежинками в руках. Сплетаясь между собой непрерывно, они покрывают сцену многообразными фигурами, кругами, звездочками, прямыми шеренгами, то параллельными, то пересекающимися».

Танцы легкие, с переменной шагов, с мелкими прыжками, дают мозаику рисунков, распускающихся один из другого.



Часть танцовщиц образует большой крест с проведенным внутри него кругом других артисток, причем прямые линии несутся в одном направлении, а замкнутый хоровод делает движения в противоположную сторону.

Перед этой чудесной группой восемь новых снежинок плетут узор во всю ширину сцены с едва заметными прыжками, вернее сказать, с ритмичным приподниманием ступни на подпальцы. Это одна из красивейших деталей постановки.

Затем идет фигура с двумя вертикальными линиями, стоящими параллельно и объединенными третьей наверху, напоминая буквы П. При этом соединительная линия гуще (в четыре ряда) линий боковых, сложенных из двух рядов танцовщиц каждая.

Танец продолжается все на той же перемене шагов (*pas de basque*) с небольшим прыжком на одну ногу. Но вдруг артистки верхней шеренги сплетаются руками и делают широкий общий хоровод, а линии вер-

тикальные рассыпаются на части, которые несутся друг за другом кругами, подготавливая предпоследний момент картины: белую пляшущую звезду. Звезда дрожит и мчит из себя блестящие струи... В заключительном коде метель закручивает и уносящий хаос в большую группу пирамидального рисунка. Снежинки замирают сугробом, убаюкиваемые вьюгой.

«Китайский танец» и «пляска буфонов» (трепак) II акта носят иной характер. Первый — весь в традициях «*chinoiserie*» XVIII века: это копия с бесчисленных изящных статуэток китайцев, кивающих головами и выкидывающих в сторону руки с вытянутыми указательными пальцами.

Таков же и характер музыки, «предпри- санной» Чайковскому.²

Быстрый танец китаянок на пуантах (пара с ансамблем), сохраняющих свой статуэточный облик, прорывается отдельными гротесковыми прыжками, которые акцентируются такими же скачками в музыке.³

Пляска буфонов (трепак) едва ли не самый сильный танцевальный отрывок в постановке Л. Иванова. Солист в сопровождении группы танцовщиков, искусно работая большими кольцами-колесами, показывал движения, казавшиеся в те времена акробатическими. Острота поз, четкий плясовой подъем, ускоряющийся в темпе, прыжки в калейдоскопе присядочных движений — все это создавало в совокупности танец, безусловно, заслуживающий внимания и в наши дни.

«Искусство», 1937, с. 177, 179—180, 181.

¹ «В этом балете, кроме сюжета, слишком отступавшего от балетных традиций, виноват был во многом и балетмейстер», — пишет М. Чайковский в книге «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, с. 579.

² «Type, chinois, clochettes, etc.», записывает М. Петипа. См. архив Петипа, папка «Щелкунчик».

³ В современной постановке В. Вайнонена «китайский танец» является вариацией на тему постановки Льва Иванова.

1919 год. Москва.
Хореография Александра Горского.

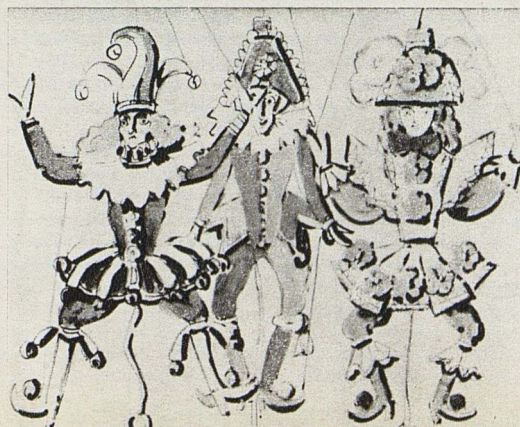
Из книги Ю. Бахрушина «Александр Алексеевич Горский»:



Эскизы костюмов к спектаклю Московского Большого театра «Щелкунчик» (1919), созданные Константином КОРОВИНЫМ.

«Мысли, волновавшие его, Горский изложил в письме к В. Д. Тихомирову в марте 1918 года. Вот что писал в этом письме Горский: «Демократизация хореографии возможна, широкое проникновение ее в широкие трудовые массы. Но для этого она должна быть понятна по концепции, верна, даже в деталях, взятой эпохе и верна не абсолютной, а художественной правде. Вот тезис моих планов на будущее, но оно темно, ибо краски мои — живые, свободные люди, не всегда понимающие и правду, и этнографию, и эпоху... каждый [понимает их] по-своему, особенно когда они самоопределяются».

В этих словах Горского чувствуется стремление найти новые пути развития ба-



лета, но в то же время есть в них и некоторая доля сомнений — не все еще ясно для него. В этом немалую роль сыграло и то обстоятельство, что среди артистов Горского были такие, которые сомневались, не верили в возможность существования балетного искусства. Но никакие трудности не могли обезоружить Горского. Наоборот, с удвоенной энергией он начал искать новые пути развития хореографии. В первую годовщину Октябрьской революции он выступил в Большом театре со своим первым революционным балетом «Стенька Разин», поставленным на музыку одноименной симфонической поэмы Глазунова и оформленным художником П. П. Кончаловским.

...Через полгода Горский показал на

сцене Большого театра одно из самых совершенных, если не самое совершенное из своих произведений, — балет «Щелкунчик» Чайковского.

Начатая еще перед мировой войной 1914 года, эта постановка была отложена до конца военных действий. Завершение постановки после Октябрьской революции как бы знаменовало вечность великих художественных традиций, созданных русским народом. Это была часть того лучшего из прежней культуры, что надлежало бережно сохранять и развивать. Внутренне сознавая всю лежащую на нем ответственность, Горский стремился создать и создал спектакль, в котором сконцентрировалось все самое совершенное, что было в его творчестве.

Верный себе, Горский начал с существенной переработки драматического плана балета, основываясь на тщательном и углубленном изучении и проникновении в музыкальную мысль Чайковского. Здесь он приблизился к основной особенности построения сюжета в произведениях романтиков, где реальное так незаметно переходит в фантастическое, фантастическое проникает в реальное, что ощутить этот переход абсолютно невозможно. Так в балете построен первый акт. Вся картина сна Маши, названной у Горского по Чайковскому Кларой, не носила того натуралистического характера, который придан ей в теперешних постановках. Она была вся обрывочная, неясная, именно так, как бывает во сне. Незабываемо был сделан переход к картине «Снежинок» — Клара засыпала у замороженного, освещенного луной окна, вода пальчиком по таинственным ледяным узорам на стекле, которое вдруг превращалось в задник декорации следующего явления. В этой сцене Горский сохранил в танцах многое из первой постановки балета, осуществленного в свое время Львом Ивановым с таким тонким чувством музыки. Последнюю картину, которая всегда шла как не связанный с сюжетом балета дивертисмент, Горский превратил в яркий праздник оживших елочных игрушек. Декорация представляла собой разукрашенную гигантскую новогоднюю елку. К сожалению, по целому ряду случайных причин, не удалось полностью выполнить весь план оформления художника Коровина — отсутствие в те годы тарлатана заставило отказаться от блистающих костюмов снежинок и заменить их малоподходящими реалистичными шубками и капорами. Выполнение декораций последнего акта из-за отъезда декоратора было поручено другому художнику, причем пришлось значительно упростить краски первоначального эскиза.

В танцевальном отношении с особенным блеском были поставлены вальс цветов в последнем акте и финальная кода, где с присущей Горскому четкостью музыкальные темы сочетались и подчеркивались соответствующими темами танцевальными. Горский исключил из балета роль феи Драже, как известно, созданную в свое время лишь для того, чтобы дать возможность блеснуть гастролировавшей в Петербурге итальянской балерине Дэль-Эра. Танцевальная партия феи Драже была передана балетмейстером Кларе, которую исполняла не окончившая еще школу талантливая воспитанница В. Кудрявцева. Это придало всему балету своеобразную юную прелесть и непосредственность. Спектакль имел большой успех и за три года выдержал около тридцати представлений.

К 150-летию со дня рождения П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Из книги Е. Суриц «Хореографическое искусство двадцатых годов»:

«...В 1914 году был нарисован эскиз «снегурочки» — та самая голубовато-перламутровая шубка, отороченная белым мехом, о которой пишет Бахрушин, капор, белая муфточка, серебряные, отороченные мехом ботиночки. Костюм предназначался, как видно по списку имен, для всех сорока танцовщиц, участвующих в танцах сцены «Царство Мороза». А также для Клары. На эскизе костюма Клары первого акта Горский написал: «Для второго акта нужна серебряная шубейка, опушенная мехом, и такой же капор и муфточка (по рисунку снегурок). Он пойдет и для третьего акта».

Отсюда ясно, что Горский не случайно одел снежинок в шубки и капоры. Точно такую же шубку приносили и Кларе в конце первого акта. В предствлении девочки снежинки связаны с рождественской елкой. Она видит их такими, как она сама, как подружки, пришедшие в гости. Иначе говоря, сказка опять вырастает из реальности, той реальности, которая знакома ребенку. Вероятно, по предварительному замыслу во второй половине акта — возможно, перед адажио — снежинки должны были скинуть шубки и остаться в сверкающих пачках. Но в спектакле это превращение осуществлено не было.

Внешний облик снежинок predetermined и характер их танцев. Движения снежинок соответствовали их детской, даже игрушечной внешности. Горский не ставил в этой сцене больших классических ансамблей в духе Петица и Льва Иванова. Он даже не использовал пальцевой техники. Снежинки передвигались мелкими шажками вприскокку (*pas de chat*), коленками вперед, держа у лица муфточки с засунутыми туда руками. Горский требовал, чтобы танцовщицы рисовали на каждой щеке по ровному кружочку — игрушечный румянец.

Выделяя картину «Царство Мороза» в самостоятельный акт, Горский, как было задумано еще в 1912 году, внес изменения в музыку, чтобы усилить поэтичность сцены в лесу, «вставив в нее дуэт из 3 акта, где он, собственно, ни к чему».¹ Большое

адажио, лирическая тема которого в кульминационные моменты достигает большого драматизма, соседствовало с открывающим акт величественным и светлым анданте. Здесь же исполнялась мужская тарантелла и вариация балерины, написанная для челесты.

...Горский собрал воедино всю музыку, которая призвана раскрыть внутренний мир героини. Путем этих перестановок и разбивки балета на три акта он добивался более стройного построения. Так, если внешнее действие волей-неволей ограничивалось первым актом, то внутреннее — духовный рост героини, раскрывающийся в сопротивлении злу, в любви, в общении с природой, — продолжалось, достигая апогея во втором акте. И только третий был отдан дивертисменту.

Изменения, которые Горский внес в авторскую партитуру, можно было оправдать, если бы танцы второго акта действительно выражали глубину содержания музыки, которую он там собрал. Между тем оживляя детские грезы Клары, Горский не вышел за пределы наивной детской идиллии. Анданте, где Чайковский рисует радостное волнение вырвавшейся на свободу души, изображалось шестием тридцати двух Дедов-Морозов и карликов. Они же были участниками адажио и в моменты наибольшего напряжения чувств поднимали Клару высоко над землей. Паря в воздухе, она любовалась красотами зимнего леса. Однако, как бы высоко ни вскидывали Деды-Морозы Клару, как бы мило ни радовалась она открывающейся ей природе и трогательным девочкам-снежинкам, этими средствами не выразить возвышенного адажио, где сливаются воедино торжество и скорбь».

«Искусство», 1979, с. 106—108.

Эскизы К. Коровина
любезно предоставлены
редакции Музею
Большого театра СССР

¹ Плещеев А. О балете. (Разговор с Горским). — «Время», 1917, № 944, 19 мая.

ВРЕМЯ. СТИЛЬ. ШКОЛА

ХАРАКТЕРНЫЙ ТАНЕЦ: ЕГО НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ

РОБЕРТ ГЕРБЕК,
заслуженный артист РСФСР,
лауреат Государственной премии СССР

Прежде чем выразить свою обеспокоенность современным состоянием сценического характерного танца, я хотел бы с благодарностью вспомнить о выдающихся педагогах, воспитавших меня, — вспомнить об Александре Викторовиче Ширяеве, Александре Михайловиче Монахове, Андрее Васильевиче Лопухове.

Это были педагоги-художники, педагоги-мастера, увлекавшие нас своим запалом, внутренней чистотой и искренностью исполнения. Особыми качествами их методики являлись предельная точность, строгая профессиональная требовательность не только в достижении технического совершенства, но и в постижении внутреннего содержания образа, в осмыслении композиции любого упражнения, любого жеста и па, в стремлении к той психологической достоверности исполнителя, без которой актер для них не существовал. И мы всегда с увлечением выполняли их профессиональные требования, понимая, что без напряжения воли, без творческой энергии и самоконтроля нам не достичь желаемого и что будущая наша профессия — это годы тяжелейшего труда.

Не могу не сказать и о тех балетмейстерах-новаторах, с которыми мне посчастливилось сотрудничать, когда по окончании Ленинградского хореографического училища я был зачислен в балетную труппу Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова — о Федоре Васильевиче Лопухове, о Леониде Вениаминовиче Якобсоне, о Ростиславле Владимировиче Захарове, Василии Ивановиче Вайноне, Леониде Михайловиче Лавровском, Константине Михайловиче Сергееве, Вахтанге Михайловиче Чабукиани, Борисе Александровиче Фенстере.

Творчество этой плеяды было значительным, удивительно новым и во многом неожиданным. С их именами, с их активной постановочной деятельностью связан резкий взлет и в моей артистической судьбе. В их сочинениях ведущие характерные солисты начали двигаться на ответственные партии наравне с танцовщиками классического амплуа. Таким образом, я оказался «детисцем» своего времени. И смог выразить в своем творчестве все то, к чему стремился.

Работа с этими мастерами воспитала во мне вдумчивое отношение к избранной профессии и научила меня всегда стремиться в решении образа к психологически-поэтическому обобщению — энергию мысли переводить через душу музыки в энергию танца. Меня привлекала динамичная волевая манера исполнения, мужественные характеры, смелый властно-утвердительный жест. Я стремился быть единомышленником выдающихся балетмейстеров нашего времени и постоянно искал пути к созданию портрета сильного, решительного героя.

Для того, чтобы сегодня говорить о судьбе сценического характерного танца в балетных театрах, о его значении в спектаклях классического репертуара, о его значении в искусстве вообще, достаточно объективно разобраться в увиденном за последние годы на сценах академических и неакадемических театров нашей страны. И признать — здесь следует говорить не только о снижении качества образного решения той или иной партии и отдельных танцев, которые исполняются формально, что называется, «без нерва», без понимания

национального характера и стиля, но вообще о полном отсутствии в спектаклях народно-характерного танца.

Это порождает недоуменный вопрос — почему? Ведь сценический характерный танец — не только виртуозные пассажи, но поэтическое образное начало, таящее в себе разнообразные содержательные возможности и для хореографа, и для артиста. Подобное поэтической образностью отличалось искусство тридцатых-сороковых годов. Исполнительское мастерство звезд того периода уникально, и я был счастлив, оказавшись в их окружении, выступая рядом с Г. Улановой, Н. Дудинской, Е. Люком, Ф. Балабиной, Т. Вечесловой, И. Зубковской, А. Осипенко, А. Шелест, М. Дудко, Н. Соляниковым, К. Сергеевым, В. Чабукиани, Б. Шавровым, Л. Леонтьевым, Б. Брегвадзе... Тогда на сцене царил удивительно осмысленный и развитый по форме танец, передававший характер образа в его душевной глубине, в его национальной самобытности. Да, то было время событийных свершений в советском балете. Совершенствовалось, осмысливалось, облагораживалось исполнительское мастерство: танцевальная техника понималась только как средство, а не как цель творчества. Все внимание актера сосредотачивалось на выразительности, содержательности движения. Тут требовались гармоническое соединение психологических и физических факторов, особая культура внимания, при которой жесты и па составляли не фон, а основу создаваемого образа в любом танце, то есть трактовались как живое слово, имеющее свой смысл, интонацию, эмоциональную окраску. И мы творили с открытым сердцем, добиваясь правды и глубины. Все это меня страстно увлекало и отвечало моим желаниям и, благодаря окружению великих мастеров, служило стимулом к познанию и выявлению той внутренней жизни героев, которая открывалась в любом дуэте, в любом отдельном сольном номере.

В спектаклях тридцатых-сороковых годов водораздела между классическим и характерным танцем не существовало, они активно взаимодействовали, обогащая друг друга. Отсюда такое уникальное богатство пластических красок в спектаклях тех лет. «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Сердце гор», «Лауренсия», «Ромео и Джульетта»... Я назвал лишь малую долю. И в каждом мы видели не абстрактных носителей добра и зла, но живых конкретных людей с ярко выраженным национальным обликом и мироощущением. Наряду с артистами классического амплуа здесь ярко заявили о себе и характерные танцовщики. Скажу о двух из них — моей коллеге по театру Нине Анисимовой и москвичке Ядвиге Сангович. Если анализировать создаваемый на основе характерного танца образ, то приходишь к выводу, что главное здесь — верное ощущение исполнителем народности его пластики, композиции, способность артиста передать логически стройную связь одного движения с другим, канителность переходов, что приводит к слитной целостности всего текста, его гармонии, помогает выявить характер танца, его внутреннюю логику, его образную интонацию. Этими качествами великолепно владели — при всем различии их актерской индивидуальности — обе балерины. Я хочу назвать их творцами-художниками.

Нина Александровна Анисимова — выдающаяся характерная танцовщица Кировского театра была моей постоянной партнершей. Я в шутку прозвал ее «золотой зажималкой» (наше партнерство называли «огненным дуэтом»). Нас объединяло увлеченное творческое содружество, взаимный азарт и схожий темперамент, стилистическое единение и понимание друг друга с полуслова, художественная неуспокоенность, единый художественный вкус.

Искусство Нины Анисимовой было удивительно гармонично, в ее пластике искусство сливалось с природой. Она танцевала страсть как божественную силу, тело артистки словно пело, вызывая у зрителя искренний восторг и восхищение, а взгляд источал поистине обжигающую силу. Анисимову можно назвать психологической танцовщицей, ее вдохновляла, в основном, музыка. Анисимова поражала нас своей духовной интенсивностью. В ее творчестве не только танцовщицы, но и балетмейстера преобладали удивительно волевое начало.

С Ядвигой Генриховной Сангович — ведущей характерной танцовщицей Большого театра Союза ССР мне довелось работать в течение трех месяцев во время гастролей за рубежом. Ее актерской индивидуальности была ближе лирика, исполнительская манера отличалась благородством, сдержанным темпераментом. Ее танцу свойственны художественная достоверность, красота формы. Выступая в дуэте, она всегда стремилась вести лирический диалог с партнером, диалог, полный душевной открытости, отмеченный осмысленностью каждой танцевальной фразы. В творчестве Ядвиги Генриховны Сангович



всегда ощущался мир взволнованных чувств.

В последние годы и особенно в настоящее время наблюдается тенденциозное стремление исказить историю успешного развития советского балета в тридцатые-сороковые годы, сознательно снижается значение достижений этого периода. Я не раз слышал от молодых артистов и хореографов, что традиции давно устарели, что существует новое мышление и новые определения современных художественных ценностей. Они забывают, что традиция — это преемственность, опыт, веками накопленный, который необходимо сохранять последовательно, осторожно, дабы балет не старел, а развивался, и что нет современности без знания традиций.

В последние годы в характерном танце превалирует голый техницизм, наблюдается нивелирование стиля классического наследия, полное отсутствие актерских индивидуальностей и слабое исполнительское мастерство. Полное отсутствие образного изъяснения чувств, мыслей, идей, создающих ощущение вдохновенной импровизации и увлеченной непосредственности. Иными словами — характерный танец исполняется формально, бездушно, на нынешней сцене он лишен образности, народности, национального колорита, зрителью преподносится лишенная смысла голая форма. Надо глубже ощущать и понимать душу музыки, образную стихию и целого спектакля, и отдельного танца, вникать в их сущность, чувствовать их живую ткань, их тонкую психологическую нюансировку, их природу, духовную культуру. Танцевальная техника не должна заслонять художественности произведения. Только искреннее проникновенное исполнение способно эмоционально захватить зрителя, увлечь его глубиной чувств и сердечной правдой. Если исполнитель не формально, а органично и естественно живет в образе, тогда контакт со зрителем достигает вершины, зритель — не только свидетель увиденного, но и соучастник происходящего на сцене. Тогда и создается между залом и сценой восторженное и напряженное душевное взаимодействие.

К сожалению, в последние годы ощущается явное разобщение среди мастеров младшего и старшего поколений. Критические замечания старших воспринимаются как непризнание младших, а не как искреннее стремление помочь в устранении недостатков, в поиске нового, отвечающего требованиям сегодняшнего дня в искусстве.

Исходя из практики, я убедился, что любое искусство порождает два типа актеров: актеров-творцов и актеров-служащих. Первые творят и живут искусством, вторые же действительно служат, не утомляя себя. Причем служащих обычно в труппе бывает больше, чем творцов. Служащих ценит администрация, а творцов — зритель. Служащий отрицает традиции, а творец живет ими и увлеченно создает новое, современное. Отрицание традиций порождает ремесленничество в искусстве, и оно деградирует, а признание традиций

Нина АНИСИМОВА и Роберт ГЕРБЕК
исполняют танец «Панадерос» из балета «Раймонда».

стимулирует вдохновение подлинного художника, он творит с верой в мощь человеческого разума.

Я довольно часто в течение последних лет стараюсь анализировать увиденное, стараюсь объективно разобраться в том, что сегодня происходит в жизни характерного танца на сцене, понять, в чем причина совместимости положительного и отрицательного в спектаклях академических театров. Я имею в виду не только ведущих солистов, но и кордебалет. Судьба характерного танца, его сценическая жизнь сегодня и завтра, его равноправное существование рядом с классическим танцем и его будущее — проблема эта должна волновать не только меня, она должна настораживать и беспокоить всех специалистов в этой области. Нельзя противопоставлять характерный танец классическому, они всегда находились и должны находиться впредь в состоянии тесного художественного взаимодействия. Говоря словами выдающегося мастера советской хореографии Федора Васильевича Лопухова: классический и характерный танец не следует приносить в жертву один другому, напротив, они должны взаимодействовать в создании целостной формы спектакля.

В заключение хочется сказать, что классическая хореография в комплексе с характерным танцем и составляет основу современного советского искусства балета. И дальнейшие поиски современных авторов не дадут результатов, если они будут продолжать игнорировать значение традиций нашей русской школы балета. Настала пора осмотреться и понять, наконец, что она, ее уникальный стиль, лексика трагически быстро теряют свое значение. Нынешние балетмейстеры с увлечением повторяют находки представителей зарубежного искусства, бездумно копируя и хорошее, но чаще — плохое. Отсюда такое количество заполнивших наши сцены маловыразительных, безликих композиций, лишенных эстетического и духовного содержания. Полнокровное и многозначное отображение событий духовного мира сегодняшнего человека возможно лишь на основе единства классического и характерного танца, которое всегда оказывалось плодотворным импульсом в поисках русских и советских мастеров.

Думается, что сейчас следует серьезно заняться анализом форм и структур характерного танца, традиций его исполнения, особенно в спектаклях классического репертуара, что поможет найти пути к его возрождению. Всем нам, специалистам, необходимо объективно и принципиально определить свое отношение к судьбе характерного танца, не дать ему уйти в небытие.

Алла ШЕЛЕСТ (Эгина) и Роберт ГЕРБЕК (Красс) в балете «Спартак».



В редакции журнала «Советский балет» собрались педагоги высших и средних учебных заведений, теоретики-балетоведы, критики из Москвы, Ленинграда, Минска, Перми, работники Союза театральных деятелей СССР и РСФСР и Всесоюзного методического кабинета по учебным заведениям искусств и культуры Министерства культуры СССР с тем, чтобы обсудить проект программы по истории зарубежного балетного театра. Он подготовлен кафедрой истории и теории русского до-революционного и советского театра Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, автор программы — старший преподаватель Е. Надеждина.

Участники обсуждения, признавая важность проделанной работы, подчеркивая объем собранного автором материала, тем не менее, высказывали в адрес предложенного им вниманию документа немало критических замечаний. Начавшая разговор о программе Л. Линькова (Ленинград) отмечала, что она может стать хорошей базой для людей, приступающих к педагогической практике, и хорошим подспорьем для уже работающих. Вместе с тем ее главный недостаток она видит в ее нереализуемости — ведь на изучение истории зарубежного балета отводится шестьдесят восемь часов, а весь этот обширный материал «втиснуть» в такую узкую временную сетку практически невозможно. И ленинградский оратор, опираясь на свой педагогический опыт, предлагает строить курс по принципу изучения истории балета как единого процесса. Деление же по странам приводит, как правило, к повторам. Например, как изучать творчество Жюль Перро — в истории русского балетного театра, где он трудился десять лет, или зарубежного — ведь он работал во Франции, Италии, Англии... Если говорить о явлениях современной зарубежной хореографии, то многое надо связывать с поисками и открытиями советских мастеров танца.

Сказанное в начале Л. Линьковой развивали и дополняли выступавшие следом В. Левенков (Пермь), Н. Чернова и Н. Вихрева (Москва). Они признали, что читать по такой программе — полная утопия, но она может быть отличным пособием для преподавателей. И, как отметила Ю. Чурко из Минска, — для студентов. Их-то мы, считает оратор, говоря об изучении истории балета как единого процесса, и не учитываем, забываем об особенностях их восприятия, ведь его уровень требует иного — им надо «разложить все по полочкам». Конечно, в идеале следует ввести в институты изучение истории балета как, допустим, изучение эстетики классицизма или романтизма и характер ее преломления в хореографии. Но готовы ли к этому наши воспитанники? Ю. Чурко предлагает данный материал издать как пособие, а краткий вариант его — как программу.

В Уральская (Москва) обратила внимание собравшихся на «Примерный тематический план», который опубликован на третьей странице программы. «Я, — говорит она, — чувствую себя в тупике, познакомившись с этим планом». Он строится на основе наличия того материала, который имеется у нас в руках. Например, балетный театр Соединенных Штатов Америки берется здесь лишь начиная с 1945 года, изучение становления школ классического танца на Кубе, в Австралии и Канаде им вовсе не предусмотрено. Какой может быть выход? Оставить проект программы как методическую разработку, а что касается подхода к изучению истории зарубежного балета, то здесь следует обратить более серьезное внимание на тематический план — он должен стать шире по охвату материала, обрести подлинную концептуальность. Пока же у нас вместо серьезного преподавания курса — случайные выборки.

Е. Григорьева (Москва), отмечая важность обсуждаемой проблемы, выражает опасение, что дело может ограничиться лишь разговорами — пусть будет точно известно, кто отвечает за пособие, кто за программу, кто за тематический план. Автор проекта программы Е. Надеждина ответила на вопросы присутствующих, дала разъяснения по отдельным положениям программы, поблагодарила за замечания.

Председательствовавший на обсуждении А. Соколов-Каминский (Ленинград), завершая дискуссию, признал также важность и объем проделанного автором программы труда и предложил после того, как Е. Надеждина переработает материал с учетом высказанных конкретных замечаний, выпустить его в свет как пособие. Но одновременно создать коллектив, который начнет работу по подготовке новой программы по дисциплине «история балета». «Ему придется заниматься новым неизвестным делом, но начинать эту работу надо», — сказал в заключение Аркадий Андреевич. Его предложение приняли — группа по подготовке проекта новой программы организована.

Материал подготовлен
Г. ВИКТОВОЙ

ВРЕМЯ.
СТИЛЬ.
ШКОЛА

МАРТИН ПУТТКЕ:

«ВОСПИТАТЬ — ЗНАЧИТ СОЗДАТЬ БАЗУ ДЛЯ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ»

Интерес к классическому танцу, его поэтике, выразительным возможностям проявляется в мире как в усиливающемся влиянии русской педагогики, так и в растущем стремлении хореографических школ различных стран проявить свои национальные особенности в рамках этого академического направления. И весьма заметны здесь результаты деятельности немецких педагогов, чьи воспитанники обрели признание на международной арене, в том числе и на различного уровня конкурсных форумах.

Берлинская государственная балетная школа стала местом, куда стремятся приехать учиться юные танцовщики из разных стран, где квалифицированными педагогами проводятся семинары и курсы, которые собирают многочисленный состав. Побывали в этом учебном заведении и мы. Сталкиваясь с разными суждениями и оценками его деятельности, мы неоднократно убеждались, что все сходится в одном: в редкостной целостности, выстроенности всех составных частей учебного процесса. Потому и наш первый вопрос к директору школы Мартину Путтке касается общей системы организации работы школы.

«В целом наша школа напоминает любую другую балетную школу, — говорит он. — Здесь будущие артисты изучают как общеобразовательные, так и специальные дисциплины. Занятия включают и учебную практику. Правда, есть отличия в финансовом обеспечении учащихся, поскольку имеем для этого средства, которые зарабатываем своей концертной деятельностью. В этом смысле дифференцированной является у нас и оплата педагогической деятельности. Но финансовое обеспечение нам нужно для того, чтобы создать такие условия работы и учебы, которые бы не отвлекали внимание коллектива от творческо-педагогических задач.

Если же говорить об особенностях нашей школы, то они заключаются в активном поиске средств наиболее органичного соотношения разных дисциплин в едином процессе формирования личности артиста балета».

Поскольку именно эта проблема — формирование личности — с нашей точки зрения, является самой злободневной для хореографического образования. Этот аспект и стал темой нашего дальнейшего разговора, правда, несколько сфокусировавшего внимание на личном педагогическом опыте самого Мартина Путтке, который имеет, помимо директорского статуса, статус педагога классического танца мужского класса. Посему и представим его нашему читателю. Мартин Путтке получил педагогическое образование в Москве, в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского. Он закончил педагогическое отделение балетмейстерского факультета у нашего крупнейшего представителя русской школы мужского танца, профессора Николая Ивановича Тарасова.

За годы работы в Берлинском государственном хореографическом училище Путтке подготовил многих нынешних артистов балетных трупп страны. Многие стали ведущими солистами театров, утверждая стиль немецкого мужского классического танца. Его ученикам присуща детальная проработка элементов танца, расчетливая техника, практически не дающая «сбоев», и, я бы сказала, несколько отстраненная манера исполнения, вносящая академическую ноту сдержанности в эмоциональное искусство танца. Имена его лучших учеников известны всему миру по успехам на международных конкурсах классического

балета и гастрольных турне. Они получили признание и профессионалов, и любителей балета. Речь, в частности, идет об Оливере Матце, Грегоре Зейферте...

Сегодня М. Путтке приглашается на многие международные педагогические форумы и семинары — курсы, где он ведет мужские классы и методические занятия. Мы рады назвать его имя в качестве переводчика книг Н. Тарасова «Классический танец» и Н. Серебряникова «Дуэтный танец» на немецкий язык.

«Основная задача педагога, — считает М. Путтке, — сформировать профессиональное мышление артиста балета.

Движение начинается с процесса мышления: прежде чем совершить какой-либо двигательный акт, человек думает. Содержание, музыка, стиль техники (отметим это интересное и необычное сочетание понятий), вкус, эмоциональность, рациональность должны исполнителем осмысливаться и включаться в процесс рождения целенаправленного движения. И задача педагога — научить будущего танцовщика преломлять в своем творчестве все эти компоненты».

В ходе беседы М. Путтке привел пример из своей практики. Один из мальчиков, которого он принял в свой класс, имел слабые знания по общеобразовательным дисциплинам. Но, как подсказывали Путтке его опыт, интуиция, он был талантлив. И педагог, занимаясь с ним, помог молодому человеку обрести уверенность в себе, в своих возможностях и почувствовать необходимость в знаниях, в широком образовании, осознал, сколь важна связь явлений жизни и сцены. И вскоре все педагоги, вовлеченные в эксперимент, заметили ощутимые изменения в сознании и познаниях их питомца.

«Воспитать — значит дать базис для художественного мышления, — так определил Мартин Путтке общую педагогическую цель для всех сотрудников школы. — Почувствовав вкус к размышлениям об искусстве в балете, которому он предполагает посвятить свою жизнь, воспитанник самой диалектикой процесса вовлекается в его орбиту других сфер человеческих познаний — у него, таким образом, просыпается интерес и к истории, и к литературе, и даже к математике. Иными словами: такое профессионально необходимое условие восприятия знаний, как уверенность в своих возможностях, рождается на занятиях по специальности, преломляется опять-таки через постижение профессии. И тут — прямая связь прежде всего с личностью того, кто учит этой самой профессии, то есть педагога, ведущего

основную дисциплину в балетных школах — классический танец.

Каковы же конкретные методы, используемые самим Марином Путтке и принятые в берлинской школе «на вооружение»? Скажем, что секретов особых мы не узнаем, так как методы всем вроде известные. Но — не всегда оцененные по достоинству и не включенные в постоянную деятельность педагогов. Прежде всего — это беседа. Вроде бы, что нового услышит ученик, если ему все время говорят о важности для будущего артиста балета знаний в области физики, истории, математики? Но то, что с убежденностью и доказательностью говорит это ведущий педагог, который включил данный тезис в систему требований подготовки будущего артиста балета, может сыграть немалую роль в том, чтобы повернуть внимание ученика к познанию. А какова же система доказательств? Она, естественно, не формальная: ученик должен понять, что это не просто знания для практического применения в будущей жизни, вроде не связываемой им напрямую с историей или, к примеру, с химией, но — путь формирования его мыслительного потенциала, становления личности, способной художественно осмыслить окружающий мир и явления жизни в искусстве.

Такие собеседования должны иметь поэтапные задачи. Прежде всего для педагога важно заставить ученика поверить в то, что он не бездарный, не глупый, что его плохие отметки — результат его незаинтересованности. Затем учителю следует разделить и радость от первых успехов своего подопечного. После этих, на первый взгляд, незначительных побед начнет формироваться спокойная уверенность в себе и сознательная заинтересованность в работе над собой с тем, чтобы стать образованным человеком. Это скажется во всесторонних и взаимозависимых, с точки зрения Мартина Путтке, успехах.

Итак, первый этап — разговор, беседа. Он должен опираться на глубокое понимание индивидуальной одаренности каждого ученика. В случае непонимания не будет найдена та, только для этой конкретной беседы, необходимая тональность, или, назовем это — «педагогический ход», который может наметить путь к диалогу и успеху. «Понимать, — как считает наш собеседник, — значит знать сочетание психологических и физических особенностей ученика». В этом смысле М. Путтке выделяет тот тип психомоторики (психомоторика — это сочетание психики и моторики), что близко профессии танцовщика: динамичность без мотивации. Ее проявление: движение всегда — при разговоре, при задумчивости, даже во время ожидания, когда

Мартин ПУТТКЕ на уроке.



человек вроде бы стоит или сидит. Думается, это своеобразная аномалия движущего аппарата. Педагог должен ее увидеть и суметь научить своего воспитанника быть хозяином, властелином этого природного явления, «думать», «переживать» через движение. Следующая задача педагога, которую он решает, работая с учениками: освоение навыка концентрации движений. Вне этого танцовщик состояться не сможет, поскольку тот невероятный уровень дифференциации человеческих движений, который необходим для танцовщика-профессионала, возможен только при их сильнейшей концентрации. Высокая степень способности к концентрации для танцовщика равна условию: раскрыт он в своем даровании или нет, будет способно его тело говорить или духовный мир образа останется для него за семью печатями. Надо сказать, учебный процесс здесь протекает достаточно сложно, поскольку будущий артист должен концентрироваться на деталях, не зная целого. И потому тут важно полное доверие между учеником и педагогом. Если последний говорит: «Это для твоей профессии необходимо», то ученик должен ему верить и, собирая в кулак свой характер, волю, работать, ни на что не отвлекаясь.

Вместе с тем авторитет наставника не должен подавлять личности ученика, ее самостоятельности, развития субъективных художественных воззрений юного артиста. Иными словами, ученик должен искать свою собственную «пространственную свободу» на основе признания авторитета своего учителя. Это особенно важно сформировать у будущего танцовщика, так как практика балетного театра полна авторитарных механизмов, связанных с ролью хореографа в деятельности труппы, в процессе создания хореографического произведения. Однако авторитарные механизмы в балете имеют особенности своего проявления: на сцене в мгновения художественного озарения артист исходит из самостоятельных убеждений и собственного психологического состояния. В этот момент он авторитарен по воздействию на своего адресата — зрителя. Артист, не обладающий такой силой воздействия, оказывается неубедительным в своем сценическом поведении. Такое нередко случается со старательными, хорошо проявляющими себя в школе исполнителями: эмоциональная зажатость, неуверенность в себе, в своих знаниях, сомнения в предполагаемых ими художественных средствах мешают им раскрыть свои возможности. Только верное соотношение дисциплины и самовыражения, скромности и чувства собственного достоинства, самокритики и убежденности позволяют найти верное чувство и состояние при создании художественного образа. Иными словами, этот процесс зависит в немалой степени от развивающегося в ученике свойства самостоятельности. Эти задачи формирования личности — одни из сложнейших в педагогической практике, то есть в деятельности школы».

«Надо сказать, что формирование характера определенного типа личности танцовщика требует эмоционального контакта педагога и ученика, — отмечает Путтке. — Эмоциональность влияет и на мышление, и на физические возможности развития техники. Мы же часто видим перед собой только тело ученика и считаем, что это и есть «материал», с которым мы должны работать, формируя танцовщика. Эта глубокая ошибка в конечном счете приводит к потере духовности в исполнительском искусстве балетного артиста.

Нашим определяющим педагогическим принципом должен стать тезис: мы формируем человека, способного понять и художественно осмыслить современный мир, а это связано со знаниями и кругозором, с пониманием себя как личности, как части общества.

У нас на этот счет в училище большие споры. Как ни странно, на взаимодействие труднее всего идут специалисты общеобразовательных дисциплин, желающие учить только своему предмету и традиционно, в отрыве от общих задач. Когда же на общеобразовательных занятиях ученику преподносят только факты, то это может развить соответственно только память. Я же думаю, что только определенное сочетание фактов, провоцирующее мышление будущего артиста к анализу, наиболее полно выявляет его творческие способности. Только высокие требования всей системы обучения могут способствовать формированию художественной самостоятельности личности, и каждый педагог должен участвовать в этом процессе, внося свою лепту через материал своей дисциплины.

Сегодня дети уже в младших классах способны к рассуждению, анализу, а не к механическому повторению сказанного или показанного учителем. Их сверстники в простой школе работают с компьютерами, а они — их современники, их зрители. Наши ученики должны освоить логику системы нашего искусства, освоить вместе с техническими навыками. А это — рациональный процесс определенного типа обобщения материала, постановки проблем перед воспитанником.

Любой педагог вам скажет, что в искусстве есть своя логика, в нашем классическом танце в том числе. Но спросите его, как развить в ученике это чувство логики, ее понимание, и, я уверен, большинство затруднится вам ответить. Мое стремление к этому в преподавании классического танца основано на системе моего педагога Николая Ивановича Тарасова. В его педагогике мужского танца все логично связано. И я пользуюсь не только самой этой логикой, но и методами работы, которые Николай Иванович считал необходимыми для

обучения артистов балета. В частности, служебные обязанности дирижера, связанные с этим командировки иногда не позволяют мне присутствовать на уроках. Конечно, меня могут заменить, но я предлагаю ученикам самим вести урок. Они задают друг другу по две комбинации. Занятия снимаются на видео. А когда я приезжаю, мы вместе просматриваем и анализируем весь процесс. Для меня это эксперимент. Но если они меня верно понимают и в мое отсутствие сознательно продолжают решать наши общие задачи, то процесс их формирования как артистов не только не прерывается, он становится более осознанным.

Складывается определенная манера мышления будущего артиста. Уже здесь, на уроке классического танца, он через отдельное движение учится видеть целое, через технический прием, возможность художественной выразительности, через методику — стиль. Это и есть логика системы, а в ее понимании заключается подлинный профессионализм артиста балета.

Методика — это отражение законов и мира в определенной области, для нас — в классическом танце. Возьмем пример из физики. Компактность при приземлении после прыжка требует наиболее сложной координации в движении тела, оно как бы разнонаправлено одновременно и вниз и вверх. Если буду делать ученику частные замечания, я не достигну цели, хотя в балетной педагогике общепринято: найти ошибку и работать над ее устранением. Я же, стремясь двинуться вперед и развивая традиции логической методики Николая Ивановича Тарасова, пытаюсь осмыслить место этой ошибки в функциональной целостности движения и как бы удаляю помеху, нарушающую общую картину. Тогда я уже исправляю не частную ошибку ученика как сиюминутное явление, а недостаток, то есть тот корень, который в данном случае проявился в этой ошибке, а в другом — мог дать другой сбой в картине целостного движения или приема. Для такой работы необходимо точное и наиболее полное знание физиологических и психологических особенностей каждого ученика. Так как один и тот же недостаток можно встретить в разной форме ошибок, педагог не может одинаково подходить к их исправлению. Это безусловно требует от самого педагога аналитического мышления (замечу в скобках, что будущие педагоги также свое начальное образование — знание основ классического танца — получают в школе).

Вроде бы банальная истина: обучение танцовщика требует индивидуального подхода, но, став общеизвестной, она не входит подсказ в реальность учебного процесса. Поскольку обучение артиста — всегда диалог, даже когда твой ученик совсем еще маленький человечек, от его настойчивости и целеустремленности в желании постигнуть тайны танца зависит успех нашего совместного труда.

Ведь не секрет, что при средних физических данных подчас мы видим достижения значительные, а вроде поразивший нас при первом общении своими возможностями ученик не показывает ожидаемых от него результатов».

В завершение беседы Мартин Путтке подчеркивает: не одностроннее развитие у будущего артиста функций двигательного аппарата, но и формирование у него таких качеств, как вкус, музыкальность, пластичность, ощущение пространства, входят в процесс подготовки подлинного мастера балетной сцены. И подчеркивает, что слишком часто все это приносится в жертву лишь целеустремленному желанию педагога развить технику, сегодня ставшую основным критерием результативности его работы. Итоги плачевны: диктат техники — против формы становится «смертельным грехом», убивающим истинную красоту и гармонию классического академического танца. К сожалению, это картина общая, и все мы с тревогой ее наблюдаем, но, надеюсь, осознание причин этого губительного процесса позволит вновь осветить жизнь и вдохновением классический балет, его исполнительскую традицию и содержание, несущую в себе вечные ценности».

Беседы с Марином Путтке, знакомство с его уроками, учениками во время занятий, на конкурсах и в спектаклях театров, чтение и осмысление ряда статей, написанных им ранее и позволяющих дополнить и раскрыть некоторые тезисы намеченных в беседе тем, позволили нам подготовить этот материал. Как нам думается, в нем поднимается ряд принципиальных для хореографической педагогики проблем, обдумывание и решение которых необходимы в наш быстро текущий век, когда подчас в стремительном потоке уносятся в безвозвратное ценности непреходящие и нравственно необходимые.

Как уже сообщалось на страницах журнала «Советский балет», в Москве, весной нынешнего года, прошел фестиваль, посвященный столетию со дня рождения Вацлава Нижинского. Спектакли, выставки, видеосеансы, состоявшиеся в эти дни, содержали богатый материал для серьезного и обстоятельного разговора о личности великого артиста, об оставленном им наследии, о проблемах его изучения и пропаганды, о месте, которое занимает искусство гениального художника в современном балетном мире. И такой разговор возник в один из фестивальных дней. В нем приняли участие и деятели советской хореографии, и гости — ученые-исследователи из Великобритании, Соединенных Штатов Америки, Федеративной Республики Германии, Франции.

Встречу «за круглым столом» открыл народный артист СССР Владимир Васильев, который приветствовал и гостей, приехавших на фестиваль из-за рубежа, и практиков и теоретиков советского балета, пришедших поговорить о Вацлаве Нижинском, благодарил организаторов праздника в честь столетнего юбилея мастера. Затем присутствующие с интересом прослушали сообщение балетоведа из Соединенных Штатов Америки Линн Гарафоло, которая начала свое выступление следующими словами:

«Большую часть нынешнего столетия легенда Вацлава Нижинского не перестает тревожить западный балет. Гениальный танцовщик, создатель «Весны священной», балета, воплотившего самую идею современности, художник, умолкнувший на несколько десятилетий из-за тяжелой болезни... Жизнь и творчество Нижинского мучит воображение Запада в течение семидесяти лет».

Но, как подчеркнула Линн Гарафоло, интерес особенно возрос за последние два десятилетия после широко разрекламированного в конце шестидесятых годов аукциона в Лондоне, где продавались костюмы участников дягилевских Русских балетов, декорации, мемуары. Ныне



ТЕМА ДИСКУССИИ: творчество Нижинского- танцовщика и хореографа

Отчет о научной конференции,
которая состоялась в дни
фестиваля, посвященного
столетию со дня рождения
Вацлава Нижинского

Владимир ВАСИЛЬЕВ
выступает на
заседании «круглого
стола», посвященного
творчеству Вацлава
НИЖИНСКОГО.

Фото Д. Куликова

«Дягилев-бизнес» процветает. Переизданы старые книги (например, «Театральная улица» Тамары Карсавиной, «Михаил Фокин» Сирила Бомонта, «Русский балет в Западной Европе» В. Проперта). Появились мемуары Александры Даниловой, Алисии Марковой, Антона Долина. Опубликовано также значительное количество работ, которые проливают новый свет на карьеру и судьбу некоторых ведущих танцовщиков и солистов Русских балетов. Среди этих исследований — биография Сергея Дягилева, написанная Ричардом Баклом, хроника гастролей труппы в Англии и Соединенных Штатах Несты Макдональд, многотомное издание писем Стравинского под редакцией Роберта Крафта, обзор карьеры Фокина (автор — Дон Лил Горовиц), биография Миси Серт Роберта Голда и Артура Физдейла, труды Фрэнка Рейса и Эрика Ашенгрипа о Жане Кокто и танце, а также книга самой Линн Гарафоло «Русские балеты Дягилева». Почти во всех упомянутых сочинениях важная роль отводится Вацлаву Нижинскому.

Как считает оратор, со временем личность артиста привлекает все большее внимание и ученых, и деятелей искусства. Он стал героем многих театральных постановок, кинофильмов. Пресса публикует отчеты о громадных суммах, заплаченных за оригинал его дневника. Вышли в свет биографии, созданные Ричардом Баклом и Верой Красовской, а также книги Линкольна Кирштейна и Дженнифер Даннинг с великолепными фотографиями танцовщика в различных партиях и сценах из его постановок.

Из всех книг, опубликованных после 1970 года, наиболее важной является книга младшей сестры Нижинского Брониславы «Ранние воспоминания», где дается картина личной жизни артиста и его профессиональной карьеры до 1914 года, рассказывается, как вынашивалась идея балетов «Послеполуденный отдых Фавна», «Весна священная», «Игры».

Говоря о росте популярности Нижинского в Соединенных Штатах Америки, Линн Гарафоло отмечает, что здесь большую роль сыграло восстановление его спектаклей. «Вечера Нижинского» в исполнении труппы «Джоффри-балле» объединили такие популярные постановки Михаила Фокина, как «Петрушка», «Видение розы», где артист исполнял главные мужские партии, и первую его хореографическую постановку — «Послеполуденный отдых фавна». Тот факт, что

такие звезды, как Рудольф Нурев и Михаил Барышников танцевали партии в этих балетах в гала-программах, послужил укреплению их престижа.

«Совсем недавно, — продолжила Линн Гарафоло, — две работы вновь обратили взоры к Нижинскому. Первая — постановка «Весны священной» Миллисент Ходсон и Кеннета Арчера для труппы «Джозеффи-балле»*, которые попытались воссоздать точную версию спектакля 1913 года. Вторая — реставрация Анной Хатчинсон-Гест и Клаудиа Йешке «Фавна» для Большого балета Канады по нотационной записи партитуры балета, сделанной самим хореографом в 1914—1915 годах.

Эти постановки встречены жаркими дискуссиями, особенно «Весна священная». Насколько она соответствует подлиннику? Насколько она вообще может соответствовать оригиналу в связи с недостатком хореографических источников? Зачем возобновлять спектакль, воспоминание о котором до сих пор будоражит воображение и живет в легендах? Непросто ответить на все эти вопросы. Не утихают разговоры о возобновлении спектакля «Тиль Уленшпигель», последнего балета Нижинского, который он станцевал лишь в Соединенных Штатах Америки, балета, исчезнувшего почти бесследно. Ясно одно: легенда Нижинского живет, она в такой же степени неотразима и захватывающая, как прежде».

Затем Анна Хатчинсон-Гест (Великобритания) и Клаудиа Йешке (Федеративная Республика Германии) рассказали о том, как они расшифровывали нотации В. Нижинского, как потом, опираясь на них, реставрировали «Послеполуденный отдых Фавна». Их подробный рассказ об этом опубликован в № 3 журнала «Советский балет» за 1989 год. К сказанному добавим, что на следующий день мы увидели видеозапись осуществленного ими спектакля в Канаде. Демонстрации фильма предшествовало весьма содержательное и глубокое вступительное слово Анны Хатчинсон-Гест о манере исполнения, о характере взаимоотношений действующих лиц балета, об особенностях их сценического поведения — узнать и главное почувствовать здесь все, даже самые мельчайшие детали, чрезвычайно важно для того, чтобы точно раскрыть замысел создателя произведения, передать стиль хореографии Нижинского, богатство ее пластических нюансов и интонаций. В частности, описанную критиками тех лет походку Фавна «с пятки на носок» Нижинский в своей нотации не фиксирует, хотя пять других различ-

ных положений ног он подробно показывает. Почему? По мнению исследовательниц, потому, что походка «с пятки на носок» не подчеркивалась — просто шаг босой ногой на полной ступне всегда делается таким образом. Очевидцы же спектакля привыкли видеть на сцене традиционную балетную походку несколько иной, и их внимание, видимо, акцентировалось на этой бытовой поступи.

Иным аспектам изучения творчества Нижинского-хореографа было посвящено выступление московского балетоведа Елизаветы Суриц. Она поставила своей целью привлечь к исследованию его произведений тех, кто занимается проблемами ритма, в частности, проблемами ритмической гимнастики Эмиля Жака-Далькроза. Не случайно критики современники Вацлава Нижинского отмечали, что в его пластических откровениях явно просматриваются отголоски поисков школы Жака-Далькроза. Вспомним, к примеру, что писал в те годы о «Весне священной» Андрей Левинсон: «Танцовщики воплощают относительную длительность и силу звука, ускорение и замедление темы схематической гимнастикой движения, сгибают и выпрямляют колени, поднимают и опускают пятки, топчутся на месте, с силой отбивая акцентированные ноты. Это весь обычный педагогический арсенал

преподавания ритмической гимнастики по системе Далькроза».

Е. Суриц стремится установить точки соприкосновения Вацлава Нижинского и Эмиля Жака-Далькроза.

«Общезвестно, что, поручив Вацлаву Нижинскому постановку балета Стравинского «Весна священная», Дягилев пригласил ему в помощь ученицу Жака-Далькроза Мари Рамбер, ту самую Мириам Рамберг, которая приезжала с Далькрозом в Россию, — указывает она. — В зарубежном балетоведении высказывалась версия, согласно которой Нижинский видел выступления группы Далькроза в Петербурге. Однако это не так. Далькроз приезжал в Россию не в 1911 году, как пишет, в частности, биограф Нижинского Ричард Бакл, а, как точно установлено, в начале 1912 года, между тем, как увольнение Нижинского из Мариинского театра и его отъезд из России произошли ровно на год раньше — в январе 1911 года. Нижинский познакомился с ритмической гимнастикой Жака-Далькроза весной 1912 года, когда посетил вместе с Дягилевым Хеллерау. Во второй их приезд, наблюдая занятия, Дягилев увидел среди исполнительниц Мари Рамбер. Несомненно, он утвердился в своем выборе, узнав, что она сможет общаться с Нижинским на родном польском языке, а также на русском, по-

скольку Рамбер бывала в России (она имела родственников в Москве и Петербурге), знала и любила русскую литературу. Дягилев пригласил Рамбер работать в его труппе, помочь Нижинскому освоить необычайно сложную в ритмическом отношении музыку Стравинского.

К тому же времени (точнее к январю 1913 года) относится недавно опубликованное австрийской исследовательницей Гунхильд Шюллер-Оберцаухер письмо Далькроза к Стравинскому, где Далькроз пишет о необыкновенности с его точки зрения, танцевальности музыки Стравинского: «Будущее танца в Ваших руках. Вы рождены создавать музыку для танца...» Следовательно, Далькроз задумывался о будущем танца и свою ритмическую гимнастику, вероятно, рассматривает как один из способов обновить танец.

Его всегда интересовали проблемы соотношения пластики с музыкой. Конечный результат его размышлений — написанная в 1916 году работа «Оживленная пластика», в другой, более поздней (1921 года) работе помещена таблица, где обозначено, как должны выражаться в телодвижении те или иные элементы звучания — усиление звука, аккорд, развитие мелодии, оркестровка.

Словом, есть основания считать, что в пору постановки «Весны священной» Далькроз и его ученица, Стравинский и Нижинский, все четверо были связаны общими интересами».

В разговор ученых-исследователей вступает Владимир Васильев. «Танец Нижинского, — говорит он, — отличается высокой одухотворенностью! Почему же эмоциональность артиста не перешла в творчество хореографа? Я не знаю, как он танцевал Фавна, но убежден — те снимки, которыми мы располагаем, фиксируют лишь чистую форму, но не суть образа. Думаю, что каждое действующее лицо в его постановке выглядело живым». Заявлялся оживленный обмен мнениями.

Анна Хатчинсон-Гест, отвечая В. Васильеву, сказала, что Нижинский создавал партию Фавна для себя. И пластика роли не является схемой, он чувствовал ее и передавал в танце, отказываясь от хореографии, которую знал до этого. Анну Хатчинсон-Гест поддержала Клаудиа Йешке, отметившая, что Нижинский на сцене требовал такого танца, какой хотел показать своим зрителям. В. Васильев тем не менее настаивал на своем: «Все движения Нижинского одухотворены, его глаза, шея, корпус, руки, ноги живут в танце. Думаю, мы все же недооцениваем образ, созданный Нижинским-танцовщиком и хореографом».

В. Васильева поддержала главный редактор журнала «Совет-



Маска БАХУСА.
Этот свой рисунок
В. МАРКЕВИЧ,
внук В. НИЖИНСКОГО,
прислал в дар Союзу
театральных деятелей СССР.

* Материал об этой работе М. Ходсон и К. Арчера публиковался в № 6 журнала «Советский балет» за 1988 год.

ЛЕОНИД ЯКОБСОН И ФЕДОР ЛОПУХОВ —

В заочном споре о „Спартак“

«Я иду все дальше и дальше, до конца».
Л. Якобсон

НЕЛЛИ ОНЧУРОВА

Среди нескольких советов, высказанных Пушкиным как бы мимоходом, есть один, о котором необходимо постоянно помнить художнику: об опасности пристрастия к любимой мысли, могущей заслонить от критического осмысления любую контраргументацию, какие бы веские доводы она ни содержала. Способность взглянуть на себя со стороны, каждый раз заново, с бесстрашием неведения снова и снова подвергать свои взгляды проверке практикой — качество для художника необходимейшее.

Знакомая с объемной машинописной рукописью (428 страниц) книги Л. Якобсона, хранящейся в Центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина, «Письма Новерру, или сценическая жизнь «Спартак» и критика его критики», не раз вспоминаешь мудрое пушкинское предостережение. Имя Л. Якобсона (85-летие со дня рождения которого отмечалось в прошлом году) — одна из приметных страниц в истории нашей хореографии. Ф. Лопухов, чья бескомпромиссная оценка общеизвестна, пишет о нем: «Л. Якобсон — балетмейстер «божьей милостью». Здесь двух мнений быть не может. Нравится его творчество или нет — это человек с замыслами, с собственным ощущением искусства, даже если ему и случается провалить свои произведения».

Ему вторит Б. Львов-Анохин: «Леонид Якобсон — один из самых беспокойных, творчески дерзких и отважных наших балетмейстеров. Его путь в искусстве далеко не гладок, не ровен. Якобсон нетерпим и порывист, он резко, азартно спорит в искусстве, сам и вызывает ожесточенную полемику вокруг себя. Это поистине «спорный» художник в самом прямом и самом лучшем значении этого слова».

Доказательством справедливости такой характеристики служит рукопись балетмейстера, в необычности названия которой уже усматривается активное неприятие складывающихся стереотипов. В пору крушения канонов хореодрамы тридцатых-сороковых годов и возврата к реабилитации всемогущества классического танца (рукопись завершена в ноябре 1968 года) Якобсон выдвигает, подобно А. Луначарскому, в двадцатые годы призывавшему «назад к Островскому», лозунг — «назад к Новерру», видя в этом единственный путь развития хореографии. Сама композиция рукописи в нарочито подчеркнутой форме писем повторяет художественный прием книги Новерра.

«Письмо первое.
Мой дорогой, Великий коллега! Мой учитель Жан Жорж Новерр! Позвольте мне Вас так называть потому, что на склоне своей деятельности и своих лет я вдруг ясно увидел, что именно с Вами через века я связан творческой общностью, и никого другого, кроме Вас и Фокина, речь о котором пойдет особо, я не могу считать своими учителями.

(...) Ваши балеты не дошли до нас... Мы не можем себе представить, как Вы добивались слияния пантомимы с классицистским танцем, как гимнастически развитый экзерсисный танец, «классный» танец Вы одушевляли пантомимой, которую Вы всю свою жизнь ставили превыше всего. (...)

Если кто-нибудь сегодня попробует сочинить жизнь, историю, действие (...) на основе классицистской школы танца, он будет похож на человека, который из пустоты пытается соорудить величественное архитектурное сооружение.

Вот уже два века хореография то следует Вашим заветам, то опростовывает их.

(...) И все же при всей неясности в Ваши дни Вашей практики Ваши письма в их теоретической основе — свет для наших дней». (с. 1, 2, 4, 6).

Уже в первом письме четко обозначен круг проблем, интересующих автора, и с непримиримой категоричностью назван главный враг — классицистский танец, иронично именуемый Якобсоном «классицистским» и не раз подвергаемый уничтожающей, несправедливой, пристрастной критике.

«Узость, одинаковость, бесконечность в веках однообразного классицистского танца, танца, бессильного отобразить живую жизнь и тем более жизнь современника, нуждающегося в пантомиме и пластике, (...) только хореографическая пластика при всех ее возможностях может рассказать все: от трагедии Шекспира до самого утонченного абстрагизма и единственная может вывести бессмысленное и тем обиденное нынешнее «классическое» искусство хореографии до уровня подлинных искусств, о чем мечтали и боролись Вы, великий учитель».

«Я, например, страшно скучаю, когда появляются одна за другой

«тени» в последнем акте «Баядерки». (с. 73, 85).

Возможно, последнее утверждение появилось в пылу спора, когда ради красного словца не пожалел и родного отца, иначе как объяснить успех Якобсона при постановке балета «Шурале», где он мастерски использовал богатейший арсенал классического танца. Сопоставьте это презрительное замечание с тем, что пишет Ф. Лопухов в «Хореографических откровениях», посвятив «Теням» целую главу: «В балете Петипа присутствует некое обобщенное представление о тенях, причем оно выражено без какой-либо конкретизации, которая в той или иной степени всегда примыкает к натурализму, этому извечному врагу подлинного реализма в балете. Люди смотрят сцену «Тени» и переживают ее сущность, как ощущают большие страсти, слушая, скажем, «Аппассионату» Бетховена. (...)

В воплощении танца «Теней» сказалось большое искусство реалистической хореографии — хореографии высшего порядка, содержание которой раскрывается вне каких-либо вспомогательных средств — сюжета, пантомимы, аксессуаров».

В этих двух точках зрения ясно обозначена полярность позиций, постоянно сталкивающихся в борьбе не только между отдельными представителями искусства хореографии, но часто в творчестве одного и того же художника, тогда как многовековой опыт подсказывает: именно в результате столкновения и разработки разных, порой прямо противоположных приемов рождаются новые, дающие жизнь другим, ранее неизвестным, казавшимся до тех пор невозможными для сце-

нического воплощения образам, темам, идеям.

Непосредственной причиной яростно полемического труда Якобсона явилась третья премьера «Спартак» в Большом театре СССР в постановке Ю. Григоровича. «Пятидесятые-шестидесятые годы нашего двадцатого века дали спектакль «Спартак», в спорах о котором как никогда остро скрестились взгляды сторонников и противников действительной пластической хореографии». (с. 6). Якобсон подробно анализирует все три постановки — свою, И. Моисеева и Ю. Григоровича. Без обиняков, с присущей ему прямоотой он заявляет о праве балетмейстера открыто оценивать работу коллеги. «Существует точка зрения о бестактности и неправомерности высказываний балетмейстера о балетмейстере. (...)

Так, при появлении новых работ, балетов, миниатюр, при возникновении новых теоретических взглядов, в дискуссиях, разборах, критике (...) разве балетмейстерам не должно высказываться? Конечно, я начисто исключаю элементы недобросовестности, зависти, умалчивания. (...)

Я говорю сейчас о самом высоком принципе, который должен сопутствовать столь немногочисленной когорте советских творцов хореографии, и я считаю, что при каждом новом явлении, тем более принципиальном, одно из первых слов должно принадлежать творцам хореографии». (с. 74, 75).

Многие, писавшие о яacobсоновской постановке «Спартак», отмечали близость поисков балетмейстера к фокинским исканиям.

Леонид ЯКОБСОН на репетиции.



ский балет», профессор Раиса Стручкова: «Нижинский — художник редкостной индивидуальности, его танец отличался глубиной психологической насыщенностью, артистизмом». «Это был человек поистине гениальный, — сказала она далее. — Но как рождались его движения? Какое содержание таят в себе эти позы на снимках, как соединялись они в пластическую кантину?» В спор вновь вступает В. Васильев: «Сейчас их расценивают только как голую форму, переходящую одна в другую! А ведь было, наверно, совсем не так!» Линн Гарафоло, отвечая ему, признала, что фотографии помогают постичь стилистику танца, но его душу они передать не могут.

До нас дошел лишь пунктирный текст хореографии Нижинского — таково мнение Натальи Шереметьевской (Москва). Но критик высказала и следующее соображение: Дятлиев весьма настойчиво требовал от начинающего балетмейстера новой хореографии, новых форм танца, а поиски давались художнику с трудом. Возможно, поэтому в его сочинениях и появилась известная доля вымученности, рационализма. «Но это лишь предположение. Мне же хочется верить, что были в балетах Нижинского и танец, и душа», — сказала Н. Шереметьевская. Далее она поделилась своими соображениями о сегодняшнем состоянии фокинской постановки «Петрушки», где так ярко раскрылся гений Нижинского-артиста. Будучи ученицей Ленинградской балетной школы, Наталья Евгеньевна участвовала в этом спектакле, хорошо помнит его, не забыла и великодушного Петрушку Л. Леонтьева. В нынешних редакциях балета, как представляется критику, остались, главным образом, опорные точки, многие детали, нюансы, даже роли ушли из произведения. Пожалуй, ближе всего к оригиналу постановка Ленинградского Малого театра оперы и балета имени М. П. Мусоргского. Н. Шереметьевская предлагает записать пластический текст «Петрушки» и издать его по образцу уже вышедших вариаций из балетов русских хореографов.

Создатель «Фавна», как думает Наталья Чернова, исходил при его постановке из своей гениальной интуиции, из возможностей своего высокоталантливоего тела, техники. Таким образом, родились качественно новые образы, качественно новая стилистика танца. А как сейчас интерпретируется его хореография? Форма — главное, форма — на первом плане. У Нижинского же форма и содержание слиты воедино. Отсюда — эмоциональная наполненность всего действия. Легенда оставалась, а традиции прочтения спектаклей постепенно изживались, поскольку время вносило свои коррективы в структуру

ру исполнительского мастерства. Запись «Фавна», сделанная В. Нижинским, отмечает Айвор Гест (Великобритания), уникальна не только потому, что осуществлена гением от бога. Она — свидетельство его высокого интеллекта, его чувства музыки, его органичного ощущения движения. Фиксируя своего «Фавна», он словно оставляет нам завещание — исполнять его балет именно так, а не иначе. Изучая его нотацию, мы видим, как тонко и глубоко Нижинский понимал музыку — она «оживает» в хореографии постоянно, мы слышим ее в каждом движении «Фавна». В большинстве же современных постановок сочинения этого нет. «Вацлав Нижинский, — сказал в заключение Айвор Гест, — более велик, чем мы сейчас в состоянии понять. Он до сих пор — рядом с нами, как бог, бог танца».

Сообщение Ю. Станишевского (Киев) было посвящено творческой деятельности отца Вацлава Фомича — Фомы (Томаша) Нижинского. Воспитанник Варшавской балетной школы, он в составе польских балетных трупп А. Луковича и С. Ленчевского, вместе с семьей объездил немало мест российской провинции, выступал в Петербурге и Москве. Хорошо зная достижения русского балетного театра и работы его выдающихся мастеров, Ф. Нижинский проявлял большой интерес и к украинскому танцевальному фольклору, осуществил на его основе немало постановок. В частности, Ю. Станишевский рассказал о сотрудничестве отца автора «Фавна» с выдающимся деятелем украинского театра М. Кропивницким при постановке национальной оперы «Катерина» М. Аркаса. Осуществленная Нижинским хореографическая картина «Козак», где национальный фольклор расцвечивался элементами виртуозного классического танца, предполагала двенадцать пар исполнителей, среди которых, помимо артистов балета, были певцы. Эта живая сценка сельского быта в первом действии оперы выглядела органично связанной с режиссерской концепцией спектакля, намечала контуры драматичной судьбы главной героини, отображала ее тревожные предчувствия. Постановка Нижинского была высоко оценена М. Кропивницким. Про его же исполнительское искусство режиссер сказал весьма образно: «У него два черта сидят в ногах».

В дискуссии участвовали также московский критик В. Киселев и гость из Франции — один из основателей Интернационального комитета празднования столетия со дня рождения Вацлава Нижинского Рене Бокобза, который принес в дар родине великого артиста его скульптурное изображение в роли Фавна (более подробно об этом рассказывается в материале, опубликованном в № 3 журнала «Советский балет»).



Солисты Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Ю. ГРИГОРОВИЧ (Ретирий) и Ю. МАЛЬЦЕВ (Мормиллон) в спектакле Л. ЯКОБСОНА «Спартак» (1956).

«...Л. Якобсон воспользовался ключом «Египетских ночей», и это производит впечатление открытия «нового, никогда не бывалого» хореографического стиля. А ведь Фокин, от которого произошли якобсоновские приемы, создал этот стиль на голом месте, притом полвека назад», — пишет Ф. Лопухов. Однако вопреки этому утверждению современники Фокина не раз говорили о значительном влиянии на него творчества Дункан, и таким образом можно было бы выстроить следующую цепочку преемственности: Дункан — Фокин — Якобсон. Но вот мнения самих балетмейстеров.

М. Фокин: «Я мечтал воплотить подлинность пластического стиля, возродить античную пластику в балетах из греческой жизни задолго до того, как я увидел Дункан, тем не менее я признаю, что ее танцы очаровали меня и оказали некоторое влияние на мои творческие искания в этом направлении. (...)»

Идея одухотворенности балета, подчинения танца форме и стилю композиции, гармонии костюма и танца (...) все это пришло ко мне независимо от Дункан и в полемике с ее искусством».

Якобсон, процитировав одного из своих американских рецензентов, Р. Паркера, аккредитованного в Москве: «Постановщик и балетмейстер Л. Якобсон работал в юности с Айседорой Дункан, и этот опыт очень пригодился ему в работе над балетом», энергично возражает ему и подробно излагает свое кредо художника. «Паркер перепутал. Я работал не с А. Дункан, а со студией имени Дункан, организованной в СССР еще ею самой. С нею я не мог работать хотя бы в силу возраста. Я еще учился в балетной школе, когда Дункан в 20-х годах приезжала в Ленинград, и я, пробравшись в первую кулису тогда еще Марининского театра, с трепетом следил за ее движениями, так противоречащими тому, чему нас учили в школе. Я помню ее танцы, но я был слишком юн, чтобы понимать то, что она тогда делала. Вспоминая сейчас, я ее оцениваю с сегодняшних своих взглядов, хотя непосредственные впечатления у меня сохранились.

Айседора Дункан, при всей значительности ее творческого явления — дилетант в хореографии, а это имеет решающее значение. Оживленная ею вазовая живопись, естественность ее движений, красота и легкость (...) — все это имело бы значение гораздо большее, если бы могло существовать в развитии. Но ограниченность ее для меня бесспорна. Не имея школы, системы, она во всем была одинакова, хотя палитра эмоциональная и мимическая в ее творчестве была разнообразна. Она могла не иметь новой системы движений, но старую она обязана была знать. Тогда вариационность ее пластических положений была бы безгранична и положенная на законченность системы классического танца дала бы бесконечное разнообразие, равное количественным пределам возможностей человеческого тела. Но она системы не знала и, противопоставляя свой античный рисунок закрепощенности классицистского танца, его неестественности, выворотности, (...) она не могла воспользоваться богатством его биомеханической азбуки, из букв которой в новом своем античном стиле могла бы составлять слова, фразы, периоды (...) своих новых сочинений. Тем самым ее дилетантизм не вскрывал и не мог вскрыть музыки. Она скользила по ее поверхности, не в состоянии выявить в движениях музыкальные особенности произведения, влиться в нее, соединиться с ней, (...) как это может делать и делает хореографическая пластика, пользуясь системой сценической хореографии, вскрывая красоты и рассказывая музыку. Дункан, в лучшем случае, могла слиться с эмоциональной стороной музыки, но этого было слишком мало, а поэтому ее хореография и музыка, на которую она танцевала, не соединились, а шли рядом, двумя параллельными компонентами. Исходя только уже из этих соображений, я не мог обогатиться ее танцевальной лексикой. Сочиняя «Спартак», я не вспоминал о ее существовании. Слишком много античного материала, богатейшего и разнородного, давал Лувр и Эрмитаж. Кстати, в свое время Фокина тоже упрекали в том, что Дункан оказала влияние на его творчество. Фокин, отдавая должное ее искусству, не раз резко протестовал против подобных утверждений. Я как его последователь могу только присоединиться к его оценке творчества Дункан. (...)»

Искания и реформы Фокина в хореографии шли параллельно с исканиями и реформами Станиславского в драматическом театре. (...)»

Да, в борьбе со старым балетом Станиславский — наш союзник. (с. 115-117).

Итак, объявляя себя, как и Фокин, беспощадным врагом дилетантизма, Якобсон в качестве решающего аргумента прибегает к авторитету... системы классического танца. Не случайна здесь даже обмолвка: именно классического, а не классицистского, как язвительно именует

его всегда Якобсон. Правда, тут же следом идет очередная саркастическая филиппика в адрес этого танца, упреки его в «копытности», «трюкизме», «невывразительности», но тем не менее вывод однозначен: «Она могла не иметь новой системы движений, но старую она была обязана знать». Характерно, что Ф. Лопухов, не будучи знаком с рукописью Якобсона, будто впрямую отвечает ему: «Наскоки на классический танец предпринимаются не впервые. Все последователи Дункан, Далькроза, Дельсарта и Вигман уже делали попытки упразднить классический танец. Сейчас об этом поговаривает Якобсон, хотя продолжает пользоваться классикой. Все они, как крыловская синица, похвалялись, что зажгут море. Они ратуют за «свободный танец». Но на деле выясняется, что скованы-то они, и главным образом, бедностью движений».

Во-вторых, не случайно у Якобсона промелькнуло слово «биомеханический», мгновенно вызвавшее в памяти имя Вс. Мейерхольда, вождя «театрального Октября», чье влияние на советское искусство двадцатых-тридцатых годов невозможно сбросить со счета. Об этом свидетельствует и первая крупная работа Якобсона — второй акт в балете Д. Шостаковича «Золотой век», действие которого происходит на рабочем стадионе (факт для балета примечательный). Фотографии, сделанные в репетиционном зале, удивительно напоминают кадры немого фильма, запечатлевшие занятия актеров ГОСТИМа по биомеханике. Стремление к содержательности танца, четкости социальных характеристик, стиливому разнообразию пластического языка, воспитанное у Якобсона поисками советского искусства двадцатых годов, стало определяющим в творчестве балетмейстера.

И, наконец, третье важное положение: «Станиславский — наш союзник». В тридцатые годы эти слова были на устах у многих балетмейстеров. Сошлюсь лишь на одного из признанных лидеров тех лет Р. Захарова: «Огромную ценность представляет для нас учение великого русского режиссера К. С. Станиславского». Эти строки написаны уже в 1976 году, но верность им Захаров подтвердил всей своей постановочной практикой. Понадобились десятилетия борьбы за утверждение иной мысли Ф. Лопухова: «...Искусство строить мизансцены составляет лишь подножие балетмейстерского искусства, вершина которого — технически сложные, чисто танцевальные образы.

[...] Беда многих постановок 30-40-х годов именно в том, что они были не балетами, а слепами с драматических пьес... Ничего не может быть вреднее для нашего искусства. Тут-то и надо было бить тресена из балета «Спартак» (хореография Л. Якобсона, Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова).



Солисты Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова И. ЗУБКОВСКАЯ (Фригия) и А. МАКАРОВ (Спартак) в спектакле Л. ЯКОБСОНА «Спартак» (1956).

вогу! А люди молчали. О Якобсоне же этого не скажешь: он тем и привлекателен, что отказывается делать «не балеты», что хочет мыслить свои образы в танце. Другое дело, как Якобсон понимает танец и как объективно следует воспринимать его творчество». А вот это уже — обязанность критики. К сожалению, в появившихся в прессе рецензиях в связи с якобсоновской постановкой «Спартак» больше описывался спектакль, нежели теоретически осмыслялось то новое, что внес он в хореографическую лексику пятидесятих годов. Отсюда достаточно негативное отношение Якобсона к оценкам и замечаниям критиков. «О критике же нашей и зарубежной необходимо исследование особое, но где-то она находит общие отправные точки суждений, покоящиеся на общности вкусов, познания и понимания движущих сил хореографии.

Вернувшись с гастролей из США в 1966 году, М. Анастасьев, руководитель гастролей, о критике писал: «Критика же, ...за редким исключением (каковым является прежде всего К. Барнс из Нью-Йорка) представляет собой нечто мало профессиональное с налетом субъективной «вкусовщины».

С этим можно согласиться, но ведь такова не только американская критика». (с. 120—121).

Обычно в своих книгах авторы либо избегают, либо тщательно дозируют критические замечания в свой адрес. Якобсон и тут идет «против течения». Он приводит такие ошеломляющие по резкости отзывы о своем балете (в первую очередь, это относится к американской прессе), что невольно вызывает уважение личной позиции и несокрушимой уверенностью в собственной правоте, а также дает яркое представление об убожестве «среднего» уровня американской балетной критики шестидесятых годов, о котором мы практически не имеем представления. Может быть, стоит использовать этот урок Якобсона и опубликовать без купюр отзывы западной прессы о гастролях наших артистов? Вот когда не декларативно, а на деле будет видна противо-



положение наших позиций, оценок, бесспорное преимущество советской методологии.

«...Первый спектакль был буквально разгромлен, и я без стеснения приведу все ужасные выражения американских критиков, ниспровергших его с пьедестала московского, несколько не поколебав пьедестал ленинградский.

Все рецензии вышли в один день, 13 сентября 1962 года, на следующий день после премьеры.

Вот некоторые кричащие выдержки:

«Деيلي ньюс». «Новая постановка «Спартак» в Большом театре — грандиозный спектакль с оргиями» (Джон Уэнман). (...)

А вот Луи Бианколли, темпераментный итальянец в «Нью-Йорк уорлд телеграмм энд сан», выпаливает из своих мортир: «Супербалет с полным комплектом борющихся рабов, пирующих чревоугодников и стай голопузых красоток ворвался вчера вечером в Метрополитен-опера. (...)

И как бы в дополнение к неудержимому беспорядку на сцене крикливая музыка Хачатуряна, иногда грубо сильная, но в большинстве шумная и рыхлая». (...)

Журнал «Тайм» выпустил рецензию без подписи и куда более жесткую, чем приведенная: «...Оргия на вилле Красса в достаточной степени является выручающей (при помощи балерины Натальи Рыженко и пятнадцати кадикских танцовщиц, обнаженных до пупа)... Партитура Хачатуряна больше напоминает сопровождение к фильму».

«Нью-Йорк мирор» выпускает рецензию под сенсационным заголовком: «Спартак» провалился». (...)

Вот рецензия Джоан Шеплен в «Деيلي ньюс» под заголовком «Большой спектакль с оргиями».

«Предыдущим вечером балет Большого театра произвел взрыв на сцене Метрополитен-опера». (...)

И музыка Арама Хачатуряна является чем-то, что лучше не слушать больше одного раза». (...)

Многие газеты соревновались между собой в хлесткости, крикливости, сенсационности. (...)

Пишет рецензию и Аллен Хьюис в «Нью-Йорк таймс», тот самый Хьюис, которого я представлял в качестве апологета старого классицизма, восхвалявшего «Лебединое озеро». (...)

«Балет «Спартак» Большого театра был представлен вчера впервые в Америке», и обозреватель считает лишь справедливым начать с того, что спектакль является одним из самых необычных театральных представлений, которые он когда-либо видел. (...)

«И должны ли мы думать, что советские и американские художественные вкусы так отличаются, что «Спартак» говорит что-нибудь глубокое советским гражданам?» (Я не могу в этом месте не сделать отступления и не сказать Аллену Хьюису, что «Спартак» могут оценить не только советские граждане, но и американские. Так, знаменитый американский дирижер Юджин Орманди написал следующее: «В Ленинграде мы видели балет Хачатуряна «Спартак», и мне кажется, что его постановщик балетмейстер Л. Якобсон просто гениален».

Убавьте, сколько вы хотите, из этого отзыва дипломатического такта, но прибавьте авторитет великого дирижера. — Л. Я.)

Далее Хьюис пишет: «В сцене цирка, где гладиаторы сражаются, есть момент, когда можно насчитать 16 трупов, и это после того, как мы посмотрели уже две битвы... Борьба и убийства занимают значительную часть вечера. (...)

Музыка А. Хачатуряна во всем напоминает музыку Голливуда, и это существенно, так как работа в целом напоминает грустную и разочаровывающую попытку сделать что-то такое, что Голливуд делает лучше».

Следующая рецензия в «Нью-Йорк геральд трибюн»: «Для того, чтобы узнать все о «Спартаке», необходимо видеть и поверить в это экстравагантное представление. (...)

Самое сильное эмоциональное действие производят лишь массивные башни и статуи, которые тоже оставляют вас бесчувственными». (с. 122, 123-124, 125-127, 129, 130).

Что может помочь художнику выстоять под такой лавиной обвинений? Только твердая вера в собственную правоту. «Самым главным, по моим ощущениям, было то, что все же спектакль был о рабах и патрициях, о стремлении к свободе, восстании бедности против богатства и алчности». (с. 114) Но в том-то и состоит мудрая прелесть искусства, что здесь одинаково важны оба слагаемых — что и как, и если первое в балете Якобсона не вызывает сомнений, то избранная им пластическая форма как раз и породила обширную критическую литературу, в основных положениях которой важно разобраться сегодня, ибо вопрос, решившийся четверть века назад, повернулся к нам новой гранью и требует разрешения.

В чем же обвиняет Якобсон своего главного творческого оппонента Ю. Григоровича, балет которого «собрал, как в фокусе, все те пороки и несообразности, которыми отличались периферийные «Спартаки» и «Спартак» И. Моисеева?» (с. 276) Самое главное обвинение — в использовании технически изощренного классического танца, в то время как, запальчиво утверждает Якобсон, «стилем моей пластики еще никто не рисовал» (с. 136), тем самым перечеркнув новаторские достижения Фокина, хотя часто ссылается на него в своих доказательствах.

«Как же вся наша критика не заметила или не поняла, что григоровичский «Спартак» — «игра в одной тональности», как пальцы разрушили античную пластику, внесли дисгармонию в античную тему. (...)

«Спартак» Григоровича доказал, что 250 лет борьбы за право хореографии быть в ряду подлинных искусств были напрасными.

(...) Дебюсси в метком выражении бьет не в бровь, а в глаз: «Энтузиазм среды портит художника настолько, что он становится лишь выразителем среды».

А эти слова уже бич! (...) Ленин сказал, что «классическое наследие можно осваивать и путем его отрицания».

Я же осваиваю школу как таковую в применении ее к другим стилям, считая хореографическую пластику, положенную на нее, искусством хореографии будущего, отрицаю лишь необходимость применения всюду одних и тех же стилистических особенностей классицистской школы.

Отсталая эстетика нашей критики стоит на позициях давних времен, ушедших из жизни. (...)

Отсутствие всяких признаков античности в спектакле античного периода есть безусловная бедность, есть отсутствие вкуса, ибо нельзя Венеру поставить на пальцы, а дискобла Мирона в позу «арабеск». (...)

Взыскательный, вдумчивый, строгий зритель, понимающий стили и разбирающийся в эстетических категориях хореографии, предъявит этому спектаклю счета, которые авторы не в состоянии оплатить». (с. 412, 415-417, 421-422).

Таков окончательный приговор Якобсона, хореографа, для которого всегда была важна историко-бытовая, социальная достоверность, качество, само по себе хорошее, но в искусстве не самое главное. Прорыв через конкретику к глубоким философским раздумьям, неожиданным ассоциациям, прозрениям — удел немногих творцов. Это — знак высшего мастерства. Художественное кредо Якобсона формировалось под влиянием эстетики балета-пьесы, отсюда такое внимание его к занетам Новерра, но в этом нет принципиальной новизны. Пластические же «открытия» Якобсона, как в зерне, содержались еще в балетах М. Фокина «Ацис и Галатея» (1905), «Эвника» (1907), «Античный барельеф» на музыку А. Глазунова (1924), в балете А. Горского «Саламбо» (1910) и его же «Гроте Венеры» на музыку Р. Вагнера (1923). Подлинное новаторство заключается в другом — развитии внутренних потенций классического танца, который никогда не являлся раз и навсегда застывшей догмой, а живой материей искусства, способной к бесконечному развитию. «Спартак» Григоровича — прекрасное тому подтверждение, так как сила его эмоционального воздействия лежит не в сфере историко-этнографической точности, а в способности создания обобщенного образа эпохи, художественного осмысления исторического опыта. Точно так же, как социально-бытовая конкретность постановки «Царя Федора Иоановича» в молодом Художественном театре явилась лишь первой ступенью на пути поисков сценической правды, приведшего к таким театральным открытиям, как чеховские спектакли, так и якобсоновский «Спартак», напомнив о полузабытых находках предшественников, дал творческий импульс дальнейшим поискам, ведшимся в иных направлениях и тем не менее учитывавшим его промахи и достижения.

Лаконизм средств — первой признак мастерства, и именно эти «суровые рембрандтовские краски» (К. Маркс) отличают балет Григоровича от прочих его собратьев. Здесь с огромной силой проявился дар обобщений и сивола, всеохватная сложность классического танца, его ассоциативная емкость. В балете Григоровича место действия, как в театре Шекспира, — мир в целом, поэтому так многомерны художественные образы в отличие от живописно-изобразительных характеров у Якобсона. Для Григоровича важно выразить свое осмысление происходящего, для Якобсона — рассказать о событиях. По сути дела, речь идет о разных способах освоения одной темы, что свидетельствует о принципиальном различии в природе дарований обоих балетмейстеров. Григорович формировался как художник в сложное время середины века, потребовавшее переоценки найденных ранее и казавшихся бесспорными решений. Якобсон же на всю жизнь сохранил верность завету, высказанному им еще в 1931 году: «Всякие попытки... разрешения образа в танце в настоящий момент обречены на полную неудачу... Реконструкция искусства хореографии упирается в утверждение жанра пантомимы».¹⁰

Для доказательства правоты мысли, решительно отстаивавшейся М. Габовичем, что «танцу ближе выразительность чувств, состояния человеческого духа, пантомиме — изобразительность»¹¹, приведу решение Якобсоном прощального адажио Спартак и Фригии. Вот что пишет об этом в своем письме балерине Большого театра СССР Н. Тимофеевой Ф. Логухов как раз в разгар работы Ю. Григоровича над этим балетом: (Героика) «основа основ Спартак. Да, конечно, Спартак — муж и мужчина, по-славянски мужик. Спартак несомненно владел мечом хорошо оттого, что им овладевали чувства. (...) Например, в адажио последнего акта, по существу любовного, есть в середине явно героическое место, которое Якобсон весьма глупо передал в действия натуральных образом его помощников. Этого делать нельзя, ибо их действия несут грубый натурализм, когда в музыке есть доказ Хачатуряна, что Спартак и любовник, и герой. Но все это надо передавать в движениях, харак-

теризующих его, Спартака, как любовника и героя! Вспомните основную мелодию этого адажио — сугубо любовную, и тут же рядом возникает мелодия героики, что Якобсон передал друзьям Спартака. Какое музыкальное скудоумие. (...)

Да, еще забыл сказать, что в «Спартаке» Вы должны понять, что Спартак не изображает чувства на основе горьковских «страстей-мордастей», а отражает их через хореографию, ибо отражение гораздо огромнее, чем изображение, что и есть в музыке Хачатуряна, что, в общем, ни Моисеев, ни Якобсон (...) не поняли. Хачатурян пишет страстью и героикой, и это его основа. При этом нельзя забывать, что Хачатурян характеризует музыкально героев балета «Спартак» не на старых «италийских» мелодиях, а пишет сегодня, через сегодняшнее музыкально-симфоническое мышление.¹²

В этом письме в сконцентрированном виде сформулирован основной закон эстетики классического танца, никогда не иллюстрирующего содержание впрямую, а вскрывающего его сокровенную суть. В принципе это те же поиски подводного течения, внутреннего подтекста происходящего, что занимали Станиславского на драматической сцене и явились открытием для мирового театра в целом. Но открытие это родилось не на пустом месте, а подготавливалось всем ходом развития искусства, его великими достижениями в самых разных видах и жанрах (не случаен такой постоянный, на протяжении всей жизни интерес Станиславского к музыкальному театру и, в частности, к балету).

Сложность танцевальной ткани спектакля Григоровича, контрастность пластических мотивов, глубина хореографического раскрытия социальной характеристики античного мира были обеспечены дальнейшим развитием потенциальных возможностей классического танца. Пластика же Якобсона, решенная в одном «античном» ключе, лишала спектакль художественных прозрений, возможных лишь при прорывах в мир, не подвластный конкретным обстоятельствам, в мир обобщений художественных, философских, что отличает произведение не просто мастерское, восхищающее профессионалов, а то, которое признается всеми сразу, безоговорочно, как яркое, сильное, прекрасное слово, вырвавшееся из самого сердца и потому вызвавшее такой же динамичный отклик.

Солисты Большого театра Союза ССР
С. АДЫРХАЕВА и М. ЛИЕПА в спектакле
Ю. Григоровича «Спартак» (1968).

В более раннем письме Ф. Лопухов, размышляя о возможностях хореографического прочтения «Спартака», писал: «Да, хачатуряновская музыка трудна для балетмейстера, ибо она, идущая по сути самого Хачатуряна, бесконечно «жадна», «ненасытна», без конца льющаяся, героично-перченно-восточная, которая в хореографии трудно поддается на хорео-изъяснение. Не знаю, понятны ли Вам мои попытки объяснить словами музыку Хачатуряна. Ведь человеческая речь, по сравнению с музыкой и хореографией, несовершенна. Музыка и хореография гораздо сильнее отражают человеческие страсти, нежели слово. Ну, да это — тонкая «материя», которая требует не скоропалительного решения. Да, музыка Хачатуряна остро сексуальна. А потому, если, как Вы пишете, Григорович и ставит сексуально, то он правильно решает, и я на его творческой стороне, еще не видя творения. В адажио Григорович тоже должен «стоять» на этой основе, где сексуально-половое влечение двоих имеет еще и героическую окраску, такова, по сути, музыка финального адажио, где много несдерживаемой любви и героизма. Прочтите Юрию эти мои слова.

(...) О спектакле, в силу создавшихся условий, буду говорить, где трактовка хорео-особенностей и у Якобсона, и у Моисеева, и у других (...) не верна в силу того, что все они хореографически куцо решают вопрос. Отказываться от классического выявления, вернее, неоклассического, нельзя, ибо это — «краска» на палитре спектакля».¹³

С вопросом об использовании классического танца Якобсон в своей рукописи тесно связывает другой — об акробатической сложности исполнения, разрушающей якобы художественное впечатление. Для подкрепления своего мнения он ссылается на авторитет самого Новерра: «Великий учитель! Как все, что мы видим на сцене, противоположно Вашим принципам! У меня в памяти высечены слова из одного Вашего письма, которые непосредственно могут быть отнесены к этому неистовствующему без причины Крассу: «Перестать усердствовать в прыжках».

В этом письме Вы развиваете мысли о том, что из себя представляет танец, когда он мешает созданию подлинного хореографического действия: «Танцовщик преодолевает различные технические трудности, напрягает все свои силы и доводит себя до какого-то неистового состояния, стремясь повысить прыгнуть или изобразить чувство, которого у него нет и в помине». (...) Таковы Ваши взгляды, мастер, и они истинны и гениальны». (с 286) Но вот мнение по этому поводу Фокина, которого Якобсон также считал своим учителем: «Возможности создания чего-то по-настоящему нового поистине безграничны, как опыт самой жизни, но только тогда, когда у танцовщика сильная техническая



"ДЕВИЧЬЕЙ БАШНЕ" — 50 лет

АЛЕКСАНДР МАКСОВ

основа».¹⁴ Еще более решителен в этом плане Лопухов: «В хореографии, если у образа нет движений, притом виртуозных, трактующих этот образ, то нет и образа. Нельзя станцевать хорошо и образно доказательно хореографически плохо сочиненную вариацию для данного состояния». И в доказательство приводит неопровержимый пример, «что если бы Петипа не нагрузил в «Лебедином озере» Одиллию и Одетту им присущими, броско виртуозными движениями, то этих образов бы не было».¹⁵

Подводя итог этой заочной дискуссии, участники которой — Новерр, Фокин, Якобсон и Лопухов — разделенные то веками, то годами, спорят в поисках истины, воочию ощущаешь преемственность традиций, художественных идей, для которых не существует границ ни пространственных, ни временных, и понимаешь, что любая плодотворная мысль, где бы она ни была высказана, будет подхвачена и включена в общую сокровищницу человеческой культуры.

Глубокая уверенность в своей правоте — хорошо это или плохо? Да — когда она помогает в творчестве, в отстаивании художественной и жизненной позиции, без которых нет полноценной личности и, следовательно, созидания. Нет — когда убежденность в своей правоте оборачивается шорами на глазах и не дает возможности непредвзято оценивать опыт предшественников или труд ближайшего коллеги. Классический танец для Якобсона — азыкаящая догма, подлежащая ликвидации без всякого сомнения за исключением тренажа в классе для подготовки тела к творческому труду.

Именно главный постулат теоретических воззрений — «хореографическому искусству свойственны законы восприятия, единообразные в веках, потому что в веках не изменилась сама хореографическая система классического танца» (с. 393) — не позволил 64-летнему Якобсону по достоинству оценить замечательное произведение своего более молодого современника, в то время как 82-летний Лопухов, с беспощадной самокритичностью признававший: «По невежеству и недомыслию нам было невдомек, что... условность балетной классики, эта грамматика сценического движения сложилась в результате тысячелетней работы многих народов»,¹⁶ с юношеским энтузиазмом смог восхититься работой младшего коллеги: «Я заявил Чулаки, что такой спектакль и такие исполнители должны в Советском Союзе награждаться. Поймите меня серьезно, что творение Григоровича равноценно музыке Хачатуряна. Если в свое время Хачатурян получил премию за музыку, то теперь Григорович и обязательно участвующие артисты должны быть отмечены. Я лично этому буду очень рад, и у меня нет зависти. Я горжусь за русское искусство и рад за его участников. (...) И что еще самое важное, это то, что этот спектакль идет в ногу с современной борьбой народов за освобождение. И хоть по ходу спектакля Спартак, вождь рабов, гибнет, все же спектакль несет оптимистическую концовку, ибо по ходу всей хореографии показывалась сила духа сторон и определялась в сознании у смотрящих не гибель Спартаковича, а победа!!! Это делает весь спектакль сугубо сегодняшним, сугубо советским, сугубо обобщенным! Может быть, даже Григорович и вы все участвующие точно не осознавали, что вы создаете и что театр создал. Для меня, болящего о хореографии, это — большое симфонико-хореографическое произведение, в подобном выявлении есть веление Эпохи, как в свое время было создано сугубо романтическое произведение «Жизель», где тоже сказалась эпоха. Я разрешаю Вам, кому Вы найдете нужным, эти строчки прочесть, ибо они не только написаны Вами, а всем исполнителям».¹⁷

На одной из последних страниц своей рукописи, обобщая сказанное, Якобсон пишет: «В конечном итоге в Ленинграде родилось произведение, выплывшее из берегов спокойствия нашу хореографическую жизнь и оказавшее огромное влияние на всех хореографов». (с. 425) В принципе с этим утверждением можно согласиться и в наше бурное время переоценок всего и вся. Но чтобы в дальнейшем как можно меньше ломать дров при решении необычайно важной для всех сфер жизни проблемы — «от каждого наследства мы откладываемся», следует помнить мудрый завет Ф. Лопухова: «Я стою за прогресс, за вечное обновление искусства, но без отказа от завоеванных позиций».¹⁸

В центре Баку незыблемой твердыней возвышается серая каменная громада. Девичьей башней называют ее, как утверждает молва, за то, что башня никогда не покорялась врагу. Сюда, к необычному архитектурному памятнику XII века, спешат многочисленные гости города, поэты, художники.

Чем притягивает их башня, будоража фантазию? Быть может, пятиметровой толщиной стен, испещренных морской волной огромными каменными глыбами в основании? Или таинственными легендами, окутывающими загадочное сооружение?

Словно тайны гнездо над Кузгуном,
Наклонясь у прибрежной косы,
Предается в унынии думам
Молчаливая «Гыз галасы».¹

Со времени возведения башни прошли столетия. На многие метры отступили от нее воды древнего Хазара, но башня продолжает хранить свою тайну, увлекая художников разных эпох и поколений. Так, в 1924 году Джафар Джабарлы написал поэму, навеянную одним из преданий о башне и названную ее именем. К поэме мы вернемся чуть позже, но такова предыстория.

...Объяснений тому, что сегодня балетный театр Азербайджана — многогранное явление нашей культуры, немало. Истоки классической азербайджанской хореографии в природной гибкости и пластичности народа, его эмоциональном, темпераментном и музыкальном характере. А влияние русской академической школы оказалось плодотворным на пути завоевания высоких творческих вершин.

О древности азербайджанского танца поведали археологические памятники VIII—VI тысячелетия до нашей эры. Они же свидетельствуют о том, что факторами, обусловившими богатство танцевальных форм, были различные ремесла, специфика быта населения разных областей, культ огня.

Но и классическая азербайджанская хореография возникла не в одночасье. Поначалу отдельные танцы и развернутые балетные сцены удачно и широко использовались в оперных спектаклях. На первых порах они носили характер откровенного дивертисмента, не всегда органично сочетавшегося с музыкальной драматургией и содержанием опер. Однако уже в опере «Наргиз» (1935) Муслима Магомаева (1855—1937) и в особенности в «Кер оглы» (1937) Узеира Гаджибекова (1885—1948) танцевальные эпизоды становятся органичной составляющей целостной музыкально-драматической конструкции произведения.

Композиторы, которые оказались у истоков азербайджанского балетного театра, столкнулись с проблемой: должен ли национальный балет повторить сложный и своеобразный процесс развития азербайджанской оперы, первые шаги которой характеризовались обычной обработкой народной музыки? Или следует пойти путем механического перенесения на национальную почву приемов классического балета? Отвечать на эти вопросы пришлось практикам азербайджанского хореографического искусства.

В 1939 году выпускники Бакинского хореографического училища показали одноактный балет-сказку «Тарлан» по народному мотивам. О храбром мальчике Тарлане — победителе Дэва (людоеда) и свирепого хана — рассказали композитор Афрасияб Бадалбеги и балетмейстер-постановщик Гамар Алмасзаде, которая впервые «перевела» национальный танец на «язык» классической хореографии. Успех «Тарлана», подтвердивший верность поисков, открыл автора музыки, зародив идеи несравнимо масштабнее. Реализация их стала тем более возможной, что в балетную труппу театра пришли способные молодые артисты — те самые первые выпускники Бакинского хореографического училища, что танцевали в «Тарлане». Это обстоятельство в сочетании с укрепившимися традициями реализма, связями с народным творчеством создало обстановку, благоприятную для возникновения нового в музыкальной культуре Азербайджана жанра национального балета.

18 апреля 1940 года афиши возвестили городу: «Сегодня в театре оперы и балета² состоится премьера балета А. Бадалбеги «Гыз галасы» («Девичья башня»)».

Автором либретто балета, написанного по поэме Дж. Джабарлы, был сам композитор, который, «сохраняя основную сюжетную линию, в некоторых деталях отклонился от общеизвестного варианта». Внесение вспомогательных деталей помогло сделать «течение событий более последовательным и логическим».

¹ ГЦТМ имени А. Бахрушина. КП 321202/766, ф. 548, ед. хр. 4. Страница документа указывается в скобках непосредственно за цитатой.

² Ф. Лопухов. 60 лет в балете. — М.: 1966, с. 316.

³ Цитируется по книге: А. Деген, И. Стульников. Мастера танца. — Л.: 1974, с. 221.

⁴ Ф. Лопухов. Хореографические открытости. — М.: 1972, с. 70.

⁵ Ф. Лопухов. 60 лет в балете. — М.: 1966, с. 173.

⁶ М. Фокин. Против течения. Изд. 2, испр. и доп. — Л.: 1981, с. 395.

⁷ Ф. Лопухов. Хореографические открытости. — М.: 1972, с. 23.

⁸ Р. Захаров. Записки балетмейстера. — М.: 1976, с. 69.

⁹ Ф. Лопухов. 60 лет в балете. — М.: 1966, с. 339, 321.

¹⁰ Цитируется по книге: Р. Захаров. Записки балетмейстера. — М.: 1976, с. 26. Как переключаются эти слова Якобсона с уже цитировавшимся утверждением из его первого письма Новерру!

¹¹ М. Габович. Душой исполненный полет. — М.: 1966, с. 81.

¹² Письмо от 21 декабря 1967 года. Все подчеркнуто Ф. Лопуховым.

¹³ Письмо Н. Тимофеевой от 30 ноября 1967 года. Все подчеркнуто Ф. Лопуховым.

¹⁴ М. Фокин. Против течения. Изд. 2, доп. и испр. — Л.: 1981, с. 358.

¹⁵ Письмо Н. Тимофеевой от 11 апреля 1969 года. Подчеркнуто Ф. Лопуховым.

¹⁶ Ф. Лопухов. 60 лет в балете. — М.: 1966, с. 220.

¹⁷ Письмо Н. Тимофеевой от 3 ноября 1968 года. Подчеркнуто Ф. Лопуховым.

¹⁸ Ф. Лопухов. 60 лет в балете. — М.: 1966, с. 175.

Вот кратце сюжет балета.

Семнадцать лет прошло с того времени, когда разгневанный Джангир-хан, обманувшись в своих ожиданиях сына и наследника, повелел убить новорожденную дочь, а жену превратить в рабыню. Однако девочка не погибла: мольбы и слезы матери тронули сердце визиря, и он сохранил ребенку жизнь.

В прибрежной деревеньке верная кормилица Айпери вырастила Гюльянак, ничего не подозревающую о своем происхождении.

Гюльянак и юноша Полад полюбили друг друга. Но в разгар свадьбы появляется Джангир-хан. Он поражен красотой Гюльянак, ее сходством с некогда любимой женой, и велит отправить девушку во дворец. Видя, что мольбы и уговоры бессильны, а Поладу грозит гибель, Гюльянак ставит условие, требуя, чтобы хан построил для нее башню посреди моря, такую, какая выткана на ковре — свадебном подарке Полада.

Во дворце все готово к бракосочетанию Джангир-хана и Гюльянак. Однако свадьбу прерывает появление Айпери, которая объявляет хану, что Гюльянак его дочь.

По приказу хана Гюльянак заточают в башню.

В бою с Поладом, тайно проникшим во дворец, Джангир-хан гибнет. Кажется, счастье совсем близко. Но Полад не успевает спасти любимую. Услышав шум открывающегося люка, и думая, что приближается сам хан, Гюльянак бросается с башни в пучину.

Сочиняя музыку «Девичьей башни», А. Бадалбейли проявил себя прекрасным знатоком национального песенно-танцевального фольклора, который обернулся мелодическим богатством партитуры будущего спектакля. Музыка балета пронизана азербайджанскими народными мотивами: «Шалахо», «Ай бэри бах», «Кики джан». Композитор сочинил и «множество собственных мелодий», большинство из которых контрапунктируют подлинной теме. Автор понимал, что «одним лишь воспроизведением народно-этнографических танцев на сцене, хотя бы и сюжетно связанных между собой, несмотря на их многообразие и колоритность, нельзя построить балетный спектакль в полном смысле этого слова». И потому он использовал симфонические принципы построения партитуры балета, применив метод лейтмотивов «для наиболее рельефного определения отдельных психологических положений характеристики действующих лиц. Причем, в задачу лейттем, сохраняющих ладовые и ритмические особенности народной азербайджанской танцевальной музыки, входит не только характеристика героев, но и «динамическая связь отдельных моментов балета». Например, когда в финале третьего акта после поединка с Джангир-ханом Полад устремляется к Гюльянак, в музыке звучит не ее мотив, а тема дуэта героев из первого акта. Сопоставление двух лейттем — хана и Полада — при их симфонической разработке помогает наиболее яркому и эмоциональному выражению взаимодействия двух противоборствующих сил. А. Бадалбейли не стремился к нарочитой «самостоятельности». Сочиняя музыку «Девичьей башни», он опирался на вековую историю русской балетной музыки, следуя ее примерам.

«Отсюда понятно наличие в «оглавлении» моего балета, наряду с подлинно-народными танцами, также и чисто балетных номеров, как «адажио», «вариации», «пиччикато» и т. д. Весь вопрос сводится лишь к тому, чтобы эти номера не произвели впечатления чего-то отдаленного, пришедшего из другого мира, а были бы органически связаны в партитуре с предыдущими и последующими номерами в одно целое».³

Посмотрев спектакль, выдающийся певец Бюль-Бюль писал: «Азербайджанский танец является частью всего народного искусства. У нашего народа более 500 народных танцев. Это красивые, нежные, отличающиеся друг от друга музыкальные произведения. А. Бадалбейли сделал первый шаг в развитии нашей хореографии, создав «Гыз галасы». Сочинив с большим мастерством балетную партитуру, композитор соединил азербайджанские народные танцы с европейской хореографией. В балете «Гыз галасы» композитор А. Бадалбейли, связав народные танцевальные мелодии с симфоническим оркестром и введя в этот оркестр народные инструменты, добился большого успеха, избавив тем самым танцевальные мелодии от примитивизма и украсив их».⁴

Действительно, сгущая восточный колорит произведения, композитор ввел в симфонический оркестр народные инструменты тар, зурну, дэф (бубен). И таким образом реализовал свой замысел «написать музыкально-хореографический роман, пересказывающий средствами современного нам инструментального языка бессмертную легенду о борьбе против тирана, о борьбе за свободу и счастье».

«Девичью башню» отличает «полная «синхронность» и соответствие между «зримым» и «слышимым» — отметили критики.

Режиссер Исмаил Идаят-заде, насытивший спектакль динамизмом, писал: «Хореография имеет свои законы, отличные от всех остальных видов сценического искусства. То, что в драме разрешается просто, одной фразой, в балетном спектакле иногда наталкивается на непреодолимые препятствия, осложняющие не только сюжет произведения, но и средства его выявления.

Приведем пример.

Хан много лет ждет появления на свет наследника. Наконец, появился ребенок. Хан в блаженном состоянии. На грозном лице его даже появляется улыбка. А между тем... родилась девочка. Об этом следует

сказать хану, потому что этот факт имеет прямое отношение к дальнейшему развешиванию сюжета. Но как сказать средствами хореографии, не нарушая принципа балетного спектакля? И нам пришлось ввести целый церемониал с подарками, чтобы объяснить ситуацию, которая в драматическом спектакле исчерпывается одной фразой. Когда хан преподносит «наследнику» традиционные подарки — щит, саблю, кинжал и — символ власти — браслет, жена хана, отрицательно покачивая головой, кладет рядом с этими подарками женский головной убор. Таким образом, зритель узнает, что вместо ожидаемого наследника родилась девочка. Эти средства, связанные с природой балетного спектакля, в значительной степени помогли нам и еще больше помогут зрителю».

Приведенные нами заметки позволяют нам судить о том, как трудно пробивались создатели «Девичьей башни» к тому, что кажется сегодня таким естественным и даже элементарным.

Константин Баташов — первый интерпретатор партии Полада — вспоминает, какое глубокое сопереживание зала вызывало все происходящее на сцене благодаря профессиональной и талантливой режиссуре: «В левой ложе сидели преклонного возраста женщины. Головы и лица их прикрывали темные платки-кялаги. По всему было видно, что эти зрительницы далеки от балетного искусства, а, возможно, и впервые попали в театр. Так вот, эти женщины, казалось бы, неискушенные в понимании законов хореографии, плакали навзрыд».⁵

В период сценического рождения спектакля подлинно народная хореография была «замусорена» бытовавшей на эстраде имитацией национальной пляски. Создатели «Девичьей башни» Сергей Кеворков и Вахтанг Вронский сознательно соединили в ней специфику народного танца и современную им исполнительскую технику. Заметное отличие от других, уже существовавших балетов, постановщики видели в том, что «в основу танцевальных номеров балета положены подлинные народные танцы».

«Девичья башня» была сложена по канонам драмбалета и включала красочные народные сцены, жанровые картины. Такие формы классических спектаклей, как лирические дуэты, сольные вариации, кордебалетные tutti и характерные танцы, не потеряв национальной начала и жизненной убедительности, стали художественно обобщенными, сценически достоверными. Они получили новое звучание благодаря умелому использованию элементов национального танца, его неповторимого узора рук.

«...Известно, — писала Г. Алмасзаде, первая исполнительница партии Гюльянак, — что в каждом классическом балете имеются как классические, так и характерные танцы. С последними в балете «Гыз галасы» справиться было легко, ибо они состояли в большинстве из подлинных движений азербайджанского либо танцев других народов СССР (танцы гостей: узбеков, армян, грузин и т. д.). Что же касается классики, то тут пришлось основательно работать для того, чтобы элементы народной пляски органически соединились с классическим танцем и не казались бы заплаткой, сделанной из другой материи».⁶

Всех создателей спектакля отличало завидное эстетическое единство и полное взаимопонимание. Придумывая оформление балета, художник Федор Гусак исходил из романтизма легенды, созданной азербайджанским народом: «Тема «Гыз галасы», независимо от того, является ли она историческим фактом или вымыслом, тесно связана с народным творчеством...»

Мы строили наше оформление с наибольшим приближением к природе народного творчества, пользуясь при этом материальной культурой и памятниками живописи, зодчества и архитектуры старого Азербайджана.

Основываясь на существующем памятнике, сценограф в то же время отказался от натуралистического подхода к оформлению спектакля, добиваясь того, чтобы «камни говорили ярким поэтическим языком» и помогли «воспринять сущность народной поэтической легенды».

Несомненно, многие из сложнейших постановочных и оформительских задач авторам удалось решить уже тогда. Но некоторые еще ждали своего часа. Например, значительно позже был найден силуэт костюмов. Так, на Поладе, по словам К. Баташова, были надеты предметы национальной одежды: длинная рубаша — чоха, вязаные носки — джурабы, тапочки — чарыхи.

Особым изменениям подверглись женские костюмы, которые, сохраняя черты национальной одежды, одновременно стали более сценичными.

Премьера «Девичьей башни» имела колоссальный успех, став, по оценке У. Гаджибекова, «ценным вкладом в искусство советского Азербайджана».

В нашем представлении «Девичья башня» неотделима от имени Г. Алмасзаде, с учетом ее индивидуальности и при участии которой сочинялась главная женская партия. «Особо следует отметить талантливую балерину Алмасзаде, — писал Гаджибеков. — Она удачно соединила в своем исполнении технику современного хореографического искусства с народным танцевальным творчеством. Созданный ею образ Гюльянак правдив и целен — он волнует как воплощенная трагедия азербайджанской женщины, напомнившей нам о себе из далекого безрадостного прошлого».⁸

Позже зрители познакомились также с трактовками роли Гюльянак

Аллою Рындиной и Тамарой Алиевой, и Полада — Михаилом Самвеловым и Николаем Кузнецовым.

Во время Великой Отечественной войны по спектаклю была скомпонована литературно-художественная композиция. Стихи, «цементирующие» фрагменты балета, написал К. Баташов. Их читала актриса Русского драматического театра Трипольская. Бригада артистов из 9—12 человек вывозила «малый» вариант «Девичьей башни» в Махачкалу, Грозный, Минеральные Воды, Сочи... И везде зрительская реакция была одинаково восторженной.

В 1959 году Г. Алмасаде осуществила новую редакцию «Девичьей башни», приведя спектакль в соответствие с изменившимися во времени требованиями. Сценографию балета выполнил художник Энвер Алмасаде.

П. Гусев высоко отозвался о спектакле, написав: «Время потребовало новой сценической редакции. Это было сделано авторами и театром. Сегодня «Девичья башня» крепко вошла в репертуар, успех ее проверен временем. Сценарий сделан умело, с учетом всех специфических особенностей балета. Профессиональная музыка и добротное хореографическое решение, сделанное по образцу и подобию лучших балетов классического наследия и достижений советского балета прошлых лет, — все это делает балет «Девичья башня» явлением незаурядным.

Постановщик Г. Алмасаде наметила в этом спектакле пути национального балета: широкое использование элементов народного танца и национальной пластики, реалистическая ясность и простота решения, верность законам сценарной, музыкальной и хореографической драматургии. Есть все основания рекомендовать его для постановки в других республиках, и прежде всего в русских балетных театрах».⁹

По мнению известного исследователя советского балетного театра Н. Эльяша, «многие танцы в «Девичьей башне» являются как бы естественным продолжением и развитием поэтических народных обрядов и игр». Рассказывая о спектакле, критик пишет: «...Даже в чисто классическом акте «сна» хореограф сумела сохранить дух и стиль народного искусства. Балетмейстер трактует образы легенды как героические, масштабные, несущие тему силы народа. И в пылком Поладе, и в нежной прелестной Гюльянак мы ясно ощущаем мужество, способность к борьбе и протесту. Именно эта трактовка придает «Девичьей башне» героическое жизнеутверждающее звучание, несмотря на то, что сочинение кончается трагической гибелью героини».¹⁰

В этой редакции спектакль был с успехом показан в программе Декады азербайджанского искусства в Москве в 1959 году, а также во многих других городах страны.

Актеры находят в «Девичьей башне» благодатную почву для демонстрации своих технических и артистических возможностей. Имена первых исполнителей главных партий балета уже давно и прочно вошли в историю советского хореографического искусства как имена замечательных художников.

Партнером Гюльянак-Алмасаде был К. Баташов, который в образе Полада «предстал юношей из народа, покоряющим мужеством, олицетворяющим лучшие черты народного характера, его высокие моральные качества».

Анатолій Урванцев создал образ Джангир-хана — «средневекового тирана, под внешним благообразно-величественным обликом которого скрывается беспощадная жестокость». Позже в партии Джангир-хана выступили также К. Баташов, Владимир Плетнев, Руфат Зейналов, Лейла Векилова исполняла партию Гюльянак в дуэте с К. Баташовым, Донмязом Гаджиевым и Максудом Мамедовым. Он же становился Поладом Гюльянак-Рафиги Ахундовой. В центральных партиях спектакля выступали Чиназ Бабаева и Владимир Плетнев, Тамара Косова, Тамилла Ширалиева, Рафаэль Григорян и Вадим Уткин, в свою очередь передавшие творческую эстафету следующему поколению артистов.

Над сценическим воплощением «Девичьей башни», выявляя свои потенциальные возможности, увлеченно трудился весь театальный коллектив. Спектакль придал ускорение интенсивному развитию азербайджанского балетного театра. Именно «Девичьей башней», где впервые был выведен на сцену в качестве героя простой крестьянин, защищающий свою честь, свою любовь, национальный балет заявил о своей идейности и гражданственности.

Вступив в шестое десятилетие, балет «Девичья башня» с неослабевающей силой утверждает гуманистическую идею и пользуется неубывающей популярностью и любовью зрителей.



Юные артисты детского балетного театра-студии Дворца культуры Автозавода

имени Лихачева у памятника Дон Кихоту и Санчо Панса в Мадриде.

«Щелкунчик» в гостях у Дон Кихота

Восьмой сезон во Дворце культуры Автомобильного завода имени Лихачева работает детский балетный театр-студия под руководством известного прошлого артиста, солиста Большого театра Союза ССР Геннадия Ледаха. Благодаря его энергии и энтузиазму, творческой работе педагогов и воспитанников, коллектив в своей деятельности постарался выйти за рамки традиционного бытования подобных самодеятельных студий, где занятия — способ с пользой заполнить детский досуг, а выступления рассчитаны на умиление счастливых родителей. Геннадий Васильевич подобный подход отменил изначально и решительно. Сам блестящий профессионал, очень требовательный в первую очередь к самому себе, он не хочет мириться с дилетантизмом в учениках. Поэтому так строг в отборе педагогов, а занятия в студии идут по программе хореографических училищ. И все же, здесь не стремятся просто научить делать те или иные элементы классического экзерсиса. Главное — спектакль! Именно он вносит тот живой смысл во все, чему учат педагоги. Этим спектаклем пять лет назад стал балет П. И. Чайковского «Щелкунчик» (о нем журнал «Советский балет» рассказывал в №2 за 1986 год).

Все эти годы спектакль рос вместе со своими юными исполнителями, с ростом их технических возможностей. Правильность избранного театром студийной пути подтвердили его недавние гастроли в Испании.

— Это наш первый выезд за рубеж, — рассказывает Г. Ледах, — нас пригласил Центр испанской культуры Мадрида на празднование своего юбилея. Для классического балета Испании — страна очень сложная. Его там мало знают и настоящего интереса к нему нет. И все же мы рассчитывали, что повсеместный голод на детский ре-

пертуар (а наш спектакль, естественно, детский, так как в нем участвуют ребята от десяти до пятнадцати лет) обеспечит нам стабильную детскую аудиторию. Каково же было наше недоумение и растерянность, когда зрительный зал театра «Нуэво Аполо» наполнила прекрасно одетая и абсолютно взрослая публика! Именно тогда я и наши юные артисты осознали, что теперь с нас будет спрос как с настоящего театра, без скидок на возраст и самодеятельность... Успех превзошел даже самые смелые прогнозы наших импресарио. Достаточно сказать, что каждый вечер мы непременно бисировали коду спектакля, а газеты называли нас «уникальным детским коллективом». Особенно горды мы тем, что в Международный день танца, объявленного ЮНЕСКО, наши выступления прошли при полном зале.

График гастрелей был достаточно напряженным — семь спектаклей за девять дней, но все же мы нашли время для встречи с учениками французской балетной школы, открытой в Мадриде, и показали им фрагменты своего нового спектакля на музыку «Маленькой ночной серенады» Моцарта.

Я счастлив, что обширная культурная программа, которая была оговорена в условиях гастрелей, дала возможность нашим детям познакомиться с мадридскими музеями, зоопарком, другими достопримечательностями испанской столицы. Но главный результат поездки мне видится все же в том, что ребята особенно остро ощутили значимость нашего дела и ответственность за него. Это трудно почувствовать в повседневной жизни, где так много опеки и мало самостоятельности, но именно эти чувства являются слагаемыми такого понятия, как радость творчества.

Е. ДЕРЕВЩИКОВА

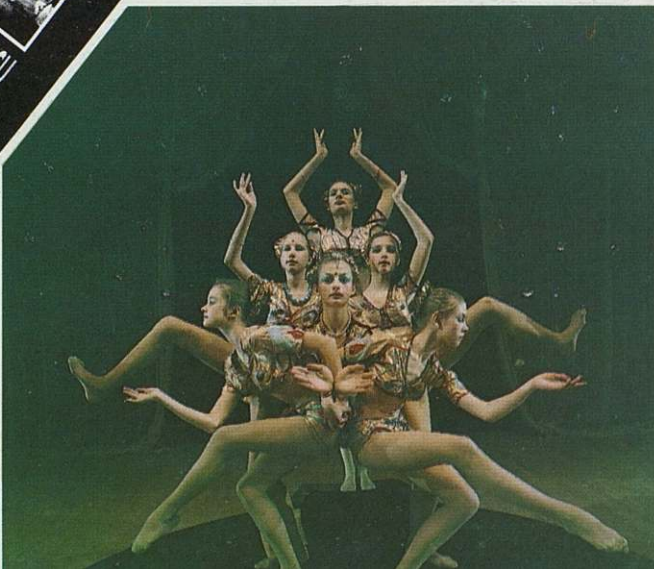
¹ Дж. Джеббарлы. «Девичья башня» («Гыз галасы»), перевод Б. Полевого, Азербайджанское литературное издательство, 1937 г., с. 36.
² Ныне Азербайджанский государственный академический театр оперы и балета имени М. Ф. Ахундова.
³ Буклет-программа.
⁴ Газета «Коммунист», 21 апреля 1940 г.
⁵ Из беседы с автором.
⁶ Цит. по книге: Н. Эльяш «Балет народов СССР», М.: — «Знание», 1977, с. 67.
⁷ Буклет-программа.
⁸ «Правда», 25 апреля 1940 г.
⁹ Журнал «Театр», № 3, 1966 г.
¹⁰ Н. Эльяш. «Балет народов СССР», с. 69.

Афиша гастролей по Испании детского балетного театра-студии Дворца культуры Автозавода имени Лихачева.



Сцены из спектакля «Шелкунчик», который был показан коллективом во время этой зарубежной поездки.

Фото Д. Куликова



Балет «Тихий Дон», осуществленный главным балетмейстером Ленинградского театра оперы и балета имени М. П. Мусоргского Николаем БОЯРЧИКОВЫМ, был показан на сцене Большого театра Союза ССР в заключение торжественного заседания, посвященного восьмидесятипятилетию со дня рождения великого русского писателя М. А. ШОЛОХОВА.
На снимке: сцена из спектакля.
Фото В. Барановского



Дорогие читатели!

Это обращение вызвано той сложной ситуацией, в какой наряду с другими советскими периодическими изданиями находится наш журнал. Как вам, наверное, известно, в будущем году значительно возрастут цены на бумагу, типографские расходы и расходы по распространению и доставке журнала подписчикам. В связи с этим пришлось изменить и цену номера нашего журнала. В 1991 году он будет стоить 2 руб. 50 коп. Подписная цена на шесть месяцев соответственно — 7 руб. 50 коп., на год — 15 руб.

Журналу предстоит нелегкий год, и мы надеемся на вашу поддержку. Тем более, что общение с вами вселяет в нас надежду, что за десять лет жизни у журнала появилось немало друзей. И мы верим, что вы поможете нам сохранить его.

Подписку на журнал «Советский балет» на 1991 год вы можете оформить в любом почтовом отделении и в агентстве «Союзпечать» до 31 октября 1990 года включительно. О всех случаях отказа принять подписку на журнал просим сообщить в редакцию по адресу: 103050, г. Москва, ул. Тверская, 22-б. В розничную продажу в 1991 году журнал «Советский балет» будет поступать в ограниченном количестве.

Редакция журнала
«Советский балет»