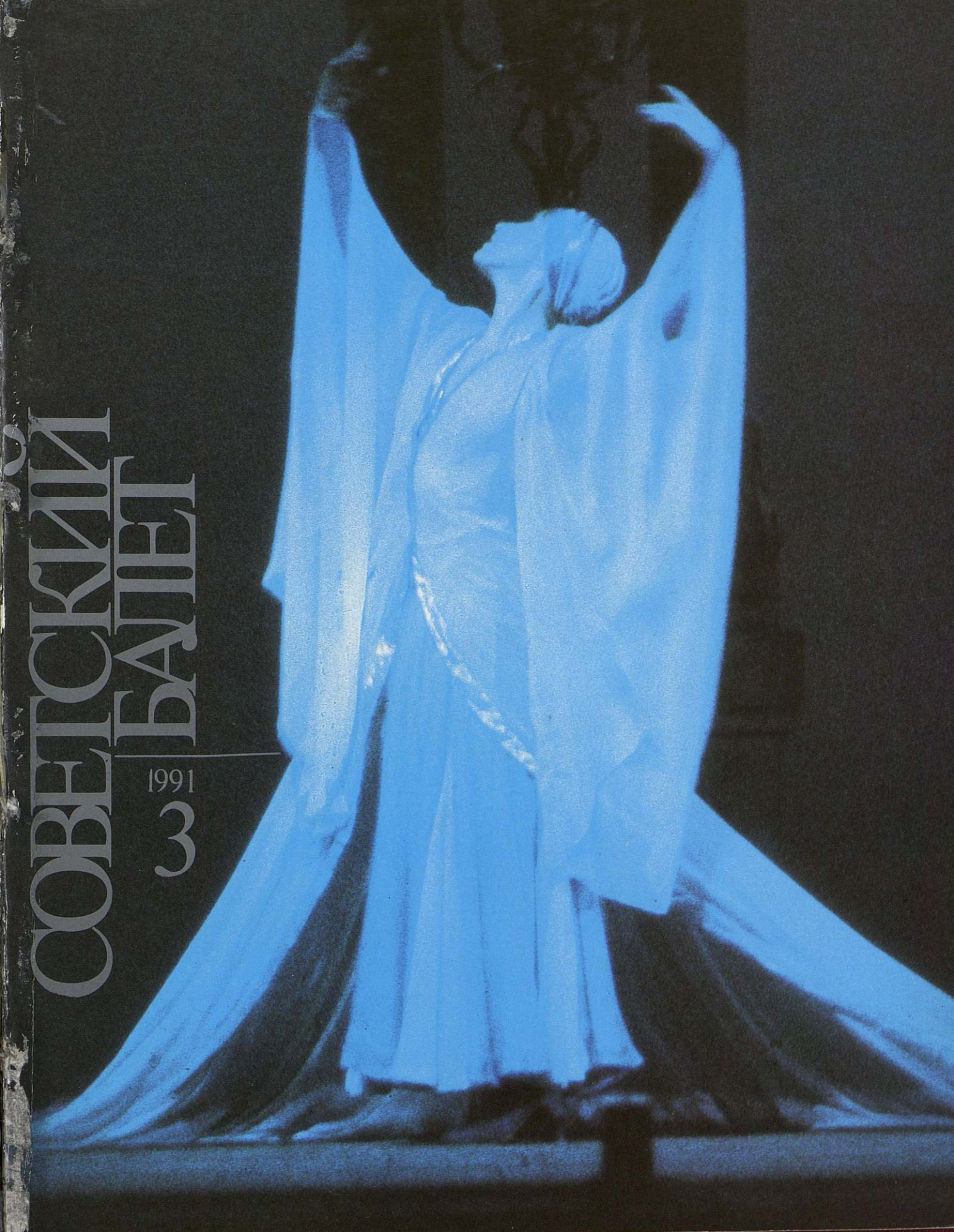


СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

3
1991





Год
Сергея
ПРОКОФЬЕВА:

юбилейная
афиша

1891 1991

Сцена из балета
«Блудный сын».

Н. СПЕРАНСКАЯ и
Ю. ПОСОХОВ в балете
«Блудный сын».
Фото А. Макарова



ГАЛИНА ЧЕЛОМБИТЬКО,
кандидат искусствоведения

**ТРУППА БОЛЬШОГО ТЕАТРА
СОЮЗА ССР ПОКАЗАЛА ЗРИТЕЛЯМ
СВОЮ НОВУЮ РАБОТУ — БАЛЕТ
С. ПРОКОФЬЕВА «БЛУДНЫЙ СЫН»
В ПОСТАНОВКЕ ДЖ. БАЛАНЧИНА.
НАПОМНИМ, ЧТО ЭТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ
КОМПОЗИТОРА ВПЕРВЫЕ УВИДЕЛО СВЕТ
РАМПЫ В 1929 ГОДУ В ПАРИЖЕ,
В ТЕАТРЕ САРЫ БЕРНАР,
В ИСПОЛНЕНИИ РУССКОГО БАЛЕТА
С. ДЯГИЛЕВА, ДЛЯ КОТОРОГО ЭТА**

Сергей Прокофьев, уже испробовавший себя в балетном жанре («Ала и Лоллии», «Сказка про шута...», «Стальной скок»), на сей раз проявил новый импульс сочинительства, возникший из автобиографического мотива с его глубоким духовным осмыслением. «Что больше всего поражает в этом новом произведении молодого русского композитора — это его относительное благоразумие: музыка диссонирует умеренно, применены и даже с некоторым излишеством классические формы, нет резкости и шумных порывов, которые раздавались в предшествующих работах Прокофьева», — так писал о музыке русского автора Э. Лало. «Блудный сын» с его проникновенным лиризмом, мелодичностью, ясной драматургией — многообещающая заявка дальнейшего «балетного Прокофьева», автора «Ромео и Джульетты», «Золушки», «Сказа о каменном цветке»...

Для Баланчина та далекая премьера 1929-го года стала началом его триумфального пути лидера западного балета. В «Блудном сыне» он продолжил линию М. Фокина в создании хореографических новаторского толка, от которой впоследствии отказался, став апологетом бессюжетного симфонического балета.

Возвращение «Блудного сына»?



Сцена из балета «Блудный сын».
В роли Блудного сына — Ю. ПОСОХОВ.

**ПРЕМЬЕРА ТРУППЫ СТАЛА ПОСЛЕДНЕЙ
В ЕГО ЖИЗНИ. ДЛЯ МОЛОДЫХ ЖЕ
С. ПРОКОФЬЕВА И ДЖ. БАЛАНЧИНА
ОНА СТАЛА ПРОВОЗВЕСТНИЦЕЙ
БУДУЩЕЙ ТВОРЧЕСКОЙ БЛАГОДАТИ,
СТОЛЬ БОГАТОЙ УСПЕХАМИ
НА ДОЛГИЕ ГОДЫ.**

Нельзя сказать, что постановка Баланчина совсем неизвестна у нас. Еще в 1962 году советский зритель познакомился с нею во время гастролей труппы «Нью-Йорк сити балле» с выразительным актером Эдуардом Виллела в заглавной партии. В 1977 году прокофьевское произведение в той же хореографической версии было показано у нас в стране артистами парижской «Гранд Опера», а недавно — коллективом «Русский балет Монте-Карло». И вот сейчас творение Прокофьева-Баланчина увидело свет рампы в Большом театре СССР.

Не станем лукавить — мы все же подвержены юбилейным кампаниям, влекущим прагматичные поступки. И появление на столичной сцене прокофьевского «Блудного сына» прежде всего, как думается, продиктовано иными юбилейными «соображениями» и лишь вторых, творческими. Но все равно мы должны быть благодарны театру за расширение художественного кругозора. Очевидно, и для трупп

вы очень полезен такой новый урок, тем более, что его преподавал известный и авторитетный мастер Джон Тарас. Прежде чем привести наш разговор с американским балетмейстером, немного о нем самом: он родился в Нью-Йорке в 1918 году, его родители — украинского происхождения, он не забыл русский язык, гордится своими педагогами, среди которых называет М. Фокина, А. Вильтзака, Л. Шоллар, Б. Нижинскую, А. Больша... Свыше сорока пяти лет Джон Тарас сотрудничал с Баланчиным, став ныне хранителем и пропагандистом его наследия. Хореограф — также автор многих собственных оригинальных постановок.

— Удовлетворены ли вы нынешним спектаклем «Блудного сына» на московской сцене?

«Если говорить о главном герое балета, то здесь я его обрел. Исполнение Юрия Посохова блестяще. Его сильная академическая техника обогатила партию. Возможно, это один из лучших исполнителей, которых довелось мне видеть в этом спектакле Дж. Баланчина.

Труппа, по-моему, мало знакома со стилем, свойственным произведениям раннего Баланчина. У артистов нет ощущения историзма, преемственности. Они не чувствуют истоков этого стиля. Но ведь они совсем молодые, пришли в театр прямо из школы, где, очевидно, их этому не учили.

В театре, как и везде в России, — проблема с дисциплиной. Если танцовщики пришли на репетицию, то они должны репетировать, то есть работать с полной самоотдачей и заинтересованностью. Этого в достаточной мере я тут не почувствовал. Вся надежда на таких балетмейстеров-репетиторов, как Ю. Владимиров, М. Кондратьева, Г. Ситников...»

— Пока мы видели один состав исполнителей. Будет ли другой?

«Думаю, можно ограничиться одним составом. В труппе (в любом театре) очень трудно найти исполнителя на заглавную роль. Велико-

лепны были в этой партии Виллела, Барышников, Роббинс. Очень важен тип актера и актрисы на роли блудного сына и соблазнительницы. Ю. Посохов и Н. Сперанская, я считаю, отвечают своим образам».

— Какое значение вы придаете постановке на московской сцене произведения более чем шестидесятилетней давности?

«Я убежден, что как образ хореографической классики XX века балет «Блудный сын» нисколько не устарел. Правда, мы привыкли воспринимать Баланчина как автора симфонической танцевальной классики, такую известность он приобрел во всем мире. Но есть еще и другой Баланчин, и советская аудитория имеет право знать наследие своего соотечественника во всем его масштабе. Правда, я считаю, что Баланчин — интернациональный гений, его творчество принадлежит всем народам в равной мере. Уникальность Баланчина — в его стремлении к первооткрытиям. Он постоянно что-то «изобретал» в своей профессии, причем изобретательность его была фантастической. За десятилетия работы вместе с ним мне посчастливилось хорошо его узнать. Я учился на его балетах и некоторые из них знал даже лучше, чем сам Баланчин. Он доверял мне. Надо сказать, что Баланчин нередко менял текст того или иного произведения в зависимости от исполнителей. Это естественно.

Нет, такой мастер, как Баланчин, не устареет никогда. И познать его наследие целиком — благородная задача».

Итак, вернулся ли к нам «Блудный сын» или это репертуарная юбилейная «однодневка»? Будем не столь дипломатичны в оценке работы театра, которую позволил себе наш гость. Думається, труппе еще не удалось постичь тонкостей стилистики произведения Баланчина-Прокофьева. Пока что «подлинными» в спектакле предстают декорации Жоржа Руо, выполненные по эскизам Гранд-Опера, и самоценность музыкальной партитуры Прокофьева (дирижер П. Сорокин). Зрительное же восприятие хореографии балета вызвало некоторое разочарование. И не Баланчин тут виновен — созданная им на сцене библейская притча, выраженная скупой пантомимой и лаконичным танцем, чтобы прозвучать во всей глубине авторского замысла, требует тщательно проработанного исполнительского постижения, над чем артистам прославленной труппы еще предстоит потрудиться.

Хореограф Джон ТАРАС (в центре), дирижер П. СОРОКИН (слева) и исполнитель заглавной роли Ю. ПОСОХОВ отвечают на приветствия зрителей.

Фото А. Макарова



СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

3 | 58 |

1991

МАЙ-ИЮНЬ

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит шесть раз в год
Основан в 1981 году

Учредители — трудовой коллектив редакции журнала «Советский балет», Всесоюзное объединение «Союзтеатр», Государственный театр Дружбы народов

Главный редактор
Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

Творческий совет
В. В. ВАСИЛЬЕВ
О. М. ВИНОГРАДОВ
С. Н. ГОЛОВКИНА
В. М. ГОРДЕЕВ
Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ
Н. А. ДОЛГУШИН
В. Н. ЕЛИЗАРЬЕВ
О. В. ЛЕПЕШИНСКАЯ
И. А. МОИСЕЕВ
К. М. СЕРГЕЕВ
Е. Р. СИМОНОВ
Г. С. УЛАНОВА
М. А. ЭСАМБАЕВ

Редакционная коллегия:
Г. В. БЕЛЯЕВА (ЧЕЛОМБИТЬКО)
В. В. ВАНСЛОВ
Г. А. ГУЛЯЕВА
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
(ответственный секретарь)
В. Г. КИКТА
М. М. КУРИЛКО-РЮМИН
Б. А. ЛЬВОВ-АНОХИН
А. А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
В. И. УРАЛЬСКАЯ
Ю. М. ЧУРКО

Совет директоров:
С. Ю. БЕДИН,
генеральный директор СП «Аидиа Интернейшнл», генеральный директор СП «Айдекс»
Н. Ю. ГРИШКО,
председатель производственного кооператива «Танец»
Ю. Ф. ЕФРЕМОВ,
директор издательства «Известия»
В. А. ТИМОШЕНКОВ,
заместитель генерального директора Всесоюзного объединения «Союзтеатр»
М. М. ЧИГИРЬ,
директор Государственного театра Дружбы народов

Художник
А. Г. ЛУЦКИЙ

Художественный редактор
А. А. СУШИНА

Технический редактор
О. А. ГРИШКИНА

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

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»



На первой странице обложки: двадцатичетырехчасовой телевизионный марафон «Возрождение» — грандиозная, не имеющая прецедентов акция по спасению Санкт-Петербурга. Ленинград привлекла к судьбе великого города внимание миллионов людей. Среди тех, кто одарил «северную Пальмиру» своим высоким искусством, была и звезда мировой балетной сцены **Наталья МАКАРОВА**.
На снимке: Наталья Макарова.

Фото В. Барановского

На четвертой странице обложки: Реклама.

Сдано в набор 12.03.91.
Подписано в печать 7.05.91.
Формат 60×90^{1/8}.
Бумага импортная, 100 г.
Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Усл. кр.-отт. 20,25.
Уч.-изд. л. 12,21.
Тираж 21 000 экз.
Заказ 2125.
Цена номера 2 руб. 50 коп.

Ордена
Трудового Красного Знамени
Тверской
полиграфический комбинат
Государственного комитета
СССР по печати.
170024, г. Тверь,
пр. Ленина, 5.

В НОМЕРЕ

ГОД
СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

Г. Челомбитько. Возвращение «Блудного сына»? 1
Из театральной биографии первого балета композитора 20

КРИЗИС ТВОРЧЕСТВА ИЛИ КРИЗИС СИСТЕМЫ УПРАВЛЕНИЯ?

Г. Майоров. Наша педагогика — государственное дело 4
Н. Степаненко. Творчество — вопреки апатии 6

АРТИСТЫ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА — ЗА РУБЕЖОМ

...В Королевском балете 10
«Блистательный праздник танца» 12

ЧИТАЯ РЕДАКЦИОННУЮ ПОЧТУ 14

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

Н. Садовская. Шаг в неизведанное или путь к познанию 24
Э. Королева. С надеждой — на возрождение 26

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

Б. Сторожков. Николай Шильников 28
Ф. Городецкий. Татьяна Степанова 30

В гостях у журнала «Советский балет» 32

ГАСТРОЛИ 33

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ 44

ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ»
В. Тейлер. «Иосиф Прекрасный» 51

КНИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ 55

ШКОЛА СТЕПА

Урок третий. Ведет **В. Кирсанов** 56

ВЕРНИСАЖ

Т. Портнова. Фокин рисует Фокина 63

Наша педагогика-государственное дело



ГЕНРИХ МАЙОРОВ,
лауреат Государственной премии СССР, доцент кафедры хореографии Московского хореографического института

Наша страна переживает трудный период. Все мы, в том числе и представители хореографии, оказались в зоне борьбы страстей, которые охватили не только политику, экономику, но и культуру. Анализируя подчас выступления коллег, которых я глубоко уважаю и ценю, я не всегда нахожу в их мнениях подтверждение истины, удовлетворяющей меня. Речь идет о жестко однозначной критике современного советского балета. Думается, как и во многих других областях нашей духовной жизни, мы и здесь ударились в разрушительную крайность: если раньше безоговорочно хвалили и поднимали на пьедестал, то сегодня наоборот... Безапелляционная критика стала признаком «хорошего тона», так называемой «смелости». Но смелость заключается в способности отстаивать и с т и н у, даже пусть она не совпадает с сиюминутной реальей.

И тут я хочу заявить со всей полнотой знаний танцовщика, педагога, хореографа, работавшего во Львове, Киеве, Минске, Москве, тесно связанного с Киевским, Ленинградским, Пермским, Московским хореографическими училищами: не все так плохо, как хотелось бы видеть некоторым. Первая ступень монолита, на котором зиждется советская хореография, — это школа. И в данном случае понятие «кризиса» балета никак не совпадает в моем сознании именно со школой. При имеющихся недостатках (которые были и будут всегда), — налицо расширение географии высоких профессиональных показателей школы. На моих глазах только за последние двадцать лет (беру точку отсчета 1969 года, когда я впервые участвовал в конкурсе балетмейстеров и воочию общался с представителями многих регионов) — наряду с авторитетными Ленинградским и Московским училищами — появились их последователи в республиках и городах. Что я под этим подразумеваю? Прежде всего «видимый фактор» — обретение воспитанниками данных училищ лауреатских званий, призов, премий многих международных конкурсов, когда за фактом победы на соревновании стоит глубокая предпосылка — качество деятельности коллектива педагогов школы определенного региона. Московское и Ленинградское училища остаются «сеятелями» кадров по всему Союзу. Но уже есть другие весьма активные центры такого рода. Колоссальную позитивную отдачу имеет Пермская школа, на протяжении долгого времени занимающая ведущие позиции, давшая стране, да и миру целый букет исполнителей, педагогов, методистов. Очень силен вклад в общую сокровищницу Киевского хореографического училища, о чем свидетельствуют конкурсные победы его выпускников: Т. Таякиной, В. Ковтуна, Л. Сморгачевой, Р. Хилько, Н. Семизоровой, А. Кушнеревой, Е. Косменко, Е. Костылевой, А. Кучерука, Н. Прядченко, С. Лукина, В. Писарева и многих других. Недавний успех в Джексоне юной Ирины Дворовенко подтверждает сказанное.

Хорошие профессиональные показатели имеют Рижское, Минское, Воронежское, Красноярское хореографические училища. Словом, идет явный положительный процесс расширения числа учебных заведений, отличающихся высоким педагогическим уровнем. Это никак не похоже на кризис, наоборот — налицо явно созидательное начало.

Проанализируем теперь деятельность хореографов. Вообще, мы должны иметь в виду, что хореографический театр в современном его выражении — достаточно молодой вид искусства. Оно формировалось во времена Петипа, Льва Иванова, Фокина, Горского, Лопухова... В чем для меня заключается главная ценность хореографа? В его умении создать поэтическое обобщение. Например, в образной ме-

тафоре фокинского «Умирающего лебедя» воплощена философская категория вечно прекрасного в ее высочайшем уровне обобщения.

И сегодня творят в нашем балетном театре хореографы, которые способны к поэтически образному характеру мышления. Они все разные, что тоже отличительная черта нового живительного процесса. Раньше во времена «драмбалета» господствовал тезис: «делай, как я», принуждавший художников к единому эстетическому и идейному принципу. Теперь существует такое широкое поле для проявления творческой индивидуальности балетмейстера! В последние десятилетия выдвинулась плеяда ярких художников. Назову А. Шекеру и М. Мурдмаа, таких разных в своем творчестве, Р. Ахундову и М. Мамедова, интересно работающих в Баку, У. Сарбагишева, который свое творчество связал с национальной киргизской литературой и музыкой... Далее — в Ленинграде Николай Боярчиков, Борис Эйфман, Леонид Лебедев, безусловно самобытные мастера, в Свердловске — Александр Дементьев, чью версию балета «Макбет» я ценю очень высоко — она щедрна на душевный талант и воспринимается по-человечески контактно, доходчиво, в ней нет умозрительности, нет «алгебры», а есть живые страсти. В Москве — Дмитрий Брянцев, Анатолий Дементьев в Саратове, Виктор Литвинов в Киеве, Игорь Чернышев в Куйбышеве. Последний — совершенно индивидуальный мастер, аналогов которому нет нигде. Привлекает внимание Георгий Алексидзе, чье творчество ленинградского периода кое-кто рассматривал как отвлеченно-умозрительное, но я считаю его чрезвычайно тонким, подтверждающим мысль об элитарности искусства балета. Такое искусство имеет право на существование наряду с другой его формой, обращенной к популярному зрительскому восприятию.

Особое место занимает Валентин Елизарьев, поскольку он не только одареннейший балетмейстер, но и деятельный хореограф, подлинный хозяин труппы со своим репертуаром, определяющим целое направление. Многим не хватает елизарьевского умения сочетать в себе художника и деятеля (такое достоинство необходимо в наши дни прививать студентам, избравшим поприще хореографов).

У нас много разных талантливых хореографов. Это истина. И с этих позиций никак нельзя говорить о кризисе. Другое дело — трудная жизнь художников в театре, их унижительная зависимость от некомпетентного руководства, когда художник находится в подавленном состоянии и вынужден не творить, а «пробивать» спектакль.

Особо скажу о Юрии Николаевиче Григоровиче. Еще раз провозглашу истину, которую мы вынуждены повторять, поскольку «живаны, не помнящие родства» от хореографии пытались затушить значение этого мастера. Творчество Григоровича является важным, продуктивным и традиционным для русского балета: оно опирается на высокий симфоническую музыку, на многоактную форму, на великодушных художников-сценографов, развитый кордебалетный ансамбль и выдающихся актеров-танцовщиков. Все это присуще старому добруму русскому балету. И сохранение его традиций через накопление нового репертуара в исконных мировоззренческих критериях становится чистой водой современным национальным богатством. Возьмем ивановских лебедей, «Тени» Петипа, фокинскую «Шопениану» и посмотрим под таким углом зрения на сочинения Григоровича: на «Мысли» Мехменэ («Легенда о любви»), «Камни» («Каменный цветок»), на Анггару-реку как симфонический образ природы («Анггара»), на видение Анастасии («Иван Грозный»)... И мы увидим, как современный художник превосходно разрабатывает исконную симфоническую традицию. Творчество Григоровича — тот «линкор», за которым движутся его последователи. И хотим мы того или нет, но вынуждены будем признать: пути для становления искусства многих из нынешних талантливых хореографов новой волны проторил опыт поисков Григоровича.

Я полагаю, что высокопрофессиональные, ориентирующиеся на традиции балетные труппы (в рамках оперно-балетных театров) должны существовать на государственные субсидии. Но это не означает прекращения поиска, новаторских экспериментов. Одно не противоречит другому.

Примета перестройки — признак рождения в балете рыночных отношений, возникновение малых камерных коллективов. Я не склонен рассматривать это явление как сугубо отрицательное. Считаю его нормальным, здоровым, новым делом, на котором и будут проверяться таланты и мастерство деятелей танца. Но на нынешнем этапе оно приобрело уродливые очертания — возможность зарубежных поездок и более ничего привлекает сюда людей. Творчество отступает на второй план. Таким образом, в результате непродуманной политики Министерства культуры, других органов управления культурой возникла нездоровая ситуация, когда одни коллективы сидят на задворках зарубежного обмена, другие же «снимают сливки» валютных турне. При таком дисбалансе выигрывают посредственные кооперативные труппы, в которых собраны не лучшие кадры и которые зачастую возглавляют те, кто не имеет на это творческих оснований.

А причина подобного явления — неблагоприятная обстановка в театре. Если артисту хорошо в своем родном коллективе, он никогда не пойдет на новое рискованное дело. Начинаются «побеги» из одной труппы в другую, что влечет за собой нестабильность в искусстве.

Но я уверен, что скороспелые труппы в недалеком будущем обязательно попадут в жестокую конкурентную борьбу и обстановка нормализуется.

Явная примета кризиса — некомпетентная работа административного состава театра. Мы давно отвыкли от хороших театралных директоров. Это трудная кропотливая работа, связанная с «человеческим фактором», с умением организовать творческое производство, что непосредственно влияет на художественный потенциал.

Вот сетуют, что нет личностей на сцене (в иных труппах они сохранились). Но люди искусства прежде всего должны себя чувствовать престижно, потому что занимают тонким делом. И меценаты прошлого отлично это понимали, взращивая искусство духовно и материально. В этой связи наше общество потеряло «порог» интеллектуальной компетентности. Выпускников с дипломами у нас много, начитанных людей достаточно, но интеллектуальных и щедрых душ не хватает. Это касается и новых «меценатов», предпочитающих называть себя спонсорами. Мало кто из них решил поддержать искусство из чистой любви к нему, тут главенствует расчет и выгода. Нам предстоит приобщение деятелей экономики к духовному ощущению искусства, чтобы они через создаваемые ими фонды действительно помогли творчеству.

Признаки кризиса могут иметь место в каждом отдельном случае из-за невостребованности оперно-балетного жанра в каком-либо регионе. Номинально у нас свыше пятидесяти балетных трупп, но на душу населения приходится куда меньше, чем в таких странах, как Болгария, Чехословакия, Югославия... И тем не менее тут требуется строгая корректировка. Совсем не везде нужны оперно-балетные театры, но в иных местах зрителю требуется даже больше театров, чем есть. В ряде мест плодотворнее было бы организовать камерные ансамбли или коллективы народного плана. И наоборот, такой город, как Владивосток, — русский культурный форпост на Востоке обязательно нуждается в своем оперно-балетном театре.

Сегодня основные балетмейстерские и педагогические кадры страны — воспитанники балетмейстерских кафедр ГИТИСа и Ленинградской консерватории. При многих естественных проблемах их работа

плодотворная и своевременная. Перечисленные выше хореографы — цвет этих вузов.

Два с небольшим года тому назад в этот процесс влился новый — Московский хореографический институт. Ректор института — народная артистка СССР, профессор С. Головкина — одной из главных своих задач видит тесную связь хореографического училища и высшей школы в логическом продлении процесса образования, в воспитании творческого духа, духа поиска и новаторства, крепко стоящего на основе традиций русского классического балета. Студенты-педагоги имеют возможность непосредственно работать в классах училища. Студенты-балетмейстеры, сочиняя, имеют самый широкий выбор интерпретаторов. Студенты-исполнители, осваивая солидный репертуар классических и современных балетов, активно заняты в постановках студентов балетмейстерского отделения.

Следующий актуальный аспект — проблема нашего фундаментального приобщения к современным танцевальным направлениям. Можем ли мы «продергаться» на классической школе, продолжая лишь факультативно изучать опыт современных направлений в искусстве танца? Поразмышляем на эту тему и не будем категоричны в суждениях... Для меня из западных хореографов самыми вдохновенными художниками остаются Георгий Мелитонович Баланчивадзе, Джером Роббинс и Ролан Пети. Всех их объединяет одно — умение работать в области искусства сопереживания, и основываются они на классике...

Мы планируем в нашем институте курс джаз-танца, который будут вести зарубежные педагоги. Наши студенты получат знания об этом направлении из первых рук. Дальше — их право, как этими знаниями пользоваться. В хореографическом творчестве есть очень важный постулат: «Язык хореографии диктуется языком музыки». Но одаренность хореографа не зависит только от знаний тех или иных систем. Талантливый художник сам устанавливает для себя критерии, меру вещей. Блистательное тому доказательство — творчество Касьяна Голейзовского и Леонида Якобсона. Они творили по вдохновению, потому что имели свой высокий «порог эрудиции», свой самобытный характер пластического мышления.

Я не склонен однозначно говорить о каком-либо кризисе нашего балета еще и потому, что наблюдаю ажиотаж на Западе вокруг советских педагогов. Познакомившись с американскими школами, я удивился в скромном их профессиональном уровне. На таком фоне, конечно же, будет выделяться Русская балетная академия в Вашингтоне, организованная при участии О. Виноградова, Л. Сахаровой и других советских педагогов. По этому поводу возникает такие суждения: обладание методикой классического танца является как бы государственным достоянием, которое не принадлежит только лично педагогу, поскольку он приобрел знания в советской хореографической школе бесплатно, за счет народных денег. И расходовать эти знания нужно строго с государственных позиций.

Конечно, «скромная» жизнь наших деятелей хореографии унижает их человеческое и профессиональное достоинство и заставляет выезжать на Запад, передавая конкретно не принадлежащую им методику. Я не могу бросить камень в своих коллег. Но, думаю, мы должны пересмотреть наши контакты с зарубежными партнерами к обоюдной личной и государственной выгоде: следует организовывать совместные предприятия — курсы и школы советских педагогов здесь, в СССР, получать за наш труд в валюте, тратить ее на благо нашего хореографического искусства и на благо самих специалистов. Думаю, что прообразом таких новых деловых отношений может стать создание Института советского балета в Токио — филиала Московского хореографического училища, руководимого С. Головкиной. Средства, заработанные там самими педагогами, идут на профессиональные и материальные нужды столичной школы — оснащение методического кабинета аудио- и видеотехникой, приобретение кассет, видеопаратуры для интерната, покупка медицинских препаратов для школьного медпункта, помощь нашим воспитанникам-сиротам и детям матерей-одиночек, которых много среди учащихся.

Сцена из балета В. Юровского «Алые паруса», поставленного Г. МАЙОРОВЫМ на сцене Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Фото А. Степанова



КРИЗИС ТВОРЧЕСТВА
ИЛИ КРИЗИС СИСТЕМЫ УПРАВЛЕНИЯ?

В этом году отмечает свое десятилетие Днепродзержинский музыкально-драматический театр. Появление в Днепродзержинске театра, своего, в котором бы под эгидой Творчества соединились музыка, драма и пластика, должно было быть, по мнению организаторов, «настоящим подарком рабочему городу, органической необходимостью в социальной жизни города-труженика». Так было. А что сегодня?

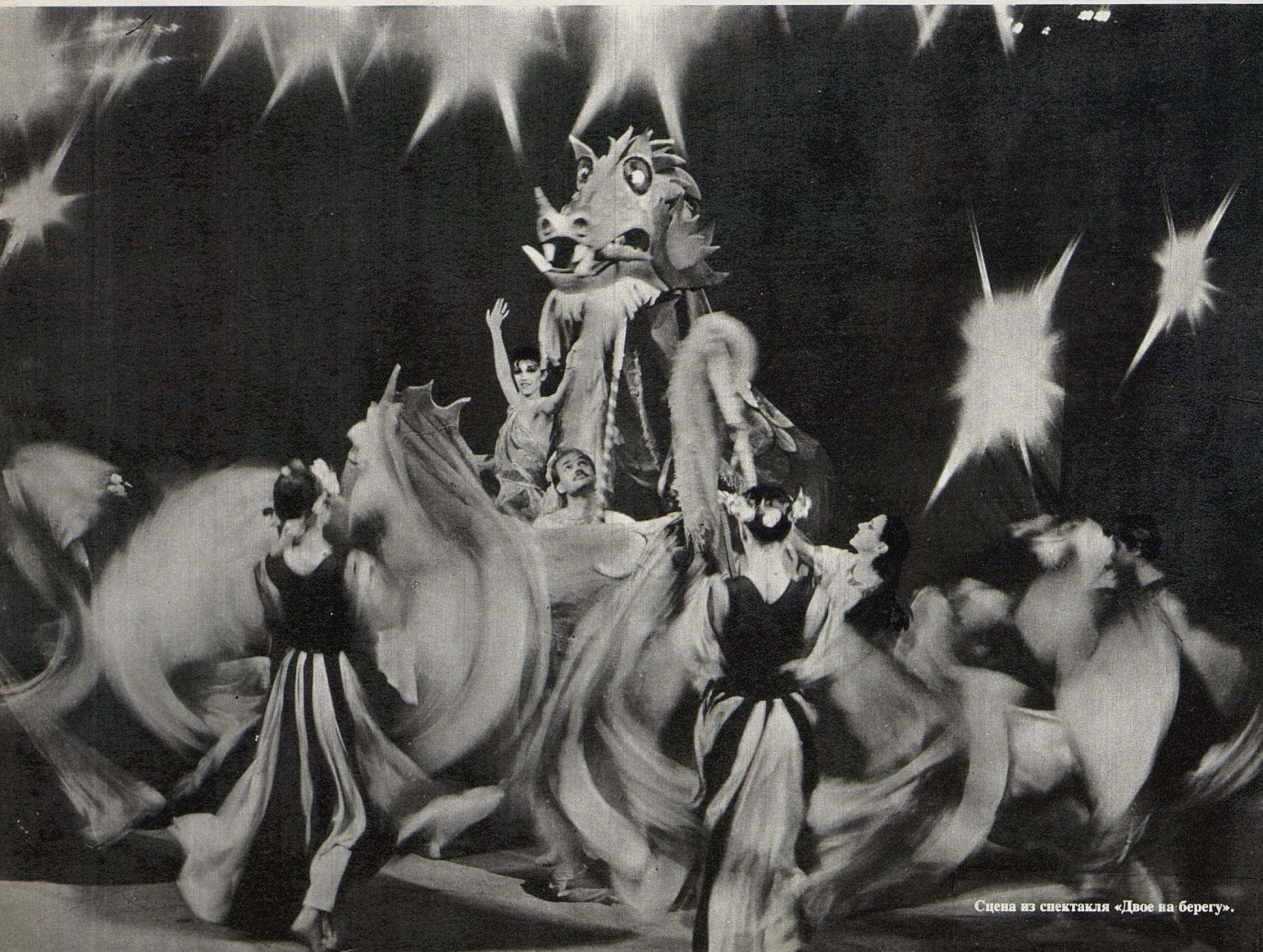
Театр сегодня все ярвственнее переживает тревожное чувство: создание коллектива решением свыше оказало обратный эффект: город не испытывал и не испытывает внутренней потребности в нем. Не случайно история всего «театрального дела» в Днепродзержинске похожа на прерывистое дыхание: первый театр, открывшийся в 1935 году, просуществовал до 1947-го, следующий — до 1962 года, и, наконец, нынешняя труппа работает с февраля 1981 года. Сколько ей суждено жить?

Этот риторический вопрос не случаен. К сожалению, создается впечатление, что театр существует для самого себя, островами отъединенно от тех, для кого он предназначен, то есть для трехсоттысячного населения города. Щедро ставя премьеру за премьерой (восемь спектаклей в год), он открывает свое сердце горожанам. Но премьеры просмотрены: зрителей «хватило» на два-три представления. Что же дальше? Кто будет зрителем завтра, послезавтра? 20, от силы, 30 человек заезжих гостей, командировочных... И это-то количество посетителей на 557 мест в зале!

Нас, критиков из Москвы, Киева, Днепропетровска, Одессы, приглашенных в конце прошлого года для участия в диалоге театра и критиков «10 лет Днепродзержинскому театру. Поиски и находки», и составивших в зале основное зрительское звено, этот «феномен пустого зала» очень огорчил. В беседах с руководством мы слышали,

НАТАЛЬЯ СТЕПАНЕНКО

ТВОРЧЕСТВО - ВОПРОЕКИ АПАТИИ



Сцена из спектакля «Двое на берегу».

что предприятия все возможные меры: организованы показы для детей и юношества (свидетельство тому — бережно собранные письма детей), выезды на предприятия, выступления в условиях цеха и т. д. Но, как оказалось, последнее, например, имеет свою негативную сторону: познакомившись со спектаклем «на месте», мало кто повторно направится в театр.

Однако парадокс — сей печальный факт не удручает, а, напротив, стимулирует творческую энергию труппы: работать на сцене так, как в последний раз. Вырабатываться и высказываться с полной отдачей. В этом кредо словно слышна самоуговаривающая защита себя от блуждающей вне стен театра духовной и физической безработицы, укореняющейся апатии. В этом кредо и ответственность каждого за завоевание зрителя будущего дня.

Задуманный как явление многослойное (немного балета, оркестра и драмы), театр, образно говоря, был брошен в воду. Спасение пришло не сразу. Да и пришло ли оно?.. За десять лет труппу «перекачала» бесконечно-пестрая смена главных — дирижеров, режиссеров, директоров. Но в этом калейдоскопе неизменным остался лишь один человек — хореограф Анатолий Бедычев. Именно благодаря его энергии и одаренности театр выделился в ряд нетипичных: в нем, как ни в каком другом музыкально-драматическом коллективе страны, самостоятельно и самобытно «заработал» пластический жанр. Отличительной особенностью всех спектаклей стала пластика: танцы не иллюстрировали драматический сюжет, а раскрывали и обогащали эмоциональным током ту или иную сцену, придавая ей динамику и разнообразие.

Анатолий Бедычев — выпускник Пермского хореографического училища и балетмейстерского факультета Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. Работал в Кисине, Харькове, Чернигове, Йошкар-Оле, Волгограде... Его хореографию можно встретить в десятках различных мюзиклов и оперетт.

В Днепродзержинский театр в 1981 году А. Бедычев пришел с надеждой найти себя и «свой коллектив» в новом амплу, воплотив давнюю мечту: «скрестить» драматическое и пластическое искусство. Помимо включения хореографических номеров в чисто драматические спектакли, он еще в восьмидесятых годах начал параллельно осуществлять ряд самостоятельных работ, претендующих на разговор о возрождении жанра пластической драмы. Им были поставлены одноактные балеты и балеты-пантомимы: «Лицедеи» (семь новелл на музыку И. С. Баха, К. Пендерецкого, Д. Тухманова), «Весеннее волшебство, или Танцующим Вивальди» (на музыку «Времен года» А. Вивальди). Следующая программа родилась в тесном контакте с московским композитором И. Рехиным — он автор музыки балетов Бедычева «Размышление» (пять пьес для гитары) и «Марсий». Третьим балетом хореографа явилась его собственная версия «Петрушки» И. Стравинского. Были поставлены также спектакль на музыку Чака Манкиони — «Такое бесконечное воскресенье» и вечера одноактных балетов — «Контрапункты» и «Фатум». Исполнители труппы (их восемь-одиннадцать человек) в большинстве своем учились в хореографических школах Киева, Одессы, Днепропетровска, нынешнее молодое пополнение — воспитанники студии Бедычева.

Внешне спокойный, приветливый, собранный, Анатолий Бедычев в общении производит впечатление иное: весь, как обнаженный нерв, сомневается, неостановимо спорит, опровергает, доказывает. Импульсивность его характера отражается и на стиле работы: требовательность, запредельная отдача творчеству, в некотором смысле, беспощадность. Да это и ясно: танцовщик А. Бедычев «держится» на сцене в композициях до тридцати-сорока минут. Об отдыхе и паузах речи нет, ибо часто — это дуэтные постановки. Особого света и декораций нет. Все сосредоточено на главном — на пластике, на природе человека, его естественности, отъединенности от всего лишнего, наносного. Важно самовыражение.

Не пугает ли Бедычева при такой отдаче самонаправленность творчества — «искусство для самих себя», игра «на пустой зал»? Нет. Напротив. Все актеры и хореограф будто этим живут. Ибо верят в зрителя завтрашнего дня и творят на темы философские, даже элитарные...

Труппа в некотором смысле счастлива, что находится далеко от непрофессионально-административных глаз, от менторского тона, рьяного и возмущающего. Труппа счастлива своей независимостью, тем, что в «тихой» провинциальной стороне может творить свои образы и темы. Именно это, если заметил читатель, отражается в первую очередь на репертуаре прошлых и настоящих лет. Репертуар неизбит, многотемный, разностилен.

«Контрапункты» и «Фатум» возрождают традиции пластической драмы двадцатых годов нынешнего столетия.

Контрапункт зрительных и звуковых образов хореографических композиций в спектакле того же названия, который объединяет в себе миниатюры «Человек и его тень», «Что попало», «Дриада и Циклоп» и одноактный камерный балет «Двое на берегу», осуществленные на музыку популярных композиторов Р. Лакома, С. Грюнберга, М. Жарра, поведал о многозеркальности вечных тем — любви человека, красоте его души, его памяти.

По принципу контрапунктирования выстроена и драматургия спектакля. В нем сочетаются несколько смысловых линий, каждая из которых при этом сохранила свою индивидуальность и выразительность.

Максимум информации и минимум времени, лаконичность и выразительность жеста, метафоричность хореографического почерка А. Бедычева — все это вызвало ассоциации со скульптурами Родена, с сюжетами известных живописных полотен, с абрисом японских иероглифов.

«Человек и тень» — первая композиция «Контрапунктов». В ней — светлый образ тени человека, неизменно следующей за ним, без которой человек боится остаться, своеобразно материализуется в произведении «Двое на берегу». Тень — это и второе «я», и женский образ... В одноактном пятичастном балете «Двое на берегу» («Утро», «Полдень», «Шторм», «Карнавал», «Мардигра») словно зримо ожили предпосланные в виде эпитафии к программке строки сонета Шекспира:

«Чтобы любовь была нам дорога,
Пусть океаном будет нам разлука,
Пусть двое, выходя на берега,
Один другому простирают руки».

«Контрапунктам» — четыре года. Но «Контрапункты» 1987 года и 1990-го — это две разные трактовки одного и того же замысла. Речь здесь не только о деталях, изменилось главное — ощущение смысла сочинений: все то, что написано выше, относится, скорее, к 1987-му году, ибо в 1990-м оно обернулось в свою противоположность. Любовь и ненависть, абсурд, миф и реальность, отторжение и отражение, преданность и предательство. Все это стало восприниматься благодаря главному средству эволюции спектакля — эмоционально мощной игре талантливой танцовщицы Александры Коньковой. От беззаботных, благодушных, романтически окрашенных образов четырехлетней давности в «Контрапунктах» 1987-го года — ее исполнительская манера 1990-го года трансформировалась в область «драматического тембра». Инфернальные, предельно аффектированные, часто нахо-



А. КОНЬКОВА и А. БЕДЫЧЕВ
исполняют композицию
«Дриада и Циклоп».

дящиеся по ту сторону психики образы родили художественные идеи безысходности, обреченности... Хрупкая, миниатюрная фигура танцовщицы олицетворяет «комоч противоречий» — вибрирующие, словно заряженные током, пальцы, напряженный полуоткрытый, словно задышающийся, рот, безумные, «стеклянные», кричащие глаза, предельная экспрессивность движений... Контрастность и рельефность пластики А. Коньковой вписали «Контрапункты» в день сегодняшний, надели балет качествами Времени: страх перед одиночеством, разочарование, разбитая вера, любовь, разделенная океаном жизни («Двое на берегу»), абсурд, о котором В. Хлебников сказал: «Я думаю, что мир — только усмешка» («Что попало»), вечное единство и борьба противоположностей, надежда на возрождение («Дриада и Циклоп»).

К такому прочтению «Контрапунктов» хореограф и исполнители пришли после работы над последней постановкой А. Бедычева «Фатум». Три композиции «Фатума» — балет-пантомима «Оборотень» (на музыку К. Пендерецкого), мимодрама «Проповедник» (на музыку М. Жарра) и мистерия-шоу «Фатум» — крайне разные по содержанию и пластическому решению. Однако при этом все они проповедают одну идею — любви, заключенной в границы неба и ада, страстной и преследуемой, находящейся в руках насилия.

Балет-пантомима «Оборотень», блестяще исполненный А. Двинским (Оборотень) и А. Коньковой (Женщина), навеян средневековыми поверьями об оборотнях. Но, по сути — это естественная среда взаимоотношений, в которой жестокий эгоизм одной стороны готов бесконечно испытывать и изматывать доверие и привязанность другой. Лишь в уничтожении или порабощении души другого человека Оборотень находит наслаждение. Контрастный зигзаг состояний Оборотня и Женщины, метаморфозы их образов талантливо решены с по-

мощью приемов, «подсмотренных» во многом в кинодраматургии: монтажные стыки — резкие перепады в пластике, крупные и мелкие планы, «налывы», «наложения» кадров, замедленные съемки, внезапные «стоп-кадры». Внимательно и во многом хореографически убедительно прочитана сложнейшая партитура К. Пендерецкого «Песнь песней Царя Соломона». Однако, как думается, чтобы музыка выдающегося польского композитора не стала фоновым приложением к сценическому решению, ей следовало бы предоставить роль третьего персонажа произведения, то есть найти возможность зрительно в отдельные мгновения действия сосредоточить внимание только на звуковой линии.

Вторая композиция «Фатума» — мимодрама «Проповедник» (в жанровом определении — противоречие, ибо это не мимическая драма) воскрешает на сцене нравственные идеи Ф. Достоевского. Темы совести, веры, богоискательства, искушения и проклятия, преследования и наказания судьбы — все здесь от князя Мышкина, от Раскольникова, Настасьи Филипповны. Проповедник (А. Бедычев) и Блудница (А. Конькова) — два антимира, стремящихся найти спасение друг в друге. Сопротивление и подчинение, борьба и покорность, расплата и презрение, отчаяние и смерть — такова эмоциональная амплитуда «Проповедника». Танец А. Коньковой воскрешает в памяти традиции опер композиторов веристов и экспрессионистов (вспомним «Воцшека» А. Берга), вызывает ассоциации с известной картиной художника того же экспрессионистского направления «Крик» Э. Мунка. Однако эти стелания и истерия выражаются подчас не всегда в корректной хореографической форме, к тому же, часто во многом самоповторяющейся.

Однако, как и в «Оборотне», А. Бедычевым здесь тонко «прослушана» музыка. Здесь есть лейттема креста, многократно-остинатно звучащая и скандирующая, есть звукообраз любви — бегущие, перекрещивающие сцену девушки с шифоновыми полотнами, есть и «шелмование» Блудницы — эффект музыкального шепота и др. Однако, несмотря на достоинства музыкально-хореографического решения, кода «выбивается» из контекста балета, сводит всю его идею к типу «жестокое романса», тем самым придает сочинению упрощенный смысл. Думается, что тембр саксофона лучше было бы заменить на вокальный...

Мистерия-шоу «Фатум» — последний балет, давший название спектаклю. Парадокс жанрового определения (которое порой хотелось бы заменить на шок-шоу) и взаимосвязь персонажей, которых хореограф «столкнул» в либретто, вызывает противоречивые впечатления. Путь человека — рождение, познание, любовь, противостояние, искушение, смерть — решен средствами массовой культуры. Здесь — всем до боли известная лексика фильмов ужасов, эротического театра, восточной боевой техники, брейкданса. Фантазмагорический сюжет, в котором взаимодействуют Пречистая (Дева Мария), Фея Маб (Королева Сна), Дер Тод (Смерть), часто перевоплощаются, становятся «образами-перевертышами». Фарс нашей жизни... В «Фатуме» мало пластики, больше гримас, жестов, поз. Пластический же арсенал ограничен, да это и понятно: идея требует адекватного воплощения.

«Фатум», по словам А. Бедычева, спектакль, в какой-то мере подытоживающий большой творческий этап, после которого должен наступить «модуляция в новую тональность». Следующий балет ждет своего воплощения... Он предварительно будет назван «Три зимы». Сюрреалистическим методом там будут воплощены характеры, типы. Люди-кубы, люди-треугольники...

Синтетическая природа днепродзержинского театра (балет, музыка, драма) находит многозначное преломление и в деятельности самого А. Бедычева. Его участие в творческом процессе весьма разноразно — как хореографа, танцовщика, либреттиста, музыкального редактора (труппа работает только под фонограмму) и даже иногда художника. Это проявилось в последнем премьерном спектакле 1990 года — постановке пьесы «Слепые» М. Метерлинка, где А. Бедычев дебютировал на этот раз в роли режиссера-постановщика. Жанр своей работы он определил как пластическую версию драмы, очевидно, исходя из природы мышления драматурга, которому свойственны такие качества, как пластичность языка, переменчивость, мерцание смысла, множественность его трактовок ритмо-интонации. В спектакле нет разрывных хореографических сцен, напротив, основной мотив его декорационного оформления — три постепенно сужающихся концентрических круга (в виде тернового венца или ограды из колючей проволоки), создающие статичное замкнутое пространство. Его «плотность» не позволяет исполнителям даже свободно двигаться. За счет чего же тогда достигается пластичность версии драмы? За счет сосредоточения на внутреннем состоянии героев, их тонких психологических оттенках. М. Метерлинк говорил: «Меня волнуют наитончайшие колебания души». Физическая слепота, с ее главным ощущением одиночества и страхом перед вечной темнотой, М. Метерлинком трансформировалась в слепоту духовную. В этой духовной слепоте, которая в конце концов приводит людей к гибели, заключено известное противоречие: с одной стороны — это люди «толстокожие», погруженные в себя, глухие к жизни окружающих, с другой — это несчастные, обделенные судьбой, зависимые от помощи других, неспособные к активному действию... Разорвать замкнутый круг «по-



Сцена из спектакля «Соловей».
Фото С. Грюнберг

корности року» многовекового терпеливого ожидания поводыря, заставить людей побороться с фортуной — такова идея спектакля А. Бедьчева.

Пластичность спектакля Бедьчева определяется внутренним состоянием героев — у него виден и слышен каждый актер, среди которых выделяются В. Вадакария, Л. Бережная, А. Конькова.

Есть в спектакле и музыкальная линия: звучат фрагменты из произведений И. Габели, Дж. Б. Перголези, И. С. Баха, М. Чекалина, И. Лена, С. Грюнберга. Венец всей музыкальной драматургии — «Зима» из «Времен года» А. Вивальди.

Сказка «Соловей» Ганса Христиана Андерсена (постановка А. Ванина, сценография Е. Комарницкой, хореография А. Бедьчева, художник-исполнитель Сю Ян) — пример щедрого, влюбленного отношения к театру. Сказка, вовсе не предназначенная для постановки, не потеряла в сценической версии своего философски-мудрого содержания, подтекста. В этом смысле она, в равной степени, с интересом воспринимается и детьми, и взрослыми.

Спектакль по-настоящему красив, эффектен, лаконичен, как в оформлении, так и в актерской игре. Текст не перегружен: многое прочитывается в пластике, в жестике. Кстати, в «Соловье» применен тот же прием «интонационного жеста», что и в «Слепых»: ритму, настроению, образу, смыслу слова соответствует определенный жест рук и пальцев, положение корпуса. Интересно найдена музыка для живого Соловья и механического: танец живого соловья сопровождается голосом — одухотворенный и лирический, танец механического — инструментальная, «стеклянная» музыка. Соответственно этому решена и хореография: разнообразная, трепетная пластика одного противостоит однообразию и выверенности другого.

Кredo Анатолия Бедьчева: «Искусство — это обращение к душе». Оно пронизывает всю деятельность хореографа, которая полифонична по сути своей. Естественно, что в этом есть свой положительный момент — соединение в одном человеке функции представителей разных театральных специальностей, как бы — одноначалие. С другой стороны — все это требует дополнительных знаний, огромных усилий и постоянного самосовершенствования. Сегодня А. Бедьчев увлечен Н. Бердяевым. Что новое родится из этого открытия? Может быть, уйдет на второй план сверхтрагическая тема, ощущение обреченности на духовное вымирание, едкое обличение жизни языком фарса? Может быть, появятся занимательные, увлекательные темы? Может быть, наша суровая сосредоточенность скоро улыбнется, рассмеется назло нашей всеобщей нищете и беде, непредсказуемости?

Театру жить в условиях жестокой финансовой зависимости. Сегодня, когда пишутся эти строки, на «исполнение» восьми спектаклей в год выделяется 13 тысяч рублей. На добротный спектакль расходуется более пяти тысяч (как это было, например с «Соловьем»). А что же будет завтра? Для существования труппы потребуются надежный, постоянный, преданный зритель. Пока же она работает, да еще и как (!), но работает вопреки...

Новые работы — впереди. Без влюбленности в свое дело не прожить. А влюбленность — значит взаимопонимание, помощь, сострадание, по высказыванию Антуана Сент-Экзюпери, «способность смотреть в одном направлении». Труппа А. Бедьчева доказывает это своей преданностью театру, своей энергией и работоспособностью.

Сцена из балета «Фатум».



...В Королевском балете

Директора Королевского балета Антони Доуэлла за его политику приглашения к выступлениям на лондонской сцене звезд зарубежного балета в минувшем году неоднократно критиковали. Его оппонентов беспокоит не только то, что собственные мастера танца останутся без работы, они сомневаются в том, что гастролеры, воспитанные в разных школах, смогут освоить истинный английский стиль, сформировавшийся в этом театре. К великому удивлению британской аудитории и лондонских критиков, солисты Большого театра СССР Нина Ананиашвили и Алексей Фадеечев, участвуя в двух спектаклях Королевского балета, своим великолепным искусством показали, что подобные опасения лишены оснований. Советские танцовщики были удостоены восторженных аплодисментов и тогда, когда выступали в хореографически сложном «Принце пагод» сэра Кенне-

та Макмиллана, и в более традиционном «Щелкунчике» сэра Питера Райта. Этот успех стал подарком не только московским артистам, но и Доуэлли, пригласившему их в Лондон. Подобный опыт сотрудничества с зарубежной труппой Нина Ананиашвили уже имеет: она приобрела его, когда работала в «Нью-Йорк сити балле». Такие контакты предоставляют актеру неоценимые творческие возможности, помогая ему расширять его балетный кругозор, обогащая его палитру выразительных средств новыми красками, развивая в нем более гибкое ощущение стиля. Но преимущество подобных приглашений обоюдное: британские исполнители, работая бок о бок с гостями, не могут не заразиться их скрупулезной работой над чистотой танца, их строгим отношением к своей профессиональной форме, их поистине священной деятельностью на репетициях.

Постижение сложной, отмеченной изобретательностью и выдумкой хореографии «Принца пагод» К. Макмиллана требует от интерпретаторов не только та-

ланта и мастерства, но и немало-го терпения, а также полной физической и эмоциональной самоотдачи.

Балетная партитура Бенджамена Бриттена, построенная на основе подлинно индонезийских гармоний, трудна для запоминания. И тем не менее, уже на первых двух коротких репетициях, которыми руководил сам К. Макмиллан, Нина и Алексей продемонстрировали артистичность и красоту танца. При этом они не старались перенести в новый для них спектакль свою индивидуальную технику, но, наоборот, стремились постичь и впитать особенности нового для себя художественного стиля и предложить британской публике свое собственное его понимание.

Интерпретация партии Принцессы Розы Ниной Ананиашвили отличалась нежностью и мягкостью, характерной для этого образа. Ее танец был лиричен и экспрессивен одновременно. Изящество и грация ее движений сочеталась с остротой и ловкостью техники. Роза у нее при всей ее девичьей непосредственности и



Нина АНАНИАШВИЛИ
и Алексей ФАДЕЕЧЕВ
в балете «Принц пагод».

Нина АНАНИАШВИЛИ
на репетиции
в Лондоне,
в Королевском балете



естественности, тем не менее, — принцесса с благородными и царственными манерами.

Алексей Фадеев уверенно и убедительно исполнил в спектакле две партии — Принца и Саламандры. Его Принц был традиционно благороден, роскошно показал себя в батальных сценах, когда его герой сражался за обладание руки Принцессы Розы. Пластика же Саламандры требовала гибкости и вкрадчивости движений рептилии.

Советские гости выступали также в балете «Шелкунчик», который показывается в Лондоне в иной постановочной версии. П. Райт в своей редакции представляет зрителям ведущую пару исполнителей не в первом, а во втором действии — как хозяев праздничного дивертисмента во дворце сладостей. Выступая в ролях Феи Драже и ее кавалера, оба танцовщика создали на сцене магическую атмосферу чуда. Нина — легкая, сверкающая — выглядела удивительно изящной, Алексей парил в воздухе, сохраняя элегантность линий и приземляясь легко, на глубоком плие.

Маргарет Виллис

Из статей британских критиков, опубликованных в лондонских газетах.

«Никто бы не смог следовать музыке Бенджамена Бриттена с большим пониманием, чем Нина Ананишвили, — писал Джон Персиваль в газете «Таймс». — Это одно из благословенных качеств, продемонстрированных ею в партии Принцессы Розы. Среди других же отметим врожденное благородство и нежность каждого ее движения, выразительность каждого ее жеста, позы, даже взгляда и поворота головы.

Ее партнер Алексей Фадеев с блеском станцевал весь тяжелый третий акт балета: и прудолжительную сцену боя, и технически весьма трудную вариацию, и быструю коду. Своего персонажа он наделил чертами, присущими героям его московского репертуара: изысканно благородный кавалер и страдающее чудовище — Принц-Шелкунчик и Иван Грозный в одном лице».

«Мы часто восхищались Ниной Ананишвили и Алексеем Фадеевым в спектаклях Большого балета, — отмечает Клемент Крипп в газете «Файнэншл Таймс». — Но они как артисты, однако, редко выглядели более впечатляюще, чем выступая в спектакле Королевского балета в Ковент Гардене «Принц пагод».

В смысле техники Нина Ананишвили повелевала хореографией, привнося в нее изящные детали... Ее Принцесса Роза — это множество эмоций, игра света и тени, внутреннее достоинство.

Принц Алексея Фадеева — лучший из когда-либо мною виденных».

«Нина Ананишвили, дебютировавшая с Королевским балетом в «Принце пагод», обладает всеми чертами, присущими Принцессе Розе. Эта тончайшая балерина обладает не только выдающейся техникой, но и ярким драматическим дарованием... Глубина ее чувств добавила новый импульс спектаклю... Она не только природная танцовщица Кеннета Макмиллана, но ее чарующая деликатность и романтическая нежность в равной степени подошли бы и балетам Фредерика Аштона».

Алексей Фадеев был восхитителен в партии Принца, одинаково яркий в сценах боя и в сценах, где он изображал снедаемую муками Саламандру. Он и Ананишвили полностью выполнили задачу, стоящую перед приглашенными артистами, — обогатив свой опыт, они дали и своим гостеприимным хозяевам такой нужный им стимул для дальнейшего творчества», — таково мнение Кэтрин Сорлей Уокер (газета «Дэйли Телеграф»).

Мэри Кларк в газете «Гардиан» говорит о выступлениях москвичей следующее:

«Нина Ананишвили и Алексей Фадеев станцевали ведущие партии в балете Кеннета Макмиллана «Принц пагод». Было заметно, что делали они это с удовольствием. У Нины отточенная, как бриллиант, техника, которая в последнем акте словно высекает искры из танца балерины — потрясающие пируэты, роскошные руки. Фадеев, с другой стороны, наполняет свою партию столь необходимыми героическими чертами, страстью, благородной мужественностью и страданием».

«...Ананишвили — исключительно музыкальная балерина, и в партии Принцессы Розы фразировка ее шагов была такой же кристально чистой, как и точность исполнения технических па... Каждый наклон ее головы, каждый легкий поворот ее плеч, каждое движение ее рук открывают нам те нюансы в хореографии, которые мы раньше не замечали, — сказано в статье Эдварда Торпа, опубликованной в газете «Ивнинг Стандарт». — Танец Фадеева был одновременно мужественным и блистательным... Они оба «выжали» максимум возможного из финального гран па де де».

Премьера балета «Спящая красавица» в театре «Колон» — блистательный праздник танца! Людмила Семеняка, советская звезда, bravo! Она предложила в своей характеристике Авроры высочайший уровень творческого артистизма. В ее исполнении соединяются свежий дух весны и рафинированный аристократизм. Линия ее танца изысканна и чиста. Современная техника и выразительность превращают ее Аврору в символ вечной красоты классического танца». Этот отрывок из статьи, опубликованной в аргентинской газете «Ла Насьон» 29 ноября 1990 года, — не единственный восторженный отклик, который вызвали гастролы в театре «Колон» Людмилы Семеняки.

О своих гастролях в Аргентине рассказывает народная артистка СССР, лауреат Государственной премии СССР, солистка Большого театра СССР Людмила Семеняка:

— Прошедший год был для меня самым «гастрольным». Сначала — Англия, потом Бразилия, Турция, Израиль, Аргентина... В Аргентине я танцевала премьеру балета «Спящая красавица» в театре «Колон». Первое представление «Спящей» — бенефис технической части театра. Спектакль был выстроен так: я танцевала первый акт, второй акт — Сильвия Базилис, прима-балерина театра «Колон», и Константин Заклинский, третий — Ева Евдокимова и ее партнер Поль Шалмер.

Для театра «Колон» постановка «Спящей красавицы» — большое событие. Для такой постановки нужны немалые средства, необходимы кордебалет, солисты на все вариации и «звезды». Театр прекрасно справился с этой ответственной задачей: его балетная труппа сегодня в отличной профессиональной форме, имеет замечательных солистов.

Редакцию театр выбрал классическую, с небольшими отступлениями. Так, усилена роль Феи Карабос, ее партию, поставленную в пальцевой технике, исполняет балерина (Сесилия Менгл). Я танцевала три спектакля, но, пожалуй, самым интересным был первый, где мы в одном спектакле встретились с Евой Евдокимовой. Ева — балерина огромных возможностей, ей в равной мере дается и классика, и современная хореография. Надо сказать, что у Евы — великолепная техника, сильный амплюб. Ей, как мне кажется, особенно удается лирический

репертуар. Она с почтением относится к русской школе, стажировалась у Наталии Михайловны Дудиной и других советских педагогов. С ней приятно встречаться и в классе, и в жизни.

Получилось так (в театре часто бывают подобные «случайности»), что я оказалась без партнера, и Константин Заклинский согласился выручить меня. Мы танцевали практически без репетиций, но — вот что значит вагановская школа! — у нас не было проблем, словно мы уже давно выступаем вместе. Я очень рада нашей встрече, Константин — один из лучших партнеров, с каким мне приходилось встречаться, но он — и замечательный танцовщик. Аргентинская пресса очень хвалила его. Приведу только одну цитату: «Заклинский — сегодня один из немногих в мире, кто передает в совершенной форме все качества благородного кавалера, «белого» танцовщика. У него редкий дар: и прекрасный партнер, и замечательный танцовщик».

Аргентинский балет развивался под влиянием русского. Там с уважением относятся, например,

к памяти работавшей здесь долгое время Елены Смирновой, в прошлом — солистки Мариинской сцены, учреждена даже специальная премия для артистов балета ее имени. В первый мой приезд в Аргентину в 1985 году меня удостоили этой премии. Вообще, надо сказать, в этой далекой стране чтят русское искусство, дорожат всем, что связано с именами Федора Шалыпина, Анны Павловой, и поэтому выступать там — большая ответственность.

Хочу рассказать и об удивительной судьбе еще одной нашей соотечественницы, оказавшейся, как и Елена Смирнова, в Аргентине, — о Тамаре Григорьевой. Она родилась в России. Училась у Ольги Преображенской, совершенствовалась у Дж. Балачина и А. Вильтзака. Танцевала в труппе «Оригинальный балет Базиля», «Русский балет Монте-Карло». Григорьева работала с М. Фокиным, Л. Мясигиным, Дж. Балачиным. С 1944-го года Григорьева живет в Аргентине. В прошлом прима-балерина театра «Колон», она сегодня — директор труппы (совместно с Марио Голлизи Голяцци) и педагог-репетитор и очень помогала мне и в этот мой приезд в Буэнос-Айрес, и во все предыдущие. Я танцую на сцене театра «Колон» в четвертый раз, хочу признаться в любви этому театру, его труппе, его публике. Нигде, может быть, не выступаю с такой радостью, как там. В конце этого сезона я снова приглашена в Буэнос-Айрес танцевать «Лебединое озеро».

Мы с Заклинским без усилий «вписались» в новую постановку:



«Блистательный праздник танца»

редакция, как я уже говорила, близка классической постановке Мариуса Петипа, но наша манера исполнения отличается от аргентинской, она лиричнее, мягче, основное у нас — музыкальность, у них (так же, как и у американцев) — техника, техническое совершенство исполнения. Мне кажется, русские артисты глубже чувствуют музыку. Выступая в спектакле, мы хорошо понимали, какая ответственность легла на нас: русские артисты исполняют хореографию Мариуса Ивановича Петипа, рожденную в России, балет на музыку Петра Ильича Чайковского в его юбилейный год.

В Буэнос-Айресе царит какая-то особенная атмосфера, удивительное ощущение праздника. Нас узнавали на улице, приветствовали, подходили поговорить, попросить автограф. Здесь существует такой обычай: после спектакля зрители заполняют многочисленные кафе неподалеку от театра и встречают пришедших артистов овациями. Аргентинцы очень любят балет, они эмоциональны, открыты, искренни. На сцену бросают цветы, венки, и — чего я не видела больше нигде — лепестки роз! Откуда-то сверху, с колонок, на вас обрушивается розовый дождь! Для меня Буэнос-Айрес — это город-праздник, город, где цветут синие акации.

В театре «Колон» ощущается дыхание старины, весь он как бы в седине. Тут есть замечательный музей, где хранятся костюмы, программы, афиши, там бережно собирают все, связанное с истори-

ей театра. Огромное внимание уделяет артистам и пресса. До начала наших выступлений на пресс-конференциях нас буквально засыпали вопросами. Их интересовали все детали работы, наше понимание роли, отношение к спектаклю — буквально все. Для нас, неизбалованных вниманием прессы, это было непривычно.

Первый раз в жизни я видела настоящее аргентинское танго. Нас пригласили посетить шоу «Касабланка» (это зрелище высокого порядка), программа которого составлена из аргентинских национальных танцев. Посмотрев их, я поняла, что мы настоящего аргентинского танго не видели и не знаем. То, что мы понимаем под «аргентинским танго», на самом деле подделка, более или менее искусство.

Артисты — участники программы — пригласили нас на следующий день посетить их студию. Они исследуют фольклор, собирают разные «диалекты» танго. Должна сказать, что у настоящего танго и классического балета много общего, и главное, что их объединяет, — это следование принципу: техника, при всем ее совершенстве, вторична, на первом плане создание образа.

Артисты, принимавшие нас в студии, показали многочисленные варианты танца, и всегда в нем был выражен сюжет, настроение, внутренние взаимоотношения и взаимосвязи участников этого действия... Казалось, танец рождается прямо у вас на глазах, но мастерство такой тонкой им-

провизации основано на серьезной предварительной работе: изучении разных вариантов танца, отборе лучших, наиболее выразительных его образцов. Эмоциональное насыщение диалога предельно, как жетса, еще мгновение — и слово сорвется с уст... Только в Аргентине я поняла по-настоящему, что танго — это великолепно, это содержательно, элегантно. И еще я поняла, что... его нельзя танцевать на пуантах. Когда-нибудь, мне бы этого очень хотелось, я исполню аргентинское танго так, как я его понимаю.

...Закончились мои аргентинские гастролы, четвертые по счету, они были организованы импресарио Мигелем Леви и фирмой «Адажио». Участие наших артистов в спектаклях театра «Колон» стало доброй традицией — они выступали на его сцене в балетах «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица».

Весной минувшего года я была приглашена мэром города Нью-Орлеана возглавить благотворительную акцию — концерт, средства от которого должны пойти на строительство детского госпиталя. Идеи благотворительности мне очень близки, я и у нас в стране по мере сил участвую в их возрождении. Благотворительность, я убеждена, сближает народы, ведь беды и боль у нас общие.

Я предложила нашим известным артистам принять участие в этом благотворительном деле. Вадим Писарев, Татьяна Черновикова, Татьяна Белецкая,

Исполнители центральных партий спектакля «Спящая красавица», осуществленного в театре «Колон»: (слева направо) Ева Евдокимова, Поль ШАЛМЕР, Людмила СЕМЕНЯКА, Константин ЗАКЛИНСКИЙ.

Людмила Васильева, Владимир Бондарь, Станислав Исаев, Юрий Посохов с готовностью откликнулись на мое предложение. Все участники были на равных и танцевали по два классических па де де. Я выступала с замечательным аргентинским танцовщиком Фернандо Бухонесом. Мы исполняли дуэты из «Лебединого озера» и «Дон Кихота». Фернандо находится в блестящей форме, выступать с ним было очень легко и интересно. К сожалению, у нас его плохо знают, но в мировом балете он широко известен.

На концерте присутствовал дипломатический корпус, и ему было придано значение важного государственного события. Пока на земле существует боль, будут жить и идеи благотворительности. Так важно: уметь чувствовать чужую боль, как свою!

Осенью я гастролировала в австрийском городе Клагенфурте. Гастролы организовала фирма «Рогнер». В программе принимали участие и другие советские артисты. Мы с Юрием Посоховым танцевали адажио из «Ромео и Джульетты» в постановке Юрия Григоровича, адажио из балета Ролана Пети «В поисках утраченного времени», па де де из «Корсара», причем Юрий Посохов исполнял его там впервые. Я танцевала также «Умирающего лебедя». Мне хотелось представить австрийским зрителям разную хореографию — Мариуса Петипа, Михаила Фокина, Юрия Григоровича, Ролана Пети.

Во втором отделении концерта выступал коллектив под руководством Вакиля Усманова. Он пользовался успехом у зрителей, хотя пресса оценила его программу весьма неоднозначно. Зато классический репертуар принимался и зрителем, и критикой «на ура».

Меня поразила альпийская природа. Удивительно красивые места! Мы ехали по горной дороге, бесконечному серпантину, обрывы, ущелья — душа замирает... Горное озеро, окутанное туманом, из тумана медленно и величественно выплывают лебеди.

Когда материал готовился к печати, Людмила Семеняка вернулась из гастрольной поездки в Японию, где участвовала в спектаклях Ленинградского Малого театра оперы и балета имени М. П. Мусоргского «Жизель» и «Лебединое озеро». Людмила Семеняка танцевала перед японской публикой после восьмилетнего перерыва, и автор одной из статей написал такие слова: «Мы давно ждали вас, Людмила...»

Литературная запись
О. ГОРКИНОЙ



ЧИТАЯ РЕДАКЦИОННУЮ ПОЧТУ

В ПОЧТЕ ЖУРНАЛА — НЕМАЛО ПИСЕМ, ГДЕ ЛЮБИТЕЛИ БАЛЕТА ВЫСКАЗЫВАЮТ СВОЕ ОТНОШЕНИЕ К РАНЕЕ ОПУБЛИКОВАННЫМ НА ЕГО СТРАНИЦАХ МАТЕРИАЛАМ, ПРОДОЛЖАЮТ РАЗГОВОР, НАЧАТЫЙ ИХ АВТОРАМИ, СОГЛАШАЮТСЯ С НИМИ ИЛИ ВОЗРАЖАЮТ... НИЖЕ МЫ ПОМЕЩАЕМ ОТКЛИКИ, ПРИШЕДШИЕ В ОТВЕТ НА ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ СТАТЕЙ «ЗАЧЕМ БРАТЬ ЗНАМЕНИТОЕ НАЗВАНИЕ» Н. ЗОЗУЛИНОЙ (№ 4, 1990), «ЭТА НЕЗАВИСИМАЯ АЛЛА СИГАЛОВА» И. ДЕШКОВОЙ И Е. ФЕДОРЕНКО (№ 5, 1990), «ВНИКАЯ В СУЩЕСТВО ИСПОЛНЕНИЯ» Е. СОКОЛОВА (№ 6, 1990).

Балет
Олега
Виноградова
требует
размышлений

Прочитав статью Н. Зозулиной в журнале «Советский балет», я хочу предложить читателям иную точку зрения, тем более, что я видела новый балет Виноградова не один раз на первом прогоне, как Н. Зозулина, но и на премьере в Париже, и затем еще несколько раз с разными исполнителями во время гастролей Ленинградского театра имени С. М. Кирова в Париже и Лондоне. А балет Виноградова требует размышлений...

Премьера балета И. Стравинского «Петрушка», поставленного М. Фокиным, состоялась в Париже в 1911 году во время «Русских сезонов». Премьера балета «Петрушка», осуществленного О. Виноградовым с труппой Кировского театра, тоже прошла в Париже — в феврале 1990 года на сцене Гранд Опера. Добавлю, что впервые балет в версии Виноградова увидел свет рампы в трактовке артистов Национального Шотландского балета в марте 1989 года, но европейским зрителям известен по гастролям ленинградского балета.

Кроме музыки Стравинского, очень немногое объединяет две постановки «Петрушки», разделенные в своем рождении почти восьмью десятилетиями, — факт принадлежности обоих балетмейстеров к русской культуре и то, что они оба отразили в своем произведении нравственные и эстетические устремления русской интеллигенции своего времени.

Обратившись к музыке И. Стравинского, О. Виноградов игнорировал либретто И. Стравинского и А. Бенуа и создал своего «Петрушку» так, как будто услышал музыку впервые. Нет ни Балерины, ни Арапа, ни прочих героев этой разыгранной в кукольном театре драмы. В балете действует Петрушка, народ и правители-монстры, псевдозащитники народа.

Спектакль посвящен теме героя-просветителя и толпы. Петрушку, который стремится вернуть людям, пребывающим в рабстве, представление о чести, достоинстве, свободе, морали, убивают не правители-монстры, Петрушку убивают те же самые люди, которым он пытается вернуть человеческий облик. История знает немало подобных примеров. Кто кричал Пилату: «Распни его»? Кто подкладывал и свою веточку в костер мученика? Конечно, эта вечная тема дана в современном преломлении, в конкретной стране и обращена к конкретному народу.

«Создавая балет, я отталкивался от идей времени, — говорил Виноградов в том кратком интервью, которое он дал мне в Париже. — Еще в предыдущем балете «Броненосец «Потемкин» начал развивать тему поисков свободы, поисков выхода народа из состояния рабства и унижения. В «Потемкине» я показал людей, которые бежали от рабства, а в «Петрушке» я показал, куда они прибежали. Никуда. «Потешные картинки» — прекрасный подзаголовок для моего балета, в этом определении хорошо сочетаются ирония и метафора нашей жизни». Как мне кажется, в этом балете Виноградов продолжил и еще одну тему, к которой обращался впервые в балете «Ярославна», — тему личной ответственности каждого из нас за все происходящее перед лицом истории.

Жанр балета вобрал в себя качества и социального памфлета, и философской притчи. Форма старо-русского ярмарочного представления с ярмарочным героем Петрушкой в центре определила и композицию сочинения, и его лексику. И танец толпы, и монологи Петрушки — это сплав трансформированных движений русского народного танца, приемов акробатики, пластических красок неоклассики. Используя эти стилистические различия, Виноградов выстраивает хореографическое противостояние Петрушки и массы. Танец последней выглядит как беспорядочное, суматошное перемещение по сцене, как выражение фальшивого ликования. Это, как думается, — своего рода пародия на русский танец, которой противопоставлен светлый, льющийся, как песенка, монолог Петрушки. Его образ вызывает мгновенные ассоциации с лубочным изображением мужика с балабайкой. Народный герой, хранитель русского духа, он хореографически противопоставлен псевдозащитникам русской культуры (монстрам) и толпе, которая потеряла всякую связь со своим прошлым.

«Идею толпы этой я должен был выразить языком, которым говорит сегодня наша толпа, — говорил О. Виноградов, — псевдурусская пляска возникла на основе «марша энтузиастов» и других зрелищ, которые обязательно присутствовали в программах наших официальных праздничных концертов».

Я не стану подробно описывать отдельные сцены балета, скажу лишь об эпизоде убийства Петрушки. На музыку этого фрагмента Фокин в свое время поставил танец кучеров. Какой мощной, но романтической казалась мне всегда здесь музыка Стравинского, в сочетании с фокинской хореографией! И вдруг совсем другие впечатления: страшной, воющей, колющей сердце услышала я ее на виноградовском спектакле...

Сцена из балета «Петрушка». В центре — С. ВИХАРЕВ (Петрушка).

Фото Н. Алоберт

В роли Петрушки мне посчастливилось увидеть двух танцовщиков совершенно различной артистической индивидуальности — Андриса Лиепу и Сергея Вихарева. В жесткую конструкцию виноградовского спектакля каждый из них внес свои смысловые, эмоциональные и даже пластические изменения. Но от различных актерских интерпретаций не меняется смысл задуманного действия.

А. Лиэпа — артист активный, склонный использовать любые игровые возможности роли. Его профессиональное исполнение сложной виноградовской хореографии вызывает восхищение. Петрушка Лиэпы — выходец из народа. Созданный им образ близок к традиционному представлению об этом ярмарочном персонаже, когда шутовская маска дает ему возможность сказать людям любую, даже самую горькую правду. Шутовство его — способ борьбы со злом. В сочетании природного обаяния и открытого лицедейства — главная притягательная сила актерской работы Андриса Лиэпы. Кроме того, именно в этой роли артист лирико-романтического репертуара Лиэпа обнаружил мощный запас какой-то внутренней энергии, которая позволила ему укрупнить образ и придать ему еще большую значительность.

Петрушка С. Вихарева — странник, светлое дитя, пришедшее спасти мир. «Луч света в темном царстве». Его танец легок, невесом, линии прыжков изломаны. Он не такой, как все, он не понимает и не принимает саму природу зла, этим он и страшен правителям, за это его и убивают.



А. ЛИЭПА в балете «Петрушка».

Хотя Петрушка — единственный персонафицированный герой, я бы хотела выделить среди других исполнителей двух пластичных и выразительных танцовщиц М. Абдулаеву и Н. Копысеву в эпизодической роли матери Петрушки, а также Д. Корнеева — в партии одного из монстров. В его танце и пластике столько выразительности, тупой энергии, что мне всегда кажется, что именно он главный заводила маршеобразного плясового шествия.

Однако есть еще одно действующее лицо в балете, в программе не обозначенное: это мы с вами, зрители. Спектакль с самого начала нарочито публицистически обращен к нам. Это к нам обращается толпа, кланяясь и кланяясь в верноподданнических чувствах. К нам обращены ухмыляющиеся из-под шутовских колпаков лица во время псевдурусского хоровода. К нам, в черноту зала, внезапно оборачиваются скорбные лица танцовщиков, скинувших свои пестрые скоморошья наряды после убийства Петрушки. Кто мы, сидящие в зале? Толпа? Монстры? Есть ли среди нас такие, как Петрушка? И в обращении балетмейстера к нравственной реакции зрительного зала заключен главный пафос этого горького и гневного спектакля.

Повторяю — я не пишу новой рецензии, но мне хотелось своими соображениями о спектакле привлечь зрителей и читателей журнала к раздумьям о смысле хореографа, о его праве на свою концепцию классического произведения, о его желании говорить со сцены «о времени и о себе». Без этих дополнений, как мне кажется, наше представление о спектакле, созданном О. Виноградовым, не будет полным.

Слово зрителя? Только похвальное...

Уважаемая редакция!

В шестом номере Вашего журнала за 1990 год напечатана статья Евгения Соколова, руководителя технологическо-конструкторского бюро Московского станкостроительного завода имени Серго Орджоникидзе, лауреата Ленинской премии СССР. Статья опубликована в рубрике «Кризис творчества или кризис системы управления?».

Прежде всего хочется сказать о том, что за десять лет Ваш журнал для артистов нашего балета стал очень важным и необходимым изданием. Мы высоко ценим мнение журнала и — как нам кажется — мы всегда стремились быть объективными, доброжелательными и высокопрофессиональными.

Конечно, зритель имеет право на свое мнение. Но нам представляется, статья Е. Соколова во многом тенденциозна.

Ведь практически ничего хорошего автор в нашем театре за последние шесть лет не увидел. А это как раз время работы главного балетмейстера театра, народного артиста РСФСР Дмитрия Александровича Брянцева.

Нам всегда казалось, что у вашего журнала есть принципиальная позиция, и вы не предоставляете свои страницы случайным авторам. В этой статье явно прослеживается сугубо субъективный анализ, попросту говоря, — вкусовщина.

Нам кажется, что плюрализм мнений — это не безответственность и вседозволенность.

Публикуя этот материал, вы как бы ставите под сомнение ваши предыдущие статьи о нашем балете, и уж никак нельзя эту статью назвать полемической.

Вы прекрасно понимаете, что, печатая подобные статьи, вы формируете определенное общественное мнение.

Мы хорошо знаем нашу прежнюю редакцию балета «Корсар». Думается, она была далека от идеала. Д. Брянцев попытался создать свою версию романтического балета. В ней есть и слабые, и сильные стороны. Но на каком основании высказывание Е. Соколова звучит как окончательный приговор. Откуда у него такое право?

Возможно, это право дает ему звание лауреата Ленинской премии СССР в области техники?!

Как технолог-конструктор, Е. Соколов прав, утверждая, что «модернизация бывает разная». Но, как нам представляется, балет Театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и сегодня стремится сохранить свое лицо, а не просто ищет новое ради нового.

И уж совсем мы не можем согласиться с тем, что к нашему коллективу относится утверждение Е. Соколова: «...что истинные таланты не находят поддержки у театральной администрации или у руководителей коллектива». Вся наша молодежь очень много и плодотворно работает. Жаль, что в статье не сказано о тяжелейших условиях, в которых работает наша труппа, о слабой материальной базе театра, о мизерных зарплатах не только новичков, но и ведущих солистов.

Не случайно мы теряем артистов, которые сразу в новых коллективах получают ставки в три-четыре и более раз выше, чем в академическом театре.

Мы думаем, что безвозвратно ушли в прошлое «целенаправленные голоса народа», прикрывающиеся Ленинскими премиями.

Мы знаем, как долго лежали в вашей редакции материалы о спектаклях нашего театра, о наших солистах. Как жестко купировались эти материалы, мотивировка была одна — не хватало места. А вот для статьи, посвященной восхвалению того, о чем большинство читателей и понятия не имеют, место находится.

Как мы понимаем, статья Е. Соколова — это мнение зрителя. Мы бы очень хотели, чтобы редакция позволила выступить и зрителю с иным мнением. Пусть этот зритель и не будет лауреатом Ленинской премии СССР.

Артисты балетной труппы
Московского музыкального театра
имени К. С. Станиславского
и Вл. И. Немировича-Данченко:
М. ДРОЗДОВА, народная
артистка СССР, М. ИВАНОВА,
В. КИРИЛЛОВ, народный артист
РСФСР, Г. КРАПИВИНА,
народная артистка РСФСР,
М. КРАПИВИН, М. ЛЕВИНА,
заслуженная артистка РСФСР,
В. ПЕТРУНИН, заслуженный
артист РСФСР и другие,
всего 10 подписей.

ЧИТАЯ РЕДАКЦИОННУЮ ПОЧТУ

ТРИ МНЕНИЯ ОБ ОДНОЙ ТРУППЕ

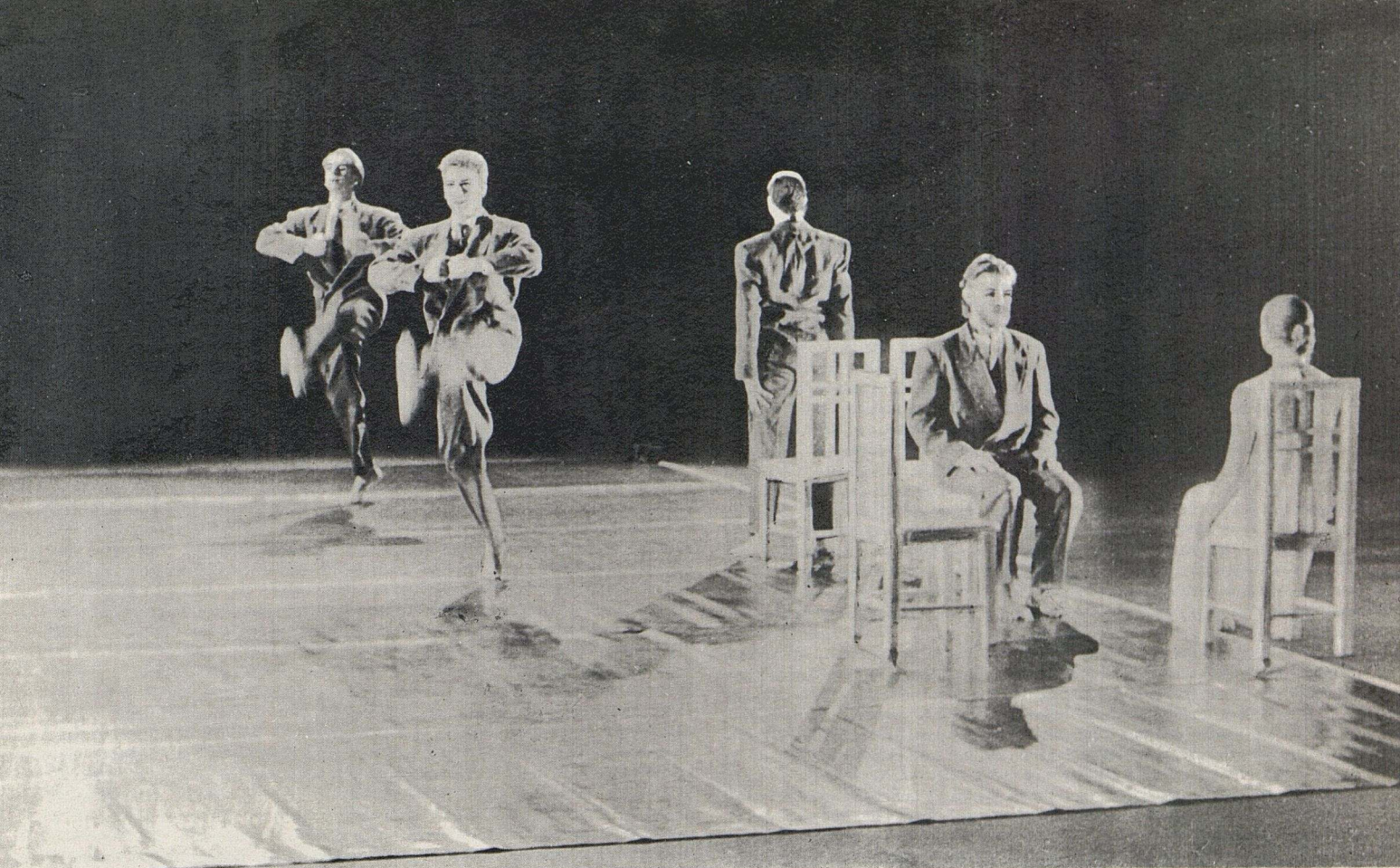
«Я не против эроса — мне противно хамство»

СЕРГЕЙ МАКИН,
редактор издательства «Советская энциклопедия»

Я читаю «Советский балет» с самого года его основания, когда, как вы помните, вышел всего один номер, но никогда еще вам не писал. Первый раз взялся было за перо после появления статьи «Терпсихора в кроссовках», но отложил его. Теперь решил не бросать. А подтолкнула меня на это письмо статья И. Дешковой и Е. Федоренко «Эта независимая Алла Сигалова» в 5-м номере за минувший год. Правда, на месте авторов я бы назвал публикацию иначе: «Любовь ее — эротика».

Начну все-таки с «Терпсихоры». В журнале «Америка» за октябрь 1989 года, наткнувшись на статью «Новые американские балетмейстеры», прочитал, что в творения американских хореографов-постмодернистов «входили гневные, раздраженные прыжки по груди тюля, символизировавшего классический балет». За что? Чем провинилось ажурное кружево классического танца? Чем заслужили ненависть Жизель, Одетта, Аврора? Своей тонкой прелестью, трогательностью, одухотворенностью? Между прочим, П. И. Чайковский называл балет самым чистым и нравственным из искусств. Вдвойне подло то, что те же люди «продолжали посещать балетные классы, чтобы сохранить хорошую физическую форму». Не для того ли, чтобы прыжки по тюлю удавались лучше? Что ж, высокое искусство совершенно беззащитно, его можно пинать ногами — тут особой храбрости не нужно. Но зачем было унижаться вам самим? Для чего нужно было помещать в «Советском балете» статью об одной из этих противников балета, а именно Трише Браун, претенциозно названной в Америке «Терпсихорой в кроссовках»?

Подобные же мысли приходят в голову после прочтения статьи об Алле Сигаловой. Зачем нужно посвящать страницы журнала действию, которое его автор не считает балетом, более того, не желает называть его так? Но судя по всему, она не может даже легкую вариацию на пальцах исполнить. А ведь окончила Вагановское училище. Сильно повредила спину? Но что было в свое время с ее тезкой — другой Аллой — Осипенко? В юности ее постигли две тяжелые травмы (одна за другой), после чего надежд на возвращение в балет не оставалось. И тем не менее, многое пережив и передумав, вернулась на сцену. Как пишет биограф артистки Н. Зозулина, «Осипенко спасли для искусства двое тогда только начинавших свою практику врачей — Г. Т. Петров и С. С. Ткаченко — и школьный педагог Тютнина. ...Превозмогая боль в ноге, Осипенко, как ее любимая героиня Русалочка, шагала к своей цели. Почти после годового перерыва она вернулась в театр. Похудевшая, повзрослевшая. Другая». Неволь-



Сцена из балета «Отелло».



но преклоняешь колени перед балериной и человеком. Она не предала своей любви — танца. Сигалова в балет не вернулась. И не возникает чувства уважения к той, кто бросила любовь ради эротики. А может никакой любви и не было? Две сходных ситуации, две женщины. И видишь разницу между высоким и низким, верностью и изменой.

«Эротикой пронизана не только вся культура, но и жизнь», — говорит Алла. Характерный взгляд на жизнь. Только как называются те, кто смотрят на весь мир сквозь эротическую призму?» Далее: «По улице идут незнакомые люди, вдруг их взгляды встречаются и что-то возникает. Разве нет?» Почему же? Возникают некоторые мысли и чувства, только не всегда приличные. Вот идут из видеосалона, поплеывая на ходу и помяная через два-три слова своих «мадонн», молодые эротоманы. Засунули руки в карманы, расставили пошире локти, чтобы остальные жались по стенкам. Сытые, лошенные, здоровенные парни. Хотя им явно не мешает основательно заняться прямохождением. А вот, распустив бедра, шествуют и сами «мадонны». Они открыли ноги чуть ли не до талии, однако не удосужились научиться выпрямлять колени. Не спорю: Сигалова — одна из их героинь. Журнал хочет нравиться этим ребятам?

Борис Александрович Покровский не так давно сказал, говоря об опере, что в наше время он видит главную задачу не в том, чтобы привлечь нового зрителя, а в том, как бы не упустить своего. Помоему, похожая ситуация и в балете. Не оттолкнуть бы своих, желая привести поклонников со стороны. Когда я узнал в сентябре, придя на почту, что стоимость подписки на «Советский балет» будет равна 15-ти рублям, то, не колеблясь ни минуты, выложил требуемую сумму. А после получения 5-го номера испытываю противоречивые чувства. Мало ли других изданий с вульгарными девицами! Дорогие товарищи! Вы хотите объять все, что есть на свете? А сегодня, помоему, важно другое — держать позицию и не капитулировать перед агрессивной культурой. Балет всегда славился строгим и взыскательным вкусом. А у нас и так некуда деваться от «эротики», которая на деле давно обернулась самой настоящей порнографией.

Что эротика, что порнография? Мог бы привести вам научное определение из уважаемой во всем мире Британской энциклопедии, с которым согласен, но хочу высказать свое понимание. Так вот, я считаю, что порнография — это эротика низких душ. Я не против

Эроса — мне противно хамство. Предвижу возражение: надо обладать терпимостью. Но складывается впечатление, что агрессивность сегодня всячески стараются ублажить — как бы хуже не было, безобидное же не прочь и толкнуть — ничего, стерпеть.

Статья в журнале кончается оптимистически: «Так пусть же талантливые люди придут в «Независимую труппу» независимой и свободной Аллы Сигаловой». А те, кто идут, например, в балетную самодеятельность? Они бездарны? Дорогие товарищи! Почему вас так мало интересуют взрослые балетные самодеятельные коллективы? Они — редкие гости «Советского балета». Вы зачастую предоставляете журнальные полосы тем, кто отвергает классический танец, но пренебрегает теми, кто в нем души не чаёт. Вам не хочется знать, кто ходит в эти коллективы, какие у «самоделок» проблемы, о чем они думают? Или вы стесняетесь таких родственников?

Мне довелось услышать о себе слова одной преподавательницы: «Да, Сережа, занялись бы с тобой в свое время, вышел бы толк». Но время не вернешь. Не занялись. Какие там мечты о балете! Пришлось в детстве испытать на себе травлю. Знаю, что происходит с ребенком, когда его дразнят «жирным». Знаю, каково моральное и физическое самочувствие при диагнозе «сердечная недостаточность». Однако жесткой диетой снял лишние килограммы, отбросил в сторону страхи за больное, возможно, сердце и занялся балетными танцами. Позанимавшись год, почувствовал, что способен на большее и, узнав совершенно случайно о существовании взрослой балетной студии, отправился туда двадцати пяти лет от роду, начав практически с нуля. Бился десять лет, достиг кое-каких успехов. Смотришь на наших девочек: у кого получается хорошо, у кого похуже, но все занимаются от души. А ведь не у всех сильфидные фигуры. Почему же они не ищут легкой жизни? Потому, что, слава богу, есть люди, живущие не по дешевке.

Высокая культура кому-то кажется далекой от жизни. Печально, что таково их понимание жизни. Но вот парадокс: можно не иметь ни высокой культуры движения, ни высокой культуры дыхания, мысли, чувства, поведения, даже не стремиться к этому и блаженствовать. Сегодня видишь немало особ с хищными движениями, акульими улыбками, холёными, но пустыми лицами. Они ухожены, но это еще не красота. Что же касается наготы, то следует брать пример с больших художников. Они смотрели на обнаженное тело не сквозь призму эротики, а сквозь призму любви. Вот почему смотришь на их картины и ловишь себя на мысли, что глядишь на фигуры любовно. Почему так не лежит душа к нынешним голым девицам с календарей и из секс-журналов, к «ню» многих современных живописцев? Потому, что ими нельзя любоваться.

Глубоко убежден, что культура страны, народа и каждого человека в отдельности определяется не только тем, что легко пускает в ней корни, но и тем, что приживается с трудом, вызывает сопротивление, неприятие. Мы часто повторяем слова о всемирной отзывчивости. Но должна быть и отталкиваемость. Не вижу ничего ужасного в том, что публика у нас зачастую уходит с авангардистских представлений (в том числе и балетных). Не следует поклоняться слепо, аплодировать чему-то только за то, что оно существует. У нас любят классический танец за высоту духа. Но на наших глазах и в балет проникает низость. То, что видели недавно зрители на сцене Большого театра во время последнего конкурса артистов балета («Любовная песня в миноре»), преподносится иными как значительное хореографическое воплощение отношений современного мужчины и женщины. Лично я считаю, что, называя вещи своими именами, это — воплощение взаимоотношений хама и хамки. Другое дело, что хамства опасаются, перед ним готовы снять шляпу, предоставить право демонстрировать со сцены свое убогое понимание любви и свои натужные концепции мироздания. Еще бы — это зло с большими кулаками. Попробуй его обидеть!

Извините за резкое письмо. Но ваш журнал — один из редких оазисов настоящей культуры, и я предпочел бы написать что-нибудь более доброе в благодарность за вашу работу. Где еще найти отдушину? Только в музыкальном театре. Жить хочется, когда окунаешься в мир благородных и чистых чувств, видишь в зрительном зале светлые, милые, добрые лица. Так не лишайте нас этих и без того редких радостей.

«Без поиска искусство костенеет и умирает»

АРКАДИЙ РЕЗНИКОВСКИЙ,
профессор,
доктор технических наук:

Появление нового театрального коллектива всегда и радует, и настораживает. С чем пришел он в этот мир? Что хорошего принес? Есть ли у него свое лицо? Не повторяет ли он уже много раз виденное? Особенно тревожно эти вопросы звучат при появлении нового балета, ведь именно в нем очень сильны традиции, а выразительные средства так своеобразны.

Когда я прочитал в № 5 журнала «Советский балет» за 1990 год интервью И. Дешковой и Е. Федоренко с руководителем «Независимой труппы» Аллой Сигаловой и увидел яркую и непривычную для наших журналов фотографию с фрагментом из спектакля «Игра в прятки с одиночеством», мне захотелось самому увидеть и понять, кто пришел в балетный или, вернее, в театральный мир.

К этому времени «Независимая труппа» поставила новый спектакль «Отелло», и мое знакомство с творчеством Аллы Сигаловой началось с него.

Почти полный зал в театре «Эрмитаж», сижу довольно далеко, в четырнадцатом ряду. Начало интригует: пять человек в углу темной сцены сидят на белых стульях с высокими спинками. Один актер начинает читать монолог Отелло. Читает совсем тихо, но хорошо. Потом звучит фонограмма фрагментов оперы Верди, и странно, совсем не по-балетному одетые юноши и вполне по-балетному одетая девушка, босые, начинают танцевать. Танец необычен. Он очень современен. Он дополняет и подчеркивает только что услышанные стихи Шекспира и великолепные оперные арии. На сцене царит любовь, пылает страсть, пробуждается ревность...

Итак, спектакль Сигаловой — это сочетание трех жанров: трагедии, сыгранной в приемах драматического театра, оперы и балета. Ново, хотя, может быть, и не совсем, — мне вспомнился балет «Кармина Бурана» на музыку Карла Орфа, с хором, поющим латинские стихи вагантов, в постановке главного балетмейстера Белорусского театра оперы и балета Валентина Елизарьева. Там все было классическим и гармоничным: музыка, танец, стихи. Здесь, с помощью танца, как мне кажется, — очередная попытка уйти от времени и места действия, ступить суть человеческой трагедии, связанной с любовью и завистью, ревностью и коварством, подозрительностью и подлостью. Выразительные средства показанного балета своеобразны и, на мой взгляд, достаточно спорны. Но они безусловно имеют право на жизнь. Нередко кажется, что не все применяемое строго продиктовано необходимостью. Есть очень удачные находки: белый занавес в углу сцены, превращающийся то в одежды верной жены, то в белый саван. Чисто балетные приемы порой бедны, нарочито антиклассичны, что, видимо, объясняется отчасти и недостаточной хореографической подготовкой актеров труппы. Чувствуется узость рамок возможных средств, сдерживающих замысел, необузданную фантазию и безумную дерзость постановщика. Иногда вызывает недоумение полный разлад между танцем (или его отсутствием) и музыкой, драматизм, сила и красота которой требуют, как мне казалось, совсем другого от актеров, стоящих, сидящих и даже лежащих на сцене. Какие-то судорожные движения и повторяющиеся потряхивания рук в разных ситуациях вызывают порой даже неприятие, хотя все это при желании можно как-то объяснить и, может быть, оправдать.

Монологи и диалоги, с толком и со вкусом подобранные, подчиненные ясной идее, органично вписываются в спектакль. Возникает желание их прочитать самому, так как их чтение актерами просто плохо слышно то ли из-за пренебрежения к зрителю, сидящему в дальних рядах зала, то ли из-за скверной акустики.

Но в целом спектакль мне показался интересным. Захотелось посмотреть и все остальное, сделанное этой незаурядной труппой. Абсолютно неприемлемыми мне представляются высказываемые ныне мнения, что авангардные труппы, только что родившиеся в Москве, не имеют права на жизнь, что их следует запретить, закрыть, лишить права выступать... Естественно, что не все в том или ином спектакле может понравиться, но пусть зритель, его интерес решит судьбу коллектива. Если уж запрещать что-нибудь, так только само запретительство. Пора бы уж это понять!

Мне кажется, что идея спектакля, поиск новых форм в нем на старой, хорошо известной литературной и музыкальной основе, поиск новых хореографических и режиссерских средств выражения замысла постановщика заслуживают безусловного одобрения и поддержки, что, кстати, в полной мере отметили зрители аплодисментами в конце вечера.

Мои замечания, без сомнения, очень субъективны. Но, может быть, хоть некоторые из них помогут постановщику и актерам сделать их спектакль еще более гармоничным, ярким и убедительным. Хотя бы для тех зрителей, которые не чураются, а радуются и ждут на сцене новых форм и самых дерзких идей в искусстве. Без них, я убежден в этом, его развитие невозможно, без них искусство костенеет и умирает. А нам всем ведь так хочется, чтобы оно продолжало жить и радовать нас, несмотря ни на что.

«Разность вкусов — явление абсолютно нормальное»

ИРИНА ДЕШКОВА,
балетный критик:

Говорят: сколько людей — столько и мнений. Что ж? Не согласиться с этой простой, нехитрой истиной едва ли возможно. И не только оттого, что слово «плюрализм» еще в обиходе нашего словаря. А потому, что разность вкусов и пристрастий среди людей — явление абсолютно нормальное. Это, если хотите, вполне объективная реальность, данная нам в каждодневном, ежесекундном ощущении. Не сразу и нелегко, но мы все подошли к тому, что любой человек имеет право на свою точку зрения, включая, естественно, и взгляд на проблемы искусства. О вкусах не спорят. Искусство, многоликое и многообразное, быть может, и прекрасно тем, что каждый человек в нем может найти именно то, что лично его волнует и привлекает. Но, приняв, привыкнув, а может быть, и смирившись с реальностью существования множества течений, направлений, отвлечений в области других искусств, некоторые из нас, поклонников балета, никак не могут, а иные принципиально не хотят признать за искусством танца такое простое и такое естественное право, как право на разнообразие. Кто объяснит — почему поклонение классическому балету — чудному, гармоничному, изысканному — должно исключать появление на свет и существование спектаклей других типов и стилей, других форм и средств выразительности?

Почему и сегодня кого-то следует убеждать в том, что система запрета в искусстве, закрытие театра или спектакля, предание забвению имени постановщика или актера никогда и нигде не сослужили доброй службы, и ничего, кроме зла, не принесли. Быть может, в ком-то из нас генетическая память тихо подсказывает, и этот кто-то бросается к телефону, чтобы настойчиво требовать: «Немедленно прекратите это безобразие!» Быть может, именно наша привычка к почти фанатическому преклонению перед каким-то одним идолом заставляет нас с подозрением и недоверием относиться к новому, непривычному, быть может, не всегда и для всех бесспорному, но существующему и живущему на театральных подмостках. И полбеды, если «прыжки на ажурной тюли» или «Терпсихору в кроссовках» изображает зарубежная труппа. С них спрос иной. Едва ли кому-то придет в голову призывать «закрыть» спектакль иностранных гостей только потому, что он не пришелся по вкусу. Но для своих «авангардистов» у нас счет особый. И появляются фразы о забвении традиций классического балета (хотя при чем тут классический балет?) и о том, что подобные спектакли надо рассматривать как покусение на святую святых нашего искусства и, конечно, как вывод: их надо немедленно запрещать. За примером долго, что называется, ходить не приходится. Нечто подобное происходит сейчас среди определенного круга зрителей, вокруг спектаклей «Независимой труппы» Аллы Сигаловой. Их возмущает то, что отступница Сигалова — выпускница прославленной ленинградской школы, что ее спектакли так далеки от тех, к которым привыкла наша публика. Но самым страшным грехом сигаловских постановок объявлена «эротика, граничащая с распущенностью». И ничего, что протестующая сторона сама не совсем четко представляет себе, что эротика и порнография — это не одно и то же, но обвиняет гневно, со страстью. Наше с Е. Федоренко интервью с Сигаловой в № 5 журнала «Советский балет» за 1990 год подлило масла в огонь. Впрочем, видимо, так же как и фотография (кстати, по-моему, фотография замечательная).

О, эта таинственная, полуобнаженная женская фигура, окутанная шарфом! Не одно столетие ты восхищала одних и до безумия раздражала других. Поклонники видели в тебе творение рук божьих, противники поминали дьявола и требовали задрапировать бесстыдное тело складками тканей и одежд. Ну, а если обратиться к истории балета? Поверьте, даже трудно представить, к каким великим артистам и хореографам можно было бы адресовать подобные претензии. Вспомним прославленную Айседору Дункан, костюм которой, и это факт исторический, очень noticeably отличался от костюма актрисы из «Независимой труппы». Может быть, здесь дело не в том, ЧТО одето, а в том, КАК на это смотреть?

Но если спокойно и объективно постараться взглянуть на то, что делает Алла в настоящее время в своей по-прежнему «Независимой труппе», то, я думаю, можно без преувеличения сказать, что она заслуживает внимания и публики, и специалистов.

Ее первый спектакль «Игра в прятки с одиночеством» для меня и сегодня подобен ребусу. После него трудно было даже предположить, в каком направлении будет двигаться хореограф. Совместная

работа «Независимой труппы» с американскими балетмейстерами закончилась показом двух генеральных репетиций. Сигалова неудачи не скрывала, а просто, внешне хладнокровно, отказалась эту премьеру играть. А затем показала своего «Отелло». Спектакль, на мой взгляд, талантливый и неординарный.

Сидя в небольшом театральном зале одного из московских театров, я всматривалась в лица зрителей. Что ждали они от этого спектакля? Они, уставшие от каждодневных неурядиц и потрясений. И что могла сказать нам Сигалова своим «Отелло»? Нам, узнавшим о себе такую горькую правду, по сравнению с которой даже самые кровавые трагедии Шекспира кажутся детскими шалостями? И что нового о мире, о нас самих смогут поведать эти молодые актеры, замершие на стульях у самого края сцены?

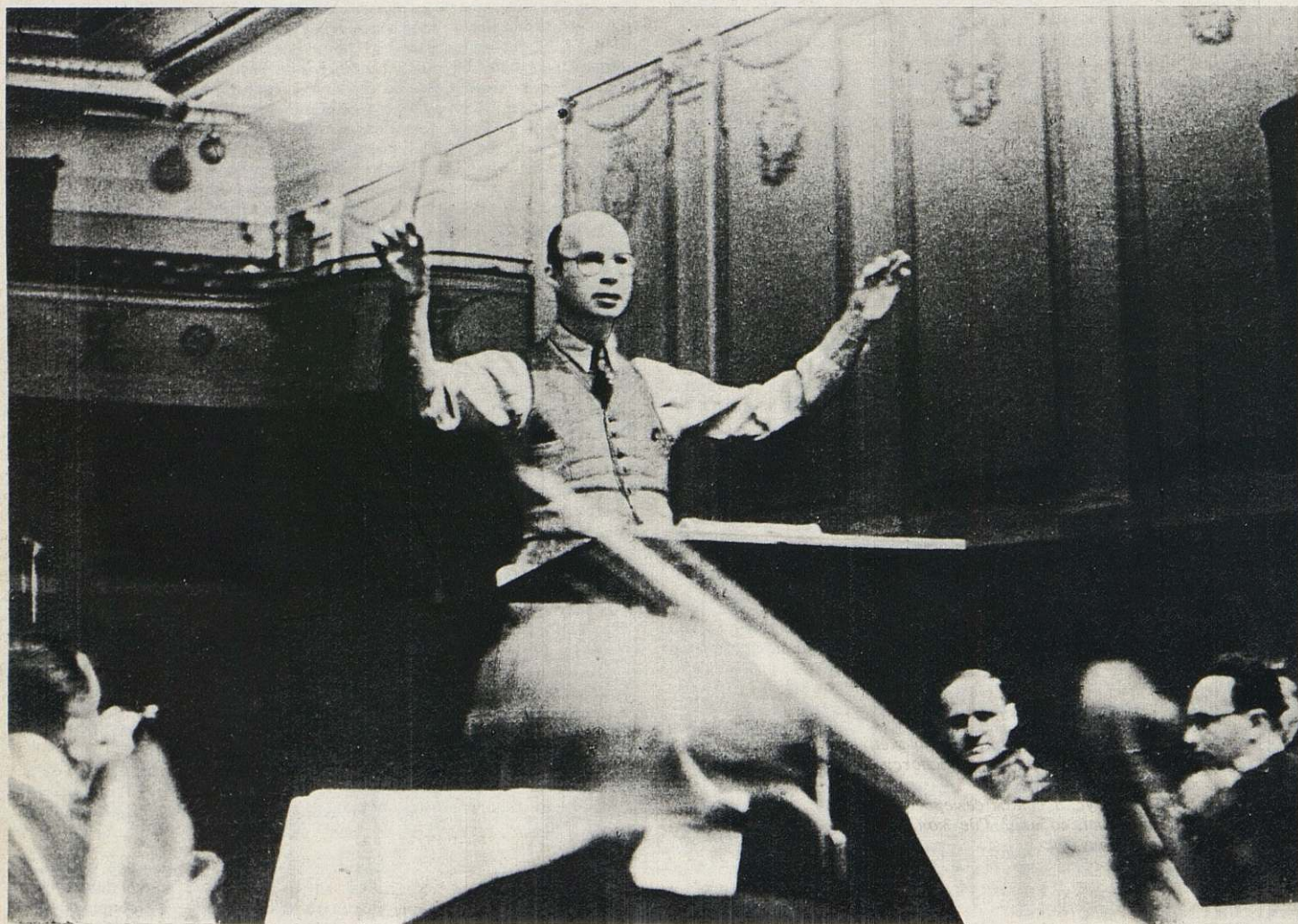
Всего пять персонажей — девушка в легком белом платье и четверо юношей в стильных современных костюмах, чьи модные пиджаки с широкими плечами и свободные брюки странно контрастировали с какой-то обезоруживающей наготой ступней. Элементом некой парадоксальности, отказом от любых сложившихся стереотипов и по отношению к произведению Шекспира, и к пластическому театру вообще, казалось, был пронизан весь спектакль, начиная от оперной музыки Верди и заканчивая внешним обликом главного героя. Отелло Сигаловой не был ни Мавром, ни доблестным мужем, ни воином. Он был нашим современником, очень молодым, с лицом, походившим на героев чеховских пьес. И когда полился, мелодично вибрируя и переливаясь, его первый монолог — начало спектакля, пришло отчетливое понимание, что и актеры, и их внешний облик, и именно эти костюмы необходимы здесь так же, как музыка Верди и страстное слово Шекспира, врывающееся в пластический, танцевальный текст спектакля в самые напряженные, самые трагические моменты действия.

Казалось, совсем не робкая, женская, ученическая рука распорядилась спектаклем. Сотворенный гармонично и стройно, он был, и это, пожалуй, самое важное — страстен. Страстен не сюжетно внешне, а глубоко. Огромной болью за человека, сильного и красивого, но готового обмануть и свершить ужасные деяния, влекущие на гибель ни в чем неповинных людей, наполнено каждое мгновение этого «Отелло». И глядя на актеров в тот вечер, я думала, что играть ТАК можно лишь тогда, когда знаешь, что каждый выход на сцену для тебя как последний. И страстность эта рождалась как бы изнутри, от той самой боли, пронизывающей все действие. Эти чувства возникли там, где заканчивается в момент спектакля жизнь собственного актерского «я» и начинается жизнь персонажа.

Пожалуй, впервые за долгое время я увидела на сцене зрелище, способное потрясать. Отелло, стремительно несущийся навстречу смерти. Этот бег словно очерчивал и замыкал неизбежность круга человеческих страданий. Именно по нему, по этому крестному пути Отелло Сигаловой будет тянуть за собой в страшной, распластанной позе мертвую Дездемону. И в бешенстве, граничащем с безумием, он будет заставлять ее, мертвую, занять свое место, там, у самой ramпы, как в самом начале спектакля. Точно найденная постановщиком эмоциональная тональность пронизывала не только эпизоды трех объяснений Отелло и Дездемоны, с их страстным танцем любви, переходящим в финале в страшное, безнадежное, мученическое кружение, но и сцены с Яго, общие сцены. Метафорой смерти, лжи и предательства становится у Сигаловой длинный белый шарф. И словно запутавшись в этих сетях, бьются в нем все персонажи «Отелло». И никому не дано спастись. Финальная точка — и все пятеро безжизненно, страшно раскинуты на своих местах в начальной мизансцене спектакля.

Пластический язык «Отелло» невозможно определить каким-то одним словом. Это не классика, не модерн и не джаз-танец. Этот танцевальный стиль словно рождался хореографом от соприкосновения с самим драматургическим материалом. Лишенный кантиленности, он складывался словно из отдельных пластических фраз, резко разграниченных неожиданными точками устойчивых, словно нарочито заземленных поз. И по мере того, как сюжет набирал силу — менялся, становился острее и эмоциональнее современный язык танца. Удивительным этот «Отелло» был для меня еще и тем, что, будучи спектаклем явно режиссерским, он был еще и спектаклем явно актерским. Хореограф и актер в нем совпадают полностью. Они безгранично доверяют и понимают друг друга. Отсюда — сила и монотонность этой постановки Сигаловой. Быть может, после такого описания и оценки «Отелло» кто-то обвинит меня в пристрастности мнения. Я не боюсь этого. Это действительно так. Я люблю этот спектакль. Мне нравятся даже его погрешности, и в области танца тоже. В этих «неправильностях» исполнение тех или иных движений, с точки зрения балетного профессионала, таится, как мне кажется, необыкновенная притягательность. В них словно выражалась естественность, непосредственность, полная актерская самоотдача. В них — свободная индивидуальность исполнителя, не зажата, не выхолощенная, не тиражированная. И если этого не будет, то появится другой театр, а не «Независимая труппа», другой «Отелло», и другой актер. А мне хотелось бы, чтобы сохранился этот неистовый, независимый и, смею надеяться, и далее не похожий ни на какой другой.

Из театральной летописи первого балета композитора



Сергей Сергеевич ПРОКОФЬЕВ.

В 1914 году молодой композитор Сергей Прокофьев, только что закончивший Петербургскую консерваторию, знакомится с Сергеем Павловичем Дягилевым. Знаменитый организатор Русских сезонов в Париже предлагает юному музыканту написать балет «на русский сказочный или доисторический сюжет» и даже помогает ему выбрать необходимую версию из сборника русских сказок Афанасьева. Работа началась очень споро: как вспоминает композитор, «мы с Дягилевым... довольно легко слепили балетный сюжет в шести картинах»... Однако начавшаяся первая мировая война «отложила» премьеру балета на целых шесть лет. Лишь в 1920-м году Прокофьев и Дягилев вернулись к задуманному сочинению. Сергей Павлович, ознакомившись с музыкальным материалом, предложил автору доработать произведение — «пересочинить» отдельные места, написать новые эпизоды...

Сергей Сергеевич жил тогда в небольшом городке Мант-ла-Жоли близ Парижа, куда к нему, как вспоминала впоследствии жена композитора — Лина Прокофьева, приезжали музыканты, танцоры, художники, в том числе Н. Гончарова и М. Ларионов, будущий сценарист и постановщик «Сказки про шута».

Эти шесть лет для Прокофьева стали весьма значительным в его биографии периодом, наполненным многотрудными творческими исканиями, в ходе которых накапливался опыт, утверждался собственный стиль, совершенствовалось мастерство. На становление человеческой личности композитора не могли не повлиять и те события, что случились в России в 1917—1920 годах.

В течение прошедшего шестилетия Сергеем Сергеевичем созданы такие значительные полотна, как, например, оперы «Игрок» и «Любовь к трем апельсинам», «Классическая симфония», Первый фортепианный концерт, фортепианный цикл «Мимолетности», Третья и Четвертая фортепианные сонаты и еще многие другие.

И к последнему завершающему этапу работы над «Шутом» подошел не юный, начинающий композитор, а зрелый мастер. Он, по сообщению Лины Прокофьевой, «досочинил либретто, написал музыку к пяти симфоническим антрактам, новый заключительный танец и завершил оркестровку».

Ниже публикуется текст либретто С. Прокофьева к своему первому балету «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», взятый нами из журнала «К новым берегам» (№ 1, 1923).

Жил был Шут.

У Шута была жена Шутиха.

Шут сидел на печи и придумывал, какую бы ему сшутить шутку, Шутиха мыла пол.

Шут выдумал, прыгнул с печи и сказал:

— Хозяйка, смотри: придут к нам семь шутов, я велю тебе собрать на стол, ты не захоти, и я будто тебя убью. А когда ты упадешь, я возьму плетку, ударю раз — ты пошевелься, ударю два — ты повернись, ударю три — ты встань и пойдешь собирать на стол. Тогда мы дорого продадим плетку.

Сказано — сделано. Явились семь шутов, увидели чудо и заплатили за плетку триста рублей.

Вернулись семь шутов домой и решили попробовать плетку. Убили семерых своих жен и начали хлестать. Но ни одна не воскресла.

И прибежали разъяренные вдовцы к Шуту, чтобы расправиться с ним за такую проделку. Шут спрятал свою Шутиху, а сам переоделся женщиной, будто своею сестрою. Сел за пряжу, сидит да прядет. Обыскал шуты весь дом, но не нашли виновника. Видят, сидит сестра да пошевеливает. Схватили они молодуху и увели к себе: пусть слушает стряпкой, пока Шут найдется.

У семерых шутов было семь дочерей и пришла пора выдавать их замуж.

Приехал к ним купец с двумя свахами, богатый-пребогатый. То-то была радость!

Но купцу шутиные дочки что-то не приглянулись, и он выбрал стряпку.

Привел купец молодую в свою спальню, а женошка и не знает, как ей быть.

Говорит она мужу:

— Ой, родной, что-то плохо мне. Высади меня в окошко по холсту проветриться, а как тряхну холстом, назад тяни.

Купец послушался, обвязал простынею и спустил в окно. А когда вытянул обратно, на простыне болталась козлуха.

Испугался купец, стал звать челядь и домашних:

— Спасите, дорогие люди, жена оборотилась козлухой!

Прибежали дружки, взялись наговаривать, начали они козлуху тормошить и подбрасывать, да так разошлись, что доконали козлуху до смерти.

Стал неутешный купец хоронить свою женошку. А шуты тут как тут, перескочили через забор да кривляются: поделом тебе, что выбрал стряпку.

Вдруг подходит Шут, а с ним семеро солдат.

— Что вы наделали, собаки? Где моя сестра?

А те к нему с козлухой.

Шут купца за бороду:

— Такой, сякой! Взял сестру, а отдаешь дохлую козлуху. Я возьму тебя и уку!

Перепугался купец, заплатил триста рублей, лишь бы отпустили.

И стал Шут веселиться с бумажником и со своей Шутихою, а солдаты с шутиными дочерьми.

(По народной сказке Пермской губернии).

С. Дягилев, традиционно настойчиво руководивший рождением очередной постановки, стремился сформировать в ней новый подход к сценическому решению хореографических спектаклей в своей труппе Русский балет. В одном из интервью он говорил, что в «Шуте» «утвержден новый принцип, заключающийся в том, что художник-декоратор осуществлял руководство пластическим движением, а танцовщик передавал это хореографически. Как постановка, так и музыка балета в высшей степени современны и целиком сохраняют русские отличительные черты, хотя музыкальные темы не вытекают из фольклора...»

Руководимая С. Дягилевым труппа Русский балет показала премьеру «Шута» в Париже 17 мая 1921 года. Дирижер С. Прокофьев, постановщики М. Ларионов и Т. Славинский, художник М. Ларионов. В роли Шута выступил Т. Славинский, Шутиха — Л. Соколова.

«Произведение чрезвычайно любопытное на путях русской хореографии и ее музыки, так как впервые балет конструируется согласно динамике действия живой народной сказки без примеси элемента лирико-живописного, описательного и сентиментально-народнического; так что и инструментальный колорит сочинения, поскольку об этом можно судить по ряду характерных отметок в клавише, не имеет значения самостоятельного господствующего элемента краски, а тесно сплетен с самой сутью движения и сменами происходящего на сцене...

...В чем же сокрыта сила впечатления, объединяющая все характерное и выразительное в некоем едином факторе, благодаря которому музыка балета Прокофьева сразу же, при всей трудности восприятия, по первому впечатлению привлекает внимание и заставляет в ней разобрататься?

Мне кажется, что ответ лежит в самом названии произведения: балет, действие которого обусловлено русской народной сказкой... Сказка явлена не в слове, а в сценическом облике в стихии танца. Танца, а не пантомимы. Танца в его многообразном эмоциональном содержании, от медлительного раздумья до дикого пляса, от обрядовой хореи до экзотического радения. В танце, так понятом, сказка должна претвориться целиком, без отступлений в импровизацию пантомимы, и подчинить танцу все приводящие в нее вместе со сценическим воплощением бытовые и ритуальные элементы и все эмоциональные эпизоды. Задача — из трудных. В «Шуте» сквозь призму танца* преломлены почти все детали действия...

Примечание Б. Асафьева: «Я принципов постановки «Шута» не знаю и сужу лишь по ритмическому складу и строю музыки».

(«К новым берегам», № 1, 1923).

Г. ЛУКОМСКИЙ, художник:

«Вспоминают не без оттенка грусти поклонники русских балетов — период первых Дягилевских сезонов, сравнивают и делают грустные выводы... Иные делают выпады.

Но неправильно так судить о теперешнем сезоне. Мог бы быть еще, пожалуй, допустим этот метод сравнения в отношении двух, трех балетов, новые же постановки не идти в сравнение не должны и несправедливо было бы такое суждение о всей программе.

«Шут», «Фламенго» — должны быть рассматриваемы совершенно самостоятельно, ибо и их характер художественности в значительной мере нов. Я не буду касаться вопросов пластики, движения, ритма, тем более музыки, мои уважаемые и более компетентные коллеги сделают разборы их лучше, но о художественности, о декорационной стороне 2—3-х балетов никак умолчать нельзя! Прежде всего, «Шут». Ларионов дал здесь огромную силу красок. Не только хороша гамма тонов (красно-желто-бело-черная), но и отдельные костюмы (свах, солдат) по рисунку, по остроумию своему, по выразительности — положительно могут стать наряду с лучшими костюмами русских художников.

Кстати, увидеть можно, наконец, и динамику красок, о которой столько говорят передовые французские и русские художники (особенно молодежь).

Костюмы — стильны. Правильны фасоны платьев свех, убедительны до чрезвычайности солдаты: смесь форм кавалерийских, гусарских полков наших дана в очень курьезной, но верно схваченной форме. Удачны развевающиеся, оттопыренные погоны, лампасы и, что особенно блестяще — мази на нижней части лица, чудесно передающие улыбающуюся, глуповато-казенно-вышколенную рожу гвардейца солдата. Этих солдат я ставлю вровень с солдатыками (тоже блестящими — в «Летучей Мыши» — по рисунку покойного Егора Нарбута). Чувство России и здесь и там передано изумительно.

Занавес «Шута» нравится меньше — причем тут готическая башня? Окно с жалюзи? Много нарочитого, а сказочной-то нотки и нет! Фантастика вообще тяжеловата...»

(«Последние новости», 27 мая, 1921).

Б. ШЛЕЦЕР, музыкальный критик:

«Сказка о шуте» С. С. Прокофьева — единственная в этом весеннем сезоне новинка балетной труппы С. П. Дягилева, возобновившей, кроме того: «Жар-птицу», «Петрушку», «Весну священную» Стравинского, «Сильфиды», «Треуголку» и «Парад». Но единственная новинка эта — чрезвычайно значительна и, не боясь несколько впасть в преувеличение, можно сказать, что постановка «Сказки о шуте, семерых шутов перешутившем» — крупное событие в истории русской музыки.

Я говорю именно — «музыки», а не балета, не театра, ибо не думаю, чтобы прокофьевским звуковым образам особенно нужно было сценическое воплощение. Музыка эта сочинена на сюжет подлинной народной сказки из сборника Афанасьева, но она живет сама по себе, обладает собственным значением, вполне закончена в себе самой. Мне

пришлось просматривать фортепианное переложение прокофьевской партитуры и удалось прослушать ее в оркестре, и у меня осталось вполне определенное ощущение самоценности этой музыки. Без всякого объяснительного даже текста она действует сама по себе, как произведение чистой музыки, как увертюра, как симфония, ибо тематическое единство, связующее ее отдельные эпизоды, построено на одном мотиве, антракты придают ей не только внутреннюю, но и формальную законченность.

Прокофьевская партитура обладает громадной силой внушения, она в слушателе способна возбудить и зрительные, и двигательные ощущения, но эти образы, подчиненные ей, всецело зависят от игры звуковой стихии...

Прокофьев творил свободно, как музыкант, как если бы музыка существовала одна, в себе замкнутая, как если бы не должно было быть сцены. Здесь, сказал бы я, слишком много музыки и музыки самодовлеющей. В сущности, удачная... музыка настойчиво требует сцены, требует движения, красок как завершения своего: она без них не полна, танец не присоединяется к ней извне, но из нее же самой вполне естественно вырастает, являясь необходимым моментом ее разворачивания, ее раскрытия. В этом именно существенное отличие балета от тех танцев «под» симфонии Бетховена, «под» увертюры Вагнера, «под» прелюдии Шопена, которые ныне, после Айседоры Дункан, стали столь модными. Когда Дункан танцует Седьмую симфонию Бетховена, то это может быть более или менее удачно, но здесь всегда: музыка плюс танец. Балет же есть некоторое целое и лишь в этом целом живы его элементы — звуковая линия и пластическая; взятые сами по себе, в отрыве от целого, они гибнут.

И вот, мне кажется, что сказка о Шуте — не балет вовсе, не пантомима, но именно: музыка плюс танец. Зависит это не от того, что постановка Ларионова неудачна: отдельные моменты ее превосходны, но оттого, что музыка Прокофьева столь полноценна, законченна, что выход из нее на сценический простор невозможен. Да, вот эти движения, эти сочетания линий и красок очень хороши сами по себе и находятся в каком-то соответствии с музыкой, но они не покрывают последней, часть ее остается всегда не воплощенной, течет самостоятельно, увлекая за собою слушателя и заставляя его ощущать сценические образы, как посторонние, случайные. Я думаю поэтому, что прокофьевскому «Шуту» нужна лишь, в конце концов, концертная эстрада и что всю красоту этой музыки мы постигнем только тогда, когда явится она нам в облики симфонической сюиты.

II.

«Мы нуждаемся в ином совершенно искусстве, в искусстве веселом, легком, быстротечном, божественно-искусственном и божественно-уверенном, в искусстве, подобно чистому пламени, устремляющемуся в безоблачное небо».

Вслушиваясь в музыку Прокофьева, я вспоминал эти слова Ницше (из памфлета — «Ницше против Вагнера»). Пытаясь кратко охарактеризовать эту музыку, я нахожу одно лишь подходящее слово: она «легка». В ней есть именно та божественная легкость, о которой мечтал Ницше и которую, как казалось ему, он нашел в «Кармен». Она вся ясна, прозрачна, пронизана насквозь танцем. В ней нет пафоса, нет глубины, нет психологической значительности, ничего смутного, сумеречного, таинственного. Но вся она — дневная, разумная. Сюжет нелеп, это — буффонада, конечно, грубоватая шутка, но она вдохновила Прокофьева на создание подлинно шутливой, улыбки музыки, совершенно своеобразной, обозначающей новый момент в истории русской художественной мысли и художественного восприятия.

Поражает свободная мелодичность этой музыки, тематическое ее богатство, острота и четкость ее мотивов, упругость ритмов, пикантность, свежесть гармоний, жестких, режущих даже иногда, но почти всегда — определенно тональных, — ясность и органичность сложнейшей контрапунктической ткани. К этому еще прибавить надо очаровательную оркестровку, своеобразно суховатую и блестящую, основанную на сочетании и на сопоставлении контрастирующих тембров... Оркестровка Прокофьева — мелко граненый, в острых ребрах кристалл.

Сюжет — русский и некоторые мелодии Прокофьева носят определенно русский колорит: таков мотив молодухи в третьей картине, с его характерным ходом на кварту вверх. Укажу еще на плясовый мотив третьего антракта, на мотив купца. Но в этих русских темах, несмотря на деформацию, которой подвергает их Прокофьев, несмотря на свежую их гармонизацию, ощущается уже некоторый штамп. Гораздо более интересны типично прокофьевские мелодии, если и связанные иногда с нашими народными напевами, то лишь очень отда-



Эскиз занавеса, созданный М. ЛАРИОНОВЫМ к балету «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего».



Эскизы костюмов М. ЛАРИОНОВА к балету «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего».

Эскиз декорации М. ЛАРИОНОВА к балету «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего».



ленно: такова, например, основная тема, своего рода лейтмотив всех антрактов, и контрапунктирующий ее в первой картине двухдольный, маршеобразный мотив.

И здесь встает перед нами общий вопрос, еще мало исследованный: чем именно обусловлен национальный характер данной музыки? Вне сюжета, вне сцены партитура Прокофьева все же останется типичным произведением русской музыкальной школы, не французской, не немецкой. Но почему же? Разве только потому, что некоторые мелодии ее, некоторые гармонии близки по строению своему к нашей народной песне? Навряд ли это так...

Бетховен во втором своем квартете ор. 59 разрабатывает русскую народную тему, но музыка его остается все же немецкой. Дворжак написал симфонию «Из нового света» на негритянские мотивы, это однако отнюдь не негритянская музыка, но чешско-немецкая. С другой стороны: одно из наиболее типичных значительных созданий русской музыки написано на испанский сюжет и не содержит, конечно, ни одной русской темы, я говорю о «Каменном госте» Даргомыжского. Все это, очевидно, не так просто, и здесь кроется трудная проблема, хотя об этом и склонны забывать...

III.

Постановка Ларионова сама по себе чрезвычайно занимательна, моментами прелестна даже, полна выдумки, изощренной фантазии. Но кажется мгновениями, что звонкая красочность костюмов и декораций недостаточно строго сведена к единству. Слишком роскошно, слишком цветисто, и получается пестрота, чисто азиатская ковровость, которой вовсе лишена чрезвычайно «западная» в этом отношении, сдержанная музыка Прокофьева.

В танцах подчеркнут был Ларионовым и балетмейстером Славинским момент буффонады, гротеска, содержащийся в грубоватой форме в самой сказке и — в форме более утонченной — в музыке Прокофьева, отдельные эпизоды были очень хороши и на мгновение фиксировали почти музыку. Упомяну, например, начало первой картины, мытье полов, танец шута с шутихой, танец поклонов семерых шутов, совещание их, в последней картине — издевательский танец вокруг козы, выход солдат и многое другое.

Хороши были г-жа Соколова и г. Славинский — шутиха и шут: сухи, точны, остры, угловаты. Другая исполнительница роли шутихи, г-жа Девильер, давала более бытовой, реальный образ русской бабы, округло-мягкой, истомно-ленивой, в противоречии с музыкой. В общих танцах и сценах не хватало, к сожалению, отчетливости и той ритмической непререкаемости, которой жива партитура.

Дирижировал сам автор, и здесь обнаруживший ясность и определенность своего музыкального мышления, взмах его властен и точен. Но инструмент, которым он располагал, оркестр, был чрезвычайно длох¹, и при исполнении пропадали многие подробности. Мы должны быть чрезвычайно благодарны С. П. Дягилеву за постановку таких произведений, как «Шут», за огромное дело им совершаемое, но нужно пожелать, чтобы на музыкальную часть, на оркестр, обращено было по крайней мере столько же внимания и забот, сколько на декорации, на танцы, на костюмы...

(«Последние новости», 2 июня, 1921).

Материал подготовил И. ХАБАРОВ



Столетию со дня рождения С. ПРОКОФЬЕВА посвятил свой новый спектакль «Шут» («Сказка про шута, семерых шутов перешутившего») Воронежский театр оперы и балета. Балет С. Прокофьева на этой сцене осуществила балетмейстер З. КАВАЦ, художник В. АРЕФЬЕВ, дирижер В. ВАСИЛЬЕВ, ассистент балетмейстера Н. ВАЛИТОВА. На снимке: сцена из спектакля.

Фото А. Самородова

«Весною 1921 я приехал во Францию, чтобы руководить постановкою «Шута». (...) Работать с французскими оркестрами менее приятно, чем с американскими, ибо, хотя сами французские музыканты и хороши, но у них существует крайне антихудожественное правило, заключающееся в том, что каждый музыкант может заменить себя другим, буде ему неудобно придти на репетицию или спектакль. Этим правилом оркестровые музыканты злоупотребляют до крайности и, например, за время репетиций и четырех парижских спектаклей «Шута» я перевидал трех разных концертмейстеров». С. С. Прокофьев. («Письмо в редакцию». «К новым берегам», 1923, № 2).

Балет «Лик богини»
Ц. Ирдынеева в Бурятском
театре оперы и балета

НАТАЛИЯ САДОВСКАЯ

Ленинградец Олег Игнатъев обретае балетмейстерское «я» на бурятской сцене. Творит самостоятельно, не перефразируя кем-то когда-то найденное, ориентируется на мастеров высокого класса, чьи работы не служат моделью для снятия точных копий, но вдохновляют и призывают к честному служению Театру. «Авось», «Ренессанс», «Бенефис», «Владыка джунглей» — далекие от шаблона, спорные, но памятные спектакли. Спектакли талантливого автора.

В них хореограф изящно воспел эпоху Генделя, проник в душевный строй человека в «Квартете» на музыку Малера, чуть созорничал в «Болеро» Равеля, отдал свой жар истории пылкой любви русского графа Резанова...

Но, несмотря на широту хореографических фантазий, Игнатъев, видимо, таил одну, но пламенную страсть. Спрашиваю:

— Вы — северянин, что унесло вас с берегов Невы к берегам Байкала? Что увлекло?

— Буддизм. Бурятия — в нашем отечестве центр буддизма, религии, волнующей мой ум, мое художественное воображение. Четыре года тому назад я, получив приглашение в Бурятский театр оперы и балета, с радостью приехал в Улан-Удэ и нашел здесь творческую свободу.

Восточная тема рождалась постепенно, эпизодически накапливалась в развернутые хореографические программы. В «Бенефисе», среди европейских сюжетов, контрастных в динамике балетных картин, томно, намеренно протяжно расцветала танцевальная композиция «Цветок лотоса» на музыку Цезаря Франка. Абрис индийских скульптур просматривался в изысканных движениях и позах солистов. Влекомый непрерывным потоком причудливо меняющегося рисунка кордебалет, облаченный в дивные костюмы, живописал чудеса орнамента. Глаз завораживали щедрость выдумки, пышное соцветие замысловатых па. Но увлеченность формой такт за тактом как бы отторгала образное воплощение замысла. Человек, постигающий тайну божественного Лотоса, проходит тяжкий путь познания самого себя и окружающего мира — философская суть произведения осталась лишь в литературном изложении автора.

Хореограф, как видно, так упоен буддийской символикой, тайной знаков, что в балете Ю. Корнакова «Владыка джунглей» посвятил «пересказу» храмового действия чуть ли не целый акт.

Буйно, как и надлежит обитанию в джунглях, несутся эпизоды яркого спектакля, где царит животворный дух пантеизма. Точно подмеченные хореографом и воплощенные в пластике повадки зве-

Шаг в неизведанное или путь к познанию



М. МУСАЕВА (Девушка) и В. ВАСИЛЬЕВ
(Мастер) в балете «Лик Богини».

Фото Ю. Зяблицева

рей незабвенной сказки Р. Кипплинга «Маугли» остроумно обретают человеческие черты. Точно выстроенная балетмейстером-режиссером логика развития сюжета намеренно прерывается, и сцена надолго отдается во власть стилизованных культовых обрядов. Артисты слагают то ли знаки Зодиака, то ли неопознанные предначертания свыше, удивляя нас увиденными, словно в волшебном фонаре, все новыми и новыми формосочетаниями.

Миниатюра «Лотос», ритуальное действо «Владыки джунглей» — предтечи большого сюжетного спектакля. Подступ Игнатьева к самоиспытанию. Новый балет «Лик богини» представил ему эту возможность.

— В чем зерно столь настойчивого обращения к ориентализму?

— Восток всегда будоражил сердце русских корифеев театра. Глинка, Римский-Корсаков, Балакирев, Фокин, Горский, замечательная плеяда русских художников... Своего рода традиция. Современные балетмейстеры мира расширяют свой кругозор, погружаясь в пластику экзотических стран. Пытаюсь и я коснуться эстетики восточной культуры. Это жизненная, творческая потребность.

— Какие источники помогли создать новое?

— Процесс был нелегок. По сути, занимался самообразованием. Ведь нас нигде — ни в хореографическом училище, ни в консерватории — не учили премудростям постижения сокровищ Востока — его пластики, музыки, изобразительного искусства. Увлечение темой привело меня в фонды музея Улан-Удэ, изучал значимость масок, магию статуи, живопись на ткани, посещал службы в буддийском храме, беседовал с ламами. Словом, как мог, познавал смысл философии, старался ощутить атмосферу покоя, некоей отрешенности. Так я подошел к сочинению «Лица богини».

Беспрецедентен был финал премьеры. По окончании спектакля на сцену вышел лама Агинского дацана, что находится недалеко от города Чита.¹ «Мне был ясен каждый жест, перед нами прошли четыре океана человеческой жизни», — приветствовал буддийский священник появление на балетной сцене спектакля, куда впервые вошли буддийские божества, монахи, другие герои легенд.

Создатели спектакля — члены интернационального авторского коллектива. Цыбикжап Ирдынеев, композитор из Бурятии, Олег Игнатьев, хореограф и либреттист, и Александр Говоров, дирижер, — коллеги из Ленинграда, Чойжин-жавын Гунгаасух, художник из Монголии.

Ясен сценарный стержень балета — это интерпретация известной восточной легенды о Мастере, в совершенстве познавшем канон изображения буддийского божества и нарушившем его, когда на трон искусства в виде богини он возвел образ своей возлюбленной. Она гибнет: ведомый ревностью, завистью к Мастеру, монастырский художник умерщвляет на жертвенном огне его любимую. Скульптор впадает в глубокое отчаяние. Путь возрождения в творческом труде ему указывает Чойжин-Лама. Конфликт светского художника с художником дацана, идея слияния божественного и земного выявлены вполне определенно. Но легенда хранит тайну, и постепенно доходчивость деяний героев скрывается за мифическим иносказанием, абстракция философских догм и магических религиозных знаков оставляет неразгаданными иные эпизоды спектакля.

Вещунья событий — трехликая богиня времени, три танцовщицы ведут свой «разговор» о Прошлом, Настоящем, Будущем на языке рук и в зашифрованном полутанце. Серые и черные богини Тары, поставленные на пуанты, развивают в пластике канонические позы буддийских скульптур. В иллюстративной пантомиме проходят фигуры, олицетворяющие четыре океана человеческой жизни: Рождение, Зрелость, Старость, Смерть. Людские пороки — пятицветка — в хореографическом унисоне пяти исполнителей являют пожизненную «свиту» монастырского художника.

Постановщику пришлось проникать не только в неведомый пласт восточной мудрости, но стоически бороться, сдаваться, нащупывать точки опоры, сливаться в гармонии и вновь противостоять... музыке. Парадокс!

Эксперимент молодости — такова партия Ирдынеева. Двенадцать лет сочинение не было востребовано, наконец, реализовано в спектакле. Орешек трудный. Для жизни танца особенно. Казалось, композитора меньше интересовала мелодия, завершенность музыкальных тем, целостность оркестрового звучания. Его пристрастие скорее отдано звучанию отдельных инструментов, их неожиданным «вскрикам», разорванным ритмическим структурам, традиционной монотонности буддийских молений... В специфике письма доминируют ударные, духовые инструменты буддийского храма, звукопись — мотив природы, пентатоника — характерный лад музыки Дальнего Востока.

Двухактный балет с напряжением «выдерживает» оригинальные композиторского стиля. Но вот появляются фрагменты, исполненные обаяния и гармонии, искрятся жизнью национальные, фольклорные мелодии. И хореографический эквивалент музыке тогда очевиден. Балетмейстер как бы распускает крылья, и на волю вылетают чистые по форме и точные по мысли комбинации в дуэтах, в монологе Возлюбленной, в просветленной метаморфозе Девушки-Птицы. Смерть обращает человека во все сущее на земле, считают буддисты. Но земное бытие идет своим чередом, и хореограф, вслушавшись в инструментальную музыку и песнопения, выстраивает в финале экстазический круговой ход сплетенных воедино людей как апофеоз спектакля. Круг — символ человеческого единства. Огонь, Солнце — стихии, которым поклоняются люди. Руки тянутся к огню, поднимаются к солнцу. Экспрессия достигается скупыми, но образными движениями в стилистике национальной пластики.

— Где вы еще познавали подлинность фольклора? В каких странах побывали?

— Только в Монголии. Посчастливилось увидеть монгольский цам, то есть мистерию масок. Моим консультантом по монгольским танцам стал балетмейстер из Монголии Доренсурэнгийн Даваа. Коллега юности, сокурсник по Ленинградской консерватории. Конечно, я изучал бурятские танцы. Например, ход по кругу — ёхор — пришел в современность еще из древней Бурятии. Однако мой спектакль — это сплав различных хореографических направлений, но элементы танца модерн — приправа к основному блюду — пластике Востока и отчасти — к академическому классическому танцу.

Подлинность восточной хореопластики, характерные черты пластики служителей буддийских храмов ощущаются в движениях Чойжин-ламы, в роли которого великоплен З. Хусаев. Неспешно, сосре-

доточенно отмеривая каждый свой «плавущий» шаг, с достоинством фиксируя каждую позу, он будто застывает бронзовым монолитом. Чойжин-лама скуп в жесте, немногословен в движениях — он монах, вещь в себе. Мотив Востока, но в более стилизованном преломлении, несет и пластика монастырского художника (В. Бородин). Однако есть в лексике этого темпераментного злого гения и движения, как видно, пришедшие извне «монастырских стен». Воздушные прыжки, вращения, хотя и в ориентальной окраске, свидетельствуют о принадлежности к школе классического танца. Академическая лексика преобладает в партии Мастера. Возникло ощущение, что язык санскрита вдруг обернулся петербургской речью. В. Васильев — премьер театра — танцевал вариации в привычной и удобной ему манере, импровизировал на тему хрестоматийной техники, иногда выполняя жесткую заданность хореографа. И М. Мусаева, органично следуя пластике буддийских скульптур, вуалировала под Восток стилистику классического танца.

Задачи, стоявшие перед хореографом, были сложны и необычны. И решить их сразу невозможно. Немногочислен состав бурятской труппы, но ее артисты «в руках» хореографа-ваителя оказались «податливым материалом». Постановщик нередко, как и его герой-скульптор из легенды, вводя танец на периферию действия, мастерски «лепит» из своих покорных подопечных изобретательные сплетения поз, поддержек — фантазия его поистине кажется безграничной. Однако думается, что балетмейстеру еще предстоит отсечь второстепенное, крупным планом выявить художественную суть. Артисты, как и постановщик, тоже впервые встретились с подобной художественной задачей. Смейтесь надеяться, что формальная сосредоточенность исполнения уступит со временем место физической свободе и душевному отклику.

Эффект эмоционального заряда выполняет сценограф. Феноменальный размах декораций и костюмов. Спонсоры расщедрились!² С этнографической точностью воспроизведены огромные колоритные маски, диковинные костюмы, копии музейных скульптур, масштабные живописные полотна. Дух захватывает от такого богатства! Быть может, уж слишком доподлинно в условном-то жанре балета!..

— Спектакль выпущен, он начал свой сценический путь. Каков резонанс?

— Балет вызвал полемику, была даже создана конференция с привлечением историков, востоковедов, деятелей театра. Это радует. Помнится, аналогичное волнение среди ученых мужей вызвал балет моего педагога Олега Виноградова «Ярославна». Услышал много ценного, похвального, но трудно согласиться с тем, когда проводится параллель между понятиями несовместимыми. Философия, религия, история — это мир науки, спектакль — мир театра, где властвует фантазия, художественный образ.

— Восток еще не наскучил?

— Нет. Собираюсь ставить эпическое полотно «Чингиз-хан».

Вдали от суеты и столичного безвременья скромно, пылливо творит одаренный хореограф, шаг за шагом прокладывая путь в неизведанное...

¹ Премьера состоялась на гастролях Бурятского театра оперы и балета в Чите.

² Спонсоры — Агинский дацан, Агрофирма промышленных объединений Могойтуйского района Читинской области — «Россия» имени В. И. Ленина, «Победа», «Улан-Одон», «Дружба».

Балеты «Серенада» на музыку П. Чайковского и «Хореографические миниатюры» на музыку К. Дебюсси, С. Прокофьева, А. Берга в Молдавском театре оперы и балета

ЭЛЬФРИДА КОРОЛЕВА,
кандидат искусствоведения

Растущие международные связи расширяют горизонты нашего мировосприятия, в ином освещении предстает нашему взору и балетное искусство. В анналы классического наследия вошло уже искусство XX столетия — отечественное и зарубежное. Произведения Джорджа Баланчина (Георгия Баланчивадзе) и Леонида Якобсона занимают в нем достойное место. Однако объединение их в одной программе столь же естественно, сколь и невероятно сложно. Поэтому постановка в молдавском балетном театре «Серенады» Дж. Баланчина (на музыку «Серенады для струнного оркестра» П. Чайковского) и «Хореографических миниатюр» Л. Якобсона (на музыку К. Дебюсси, С. Прокофьева и А. Берга) — явление во многих отношениях примечательное, и не только для Молдовы.

На сцену молдавского театра «Серенаду» «перенесла» солистка Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили М. Алексидзе. Тбилисская балетная труппа первой в стране в 1984 году осуществила постановку «Серенады» и посвятила ее восьмидесятилетию со дня рождения выдающегося хореографа. С тех пор «Серенада» стала появляться на советских балетных сценах. «Хореографические миниатюры» передал молдавским артистам бывший солист Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, талантливый балетмейстер-репетитор, обладающий феноменальной памятью на хореографические тексты и точным профессиональным глазом Ю. Дружинин.

Выдающихся хореографов XX столетия Дж. Баланчина и Л. Якобсона многое роднит, но, пожалуй, еще больше в их творчестве того, что их разъединяет и отводит на позиции антиподов. Оба хореографа родились в начале века, в 1904 году, в Петербурге, учились в Петроградском театральном балетном училище как танцовщики и, уже со школьной скамьи, как постановщики формировались в мятежное время ломки совсем еще недавно казавшихся неизблемыми устоев. На их глазах рушились и освещенные веками каноны академической классики. Под влиянием «естественной» («свободной») пластики А. Дункан, художественных исканий «Мира искусства», творческой практики Московского художественного театра реформаторы балета М. Фокин и А. Горский в противовес грандиозной зрелищности балетов «Большого стиля» М. Петипа — олицетворения стабильности и процветания могущественной империи — стремились к воплощению

С надеждой на возрождение



Л. ЛУПУ исполняет хореографическую миниатюру «Отчаяние».



Сцена из балета «Серенада».

Фото С. Карташева

простых и естественных человеческих чувств в формах, освобожденных от классицистских условностей. Молодые советские хореографы К. Голейковский и Ф. Лопухов подхватили эстафету М. Фокина и А. Горского и понесли ее по пути расширения тем и обновления пластических форм балетного театра. Художественные открытия, полная драматизма и откровенной жизненной и творческой атмосфера советского искусства двадцатых годов оказались определяющее, хотя и прямо противоположное, влияние на формирование творческих индивидуальностей Г. Баланчивадзе и Л. Якобсона.

Г. Баланчивадзе окончил балетную школу в 1921 году. В выпускном спектакле «Щелкунчик» он имел ошеломляющий успех в «Танце буффона», предопределившего, как казалось, начинающему артисту будущее танцовщика на амплу «гротеск». Однако его балетмейстерское творчество начало развиваться в ином направлении. В первом же поставленном им в школьные годы произведении «Ночь» (на музыку А. Рубинштейна) определились основные черты его эстетики. «Ночь» не имела конкретного сюжета. Ее пластический рисунок словно произвольно возник из музыкальной образности, главным здесь была чистота формы.

«Серенада» — первый балет, поставленный Дж. Баланчиним в Америке летом 1934 года. Спектакль сочинился для учащихся созданной Дж. Баланчиним в Нью-Йорке Школы американского балета, ставшей позднее основой для формирования знаменитой труппы «Нью-Йорк сити балле». Число участников спектакля определялось количеством присутствующих на репетициях учеников. В первый раз на репетицию пришло семнадцать девушек. Дж. Баланчин показал, как это неудобное для танца, неделимое число может ожить в сценическом рисунке под воздействием искусства хореографа. На второй репетиции появилось девять девушек, на третьей — всего шесть. И каждый раз, импровизируя на число присутствующих, Дж. Баланчин сочинял танцевальные композиции. Постепенно в процессе работы складывалось нечто вроде театрализованного действия с легким сюжетом о несчастной любви. В случайном разговоре со своим приятелем, который приводит американский критик В. Тейпер, Дж. Баланчин обмолвился о смысле «Серенады»: «Это балет о Судьбе. У каждого человека за спиной своя судьба. Мужчина встречает женщину, ухаживает за ней. Но судьба распоряжается иначе. Приятель, слушая Дж. Баланчина, изумился. Никогда ранее он не слышал, чтобы Дж. Баланчин высказывался о содержании или фабуле своих балетов, или хотя бы признавал их наличие. «Это здорово! — воскликнул приятель. — Но говорили ли вы об этом своим танцовщикам, когда ставили спектакль?» — спросил он. «Избави, Боже!» — отпрянув назад, произнес Дж. Баланчин. Чаще всего, говоря о смысле или содержании своих балетов, он сравнивал их с розой, прекрасной музыкой, с лунным светом. «Вы восхищаетесь их красотой и никогда не спрашиваете, что означает эта красота», — объяснял Дж. Баланчин.

И действительно, сюжет не был для Баланчина чем-то очень важным. И в «Серенаде» он стремился прежде всего показать, как молодые неопытные танцовщики, мучительно осваивающие тренировочные упражнения в процессе работы, преобразуются и становятся искусными мастерами утонченного классического танца. Одновременно Дж. Баланчин старался по-

казать, что классический танец живет не только в балетах XIX века, таких, как «Жизель», «Лебединое озеро» или «Спящая красавица», а что это вполне современное искусство».

«Это сама простота, но простота великого мастера», — заметила о «Серенаде» знаменитый американский балетмейстер Марта Грэхем.

Однако значительная часть и других произведений Дж. Баланчина отличается такой же обманчивой простотой. Основанные на чистом и ясном, рафинированном классицизме, они требуют для своего исполнения строжайшей дисциплины, высокого профессионализма, предполагающего безукоризненное владение техникой, подчиненной особому чувству темпа и ритма. Дж. Баланчина не интересовала творческая и человеческая индивидуальность отдельного артиста. Каждая танцовщица и каждый танцовщик были для него лишь совершенными инструментами единого пластического оркестра. Его хореографические композиции прославляли рождавшийся из музыкальных образов классический танец.

Школа артистов молдавского балета подготовила их к исполнению академической классики на широких, сильных и энергичных движениях. Графическая проровка и фиксация поз, динамические нюансы требовали специальной целенаправленной работы. Однако по разным причинам такая работа не была проведена. В результате в спектакле Дж. Баланчина чистота и ясность формы парадоксально обернулись пластической аморфностью, и спектакль в целом утратил свой смысл.

Иные трудности подстерегали театр в работе над «Хореографическими миниатюрами» Л. Якобсона. Хотя, как уже было замечено ранее, оба хореографа начинали свою творческую жизнь в двадцатые годы в стенах одной и той же Петроградской школы, правда, окончил ее Л. Якобсон пятью годами позже, в 1926 году. Драматическая противоположность дарований Л. Якобсона и Дж. Баланчина проявилась еще в школьные годы. На выпускном концерте Л. Якобсон танцевал вариации во втором акте балета «Талисман». Его заметила и выделила критика. «Его двойные туры в воздухе по чистоте и устойчивости безупречны», — писал журнал «Рабочий и театр». Но, как это ни парадоксально, не чистоту формы утвердил Л. Якобсон в своем балетмейстерском творчестве. В противоположность Дж. Баланчину его волновал мир человеческих чувств, характеров, судеб, жизнь во всем ее многообразии. Годом ранее, до выпуска, для себя и своих соучениц Л. Якобсон поставил два танца на музыку Ф. Шопена и Э. Грига, которые исполнялись на сцене школьного театра. В выпускной год он сочинил шесть новых номеров, свидетельствующих о богатстве фантазии начинающего балетмейстера и его приверженности к самым различным жанрам хореографии, народным танцам, стилизации классики. Это качество дарования раскрывалось позднее в огромном количестве постановок, осуществленных на сценах разных театров страны.

В Молдове имя Л. Якобсона хорошо известно по концертным номерам ансамбля народного танца «Жок»: «Кумушки», «Сватанье», «Капризная девчонка», «Бадя Маковей», ставших классикой молдавского народно-сценического танца и хореографической миниатюры.

Л. Якобсон отлично знал классический танец, поставил на его основе немало но-

меров, но в то же время он постоянно выступал с его опровержением. В 1929 году, в статье, опубликованной в журнале «Рабочий и театр», он призвал искать новые формы работы с молодежью, что неоднократно приводило к конфликту с художественным руководителем училища А. Вагановой, отстаивавшей чистоту и незыблемость академических форм танца.

В противоположность Дж. Баланчину Л. Якобсон утверждал в балете театральность. Для него важны были сюжет, фабула, действие. Он шел от литературы, живописи, скульптуры. На репетициях он отработывал не только технику танца, но и вел беседы о персонажах, в которых артисты должны были выявить своеобразие типов, характеров, черты психологии. Важное значение для него имели личностное начало танцовщика, его артистическая индивидуальность, умение не только хорошо танцевать, но, главное, говорить на языке танца. Осуществляя на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова в 1956 году грандиозный, впечатляющий спектакль «Спартак» (на музыку А. Хачатуряна), который был основан на свободной пластике, навеянной мотивами античных скульптур и барельефов, он словно стремится опровергнуть всевластие академического балета. А в 1959 году, словно споря с самим собой, Л. Якобсон создает прямо противоположное театральное представление — «Хореографические миниатюры», концертную программу с внешне совершенно разнородными номерами: танцевальные новеллы, лирические поэмы, сатирические, острогротесковые шаржи, юмористические зарисовки, объединенные, однако, в единый спектакль художественным вкусом хореографа. Особое место в нем занял триптих по мотивам скульптур О. Родена на музыку К. Дебюсси «Вечная весна», «Поцелуй», «Вечный идол». Позже для первой программы своего ансамбля «Хореографические миниатюры» он дополнил роденовский цикл четырьмя новыми миниатюрами — «Отчаяние», «Экстаз» на музыку С. Прокофьева, «Паоло и Франческа», «Минотавр и нимфа» на музыку А. Берга.

В отличие от Дж. Баланчина Л. Якобсон гораздо меньше известен в мире. Многие его постановки с трудом пробивались на сцены даже советских театров. За рубежом он только начинал ставить в самые последние годы жизни, хотя сегодня уже нет сомнений в мировом значении творчества Л. Якобсона. А роденовские миниатюры остаются непревзойденными произведениями искусства. Но исполняются они, к сожалению, часто в разрозненном виде, лишь в концертных программах.

Начавшаяся в молдавском театре работа над «Хореографическими миниатюрами» вселяла надежду на успех. Зоркий глаз Ю. Дружинина безошибочно определял артистов, в чьих душах звенели струны, созвучные музыке Л. Якобсона. Ю. Дружинин мастерски эти струны настраивал. И первый спектакль стал подлинным откровением пластической и духовной красоты. Но этому спектаклю суждено было стать и последним. Внезапная болезнь Ю. Дружинина прервала работу. Произвольная замена исполнителей, произвольно интерпретировавших не всегда ясный для них текст, привела к разрушению и распаду рождавшегося на глазах чуда искусства. На афише молдавского балетного театра «Серенада» и «Хореографические миниатюры» пока еще значатся. Но их художественная жизнь склонилась к закату. Возродится ли она снова?

Свет выхватывает из темноты человека, протягивающего зрителю ладонь, он стоит неподвижно, вытянувшись, и, кажется, что эта секундная пауза длится вечность... Актер словно впитывает в себя энергию света, чтобы начать, наконец, свою исповедь. И вдруг, как от толчка, взлетают его руки, словно открывая путь потоку его пластической речи. Слившаяся с щемящей пронзительной мелодией, она в танце Николая Шильникова воспринимается как страстный монолог. Удлиненное, нервное, в обрамлении темных волос лицо, гибкое, выразительное тело — артист как будто создан для исполнения за-

главной роли в рок-балете «Иисус Христос — суперзвезда». Судя по напряженной тишине, которая царит в зале, спектакль нравится зрителям. И хотя Ллойд Уэббер написал свое произведение в 1970 году, оно и сейчас не утратило современного звучания, своей способности эмоционально воздействовать на человека сегодня. Вечные проблемы взаимоотношений добра и зла, любви и предательства, мудрого самопожертвования и прозрения души — они сейчас глубоко волнуют и тех, кто живет в девяностых годах XX века. И, конечно, заслуживает поддержки желание балетмейстера-постановщика В. Федянина, который возглавляет балетную труппу Красноярского театра оперы и балета, серьезно

размышлять в своих сценических сочинениях об этих непростых нравственных вопросах.

Что может служить для актера «отправной точкой» в поиске средств художественного постижения образа? То ли заданная балетмейстером пластическая схема, рисунок партии, которую затем актер «наполняет» плодами своей творческой фантазии, то ли какая-нибудь деталь из пестрой суеты обывденного мира, которая запомнилась, а затем в ходе репетиций вдруг всплыла перед глазами — жест, походка, характерный поворот головы... Как бы там ни было, но, видимо, синтез этого «нечто» и является побудительным мотивом в творческом процессе. Однако не менее важно для настоящего акте-

ра и «дозревание» роли на зрителе, когда она в соответствии с его реакцией укрупняется, шлифуется, обогащается нюансами...

О солисте Красноярского театра оперы и балета Николае Шильникове можно именно так сказать — он творит на сцене. Он всегда остается актером и его всегда узнаешь, вернее, почувствуешь по той силе эмоциональной самоотдачи, какую излучает любое его сценическое творение.

Каждая роль готовится им тщательно и скрупулезно, и каждый раз она влияет на новую для нас, его зрителей, грань его незаурядного актерского дарования. Судьба артиста во многом непредсказуема и полна неожиданностей. Даже ему самому не дано предугадать, какой спек-

Портретная галерея

Николай Шильников

Николай ШИЛЬНИКОВ
исполняет вариацию
из балета «Баядерка».



такль окажется для него наиболее удачным, когда наступит его «звездный миг».

Николай Шильников учился в Казани (причем начал учиться поздно — с четырнадцати лет), потом работал в Татарском театре оперы и балета имени М. Джалиля. Когда он пришел в Красноярский театр, ему пришлось преодолеть трудный этап вводов в текущий репертуар, тогда при-

ходилось больше думать о технике исполнения, а не об образном содержании роли. Он станцевал такие партии, как Принц в «Шелкунчике», Злой гений в «Лебедином озере», Альберт в «Жизели»... А тут — армейская служба, два

Николай ШИЛЬНИКОВ
(Тибальд) в спектакле
«Ромео и Джульетта».

года вне театра, вне привычного и необходимого для сохранения профессиональной формы распорядка работы. За такой длительный срок очень сложно сохранить хорошую классическую технику, даже при условии, что ты выступаешь в военном ансамбле. Тем не менее Николай Шильников, показавшись впервые после возвращения из армии в хореографической новелле В. Фе-

дянина на музыку Шоссона, еще раз доказал, насколько многозначным и образным может стать танец, если он является для артиста формой выражения его «я», если служит средством создания «модели» внутреннего мира человека, способом его общения с людьми.

В этой миниатюре Шильников поистине воссоздал пластическую эпитафию канувшему в лету чувству любви. Он как бы отогревал своим дыханием невидимые льдинки следов своей возлюбленной. Композиция в его прочтении приобретает таинственный, едва уловимый отсвет, возникает ощущение некоего «сфумато» над всей причудливой кантиленой танцевального рисунка. Воплощаемое Шильниковым хореографическое действие как бы рождало немой вопрос: что важнее — выискивать ли причины, приведшие к гибели светлого чувства, или найти в себе силы для того, чтобы понять другого человека и, несмотря ни на что, постараться сохранить в своей душе теплоту этого пусть кратковременного, но подлинного порыва, чтобы осветить его трепетным мерцанием дороги другому человеку...

Потом были большие спектакли, в которых артист исполнил ведущие весьма разнохарактерные партии. Например, такие, как Тибальд в балете «Ромео и Джульетта», яростный, безудержный, не знающий границ в своем слепом стремлении отстоять законы клана, и Марцелины в «Тщетной предосторожности», где блистательно раскрылось комедийное дарование танцовщика. Все роли Шильникова наполнены драматизмом, стремлением к содержательности в танце, к ощущению целого в исполнении даже проходящего эпизода. Это делает своеобразным актерское исполнение Н. Шильникова. В нем — умение точно выделить главное, ради чего строится та или иная сцена, убедительно завершить пластическую фразу или безошибочно угадать «эмоциональные зоны» спектакля.

Актер постоянно в творческом поиске, об этом можно судить хотя бы по его работе в спектакле А. Рыбникова «Юнона» и «Авось» (балетмейстер В. Федянин). Здесь Шильников использует метод последовательного наложения образа от спектакля к спектаклю, благодаря чему роль получает объемную динамику. Художественный образ командора Резанова приобретает новые грани, от спектакля к спектаклю объемнее его психологическая глубина и духовность.

В последнее время мы все чаще сетуем на то, что мало рождается на балетной сцене подлинных танцовщиков-актеров. Красноярский премьер Николай Шильников принадлежит к этим редким исключениям нынешнего хореографического театра.

Б. СТОРОЖКОВ



Ж

очу предложить вам вместо традиционного очерка эскиз сценария. И потому попробую начать так, как в кино, — пусть это будет день и улица города. Причем не просто улица, а торговая улица, например, Арбат, хотя действие происходит совсем не в Москве, просто пример получается более понятным. Итак, улица, толпа, поздняя весна или начало лета (чтобы побольше цвета, поплотнее толпа), все мечется от одного лотка к другому, тут очередь и тут очередь, и тут, и тут. В общем, сумасшедший дом. И в этой толпе, довольно подробно подсмотренной, можно как бы с помощью объектива кинокамеры отыскать героиню и, не торопясь, следить за ней, за ее переходами от лотка к лотку, от очереди к очереди (впрочем, как большинство из нас)... И когда у одной из очередей она остановится и попытается через людские спины и головы увидеть: зачем же здесь все-таки стоят, то тут уже можно рассмотреть ее поближе.

Вот она повернулась и растерянно смотрит на нас. Получается самый настоящий крупный план, и бодрый дикторский голос сообщает, что вот, мол, балерина — в суеде повседневной жизни. А потом сделать так: поделить экран на две части, слева пустить замедленно действия героини, когда она пытается сквозь толпу пролезть к прилавку, а справа ее танцующую, допустим, в балете «Дон Кихот», и чтобы обязательно «крутила» фуэте. А потом и музыку убрать, чтобы только изображение осталось. И когда она слева повернется на нас, детский голос спросит что-то вроде: «Мама, а хорошо быть балериной?». Вот так и можно начать документальный фильм.

О солистке одесского балета Татьяне Степановой. Начало банальное немного, как и вся наша неповторимая жизнь. Потом, конечно же, показать балетный класс, репетицию. Ну какой же фильм о балете обходится без этого? И пока балерина репетирует, а что же она репетирует? Ах, да, Жизель, мы можем представить ее. Или даже будет лучше, если она сама, за кадром, расскажет свою творческую биографию.

Пусть расскажет, как она попала сначала в одесскую балетную школу, а потом закончила Московское хореографическое училище по классу Натальи Викторовны Золотовой, и о работе в Одесском театре оперы и балета.

После эпизода в классе хорошо бы перейти сразу же на балет, например, «Жизель». Я бы, пожалуй, выбрал сцену финала первого действия. Кстати, Жизель — одна из первых больших партий Татьяны Степановой в театре. Такая нежная романтическая Жизель. Тут, несколько отступив в сторону от нашего сценария, необходимо сказать, что, к сожалению, никакая кинолента, никакая видеолента не способна передать ощущения, возникающие на спектакле в «живом» виде. Пленка лишь способна зафиксировать нечто, например, технику, а техника у Степановой может быть названа совершенной. Но ведь не только в технике и даже не столько в технике ее очарование. Ведь многие, здесь я процитирую выдающегося танцовщика В. Васильева, «привыкли выполнять движения, даже трудные движения, а станцевать же ясную фразу, актерски прореаги-

ровать на что-то для них сложнее, чем сделать N-ное количество пируэтов, воздушных туров...» Степанова — актриса. Она принадлежит к психологической школе в нашем балете, к тому направлению, ярким представителем и лидером которого является ныне Майя Михайловна Плисецкая. И, наверное, не случайно в репертуаре Степановой есть партии, исполнявшиеся этой балериной: Каренина и Кармен. И каждый раз это не подражание, не слепое следование ставшему уже классическим образцу, а поиски своего прочтения роли. И все же, возвращаясь к нашему кинозамыслу, скажу, что никакая кино- или фотосъемка не в состоянии зафиксировать излучаемый актрисой поток нервной энергии, который ощущается только в зрительном зале. Только здесь и можно понять, кто зван, а кто призван.

Но что-то мы очень отвлеклись от нашего сюжета и пора бы уж возвратиться к нему. Последним же за героиней в гримерную, чтобы там продолжить наш рассказ. И заодно, перемежая диалог с балериной показом отрывков из балетов с ее участием, можно создать кинопортрет Сте-

Портретная галерея

Татьяна Степанова

Т. СТЕПАНОВА
(Наталья Ростова)
в спектакле
«Война и мир».





Т. СТЕПАНОВА
(Анна) и **М. ПЕТУХОВ**
(Вронский)
в спектакле «Анна Каренина».

Т. СТЕПАНОВА
(Жизель) и **В. КОВТУН**
(Альберт) в балете
«Жизель».



пановой. Тут, как мне кажется, следовало бы идти путем контраста. Например, после Кармен, после Хабанеры, этого пиршества женственности и чувственности, Гаянэ (причем, жедательно из первого акта) — робкая, застенчивая, еще не женщина — подросток. Или же, «разговорив» балерину о собственной семье, предложить сцену Анны Карениной с сыном, где так невыразимо страстно звучит тема глубокой душевной боли, страдания, невозможности выбора... А затем «дать» крупным планом другую толстовскую героиню Степановой — Наташу Ростову из «Войны и мира». Можно даже поступить так. В одном кадре совместить два этих фрагмента, в какой-то момент даже попробовать убрать музыку и посмотреть, насколько различна пластика актрисы в этих двух партиях. А потом, чтобы у зрителя не сложилось впечатление об эмоциональной одноплановости танцовщицы, помочь ему увидеть ее озорную, лукавую Царь-Деву из «Конька-Горбунка» или же коварную красавицу баронессу Штраль из «фирменного» спектакля одесского театра «Маскарад», обольстительную и вероломную, из классического же репертуара — темпераментную, полную огня, легкую в прыжке, и если выбрать соответствующий ракурс, похожую на птицу Китри. А потом — Джульетту и Эдит Пиаф.

Пиаф — одна из последних работ балерины в одноактном балете с тем же названием. Прожить, пережить в течение сорока минут жизнь великой певицы, наверное, чрезвычайно трудно, но, думаю, еще трудней танцевать, когда звучит в зале голос самой Пиаф. Немногим под силу подобное сравнение. Степанова его достойно выдерживает, более того, в конце спектакля, когда мы слышим песню «Мой бог», пластика балерины приобретает такую выразительность, что возникает ощущение слияния движения и голоса.

Заканчивать наш предполагаемый фильм надо так же, как и начинали, на той же улице, только вечером, когда все уже распродано, и ничего, кроме пустых ларьков, мусора, обрывков бумаги... Только героиня проходит мимо камеры под фонограмму песни Пиаф: «Счастлива, как все, счастлива наперекор всем...», проходит и удаляется, а песня все громче, громче... «Тем выше музыка любви».

Феликс ГОРОДЕЦКИЙ

В ГОСТЯХ У ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ»

Да, да, зрителей, которые заполнили зал Московского театра оперетты, действительно позвали в гости — в гости к журналу «Советский балет», в нынешнем году отмечающему свое десятилетие. На афише, выпущенной к этому празднику, можно было прочитать: Государственный театр Дружбы народов, всесоюзное объединение «Союзтеатр» при участии совместного предприятия «Айдиа интернейшнл» и производственного кооператива «Танец» — учредителей и спонсоров журнала «Советский балет» — приглашают... Для людей, отложивших свои дела и откликнувшихся на приглашение, танцевали мастера советского балета — и прославленные во всем мире звезды, и те, кто еще пока находится в самом начале своей жизни в искусстве. Но это не был обычный вечер балета — ведущая концерт Элеонора Беляева помогла присутствующим словно перелистать вышедшие в свет пятьдесят шесть номеров журнала, вернуться к тем статьям и корреспонденциям, со страниц которых как бы и шагнули на сцену те, кто участвовал в том праздничном представлении.

О нем рассказывает фоторепортаж, подготовленный фотокорреспондентами журнала «Советский балет» Д. Куликовым и М. Логвиновым. Но сначала — две короткие зрительские рецензии.

Э. Васильева, научный работник:

«Я не могу считать себя большим знатоком балета, но люблю это искусство и стараюсь не пропускать интересных событий его жизни. Вечер, который вела «хозяйка» телевизионного «Музыкального киоска» Элеонора Беляева, был построен как своего рода устный выпуск журнала — содержание отдельных статей, с фрагментами из которых знакомила нас ведущая, буквально на наших глазах становилось зримым. Мне кажется, такая форма концерта очень интересна и полезна.

мной композиции на музыку Э. Вила-Лобоса. Свое зрелое мастерство и высокий артистизм подтвердила солистка Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Любовь Кунакова в сцене из балета «Легенда о любви».

Настоящим подарком нам, зрителям, стало великолепное выступление солистов Большого театра СССР Нины Ананишвили и Алексея Фадеечева в па де де из балета «Дон Кихот». Очень обидно, что такие замечательные артисты, находящиеся в самом расцвете своих сил и таланта, почти не имеют новых ролей в Большом театре и танцуют, в основном, за рубежом. А что может быть обиднее для талантливого артиста, как и для нас, зрителей, чем отсутствие возможности работать с полной отдачей на отечественной сцене.»

Л. Борель, пенсионерка:

«Концерты, организованные журналом «Советский балет», — новая форма сотрудничества журнала с артистами балета. Я в прошлом — артистка балета и знаю, как необходимо нам, артистам, внимание к нашему творчеству, заинтересованный и доброжелательный критический разбор нашей работы, то есть то, чем занимается журнал. Мне понравилась интеллигентная форма построения вечера — ведущая передачи «Музыкальный киоск» Элеонора Беляева представляла участников концерта, и словно оживали журнальные страницы. В подборе номеров программы ощущались и такт, и вкус. Здесь были представлены артисты разных поколений — от прославленных балерин Екатерины Максимовой, Любови Кунаковой, Нины Ананишвили до совсем юных (их я увидела впервые) Елены Князьковой, Ирины Дворовенко. Большое впечатление произвело на меня выступление Иры Ниорадзе. Прекрасные данные, отличная школа и, главное, — индивидуальность.



Для меня настоящим открытием стало выступление солистки Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили Иры Ниорадзе в дуэте из балета «Собор Парижской богородицы» (партнер Владимир Джулухадзе). Ее танец был наполнен каким-то необъяснимым очарованием и женственностью. Она чем-то напомнила мне облик звезды расцвета «немого» кино. Хочется пожелать молодой балерине новых значительных ролей, которые наиболее полно раскрыли бы ее талант и творческую индивидуальность.

Из мужского состава участников программы мне понравился солист Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Андрей Глазштейн в па де де из балета «Сильфида». Он естественно ощущает себя в хореографии А. Бурнонвиля, привлекает артистичность, удивительная легкость и пластичность исполнительской манеры артиста. Вместе с ним танцевала солистка той же труппы Мария Иванова, которая была очень хороша в совре-

Артисты Ансамбля народного танца Союза ССР (художественный руководитель И. МОИСЕЕВ) — участники вечера «В гостях у журнала «Советский балет».

Фото Д. Куликова

Давно не видела таких ярких явлений на нашем «балетном небосклоне».

Оставаясь верной классическому танцу и не боясь показаться старомодной, я была рада увидеть замечательные номера классической хореографии в совершенном исполнении. Мне хотелось пойти и расцеловать наших замечательных артистов, наших молодых, наше будущее. Я надеюсь, что такие вечера журнала станут доброй традицией, они необходимы и артистам, и зрителям. Я — за вечера «В гостях у журнала «Советский балет»!



Солисты Ленинградского театра оперы и балета
Любовь КУНАКОВА и Эльдар АЛИЕВ.

Солисты Большого театра СССР
Ирина ПЯТКИНА и Андрей НИКОНОВ.

Народная артистка СССР Екатерина МАКСИМОВА.

Солисты московской труппы «Классики
хореографии» Елена КНЯЗЬКОВА и
Айдар АХМЕТОВ.

Фото Д. КУЛИКОВА и
М. ЛОГВИНОВА

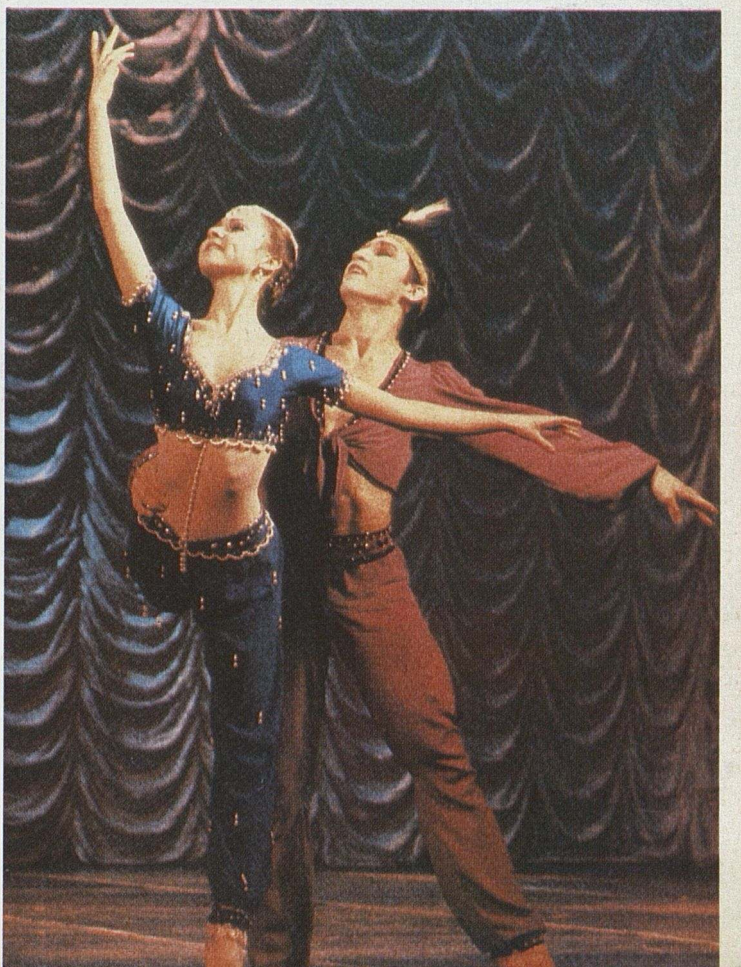
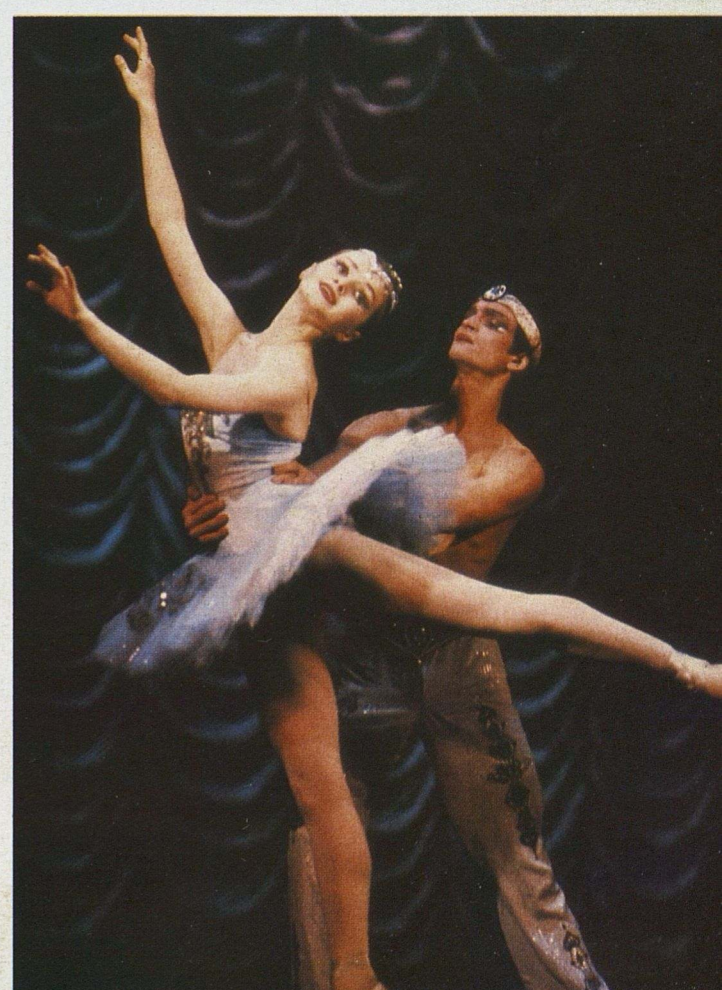
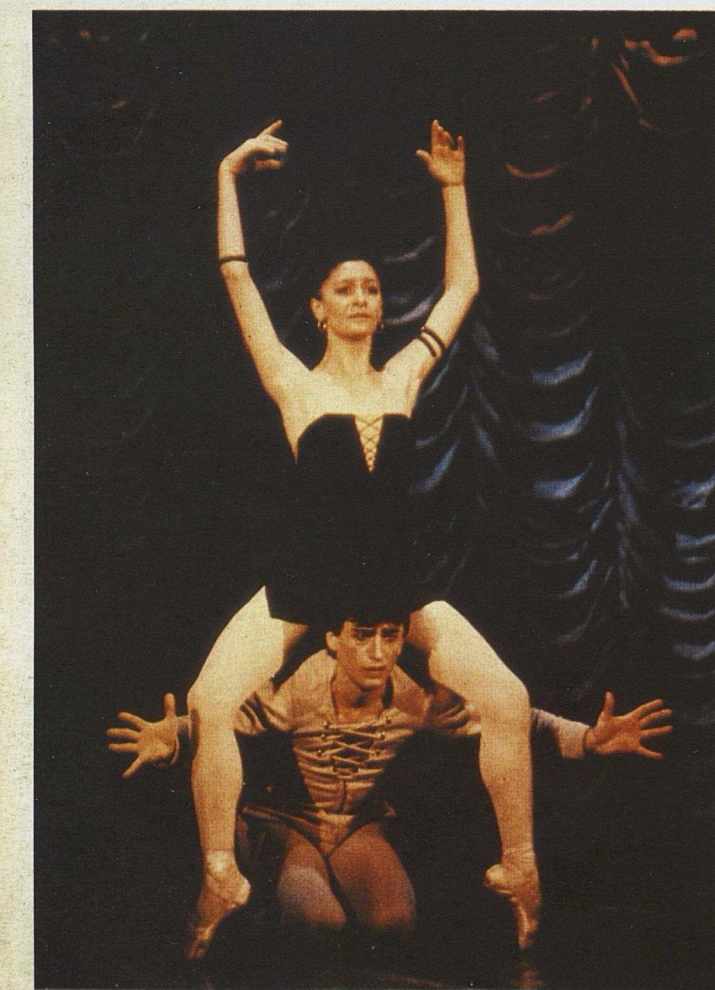




Фото
Д. КУЛИКОВА
и
М. ЛОГВИНОВА



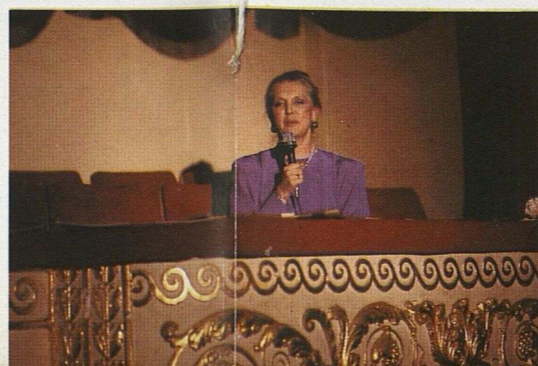
Японская балерина Рика Исии ТАНАКА и солист Большого театра СССР Андрей НИКОНОВ.

Солисты Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили Ирма НИОРАДЗЕ и Владимир ДЖУЛУХАДЗЕ.

Солистка Московского театра балета СССР Татьяна ПАЛИЙ и солист Донецкого театра оперы и балета Вадим ПИСАРЕВ.

Солисты Большого театра СССР Нина АНАНИАШВИЛИ и Алексей ФАДЕЕЧЕВ.

Элеонора БЕЛЯЕВА.

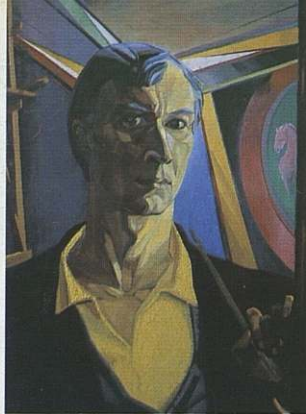


Солисты Большого театра СССР Эрика ЛУЗИНА и Дмитрий МИХАЙЛОВ.

Солисты Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского Людмила ШИПУЛИНА и Виктор ДИК.

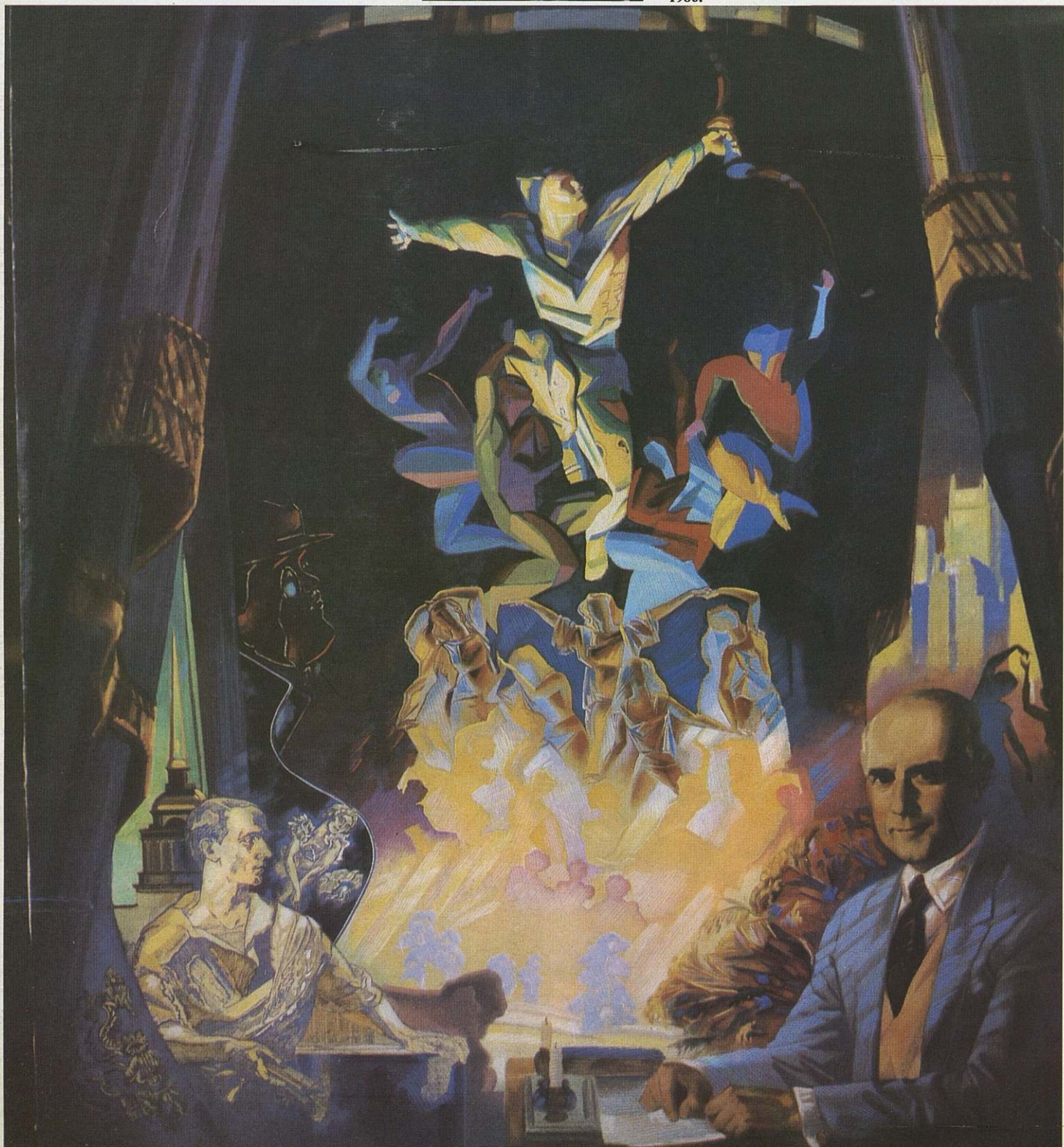
Солистка Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Мария ИВАНОВА.

Ученица Киевского хореографического училища Ирина ДВОРОВЕНКО и солист Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Андрей ГЛАЗШНЕЙДЕР.



К. ФОКИН. Автопортрет.

К. ФОКИН. Осень артиста.
1986.



В КОНЦЕ 1990 ГОДА В МОСКВЕ И ЛЕНИНГРАДЕ СОСТОЯЛСЯ ФЕСТИВАЛЬ «ТАНЦУЙ, ИСПАНИЯ», ПРЕДСТАВИВШИЙ ЗРИТЕЛЮ ТРИ ВЕДУЩИХ БАЛЕТНЫХ КОЛЛЕКТИВА СТРАНЫ И КАСКАД РАЗНООБРАЗНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ. «ФЕСТИВАЛЬ ОЛИЦЕТВОРЯЕТ СОБОЙ ОРГАНИЧНУЮ И ЕСТЕСТВЕННУЮ СВЯЗЬ, КОТОРАЯ, ПОДОБНО МОСТУ, ВОТ УЖЕ БОЛЕЕ ДВУХСОТ ЛЕТ СОЕДИНЯЕТ ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ИСКУССТВО НАШИХ СТРАН. СВИДЕТЕЛЬСТВОМ ТОМУ ЯВЛЯЮТСЯ ВСЕ ТЕ ВЕЛИКОЛЕПНЫЕ БАЛЕТЫ КЛАССИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА НА ИСПАНСКИЕ ТЕМЫ, КОТОРЫЕ БЫЛИ РОЖДЕНЫ В МОСКВЕ И ЛЕНИНГРАДЕ, А ТАКЖЕ ИСПАНСКИЕ ТАНЦЫ, ПРИСУТСТВОВАВШИЕ ПРАКТИЧЕСКИ ВО ВСЕХ КРУПНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПРОШЛОГО», — ПОДЧЕРКИВАЛ А. СОРИАНО, ДИРЕКТОР НАЦИОНАЛЬНОГО ИНСТИТУТА СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ И МУЗЫКИ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ИСПАНИИ, ОДИН ИЗ ГЛАВНЫХ ОРГАНИЗАТОРОВ ПРАЗДНИКА ИСПАНСКОГО ТАНЦА В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ.

ВЕЧНЫЙ ПЛАМЕНЬ ИСПАНСКОГО ТАНЦА

Ф

Фестиваль начался бравурно и звонко. Мы увидели настоящего испанского «Дон Жуана» в гранено-четкой постановке Хосе Антонио и в его же огненном исполнении заглавной партии, с музыкой Хосе Ньето, в оформлении художников Мигеля Наррса и Хосе Солбиса. Слово сбывается воочию мечта национального балетного театра всех времен и народов — создать на основе фольклорных истоков современное сценическое зрелище. В нынешнем испанском «Дон Жуане» это осуществилось сполна. Спектакль настолько своеобразен и национален, что судить его по общим сценическим законам было бы тщетной попыткой. В нем действительно играли и танцевали с бурной энергией испанские герои и героини, чей язык чувств и пластики был так красноречив, что не нуждался ни в каких «переводах». Хотя советский зритель (и потенциально читатель) не знает популярнейшего в Испании романа «Дон Хуан Тенорио», принадлежащего перу классика прошлого века Хосе Мораль Сорилья (1817-1893), который лег в основу спектакля. Однако обилие доселе неизвестных в других версиях Дон Жуана персонажей и фабульных коллизий не помешало переполненному зрительному залу с волнением следовать за событиями балета, что само по себе сегодня становится редкостью. Нет, испанцы сторонятся всякого рода «анемичности», предпочитая сочные максималистские краски пунктирной графике иных «бессюжетных» творений. Здесь на сцене что-то происходит каждое мгновение, при каждом вступлении в танец: любовь, ревность, месть, раскаяние, отчаянная грусть и отчаянная радость... Давно не приходилось видеть такого живого балетного спектакля.

Наш зритель не впервые встречается с коллективом «Национальный балет Испании». Эта труппа, созданная в 1978 году, несколько раз меняла название. Ее возглавлял и знаменитый Антонио Гадес, и не менее знаменитые Антонио (Антонио Руис

Сцена из балета «Треуголка».



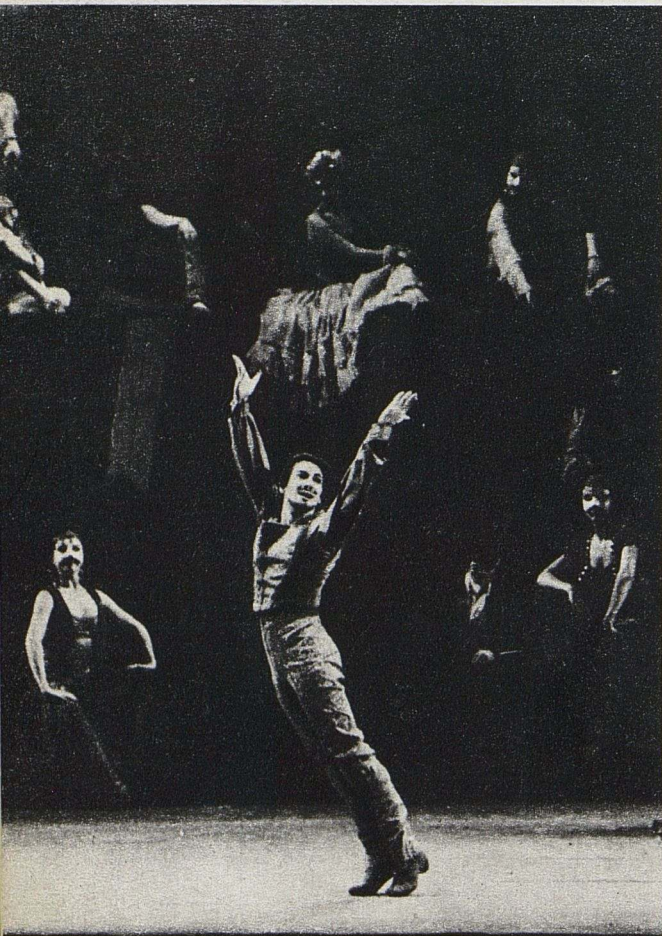
Солер) и Мария де Авила. На сей раз мы приветствовали театр, руководимый известным танцовщиком и хореографом Хосе Антонио. Он и стал главным интерпретатором стиля огненного сценического фламенко (flamenco — огонь) во всех постановках своей труппы. Высокий, весь натянутый, как струна, артист, казалось, рожден танцем фламенко с его бездонным «пространством души», которое обрушивается на зрителя с неистовой эмоциональной силой. И мы еще и еще раз поражились, как можно на ограниченной, неширокой амплитуде движения, со скупым лексическим арсеналом (техника сапатеадо, специфическое пор де бра, скульптурные позы с внезапными остановками, «игра» благородной стройности осанки) достигать абсолютного сценического воздействия в разнообразнейших нюансах.

Танцовщик постоянно словно соревнуется сам с собой и при этом рассказывает историю своих чувств. Ибо в испанском танцевании никогда нет рационализма, а господствует только эмоция. Каблуки сыпят дробь, которая красноречивее слов. Мимика лица и «мимика тела» сливаются воедино, чтобы сделать танец пылкой поэтической песней. И если такой развернутый, многофрагментный спектакль, как «Дон Жуан» в труппе Национального балета Испании, ведет ее премьер — Хосе Антонио и ему помогают замечательные партнеры Анна Гонсалес (в роли Смерти), Марибель Гальярдо (в роли Дони Анны), Хуан Мата (Дон Луис), заряжающие своей выразительностью весь ансамбль, — постановка смотрится с неослабевающим интересом.

Сцена из балета «Дон Жуан».
В центре — Хосе АНТОНИО в роли Дон Жуана.

Сцена из балета «Таранто».
В центре — Бланка дель РЕЙ-Тарангиха.

Сцена из балета «Дон Жуан».



Большое значение в структуре спектакля имеет его чеканная режиссура вкупе с активной сценографией. И трудно определить, в чем значительнее Хосе Антонио: в зажигательном ли танце, в умении одушевлять щедрые краски и острые линии роскошных костюмов, в тонком искусстве неожиданно броской, но сугубо ясной режиссуры либо в диктате оформителям и осветителям спектакля. Ибо такой диктат мастера в данном случае ощущается как бесспорный.

«Дон Жуан» — испанская хореопись, которой нет аналогов формотворчества. Драматические ходы и пантомима в ней полностью растворены в динамике танцевальной и движенческой. Музыка композитора Хосе Ньето, мужественная и нежная одновременно, содержит сплошной насыщенный поток ритмов. Для хореографа ритм важен в заданности рисунка ансамблевых построений, большинство из которых унисонные. И будь то танцы на площади, игровые фрагменты в таверне либо драматические сцены в монастыре, их всегда отличают потрясающая ритмическая точность и какое-то суровое очарование.

Впечатляет второе действие балета (кладбище), само по себе — законченный спектакль в спектакле. Его экспозиция — веселая пирушка Дон Жуана с натуралистическим «бутафорским» фоном настоящих тарелок, кушаний, вин, свечей — предвещает не менее натуралистичное, а вернее — сюрреалистичное продолжение. Оказавшийся среди надгробных статуй Дон Жуан вступает с ними в дерзкий поединок, каменные ожившие призраки стискивают его, то отпуская, то вновь зажимая. Эта жуткая «игра»-фантасмагория являет собой некую пьесу возмездия, выстроенную режиссерски чрезвычайно просто и неординарно (что трудно поддается словесному описанию). В спектакле витают inferнальные мотивы, но нет ни грана безобразного и незстетичного. Это зрелище аристократичное от начала до конца, и даже смерть, сопутствующая главному герою, раздражающая его душу, предстает в образе обольстительной Испанки. Балетмейстер, чувствуется, знает и по надобности умело использует классический танец (в дуэтах героя и его возлюбленных, в ансамблевых «белых» сценах первого акта, в танцах маскарадной группы). Но подчас солистки, не обладающие необходимой отточенностью формы, разоблачают себя в неоклассике, где, впрочем, видны элементы стиля «болеро». Вкрапление в пластическую лексику разнообразных приемов — насущная потребность сочинителя хореографии, чьим собственным стилем остается фламенко.

«Дон Жуан» стал, по нашему убеждению, главным событием фестиваля «Танцуй, Испания», и тем более главным событием гастролей труппы Национальный балет Испании. Вторая предложенная нам программа показала несколько вторичной в сравнении с первым спектаклем.

Одноактная постановка «Таранто» (музыка Пако де Лусия, хореография Филипе Санчеса) — испанский вариант «Ромео и Джульетты» (по мотивам пьесы А. Маньяса «История семьи Таранто»). Трагедия двух влюбленных, которых разделила семейная вражда, разворачивается на сей раз в аскетичных глухо-серых декорациях и костюмах, но с красочностью страстей. В роли цыганской танцовщицы Соледад Таранто была очень хороша Марибель Гальярдо, которая показала себя и незаурядной драматической актрисой. Хореограф Ф. Санчес продемонстрировал зрелый профессионализм, убедив в основательной преемственности традиций мастеров испанского сценического танца.

И, наконец, «Треуголка», впервые увидевшая свет ramпы в 1919 году в Русском балете Дягилева в Лондоне, с музыкой Мануэля де Фальи, в декорациях Пабло Пикассо и хореографии Леонида Мясина, исполнившего роль Мельника в спектакле (кстати, остались легендарные предания о его «Фаруке» в этой партии). Партию Мельничихи танцевала Тамара Карсавина, Коррехидора и Дэнди — Леон Вуйциховский и Станислав Идзиковский. С тех пор балет не сходит с мировой сцены, пережив множество версий.

В редакции Хосе Антонио (где он сам исполняет партию Мельника) бережно сохранена традиционность прочтения этой нехитро-веселой балетной пьесы. Сохранены замечательные декорации и костюмы по эскизам П. Пикассо. «Треуголка» вновь развернула перед зрителем каскад плясок фламенко — сольных и ансамблевых. Действие завершилось браваурной хотой всех участников. Но на представлении второго состава (Мельник — Хуан Мата, Мельничиха — Анна Гонсалес) уже ощущалась некоторая «чрезмерность» и навязчивая повторяемость танцевально-образных пассажей.

И все же общее впечатление от труппы осталось радужным. Тем более, что «старым» балетоманам и знатокам некогда процветавшего у нас характерного танца гости напомнили о той пляске выдающихся советских мастеров, которые, ей Богу, несли вечный пламень испанского танца не хуже, чем сами испанцы.

Галина БЕЛЯЕВА

В

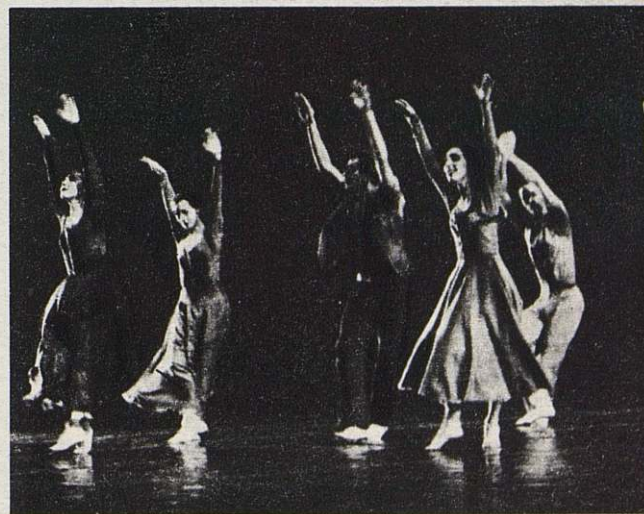
нимание к балету Национального лирического театра «Ла Сарсуэла» со стороны московской аудитории не в последнюю очередь было вызвано и тем, что в течение нескольких лет на посту его художественного руководителя находилась Майя Плисецкая, несомненно способствовавшая и росту исполнительского мастерства молодых испанских артистов, и укреплению в труппе классических традиций. Предполагалось, что Плисецкая выступит с испанцами в заглавной роли балета «Мария Стюарт» на музыку Эмилио де Дьего и Виктора Мартина Рубио в постановке Хосе Гранеро. Однако в силу различных причин этот балет мы в Москве не увидели. Жаль, что нам не довелось посмотреть выдающуюся балерину в новой роли. Но с другой стороны, над чувством неизбежного разочарования все же возобладал неподдельный интерес к труппе, с которой мы



Э. КРЕВИЛЬЕН
и Х. КИРОГА
исполняют
па де де
из балета
«Тщетная
предосторожность»

Фото
А. СТЕПАНОВА

Сцена
из балета
«Зыбучие
пески».



смогли познакомиться, так сказать, в чистом виде, не приукрашенной присутствием звезды мирового класса, а сам театр смог пожнать плоды успеха, не подогретого отблесками чужой славы и популярности. Правда, имя Майи Плисецкой все же прозвучало в программе выступления гостей: испанцы исполнили па де де из балета Гертеля «Тщетная предосторожность», поставленное для них Плисецкой. И надо сказать, что этот эпизод фестиваля произвел приятное впечатление, показав, насколько свежо и искренне воспринимают и воспроизводят шедевр классического наследия молодые солисты. Правда, им порой чуть недоставало технической виртуозности и отточенности, но с точки зрения стиля испанцы как бы вновь раскрыли нам всю

гастролы



Танцуют артисты группы Начо Дуато

прелесть старинного балета, его простодушную наивность, пока еще не тронутую искушенностью.

Балет Национального лирического театра совсем недавно возглавил талантливый танцовщик и хореограф Начо Дуато, вернувшийся в Испанию после пятнадцатилетнего отсутствия. С ним мы познакомились в 1985 году, когда в Москве выступал Национальный театр танца под руководством Иржи Килиана. После обучения в лондонской школе Мари Рамбер, длительного пребывания в труппе Мориса Бежара, работы в Нью-Йорке у Алвина Эйли и в Стокгольме у Биргит Кульберг, Начо Дуато вошел в состав нидерландской труппы. Уже тогда его балет «Закранный сад» не остался незамеченным — напротив, московская публика буквально пришла в экстаз от текущей спонтанной пластики, острых комбинаций ритмов, завораживающих, берущих за живое переливов голоса певицы Марии дель Мар Бонет, на чью музыку была создана эта постановка. По контрасту с философской «Симфонией псалмов» Стравинского — Килиана, «Закранный сад» показался захватывающей экзотической находкой, так взволновавшей своей необычностью. Имя постановщика — Начо Дуато — многие тогда услышали впервые. С тех пор к нему пришла широкая европейская известность, он стал обладателем международных премий и титулов.

Истоки его композиций, бессюжетных, рожденных духом музыки, могут быть усмотрены в полифоническом стиле Мориса Бежара, по собственному признанию Начо Дуато, создавшего из него хореографа. Однако Дуато не хочется называть ни последователем, ни продолжателем, ни тем более эпигоном Бежара. Начо Дуато — балетмейстер яркий, своеобразный, самостоятельный, художник, никому не подражающий и ни на кого не похожий. В системе современного балета и испанского традиционного танца Начо Дуато выбирает собственное направление. Его постановки — «Мадригал» на музыку Хоакина Родриго, «Индийская симфония» Карлоса Чавеса, «Кор Пердут» («Потерянное сердце») и «Зыбучие пески» на музыку Дель Мар Бонет — живая пластическая полифония, многоголосие ритмов и жестов, волнистая зыбь и прихотливая вязь движений, выражающих в конечном итоге многообразие самой жизни. Огромно значение рук, взывающих, молящих, скрещающихся за спиной, разведенных в стороны с перпендикулярно поднятыми ладонями. Излюбленный прием хореографа — танцы, которые исполняются артистами, взявшимися за руки. Динамика его постановок, где одно движение стремительно и плавно перетекает в другое, не оставляя места для пауз, — зачаровывает. Их смотришь на одном дыхании, и так же — словно на одном дыхании — они исполняются артистами, чья танцевальная техника весьма специфична и по-своему виртуозна.

В труппе отсутствует четкое деление на солистов и кордебалет, как отсутствует оно и в самих балетах Начо Дуато, постановках, главным образом, массовых, многофигурных, многоголосных, где в центре — ансамбль, сменяющие друг друга трио, квартеты, секстеты. Мы все же назовем несколько особо запомнившихся имен: Катрин Аллар, Марта Альварес, Аранча Аргуэльяс, Франс Нгуен, Рикардо Франко, Рауль Тино, Маурицио Гонсалес, Ханс Тино.

Роскоши и блеску красочных костюмов, неотъемлемо связанных в нашем восприятии с испанским фольклором, балетмейстер предпочитает принятую в современном балете униформу, но не трико, а «униформу», ведущую свое происхождение от народного крестьянского костюма, имеющую этнографические, примитивные корни. Танцовщики одеты в просторные рубахи и штаны, танцовщицы — в простые приталенные удлиненные платья коричневых, сероватых, песочных, палевых тонов. Балеты часто исполняются босиком.

Лишь раз появляются у Начо Дуато традиционные классические пачки и пуанты — в балете «Опус пять» на музыку Бетховена, балете-раздумье, балете-воспоминании. Это философская новелла, своеобразное хореографическое рондо, где мысль, описав круг, на круги своя и возвращается, утверждая неизбежность идеала в превратностях жизни, истории и личной судьбы. Здесь воскресают призраки белого балета, отголоски старинного романтизма, отзвуки прекрасного искусства, будоражащего фантазию современных творцов танца. Но нахлынувший рой зыбких воспоминаний перечеркивается графически четкими реалиями. Извечен конфликт тяги ввысь и неумолимого земного притяжения. Сложная партия балета выстраивается постановщиком в различных параметрах, а в центре действия, в начале и конце балета, на сцене, затянутой в черный бархат — сам балетмейстер в черном, терзающий белоснежную пачку, но и возносящий ее над собой под звуки строгих, торжественных и трагичных бетховенских аккордов.

Спектакли Национального лирического театра напомнили нам о культуре света в балете, о значительной его роли. При практически полном отсутствии декораций свет становится сильным средством визуальной выразительности, что особенно ярко проявилось в «Ноктюрне», изумительном по своей кантилене, полетности и чистой красоте, поставленном американским хореографом Реєм Барра на музыку Дворжака, и в уже упомянутом «Опусе пять», и в балете Начо Дуато «Синафаи» на музыку греческого композитора Ксинакиса.

Трудно описать хореографию Начо Дуато — причудливая ритмика движений, стремительный, вибрирующий темп, бесконечные вращения, повороты, евбодки, переплетения рук... Скрытые испанские мотивы проступают в современной хореографии Начо Дуато, полной пластической свободы, органического, целостного ощущения природы, непреходящего значения исторической памяти, столь существенной для всего испанского искусства, где цивилизация отнюдь не вытеснила фольклор, а, напротив, обогатила его, продлив и подарив ему новую жизнь. Феномен жизнестойкости, живой роли художественного прошлого, его неразрывной связи с современным искусством танца, где фольклор, как и прежде, сохраняет значение высокого образца, присущ постановкам Начо Дуато в той или иной мере, и, возможно, этим объясняется их глубина и притягательная сила.

Вершиной выступления испанцев стал балет «Зыбучие пески», с огромным успехом показанный в финале и первой, и второй программы. Живая пластическая красота этого балета, его таинственный сумеречный колорит, поэзия полумрака, где среди зыбучих песков воспоминаний высются древние каменные памятники, твердящие о вечности, где оживают «древние тени, гул прошлых страданий и сновидений», вызвали, без преувеличения, восторг у публики. Особое очарование спектаклю придало участие в нем певицы Марии дель Мар Бонет, голос которой мы слышали до этого только в записи. Такой вот «одиноким человеческий голос, измученный любовью и вознесенный над гибельной землей», любил Федерико Гарсиа Лорка. Творческое содружество балетмейстера и певицы вызвало к жизни удивительные спектакли, очень современные и очень испанские, позволявшие назвать выступления Национального лирического театра интересной страницей фестиваля.

Елена ЛИТВИНСКАЯ

СТИХИЯ «ЧИСТОГО ТАНЦА?»

Р

Фестиваль «Танцуй, Испания» в Москве завершился выступлением труппы «Балет Виктора Ульяты». Ее гастрольная афиша содержала названия сочинений Руди ван Данинга, Ханса ван Манена, Нилса Криста, а также самого Виктора Ульяты.

Чем отличается этот коллектив от тех, что мы увидели на московской сцене до него? Его руководитель Виктор Ульяты

оказался центральной фигурой в процессе развития в Испании искусства классического балета. Совсем еще недавно — в 1978 году — в солидном «Оксфордском балетном словаре» авторитетный Х. Кеглер утверждал, что в «Испании нет трупп классического балета». А год спустя В. Ульяэтэ создает первую труппу под названием «Национальный классический балет», которой руководит до 1983 года, и одновременно в своей частной школе в Мадриде ведет уроки классического танца. В 1988 году при поддержке Министерства культуры Испании он создает новую труппу — «Балет Виктора Ульяэтэ», куда приглашает двадцать выпускников своей школы. Его знания, интересы, эстетический вкус всецело определяют исполнительский уровень, репертуар, а в итоге — и творческое лицо коллектива.

Чутким индикатором артистических возможностей его исполнителей стала тончайшая и изящная в своей сути хореография Ханса ван Манена. Гости уверенно «читают» сложный танцевальный текст вариаций, дуэтов, массовых сцен, свободно ощущают себя в пространственных построениях балетмейстера, что, безусловно, важно. Но, как говорится, это первая ступень в постижении произведений мастера. «За кадром» подчас оставался поэтический подтекст его «Хаммер клавира», психологизм его пластических откровений. Этот же недостаток отличал и интерпретацию более близкого им хореографического материала в другом спектакле Ханса ван Манена — балете «Пять танго» А. Пьяццоллы, который на этот раз не произвел ожидаемого впечатления. Даже чуткий душой и прекрасный телом И. Йерба, безусловный лидер труппы, кстати, самой природой наделенный способностью «делать музыку зримой», не смог здесь преодолеть рамок этой холодновато рафинированной манеры танцевания.

Виктор Ульяэтэ, опытный танцовщик и педагог, в своей балетмейстерской деятельности умеет тонко выявить достоинства своих танцовщиков, скрыть недостатки, словом, знает и не переоценивает возможности имеющегося у него «исходного материала». И тем не менее, последовательно «ведет» труппу по тому направлению современного балета, приверженцы которого

ГАСТРОЛИ

разрабатывают бессюжетные абстрактные хореографические композиции, отдавая дань «чистому танцу». Это же подтверждают перспективные планы коллектива, где значатся сочинения Дж. Баланчина, Ханса ван Манена, самого В. Ульяэтэ. Что это — желание отойти от традиций открыто эмоционального и остро сюжетного испанского танца? Или взятая на себя просветительская миссия — «приучить» зрителя традиционно «небалетной» страны к непривычному и малоизвестному искусству классического балета? Или, возможно, инстинктивная потребность преодолеть влияние магического безжаровского духа — ведь Виктор Ульяэтэ сотрудничал с выдающимся мастером четырнадцать лет? Не исключают и душевную потребность Виктора Ульяэтэ окунуться в стихию чистого танца, подчиниться власти апполлоновского начала в искусстве. На эти вопросы не может быть однозначного ответа.

Если же судить по тем постановкам Ульяэтэ, что мы увидели в Москве («Проникновение» и «Рассвет»), безжаровское начало скорее находим в Ульяэтэ-человеке, чем в Ульяэтэ-хореографе. Лишь иногда оно угадывается в его танцевальной лексике, рисунке танца, в обживании сценического пространства. В отличие от безжаровских балетов, в композициях Ульяэтэ вовсе отсутствует четкая концептуальность. Он в своей эстетике ближе к неоклассикам и «пуристам», исповедующим в своем творчестве единство танца и музыки, «взятых» вне сюжета и какой-либо философской направленности.

Порой в спектаклях Виктора Ульяэтэ все же мерцала «испанская искра» — он словно вспоминал о национальных традициях и основах, но делал это «пунктирно», лишь намечая мотивы и реминисценции. В композиции «Рассвет» (на музыку Ф. Мендельсона) танцуют в мягкой обуви, прилегающих платьях с широкими юбками, какие и по сей день носят в Испании. В балете «Проникновение» испанский дух прорывается в музыкальных обработках народных мотивов, диктующих хореографу определенные пластические каноны. Но яркость национальных красок — отнюдь не примета в творчестве и самого хореографа, и руководимого им коллектива.



Выступают артисты группы «Балет Виктора Ульяэтэ».

Фото А. Степанова

Однако выступления труппы в Москве еще раз продемонстрировали, что «чистая классика» баланчинского направления требует не только абсолютного совершенства формы, сверкающего мастерства, виртуозной техники, но и самобытно отстраненного видения мира. Старательность и прилежность тут не выручают — баланчинский стиль с трудом поддается сильнейшим балетным труппам мира, имеющим за плечами давние традиции и школу. Всего этого пока нет у молодого испанского коллектива.

Трудный путь выбрал для себя и своих питомцев Виктор Ульяэтэ — он исповедует максимализм в выборе и построении репертуара, чрезвычайно разборчив во вкусах и пристрастиях. И это благодатная почва для совершенствования, основа творческого роста коллектива, а значит, и основа будущих его успехов.

Виолетта МАЙНИЦЕ

АМЕРИКАНСКИЙ ТЕАТР АЛВИНА ЭЙЛИ

Впервые мне довелось познакомиться с Алвином Эйли в Нью-Йорке в 1962 году во время гастролей Большого театра в Соединенных Штатах Америки. Посещая класс Асафа Мессерера, Эйли неожиданно пригласил нескольких москвичей к себе в студию. То, что мы там увидели, произвело ошеломляющее впечатление — ведь мы впервые тогда познакомились не как зрители, а как коллеги-профессионалы с техникой танца модерн.

Алвин Эйли был хореографом и танцовщиком, представлявшим так называемое «черное» искусство США, которое, являясь частью общеамериканской культуры, базируется и на афро-негритянском наследии, и на американской ветви европейских направлений танца модерн.

Первоначально в труппе было всего семь артистов, включая и самого Эйли, который, однако, оставил сцену в 1965 году для того, чтобы посвятить себя сочинению танца и организации нового театра. В задачу хореографа не входил показ только собственных постановок, он начал использовать произведения, признанные в США лучшими, приглашать для их осуществления балетмейстеров.

Трудно себе представить, как в начале шестидесятых годов в Нью-Йорке, перенасыщенном труппами разных направлений, огромным количеством шоу, мюзиклов, танцевальных компаний, фольклорных трупп, театру Эйли удалось выжить, удерживать свои позиции, стать в дальнейшем гордостью американской хореографии. Добавим, что это было и время расцвета американского классического и неоклассического балета, искусства бытового и экспрессивного танца, время, когда на мировой сцене творили такие известные хореографы, как Агнес де Милль, Марта Грэхем, Дж. Баланчин, Дж. Роббинс, Хосе Лимон, Р. Джоффри, как авангардисты А. Николас — трудившийся в сфере синтеза звука, света и танца, и Д. Арпино, экспериментировавший в технике «абсолютного танца».

Мы, советские актеры и хореографы, учились балетному искусству в государственных училищах у больших мастеров и, как правило, свою профессиональную карьеру начинали в известных стационарных театрах, обеспечивающих нас всем необходимым, начиная от костюма и декораций и кончая балетными туфлями и гримом. Такому же руководителю, как А. Эйли, чтобы сохранить труппу, надо было ломать голову, где взять деньги на костюмы и световую аппаратуру, как стабильно обеспечить гонорар артистам, достать фонограммы лучших музыкантов. И — создавать спектакли, искать свой стиль и разрабатывать технику, никому не подражать и в то же время оставаться именно американской труппой.

Правда, в 1964 году, по предписанию Президента США, учреждается Национальный комитет по делам искусств, призванный активно помогать художникам и артистам. Около трехсот коллективов, в том числе и театр Алвина Эйли, получают государственную дотацию. Однако организационно-материальные заботы не теряют для него своей актуальности.

Теперь посмотрим, где основатель Американского театра танца черпал свое вдохновение, кто был его учителями, соратниками и последователями. Детские воспоминания маленького текасца связаны с посещением воскресной школы и баптистского Союза молодежи, где на уроках музицирования исполнялись блюзы, спиричуэлс, религиозные гимны, которые впитали в себя особенности афро-негритянской вокальной культуры. Эти давние впечатления искренне выплеснулись у Алвина Эйли в композициях «Откровения» и «Сюита блюзов».

В юности Алвин Эйли в Лос-Анджелесе увидел спектакли Русского балета Монте-Карло, а затем труппу Катрин Данхэм, и решил учиться танцу. Первым его учителем стал Лестер Хортон, организатор единственной тогда школы для артистов всех рас. В 1953 году (после смерти Л. Хортон) Алвин Эйли возглавил его коллектив и начал осуществлять свои первые постановки. Как танцовщик, он в последующие годы участвует во многих бродвейских спектаклях, мюзиклах и драмах. Совершенствуя свое исполнительское искусство, в основе которого — техника



Сцены из балета «Откровение».

афро-карибского традиционного танца, он органично преломляет ее в своем творчестве, соединяя с техникой Л. Хортон и М. Грэхем, вплетая в пластический рисунок также элементы классического танца и джаз-танца.

Репертуар труппы выстраивается таким образом, чтобы наиболее выигрышно показать мастерство представителей пляяды «черного танца» — негритянских танцовщиков и хореографов: ведь их вклад в становление американской культуры танца модерн огромен. «Их гений принес им самим мировую славу», — писала Агнес де Милль.

Алвин Эйли возрождал в своем коллективе произведения известной танцовщицы, хореографа, ученого Катрин Данхэм, искусство которой оставило в его творчестве глубокий след. Она соединяла в себе прелестное очарование и сверкающий юмор, смелость и острое чувство любознательности и, что самое важное, проникла в малоизученный мир традиционных ритуалов и образов. Как очевидец и участница, она превратила результаты своих исследований в волнующее театральное зрелище.

С годами афиша пополнялась названиями балетов Л. Хортон, Т. Битти, Джона Батлера, Дональда Мак-Кейли, Дж. Грислера, последователей и учеников великой Марты Грэхем...

Активно работает и сам Эйли — в течение своей деятельности в Американском театре танца он осуществляет с его артистами около восьмидесяти постановок, многие из которых ныне признаны классическими. Я имею в виду такие сочинения, как «Откровения» (1960), «Сюита блюзов» (1958), «Пейзаж» на музыку Белы Бартока (1981), «Ночное существо» на музыку Дюка Эллингтона (1975), «Чарли Паркеру, по прозвищу «Пташка», — с любовью» на музыку Ч. Паркера (1984)...

Алвин Эйли сотрудничал со многими видными художниками танца. Первой партнершей и исполнительницей его сочинений стала знаменитая Кармен де Лавалладе, блестящий мастер

ГАСТРОЛИ



лирического стиля. Ее обаяние делало танцовщицу любимицей хореографов и публики. А другая его партнерша — выдающаяся танцовщица Джудит Джемисон, волею судьбы оказалась после смерти хореографа продолжателем его дела. В конце шестидесятых годов она покорила Нью-Йорк своей страстной и неотразимой силой воздействия на зрителя, экспрессией передачи сценического образа, высоким техническим мастерством. Она выступила в балете «Четыре Мари» Агнес де Милль. Танцовщица своеобразной пластики, тонкого интеллекта, Джудит Демисон во время гастролей театра в Советском Союзе в 1970 году имела огромный успех. Помимо обучения танцам у Марион Кюйджей, Антони Тюдора и Марию Свобода-Юревой, она окончила танцевальную академию Филадельфии и отделение психологии в университете Фиск. А. Эйли ставил некоторые спектакли «на нее» и «для нее», в том числе и показанный на нынешних гастролях трагический монолог «Вопль» (1971).

Хореограф и педагог, почетный доктор нескольких университетов, лектор, постановщик балетов во многих труппах Америки и Европы, Джудит Джемисон с 1989 года возглавила Американский театр танца Алвина Эйли и школу Американского танцевального центра Алвина Эйли.

Осенью минувшего года, в течение недели, в Москве, в Центральном концертном зале, проходили спектакли Американского



театра Алвина Эйли, проходили с нарастающим успехом. Трудно сказать, что было лучшим. Все, что показали наши гости, было многообразным, интересным.

Семь творений Эйли стали своеобразным стержнем программы. Четкая композиция и точная форма целенаправленно ведут в балете А. Эйли к воплощению хореографической идеи. Полифонические и полиритмические структуры в групповых танцах, мгновенно соединяющиеся в ансамбль, всегда эффектно подчеркивают кульминации как в драматических эпизодах, так и в веселых, жизнерадостных сценах, близких по духу регтаймам и хай-лайфам простого негритянского люда. Нередко автор пользуется в сюите формой «рондо», словно подчеркивая вселенскую идею общности людей. При формальном признаке единства пластики в самом движении танца заложено непременное условие: виртуозная техника и стиль школы должны служить выразительности и глубокой эмоциональности, быть инструментом индивидуальности каждого артиста.

В спектакле «Ночное существо», когда туманная громада ночного города (спроецированная на заднике), будто готовая поглотить людей, отступает и растворяется, группа танцовщиков начинает свое медленное, раскачивающееся движение: мужчины и женщины, которых «сплотили» их горести и радости, права и бесправие... Но вот распадается скульптурная структу-

гастроли

ра — танцовщик, танцовщица, пара за парой, каждый рассказывает о своем. Но вначале — все вместе, одновременно, захваченные ритмом большого города, где люди бегут, спешат, не замечая друг друга. Из общей массы выделяется героиня — она не хочет унижать и продавать себя. Алвин Эйли передает это в лирическом дуэте, чутко и красиво исполняемом Саритой Аллен и Гарри Делуочем. Но лирическая тема «сбивается» контрапунктируемыми действиями всей группы. Снова наступает «хаос», завершающийся неумолимым ходом жизни.

Эта своеобразная сюита, поставленная в 1975 году на музыку реформатора джаза первой волны Дюка Эллингтона, основана на блюзах и спиричуэлс, которые, по существу, объединяют светскую и духовную музыку.

На блюз «опирается» и хореография «Сюиты блюзов». Она воспринимается как танцевальный «коллаж», изобретательно выполненный, дающий аудитории сиюминутное удовольствие. Но за этим кроется тонкое мастерство, умело сочетающее давние традиции афро-негритянского фольклора с пластической образностью сегодняшнего дня. Если вы живете в каком-нибудь провинциальном местечке, то для вас важно все: когда пройдет поезд, почему звучит колокол и ему вторят барабаны, у кого свадьба или похороны, кто уехал в большой город... Все знают друг друга и время от времени веселятся, просто радуются жизни, распевая блюзы — грустные и веселые, любовные, смешные и сатирические. «Здравствуй, блюз, как поживаешь...» поют персонажи жанровых сценок. Сюиту-рондо танцует вся труппа и каждый имеет свою характерную партию, ведет собственную драматургическую линию. Все, как в жизни: жена ругает мужа, кокетка «водит за нос» кавалера, люди спорят, гуляют, танцуют, влюбляются. Броским приемом «стоп-кадра» как бы «выпячиваются», выхватываются из ансамбля исполнители, которым дается право сольной реплики в общем полифоническом рисунке. В жанровых сценах во многом использованы джайв и суинг, регтайм и элементы «кантри данс», вкрапленные в технику танца модерн. Исполнение всех артистов отличается необыкновенной музыкальностью и полная свобода, показывающая современный танец как средство выражения любого эмоционального состояния. Например, трио (Эприл Берри, Дебора Маннинг, Дебора Чейс), печальное, драматичное, техничное в контрфорсах и вращениях, рассказывает о судьбе девушки: «Моя сестра уехала далеко..., вернется ли домой? Вокруг так много соблазнов и горя, нищеты и бесправия...»

Но грустная тональность резко сменяется острогротескным эпизодом. В дуэте-диалоге, где срываются одежды, соседствует страсть и ненависть, доходит и до комичной драки. «Расфуфыренная» леди, пнув ногой кавалера, залезает на стремянку. Ну, а это... уже полный разрыв. Наступает неожиданно остроумно развязка. Музыка смолкла. Девушка нежно-кокетливо проводит по лицу кавалера косынкой (это все, что осталось от боа, шали и накидки) и ...летит с лестницы вниз, прямо в руки партнера. Удар барабана, и под бурю аплодисментов кавалер уносит партнершу за кулисы. В исполнении Мерилин Бэнкс и Андре Тайсона номер имел шумный успех.

Разноцветные костюмы, сияющие как огоньки, чуть намекают на «провинциальность», но сделаны с большим вкусом. «Кокетка» в зеленом платье с немислимой «чалмой»-бантом на голове терроризирует своего партнера и вмешивается в чьи-нибудь дела. Образ «Хромоножки» (в пресловудном исполнении Мерилин Бэнкс) заставляет вспомнить далекую историю негритянского танца. Знаменитого Джуба (Генри Лейна), которого так ярко описал Чарльз Диккенс, и его последователей, развивающих не только уникальную технику танца, но и обладающих великим чувством юмора, избытком физических сил, веселой самоуверенностью, как Райс, прихрамывание которого на эстраде вошло в моду и повлекло за собою целую серию персонажей.

В лирической сюите «Пейзаж» на музыку Третьего фортепианного концерта Белы Бартока, навеянной А. Эйли впечатлениями от путешествия по Восточной Европе, приемами, близкими к авангарду, создает хореограф ансамблевые конструкции, распадающиеся на соло и трио, квартеты и группы, которые, перестраиваясь, дают ощущение многоцветия настроений, капризов природы, отдельных судеб. И над всем этим царит свет духовности, такой необходимый в наши дни.

Среди танцовщиков в розово-лиловых костюмах, в драматических моментах становящихся багряными, возникает образ «девушки в белом» — символ чистоты и совершенства. Ее исполняет замечательная актриса лирического дарования Элизабет Роксас, владеющая и школой классического танца, и приемами выразительности танца модерн. Среди драм и катаклизмов нашего времени, где, кажется, главенствуют тревога и хаос, появляется «девушка в белом». Наступает тишина, умолкает рояль, и она, как луч света, отдающий свое тепло, собирает вокруг себя людей. Люди обретают друг друга. Разобщенность сменяется гармонией.

Сцена из балета «Ночное существо».

Фото А. Степанова

Частное и общее присутствует и в контрастных сольных миниатюрах. Одна из них — «Вопль», сочиненная на музыку Э. Колтрейна, Л. Ниро, Ч. Гриффина, посвящена негритянским женщинам, «особенно нашим матерям», как говорил А. Эйли, их духу, скорби, печали и радости. Танец привлекает своей эмоциональной силой. Особое значение в нем приобретает костюм — белая юбка (наподобие многослойных юбок карибских танцовщиц) и длинная ткань, используя которые, исполнительница создает вторичный, скульптурно-драматический образ, увеличивающий эффект восприятия. А в «Размышлении в ре-мажоре» (музыка Д. Эллингтона), напротив, главное выразительное средство — лишь пластика танцовщика. Энергичное и чувственное соло Дадли Уильямса сочинено А. Эйли с тем, чтобы продемонстрировать талант артиста. Танец — духовный взлет человека раскрепощенного, владеющего каждой мышцей тела и каждым движением души.

В основу сюиты «Откровения» легла преимущественно музыка религиозного характера — песнопения, спиричуэлс, блюзы соответствующего содержания, повествующие о любви и страданиях, умиротворении и освобождении духа. Этот спектакль принес славу не только постановщику, но и всему коллективу и исполнителям, в частности, Джудит Джемисон. В «Откровениях» — извечная идея общности и одиночества, покаяния и прощения. Тексты не иллюстрируются, они лишь повод для танца, воплощения его идеи. Эта постановка особенно наглядно показывает, что труппа состоит из солистов и «звезд», которые отлично владеют искусством ансамблевого исполнительства, но, «получив» соло для актерского самовыражения, делают это блестяще.

Чувственные и одновременно лиричны Э. Роксас и А. Тайсон в дуэте «Ури меня, господь», насыщенном изысканной пластикой и изощренными поддержками, выразителен Д. Уильямс в монологе «Я хочу быть готовым к смерти», в котором покаяние и сила духовного очищения восходят к философским обобщениям, а рисунок танца развивается будто меланхолично, ступенчато, как ширятся круги на воде, говоря о том, что человек в этом мире — и малая песчинка и одновременно — властелин. Темы сакральных медитаций переходят в вихрь общего празднества. Возникает шествие, схожее с африканскими «аллилуйя», ритуальная игра в честь божества «Воды», как символ того, что жизнь — это река, которую люди должны перейти все вместе.

На сцене происходит чудо театрального зрелища. Два голубых легких полотнища мгновенно протягиваются из кулисы в кулису, взмывая вверх и падая вниз, создают эффект бурного течения реки.

Небольшой состав труппы умело, благодаря экспрессии и яркости танца, заполняет всю сцену, создавая образ многолюдного праздника. Судачат «кокетки» в шляпках, выразительно помахивая веерами, и, нам кажется, что мы слышим их шаловливые разговоры.

В финальной композиции «Аллилуйя» и регтайме силу молодости и жизнерадостность воплощают главное, к чему стремился А. Эйли, — танец служит выражением счастья жизни и бытия людей всех на земле.

Агнес де Милье остроумно подметила, что американский танец модерн произошел от «кровосмешения» африканского, карибского, индейского, современного европейского танца. История прибавила к ним еще и элементы классического балета. Поэтому в театре и школе А. Эйли обязательны классы различной техники танца (классический танец преподают С. Марино и У. Рейнс, технику Л. Хортона — Анна М. Форсайт, технику К. Данхэм — Доан Питерс, джаз — Х. Мейер, танец модерн — Ж. Радди).

Побывав в классе и познакомившись с директором по репетиционной работе и педагогом Маззацим Чайя, я узнала, что он — классический танцовщик из Японии, пришел в труппу в 1972 году. Более пятнадцати лет работал в качестве исполнителя, затем — ассистента А. Эйли и Дж. Батлера. Примечательно, что классический танец составляет основу тренинга артистов. Наверное, это самый верный путь. Сделав «экзерсис», танцовщики разогреты, готовы к репетиции и спектаклю.

Во всех показанных нам спектаклях труппы А. Эйли есть, пожалуй, одна общая направленность: танец является самостоятельным объектом восприятия, предлагающим зрителю свободу ассоциаций, и, вместе с тем, как конкурентный образ вызывает определенный зрительно-эмоциональный ряд. Характерна в этом плане постановка Д. Джемисон «Забывшее время» на темы болгарских песнопений. Музыка погружает нас в далекое прошлое славянских племен с их обрядами и языческими играми, где человек ощущает себя частью природы. В прелестном эпизоде, который исполняет самая молодая танцовщица труппы Диана Х. Вашингтон, актриса вторит попевке «Закувала кукушка». Легко и свободно «летит» по утренней росе девушка, обуреваемая беззаботной радостью юности. Согласно

темам песнопений, у каждой группы актеров есть своя драматургическая линия, но в сфере абстрактного фокусируется всеобщая идея, идея присутствия микро- и макрокосмоса, объединяющего людей и природу. В балете много элементов классики, танцы поставлены в мягкой «пастельной» манере, чуть родственной неоклассическому стилю.

На встрече с сотрудниками и авторами журнала «Советский балет» Джудит Джемисон рассказала, что всегда наслаждалась искусством классического балета, бывала на спектаклях Г. Улановой и М. Плисецкой. Высокая и стройная, она в свое время была очень удивлена, что русские балерины много ниже ее роста, а на сцене кажутся высокими. «Потом, — как-то очень просто сказала она, — я поняла, что это оттого, что масштаб и широта их движений в технике классического танца удивительно увеличивает их сценический образ. Их талант делает их недостижимыми. Я стала пытаться делать так же, и это принесло мне и моим ученикам большой успех».

Конечно, в одной журнальной публикации невозможно проанализировать все многоцветье программ и актерских дарований труппы. Можно лишь отметить, что когда Т. Битти использует в балете «Придите и возьмите эту красоту, битка она горяча» музыку разных стилей и сталкивает явления, принадлежащие разным культурам и социальным слоям, танцовщики проявляют себя талантливо и ярко.

Запоминается гротесковый и очаровательный дуэт в исполнении Мерилин Бэнкс и Гарри Делуоча. Вообще же все артисты труппы одинаково лихо отплясывают брейк, регтайм, фокс и сунинг. Покачиваются огоньки испанской фиесты, и сразу в дуэте-танго Рекел Чэвис и Дона Беллами мы узнаем страстных и негодующих «любовников», погружающих зрителя в атмосферу жарких испанских ночей, образов, связанных с бродячими труппами «фламенко». В «Нагромождении» хореограф Т. Битти выводит разнохарактерные типы сегодняшней социальной среды общества. Он сочиняет танцевальное соло, трио, квартеты, чтобы показать пороки нашего времени. Агрессивность, экстремизм, наркоманию, ложь и трагедию видим мы в нью-йоркском «дансинге», где вертится блестящий шар, пускающий цветных «зайчиков» в круговорот мира.

Наиболее виртуозно исполнители проявляют себя в технически сложном балете «Надкрылья» (на музыку Мио Моралеса) в хореографии Дональда Берда, представляющего искусство танцевального авангарда. Фуга из массового контрапункта переходит в адажийную часть и завершает свое виртуозное рондо технически безупречным танцем ансамбля. Здесь целое созвездие исполнителей — тонкая и чуткая Дана Хэш и великолепный партнер Андре Тайсон, ломкая и чисто классичная Элизабет Роксас, экспрессивные и темпераментные — Рекел Чэвис, Репи Робинсон, Нэша Томас и Дебора Чейс, безукоризненно музыкальные, атлетически сложенные Десмонд Ричардсон, Дуайт Роден, Стивен У. Смит, Дерек Уайтурс, У. Джонсон-третий, Дэвид С. Чарлз. Надо отметить, что танцовщики труппы театра А. Эйли прошли школу многих прекрасных педагогов разных направлений модерн танца. Некоторые учились в Европе.

Наверное поэтому артисты свободно исполняют заданный рисунок любого произведения, будь то персонажи пантеистических легенд, канонизированные, схожие с балетами «тайных союзов» йоруба в Нигерии, ярко представляющими синтез искусств — музыку, драму и танец («Тайные обряды» А. Эйли) или комический дуэт (Рекел Чэвис и Д. Роден) в джазовой «Сюите Отиса», посвященный памяти композитора, где актеры, танцуют «чик-ту-чик», будто недовольные своим партнерством, изгибают торс в направлении друг друга и, чуть коснувшись щеками, капризно и манерно продолжают какой-то «расхлябанный», «шлепающий» степ.

А вот в балете «После рая» Д. Батлера Еве приходится надеть пуанты. Здесь дуэты Сариты Аллен и Стивена У. Смита сочинены в экспрессивной пластике, полной тревоги и сожаления, отвращения и страсти, пройдя через которые, «первые люди земли Адам и Ева» обретают умиротворение.

Американский театр А. Эйли на протяжении тридцати лет не изменил своей идее. Используя опыт пионеров танца модерн, он ярче других коллективов выражает силу афро-негритянского искусства в контексте американской культуры. Труппа позволяет говорить не только о преемственности традиций, но и об их развитии на основе достижений мировой хореографии. Сегодня глубоко эмоциональное, чуткое и жизнестойкое искусство артистов театра А. Эйли привлекает людей разных национальностей и слоев общества, получает признание любителей танца разных школ и направлений, обретает поклонников и среди профессионалов.

Юламей СКОТТ,
кандидат искусствоведения

ОТКРЫТИЕ НЕ СОСТОЯЛОСЬ...

В бурном потоке зарубежных гастрольных коллективов, захлестнувших наши концертные площадки, выступления Вашингтонского балета осенью 1990 года в Москве стали мимолетным и почти ординарным событием. Еще одна труппа предстала перед нами, показав достаточный профессионализм, умение справляться с синтезом современного и классического направлений. И доказав, что общий высокий уровень в мировом балетном искусстве стал своего рода приметой сегодняшнего дня. Мы не говорим об отдельных блистательных его всплесках — они, конечно же, есть, но они редкое исключение на фоне установившегося профессионального «баланса».

Вашингтонский балет выступал у нас в стране впервые. И потому тем более досадно, что организаторы гастролей (Американо-советская корпорация по развитию деловых отношений, и главное — ее советские партнеры) не позаботились о своевременной рекламе труппы. Зритель не имел не только буклета, но даже отпечатанной программки: имена действующих лиц и фамилии исполнителей остались неизвестными. Из справочников и лексиконов удалось почерпнуть лишь лаконичные сведения. Художественный руководитель коллектива Мэри Дай, в прошлом известная балерина, в 1944 году приняла участие в организации Вашингтонской балетной школы и труппы Национального Вашингтонского балета, которая, однако, прекратила свое существование в середине семидесятых годов. Но, как явствует, снова возродилась. Коллектив имеет высокий авторитет в Соединенных Штатах Америки. Свидетельством тому может служить хотя бы тот факт, что на гастроли в Советский Союз труппу проводил сам президент Джордж Буш, о чем сообщила нашему зрителю газета «Московская правда».

Программа вечера включала постановки Антони Тюдора и молодого, недавно ушедшего из жизни талантливого хореографа Чу Сан Го. Концерт начался балетом «Двойные контрасты» на музыку Ф. Пуленка в постановке Чу Сан Го. Это сочинение показало типичным и мастерски ограниченным образцом современного «бессюжетного» спектакля. Решение композиции сводится к своеобразному танцевальному соревнованию между различными группами солистов. Однако разнообразных штрихов в обрисовке пластических характеров заметить не удалось, отсюда некоторая монотонность действия, несмотря на эмоциональную бравурность исполнения.

ГАСТРОЛИ

«Падающие листья» (или «Листья вянут») на музыку А. Дворжака — известный маленький шедевр Антони Тюдора. Этот изысканный диалог двоих восхищает и оригинальными находками в технике дуэтного танца, и своеобразными интересными решенными вариациями. Особенно запоминается мужская вариация, в хореографическую канву которой вплетены элементы польской мазурки, что подчеркивает элегантность, задор, мужественные черты образа. Вариация солистки вся соткана из грациозных легких движений, требующих большого технического мастерства. Воздушная полетность в адажио, безукоризненное чувство партнерства являются необходимыми качествами исполнения этого прекрасного дуэта. И он был великолепно представлен американскими артистами.

Во втором отделении мы увидели композицию «Мерцание ночи» на музыку Б. Мартину в хореографии Чу Сан Го. Здесь есть намек на некое содержание, которое каждый склонен понимать по-своему. Хореографические образы, символизирующие вечерний закат, словно изгоняются тенями вечера, их сменяют образы ночи... Но победа — за утренней зарей! Это сугубо современное по лексике сочинение, где элементы классического танца причудливо слетаются с ориентальными мотивами, особенно в пластике рук. Балет состоит из четырех сцен, насыщенных сложными по технике танцевальными комбинациями. Так в сценах «Вечер» и «Ночь» хореографом используется ряд усложненных комбинаций фуэте, большого пируэта, жете по кругу, исполняемых солистами труппы с уверенностью и апломбом. Живописная декорация задника придает зрелищу фантастический характер.

Вечер заключал своеобразный балет «Пятерки» в хореографии Чу Сан Го. Это тоже «бессюжетная» танцевальная композиция, с преобладанием элементов джаз-танца и танца модерн. Здесь, пожалуй, в большей степени, чем в других постановках, наряду с четким ритмичным рисунком танцевальных комбинаций и отдельных движений удалось ощутить динамику, эмоциональный напор. Полифоничность, нарастание сложностей танцевальной техники и ее убедительное исполнение в основном пришлось на долю артисток женской группы. Эффективное освещение сцены, ярко-красные облегающие костюмы артистов — все это создавало праздничное настроение.

Знакомство с труппой «Вашингтонский балет» обогатило наш зрительский опыт новыми впечатлениями, но мы вынуждены признаться: на сей раз большого творческого открытия от встречи с американским балетным искусством не состоялось, хотя мы и еще раз убедились в достаточно высоком уровне профессионализма деятелей хореографии этой страны — балетмейстеров и исполнителей.

Лариса ТРЕМБОВЕЛЬСКАЯ,
заслуженная артистка РСФСР



ДВА КОЛЛЕКТИВА ИЗ ЮЖНОЙ КОРЕИ

В сотрудничестве

У

частниками этого представления, которое увидели московские зрители в Центральном концертном зале, были два коллектива — Труппа современного танца из Кореи и Ленинградский театр балета. О формах этого сотрудничества рассказывают Юк Ван Сун, художественный руководитель и хореограф корейского ансамбля, и Борис Эйфман, художественный руководитель и главный балетмейстер Ленинградского театра.

— Как возникли ваши контакты с театром Бориса Эйфмана?

«Они начались со знакомства с его замечательными артистами Валентиной Морозовой и Рустамом Куприевым, которые в прошлом году с большим успехом выступили на Международном фестивале современного танца в Сеуле, показав корейской публике па де де на музыку Шнитке, — отвечает Юк Ван Сунь. — Позже состоялась поездка группы корейских балетных педагогов и танцовщиков на двухнедельную стажировку в труппе Ленинградского театра балета. Эти две встречи и проложили путь к выступлению наших двух коллективов в одном вечере в Москве и Ленинграде».

Выступают артисты Корейской труппы современного танца.

ГАСТРОЛИ

— Привезенный вами балет «Неожиданные встречи» временно заворожил и очаровал московскую публику необычностью, красотой, вкусом, глубиной содержания и оригинальностью исполнения. Он состоит из двух частей, поставленных разными хореографами. Вторую часть поставили вы, причем специально для поездки в СССР. Скажите, пожалуйста, несколько слов о своей работе.

«Первая часть балета — это сконцентрированная история человеческой жизни «от колыбели до могилы», как вы смогли прочитать в программке. Созданная же мною вторая часть — это напоминание о том, что «неожиданные встречи» продолжают и после смерти. Взяв за основу корейский народный эпос, я выражаю в этом балете свое убеждение, что, умирая физически, люди не умирают духовно, что дух их продолжает свою жизнь. А посему «неожиданные встречи» подстерегают нас не только на Земле. Мы всегда вместе — вот, что я хочу сказать всем приходящим на мой спектакль. Помня об этом, они, быть может, по-новому посмотрят и на свои сегодняшние отношения с окружающими их людьми».

— Существуют ли у вас планы дальнейшего сотрудничества с театром Бориса Эйфмана?

«Мы были счастливы выступить в Москве и Ленинграде, впервые познакомить советского зрителя с нашим искусством. Я глубоко верю в магическую силу танцевального искусства — уникальнейшего средства коммуникации. Артисты моей труппы и труппы Бориса Эйфмана прекрасно общаются, не зная языка. Нас понимают зрители. Но мне хотелось бы пойти дальше, чем выступление в одном вечере в двух разных отделениях каждой из трупп. Моя мечта — создать силами артистов двух трупп общий спектакль. Верю в ее осуществление, видя прекрасный пролог к такой совместной работе в только что прошедших вы-



ступлениях. За эту предоставленную нам возможность я говорю Борису Эйфману — большое спасибо!»

Следующий наш вопрос Борису Эйфману:

— Вы и ваш театр выступили в несколько необычной роли — роли импресарио?

«Совершенно верно, это необычно для нас. Более того, мы впервые взяли за такую миссию, как приглашение на гастроли иностранного коллектива и организацию совместного с ним выступления. Сделали мы это по просьбе очень симпатичных людей, пригласивших наших солистов на фестиваль в Сеуле и устроивших стажировку корейских профессионалов на нашей базе в Ленинграде. Раньше я не знал эту труппу и, скажу честно, что согласился принять ее, основываясь исключительно на рекомендациях и предоставленных мне фотоснимках. Я был уверен, что они не могут привезти пошлятину. Согласитесь, что интуиция меня не подвела. Мы увидели интересный коллектив, работающий в стиле американского танца модерн, стиле, мало известном у нас».

— В вашем ответе чувствуется уважение к тому, что делается в Республике Корея для развития танцевального искусства.

«Это однозначно. Мне довелось пробыть несколько дней в Сеуле, и я был поражен тем огромным интересом, который про-

являют сегодня корейцы к танцевальному искусству. У меня ощущение, что Республика Корея, как некогда Япония, обратила сейчас свое внимание на всех балетных педагогов и все танцевальные школы. Впрочем, хочу отметить, что относится это не только к балету, но и к серьезной музыке, театру. Я познакомился в Корее с людьми, одновременно увлеченными и чрезвычайно сконцентрированными в работе. Уверен, они добьются впечатляющих результатов».

— А какова ваша реакция на предложение Юк Ван Сун подготовить совместную постановку для артистов двух трупп?

«Признаюсь, что впервые слышу от вас об этом предложении — госпожа Юк Ван Сун мне его пока не сделала. Мысль интересная, хотя для меня, например, работа с такой труппой непростая, она ведь построена на чистом стиле модерн, который мы просто не знаем».

— В таком случае считайте, что я первым передал вам это предложение. Если оно получит продолжение в Ленинграде или Сеуле, рассчитываю на приглашение на премьеру...

Вопросы задавал
Олег КАРАСЕВ

Чанг Му — создание танца

Присутствовавшие осенью 1988 года на церемонии закрытия Олимпиады в Сеуле познакомились с хореографической постановкой «Прощальный корабль» в исполнении южнокорейской труппы «Чанг Му». Этот ансамбль, руководимый его основательницей, профессором Ким Мэй Джа, уже дважды выступал в Москве — в 1989-м и недавно, в 1991-м. Последние гастроли прошли на сцене Кремлевского Дворца съездов.

Ким Мэй Джа — автор фундаментальной «Истории корейского танца» и многочисленных статей по этой же теме. В 1976 году она организовала из пяти человек ансамбль «Чанг Му» («Создание танца»), теперь здесь — более пятидесяти танцовщиц. Ким Мэй Джа ставит перед исполнителями не только задачи реконструирования старых корейских танцев, но стремится рассказать о быте и даже о мышлении жителей сегодняшней Кореи языком современной хореографии. Артисты «Чанг Му» владеют всеми видами традиционного корейского танца, присоединяя к этому знание современного танца. Для европейца всегда будут интересны танцы с масками, танцы шаманский, буддийский, крестьянский, придворный. В самих названиях этих танцев словно заключен какой-то неведомый гипноз, излучаемый искусством Востока. Непривычные для нашего сознания танцы дают возможность заглянуть в другой мир.

Ким Мэй Джа — хореограф оригинального мышления. Она превращает веселые представления с лентами и полотнищами в драматические рассказы о жизни и смерти, любви и несчастье. Ритм движений танцовщиц медленный, спокойный, иногда завораживающий, магнетизирующий. Мягкие движения босых ног сочетаются с гибкими, плавными движениями рук. Пожалуй, к таким танцам приложимы понятия: виртуозность неподвижности, очарование статики.

Работы ансамбля сочетают поэзию и живопись в таких постановках, как «Стихотворение и танец» и «Встреча со стихотворением, картиной и танцем». Эти работы привели к возникновению нового живого направления в корейском танце. Актеры стремятся превратить мастерство пластики в систематизированную работу, создавая жанр, который по эстетическому духу отвечает требованиям сегодняшнего дня. Ким Мэй Джа хочет развить традиционный танец в современную корейскую форму танца, которая бы органично воплощала всю многогранность национального самосознания.

Одна из современных работ ансамбля — «Свадебные туфли», рассказывающая о любви сына мясника и красавицы — дочери сапожника, приглашает зрителя к раздумьям о старых, утраченных духовных ценностях. «Амхаарез» — ритуальный танец, где соединяется светское и священное, религиозное и космическое. Почти в каждом танце ощущается стремление направить напряженную внутреннюю эмоцию в русло ритуальных форм.

Ансамблю «Чанг Му» большую поддержку оказывает бизнесмен и директор Международной федерации танца господин Кинг Рим, приехавший в Москву в июне 1989 года по приглашению дирекции Международного конкурса балета.

Е. СКВОРЦОВА



Ким Мэй Джа —
основательница и руководительница
Ансамбля «Чанг».

гастроли

*История:
исследования,
документы,
воспоминания*

Мордкин в „пересказе“ Качарова

Подробности одной легенды

БОРИС ЛЬВОВ-АНОХИН

Существует много прекрасных театральных легенд. Но им часто не хватает живых конкретностей, драгоценных мелочей, которые делают легенду осязаемой, приближают ее к нам, делают зримой галантность П. Гердта, хрупкость А. Павловой, скорбную классичность О. Спесивцевой... Есть яркие легенды московского балета — властный темперамент Е. Гельцер, стихийная страстность С. Федоровой, мужественная красота и сила М. Мордкина...

Познавая эти артистические миры, хочется знать как можно подробнее — КАК они танцевали, играли, какие детали рассыпали по полю своих созданий. Чем большим количеством подробностей обрастает легенда, тем она поучительнее для людей театра — неожиданность, смелость, тонкость штрихов, нюансов, находок учат любовному терпению в проработке роли, той вдохновенной скрупулезности, сверкающей тщательности, без которых нет настоящего искусства. Вот почему бываешь так благодарен людям, чья талантливая наблюдательность, чуткая восприимчивость, художественная память хранят бесценные крупинки творчества легендарных актеров, балерин и танцовщиков.

Евгений Сумбатович Качаров не обладал широкой известностью, но его хорошо знали и ценили в балетном мире. Он пришел в балетную школу Л. Нелидовой, когда ему было пятнадцать лет, и до конца жизни был неразрывно и страстно связан с балетом, жил и дышал им. При чем его любовь была отдана именно московскому балету, именно его традиции, стиль, особенности Качаров сохранял как святыню и до конца дней своих стремился открыть и передать их артистам нового поколения. Екатерина Гельцер и Михаил Мордкин были его богами, он до мельчайших подробностей помнил их партии, концертные номера, мог часами рассказывать о них, показывать движения, позы, обрисовывать характер их танца. Он передал Малике Сабировой несколько номеров Гельцер, и она с успехом исполняла их в своих концертах.

Качаров всегда любил старую хореографию, старинные спектакли. Он был живой летописью московского балета. Пламенная одержимость танцем делала его бескорыстным фанатиком, энтузиастом хореографического искусства.

Выступая в эпизодических ролях, он часто воодушевлял нерадивых и вялых участников массовых сцен и танцев. В балете «Ромео и Джульетта» Качаров был в группе сторонников Капулетти и всегда чувствовал себя ответственным за всю сцену в целом, за ее ритм, темп, внутреннюю насыщенность.



Л. Лавровский на съемках фильма-балета «Ромео и Джульетта» однажды сказал Качарову: «Можете не надевать костюма, вас снимать не будут, но возьмите шпагу, «выхватите» ее и риньтесь вперед, увлеките за собой всех участников. Сцена пойдет как надо, они проснутся, зажгутся, и эпизод будет живым, ярким».

Хореограф верил в заразительность темперамента Качарова, который всегда был в приподнятом состоянии творческого волнения, вдохновенного «сумасшествия». Каждый выход на сцену, даже в эпизодической роли, даже в массовой сцене был для него событием, праздником, актом величайшей художественной ответственности.

Почти всегда Качаров танцевал в своих костюмах — для Испанца в «Золушке» ему хотелось сделать костюм в стиле Веласкеса, и П. Вильямс написал эскиз по его просьбе. В балете «Красный мак» Качаров играл английского офицера, костюм был защитного цвета, точный, подлинный, на голове — настоящий пробковый шлем, трубка во рту.

Однажды летом он шел на спектакль, было жарко, продавали мороженое. Даже когда у Качарова были совсем маленькие роли, он был на строгой диете. Ему очень хотелось есть — решил купить мороженое. И тут он обратил внимание на то, что в лотке что-то дымится. Оказалось — искусственный лед. Мелькнула мысль, что это можно использовать на сцене. Продавщица дала ему несколько кусочков льда, и он решил положить их в трубку. Как всегда он вышел на сцену с трубкой во рту. Стоило ему дунуть, и она начала замечательно клубиться «дымом».

Переполюх за кулисами, возмущение пожарников: «Немедленно бросьте курить!», ведущего спектакль режиссера, даже прибежавшего Лавровского. Как только Качаров шагнул за кулисы, пожарник выхва-

Вера КАРАЛЛИ (Жизель) и Михаил МОРДКИН (Альберт) в балете «Жизель».

тил у него трубку и очень растерялся, увидев, что там лед. Вскоре последовал звонок из «Мосфильма» с просьбой раскрыть секрет «эффекта».

Качаров исполнял на сцене Большого театра испанские и другие характерные танцы, играл Злого гения в «Лебедином озере», следуя традиции выдающегося актера-мима А. Булгакова, был партнером Е. Гельцер в ее концертных выступлениях. Он выходил в роли оруженосца Альберта, сопровождадая удивительного М. Мордкина. Этот актер и танцовщик был настоящим кумиром Качарова, его портреты украшали стены скромной комнаты «хореографического жреца и энтузиаста». Он мог часами говорить о нем, о его художественных принципах, требованиях, могучем темпераменте и ярко индивидуальной пластике.

Мордкин был одним из культурнейших актеров своего времени, другом Рериха, Коровина, Шалапина. Он помогал Шалапину искать положения, позы для некоторых ролей, показывал их, Коровин зарисовывал, потом они отбирали наиболее выразительные.

Мордкин обладал редкой скульптурностью пластики, недаром он обожал Микеланджело, требовал от учеников изучения произведений великого скульптора. В самой лепке тела Мордкина, в его атлетической красоте было что-то от мощи фигур Микеланджело. Танцовщик не отличался особой виртуозностью, строгостью классического канона, был несколько тяжеловат, «вертел» не больше двух туров. Он был мастером выразительнейших скульптурных поз, поражал свободой, естественностью и стихийной силой своей пластической жизни на сцене. Мордкин обладал редкой музыкальностью. Он говорил: «Каждый настоящий артист должен все делать по-своему, так, как подсказывает ему интуиция, его дарование. Но есть законы, которые нельзя нарушать — например, танцовщик не имеет права двигаться вне музыки, вне звучания оркестра, вне оркестровых красок. Появление Одетты в «Лебедином озере» — тема арфы, и не только балерина, но и ее партнер должны находиться в сфере звучания арфы. Запели скрипки, и тело должно ощущать тембр, звук скрипки». Он мог сказать на репетиции: «Вы уже перешли в фазу виолончели, а еще звучат скрипки». Мордкин считал, что танцовщик должен ощущать, различать звуковые, тембровые краски, видел в этом музыкальную культуру, необходимую артисту балета.



В «Лебедином озере» — адажио — фаза арфы, потом скрипки, потом вступает виолончель, затем tutti всего оркестра — если балерина не ощутит всего этого, станет танцевать все на одной ноте, будет страшная скука, атональные танцы».

Мордкин поражал своим темпераментом, и это было результатом его особой «системы». «Никогда нельзя настраиваться на сцене, — говорил он. — Нельзя, чтобы зритель ощущал ваши «подъезды» к кульминации, нельзя на глазах зрителя готовиться к сильным моментам роли. Знаменитые певцы, вроде Таманьо, брали верхнее «до» без «подъезда». Так же должно быть и в балете — актер обязан выйти уже в должном градусе состояния, активно нацеленный на выполнение нужной задачи. Расслачиваться, внутренне разогреваться нельзя — сценическое время плотно, его нельзя разряжать, разжижать, это неинтересно публике». Все выходы Мордкина были наэлектризованы внутренней энергией, поэтому он сразу властно брал внимание зрителей. Такими же значительными были и его уходы, часто сопровождавшиеся аплодисментами.

Сила его индивидуальности была такова, что порой он отодвигал балерину на второй план, все внимание зрителей сосредоточивалось на нем. Вот почему он говорил, шутя: «Я очень люблю танцевать с Гельцер, но, к несчастью, она не любит танцевать со мной».

Создатель таких героических образов, как Мато, Корсар, Мордкин великолепно владел любым орнаментом, любой культурой танцевального фольклора, о чем свидетельствует его исполнение миниатюры на музыку второй распосиди Листа, цыганских, испанских танцев. В его репертуаре были замечательные концертные миниатюры — «Итальянский нищий», «Гимназическая пара», «Египетский танец с луком». В каждом балете у Мордкина была своя манера исполнения, своя аппликатура танца, свой стиль, образ танца и поведения.

Мордкин владел редким на балетной сцене даром характерности, юмора, сочной комедийности. Он был живым человеком на сцене.

Его Базиль в «Дон Кихоте» был простым, веселым парнем, но одержимость любовью к Китри помогла ему найти и оправдать вспышки «испанского темперамента». Он бешено ревновал свою возлюбленную к Гамашу, к Дон Кихоту, к тореадорам, и эта краска яростной и простодушной ревности становилась комедийной доминантой образа, рождая множество юмористических деталей и красок.

Базиль Мордкина врывался в таверну в полном ослеплении ревностью, расшвыривал, разбрасывал все вокруг, вонзал кинжал себе в грудь с таким иступленным отчаянием, что все верили в его гибель, как в крайнее проявление пламенного сумасбродства. Ни тени предварительного намека на розыгрыш, кровавая комедия разыгрывалась с абсолютной серьезностью и именно в этой серьезности таился комедийный эффект сцены.

В «Копелии» Франц Мордкина выносил с собой лестницу, приставлял ее к балкону и осторожно взбирался, лез по ней наверх. Услышав чьи-то шаги, он кубарем скатывался вниз и улепетывал так, что только пятки сверкали. Публика всегда хохотала в этом месте. Уж очень смешон был контраст трепетных шагов по лестнице, всего облика романтического влюбленного с тем, как испуганно и в то же время озорно, как нашкодивший школьник, удирает он, почуяв опасность.

Когда в «Тщетной предосторожности» Колен Мордкина широко расставлял ноги и, засучив рукава, принимался сбивать масло, публика тоже весело смеялась. Это был смех, вызванный радостным ощущением правды, правдивости происходящего — на сцене был настоящий деревенский парень, веселый, крепкий, с сильными руками и ногами, лукавый и простодушный в одно и то же время.

Качаров считал, что, пожалуй, лучшей ролью Мордкина была роль Альберта в «Жизели». Интересно, что в первом акте многие эпизоды Мордкин пронизывал юмором, обаятельной комедийностью. Его Альберт упивался свободой, наконец-то сбросив все графские регалии, преступив все опостылевшие ему условности. Переодевшись крестьянином, он играл протаска, увальня, держался чуть смешно и неуклюже. Пожалуй, даже переигрывал во взятой на себя роли простолоудина. Грациозный в привычных галантных манерах, он становился неловким вне этикета. Легко, трепетно, взволнованно бежал он к двери Жизели, острожно стучал, а убежал почти смешно, волоча за собой скомканный плащ, потом хитро и смущенно выглядывал из-за угла домика.

Маргарита КАНДАУРОВА и Михаил МОРДКИН
исполняют концертную миниатюру «Вальс-каприз».



Зная, что нельзя прибегать к обычным галантным приемам, он, ухаживая за Жизелью, подсаживался, придвигался к ней, брал за руку настойчиво, напористо, почти грубовато. Лишенный «белых перчаток» этикета, Альберт Мордкина становился безудержным и своевольным в своих желаниях. Но, встретившись взглядом с Жизелью, он замирал, как будто его пронзал ток, смотрел ей прямо в глаза, словно отключаясь от всего окружающего, забывая о всякой реальности.

Мордкин думал не только о своей партии, он добивался ансамбля спектакля. Он говорил исполнителю роли лесничего Ганса: «Я должен чувствовать твою ненависть ко мне, тогда я смогу ответить тебе аристократическим равнодушием. Ты должен быть простым деревенским парнем, а не вести себя с обычным балетным благородством».

Когда заставшие Альберта врасплох невеста и Герцог спрашивают его — почему он в крестьянском платье? — обычно все исполнители делают легкий жест рукой, как будто извиняясь, говоря — это ничего не значащая причуда, прихоть, я просто развлекаюсь... Мордкин стоял неподвижно, без единого жеста, упрямо и хмуро сдвигал брови, мрачно опускал глаза, замыкался в себе, как бы говоря — оставьте меня, это мое дело, вам этого все равно не понять...

В финале акта Альберт-Мордкин, отвернувшись, пожимал руку Гансу, словно все поняв, приняв вину на себя, прося прощения за свой несправедливый гневный порыв. Это был очень глубокий, человеческий момент.

Во втором действии Альберт Мордкина казался совсем другим, разительно переменявшимся. Костюм для него, кажется, делал Бэнуа. Маленькая наполеоновская шляпа — треуголка, мягкие полушапочки, бархатный темно-синий или черный колет, белоснежное кружевное жабо, кружевные манжеты и длинный, тяжелый плащ, далеко волочащийся по земле.

Когда Мордкина спрашивали — почему он выходит с таким длинным, преувеличенно длинным плащом, он отвечал: «Это не только плащ, это «реквием», печальная процессия, обряд, который совершается в душе Альберта. Длинный, тяжело волочащийся за мной, вернее со мной плащ помогает донести до публики мое настроение».

Мордкин в Большом театре и на гастролях требовал, чтобы на могиле Жизели водружали огромный крест. «Мне нужен именно такой

крест, — говорил Артист, это мой сценический декоративный партнер, я без него не могу, он должен быть очень большим, на его фоне моя фигура должна казаться маленькой, раздавленной этим крестом. Вы скажете, что на одинокой могиле Жизели не могло быть такого креста, но театр не должен следовать только правдоподобию, он требует преувеличений».

Мордкин шел к могиле Жизели с охапкой белых роз или лилий, шел просто, но необыкновенно музыкально и поэтому простые шаги казались каким-то скорбным танцем.

За ним следовал оруженосец, которого несколько раз довелось сыграть Качарову.

Почувствовав, что за ним кто-то идет, Альберт-Мордкин резко поворачивался и долго смотрел на оруженосца, как бы прося — уходи... Потом отвернувшись, опускал голову и снова медленно, величаво шел к могиле.

Оруженосец осторожно, на расстоянии, все-таки сопровождал Альберта. Тогда тот опять поворачивался еще более резко, гневным, повелительным жестом протянутой руки приказывал уйти. Это был жест, которому нельзя было не подчиниться. Оруженосец, пятясь в низком поклоне, уходил. Мордкин смотрел на него, пока тот совсем не исчезал. Потом поворачивался к могиле, стоял задумавшись, опускал голову, прикрыв лицо рукой. Через секунду, словно очнувшись, шел к могиле. Уже более решительным, твердым шагом. Но дойдя до нее, терял все силы, в горестном изнеможении прислонялся, припадал к большому кресту всем телом, медленно, благоговейно снимал треуголку, она падала у него из руки на землю. Опускал вторую руку с охапкой цветов, разжимал пальцы и цветы покрывали могилу белым покровом.

Мордкин откидывал голову, тоже прижав ее к кресту, секунду стоял неподвижно, закрыв глаза, словно пригвожденный, потом медленно скользил, сползал вниз, как подкошенный, и с поникшей, низко опущенной головой оказывался коленапоклоненным перед священной для него могилой.

Когда в оркестре звучала тема Жизели, Мордкин с необычайной, почти безумной экспрессией, поворачивался, смотрел, как бы видя призрак Жизели, словно не веря чуду, до глубины души потрясенный этим видением, провожал взглядом его полет... Потом, каким-то львиным прыжком бросался вслед, за кулисы, и возвращался растерянный, беспомощный, с разметавшимися, растрепанными волосами, почти потерявший разум. Энергия прыжка, которым он устремлялся вслед призраку Жизели, драматично контрастировала с состоянием потерянности, разбитости, полубезумной рассеянности, которое он приносил, через секунду возвращаясь на сцену, поражая силой и глубиной мгновенного преображения.

Мордкин часто танцевал «Жизель» с Ксенией Маклецовою, у нее было лицо камеи, великолепная техника, но она не была глубокой артисткой. Он говорил ей: «Появляйся «веселой», радостной, светлой, а я буду смотреть на тебя трагично. В первом акте — ты скорбная, я веселый. Во втором — я скорбный, а ты «веселая», свободная, ты уже освобождена, твои горести, боль — все прошло. Мы как бы меняемся ролями. Ты должна быть светлой, это желанная возлюбленная, а не больная, упрекающая тень».

А от исполнителя роли Ганса Мордкин требовал, чтобы тот очень боялся, пугался вилис. «А я буду их не замечать. Альберт не страшится смерти, он во что бы то ни стало, даже ценой гибели, хочет продлить это фантастическое свидание. Очень важно, чтобы у Альберта и Ганса было абсолютно разное отношение к вилисам. Игра контрастом помогает вывить мысль спектакля».

Мордкин никогда не танцевал вариацию Альберта. Не танцевал потому, что считал — в этом акте царит Жизель, у Альберта здесь не может быть монолога, только диалог, он весь растворен в Жизели, любая вариация здесь выглядит ненужной, «вставной», неоправданной. Весь акт — апогей любви, танцевальная песнь песней. Мордкин-Альберт не сводил с Жизели глаз, был полон благоговейного чувства, воплощением молитвенного, самоотверженного преклонения.

Он не делал кабриоли вслед за Жизелью, все его движения, позы только оттеняли, нежно, трепетно сопровождали ее танец.

Интересно, что Мордкин запрещал водить за ним лучом — «луна за человеком не ходит, лунный луч может следовать за Жизелью, ведь здесь она существо ирреальное, сказочное, за Жизелью, но не за Альбертом».

Когда Жизель исчезала, Альберт-Мордкин падал и умирал, с ее уходом кончалась, обрывалась его жизнь. Он падал спиной, плашмя, лежал почти посреди дороги в трагической и одинокой позе.

Вошедшая со своей свитой Батильда — А. Балашова видела его мертвым и, опустившись на колени, в отчаянии ломала руки...

Так преданный оруженосец рассказывал о блистательном Графе Альберте, о своем кумире, красивом, как полубог, знаменитом премьере московского балета.

Я жадно слушал и прилежно записывал этот рассказ. Мне кажется, что в наше время устрашающего падения театральной культуры, полезного и важно каждое предание, свидетельство, наблюдение, помогающее воссоздать славное прошлое русского театра и балета в пленительных конкретностях, приближающих к нам то, что давно стало легендой.



ИСТОРИЯ ОДНОГО СОПЕРНИЧЕСТВА



ИРКА МАТИАС В МОСКВЕ

НАТАЛЬЯ ЧЕРНОВА, кандидат искусствоведения

«Дитя Москвы» Екатерина Санковская до 1843 года не знала и не терпела соперниц, характер у поэтической Сильфиды был далек от идеала. В переписке управляющего Московскими театрами А. Верстовского с управляющим Конторой императорских театров А. Геденовым частенько проскальзывали реплики, освещающие быт балетной звезды и московской труппы тех лет. Когда обещающая стать второй после Санковской лирико-романтической танцовщицей Большого театра А. Миняева ушла со сцены совсем молодой «по болезни», начальство обмолвилось в одном из писем в Петербург, что в том была повинна Екатерина Александровна.

В 1843 году в Москве на гастроли приехала из Петербурга столичная знаменитость — тоже романтическая балерина, но иного, чем Санковская, романтического амплуа, актриса «драматических страстей» — Елена Андреевна. Московская публика и само актерское братство и так уже несколько лет трагически переживали потерю собственной самостоятельности. Подчинение театров Москвы Петербургской конторе императорских театров, естественно, ставило их в зависимое положение. Приезд Андреевны был воспринят как ущемление интересов московского балета. Любимица демократической публики, Санковская из «идеальной мечты», отвечающей своей Сильфидой «лучшим устремлениям души» каждого свободно мыслящего москвича, постепенно стала превращаться в символ свободомыслия, а борьба за ее престиж на московской сцене — в точку приложения бунтующих и не находящих выхода в других сферах демократических устремлений. Сама лирическая героиня, казалось, мало участвовала в бушующих вокруг страстях. Ее интересы ревностно охранял партнер балерины — романтический танцовщик, постановщик тальониевских спектаклей в Большом театре — Теодор Герино.

Соперничество Андреевны и Санковской, разделившее всю Москву на «санковистов» и «андреянистов», мало устраивало театральное начальство. После отъезда Андреевны из Москвы начались поиски иностранной танцовщицы, которую можно было бы противопоставить Санковской и одновременно развести ее с Герино, чего Верстовский ждет не дожидаясь. В 1844 году Герино, наконец, уезжает из России. Расставание с человеком, которого Санковская любила, с прекрасным партнером, тяжелая обстановка в театре для балерины не прошли даром.

Но жизнь шла. На петербургской сцене тальонизм сменился иными веяниями — отпраздновали свои победы Жюль Перро, Артур Сен-Леон, пожинала лавры успеха Фанни Эльслер, на афишах появилось имя Мариуса Петипа. Петербургская пресса заговорила об устарелости школы Санковской, но Москва оставалась верной своим пристрастиям и привязанностям.

Таков был театальный быт московского Большого театра, когда в его балетной труппе появилась молоденькая шестнадцатилетняя танцовщица Ирка Матиас.

13 сентября 1847 года «Московские ведомости» известили театралов, что «в непродолжительном времени последует первый дебют прибывшей из Парижа и ангажированной Императорским Московским театром танцовщицы г-жи Ирки Матиас»¹. Через пять дней артистка показала на сцене Большого театра «новинки», выступив в испанском танце «Рондея». Испанские танцы после гастролей в Париже танцовщиков из Испании стали модны к этому времени во всем мире. А, главное, вся мировая хореография, пройдя через увлечение «белым балетом» лирико-романтических спектаклей, обнаружила тягу и к большей конкретности, и к характерности. Имя Фанни Эльслер не зря гремело на всех континентах.

Стихия характерного танца, как видно, была близка Ирке Матиас. Все современники вспоминают, что она танцевала «с искренним увлечением». Литография, запечатлевшая Матиас в партии Катарины из балета Ж. Перро «Катарина, дочь разбойника», отнюдь не вызывает в памяти вторые акты лирико-романтических спектаклей. Даже идеализированная, как это всегда бывает на литографиях, она выглядит земной и далекой от невесомости. На московской сцене появилась танцовщица, скорее всего, как бы теперь сказали, демократическая. Но дирекция возлагала на нее надежды иные — ей была необходима, если говорить современным политическим языком, альтернатива Екатерине Санковской, любимице московской демократической публики.

Кто же она, эта будущая соперница лирико-романтической «души московского балета», как называли популярную артистку ее зрители? П. Арапов впоследствии написал, что Ирка Матиас «родилась в Лионе 4 декабря 1829 года... Двенадцати лет была отвезена в Париж, где... училась... у Мазилье... Дебютировала в Руане»². Потом танцевала два года в Гааге и после этого приехала в Россию. У историка московского балета Юрия Бахрушина хранились сведения, что появилась балерина в Москве вместе с матерью, уроженкой Барбоны Жюли Матиас, урожденной Вейденбах, что она была венгерской еврейкой, второе произношение фамилии балерины венгерское — Матиаш.

Для начала дирекция несколько раз показала танцовщицу Матиас в дивертисментах в паре с добродушным, тяжеловесным Фредериком Монтасю. Все, казалось, складывалось удачно. Француз Монтасю, сам только за год до этого приехавший в Москву, проникся к дебютантке дружескими чувствами. Золотая молодежь Москвы бурно приветствовала выступления молоденькой, темпераментной, как пишут все очевидцы, невероятно хорошенькой иностранки. А то, что техники у нее оказалось маловато, да и опыта тоже — не беда, зато женского обаяния — предостаточно.

4 октября 1847 года «Московские ведомости» сообщили, что «в непродолжительном времени для третьего дебюта госпожи Ирки Матиас, танцовщицы, прибывшей из Парижа и ангажированной московским театром, дан будет большой пантомимный балет «Сильфида». В коем роль Сильфиды будет играть в первый раз г-жа Ирка Матиас»³. Роль Сильфиды мало подходила Матиас для большого дебюта — вряд ли ей хватало профессионализма для партии крылатой дочери воздуха, да и данные здесь требовались иные. Но дебют состоялся. Однако успеха Матиас, как видно, он не принес. Рецензий на это важное для московского балета событие в прессе найти не удалось. Дирек-

ция срочно начала готовить балерину для новой роли в балете «Гитана».

До этого «Гитану» в 1848 году показала в Москве во время гастролей Е. Андреевну. Ирка подготовила партию за месяц. Она стала лучшей в ее репертуаре за все время работы в Большом театре. На дебют быстро появились отклики, о Матиас в партии Лауретты не раз впоследствии вспоминали мемуаристы.

Роль Лауретты не требовала отчетливого, классического мастерства, столь необходимого для Сильфиды, и давала широкий простор для проявления темперамента и природной живости молодой танцовщицы.

П. Арапов в своем «Драматическом альбоме» утверждал, что «самая блестящая роль г-жи Матиас есть Хитана, ее она исполняет с особенною грациею и увлечением, неоднократно восторженный партнер осыпал ее цветами в этой роли и один из зрителей посвятил ей следующий экспромт с букетом:

«Когда в Хитане ты,
Как общий идеал мечты,
Как пальма стройная, незбылемо стояла,
И гордо взглядом ожидала
Хвалы себе,—
С восторгом в этот миг тебе,
Волшебнице прелестной, горделивой,
Любимице Олимпа и богов
Бросали мы цветы из Кунцевских садов»⁴.

После выступления в «Гитане» репертуар для Ирки Матиас был надын. На 5 декабря она была уже назначена участвовать в новой опере Даргомыжского «Эсмеральда», где должна была исполнять соло. Болезнь помешала танцовщице выступить, и ее дебют в этой опере молодого русского композитора состоялся несколько позднее. «В „Эсмеральде“, — писал „Пантеон и репертуар русского театра“, — производила всеобщий восторг новая танцовщица, недавно прибывшая из Парижа, г-жа Ирка Матиас... В ней много грации, гибкости, душевного участия. Танцы ее отличаются вкусом и скромностью. Отделка па чиста и невычурна. При том она прекрасная мимистка»⁵.

Похвалы, вероятно, несколько преувеличены, но положение новой балерины в труппе они показывали достаточно ясно.

Через месяц Ирка Матиас приняла участие в бенефисе Ф. Монтасю, танцевала роль Аглаи в балете Гальони «Воспитанница Амура». Рецензий на спектакль не сохранилось, но вскоре, делая обзор московского балета, «Ведомости Московской Городской Полиции» написали: «Что касается до балета, то он весьма любим публикою и почти всегда полон. Новая танцовщица г-жа Ирка Матиас обладает всеми необходимыми сценическими условиями, она молода, хороша собою и удивительно грациозна»⁶.

Популярность Ирки Матиас росла, она обрела своего зрителя. И если Санковская была кумиром московской интеллигенции и демократического студенчества, то Матиас стала любимицей золотой молодежи и сановников из дирекции театра, которые, продолжая бороться с Санковской, старались навязать Матиас лирико-романтический репертуар, в котором столь сильна была Екатерина Александровна. Сама Ирка, видимо, в пылу соперничества от него тоже не отказывалась. Для своего бенефиса 30 января 1848 года она выбрала «Жизель». «30-го числа января в бенефис г-жи Ирки Матиас дан был балет «Жизель»... — осторожно отозвались на спектакль «Ведомости Московской Городской Полиции». — Любители хореографического искусства были в восторге, но нельзя сказать, чтоб в театре было душно. Мнение наше насчет этой замечательной танцовщицы было уже высказано не раз, скажем только, кстати, что она обворожительно танцует испанский танец... что в ней много огня, страстного увлечения и вместе скромности и вкуса»⁷. Впоследствии, через четыре года, В. Родиславский, описывая бенефис Теодор, раскрыл перед нами и некоторые причины неуспеха Ирки Матиас в этой роли.

«В бенефис г-жи Теодор, — писал он, — роль Жизели занимала г-жа Ирка Матиас, и, несмотря на все уважение к ее весьма замечательному дарованию, сделавшему такие большие успехи, особенно в последнее время, мы все-таки по справедливости должны сказать, что в драматической сцене смерти Жизели она не может выдержать сравнения ни с г-жой Андреевной, ни с г-жой Санковской. Трудное искусство мимистки не совсем еще доступно г-же Ирке Матиас, но она в нем заметно совершенствуется, а так как г-жа Матиас еще только, можно сказать, в начале своего поприща, а не в конце, то можно надеяться, что при ее старании, она усовершенствуется и в мимике, танцы же ее в настоящее время уже очень хороши»⁸.

Как ни расположена была к балерине пресса, мягко, тактично, но все же ей указывалось, что она танцует далеко не свой репертуар, а главное, не отвечает тем требованиям актерского осмысления роли, которое в первую очередь ценилось в Москве и принесло славу Екатерине Санковской.

19 апреля 1848 года состоялся спектакль «Пери». Наверное, выступление в нем для танцовщицы было неудачным — во всяком случае пресса сочла благоразумным обойти событие молчанием. А дирекция, хотя и продолжала поддерживать Ирку Матиас, благоразумно решила пока не отдавать ей партии Санковской. К осени Матиас вы-

ступает в тальоньевском балете «Восстание в Серале», в роли Зольмы, достаточно близкой ее природным данным, техническим возможностям. «Шел у нас недавно, — писал московский корреспондент «Северной пчелы», — старый балет «Восстание в Серале»; в нем отличалась наша Терпсихора, Ирка Матиас. Гибкость в пластических attitudes, огонь и грация во всех движениях и легкость пируэтов...»⁹.

Осенний сезон 1849 года начался для Ирки Матиас балетами «Пери» и «Гитана» (в бенефис Никиты Пешкова). И снова в отъезде на выступление балерины проскользнуло чуть заметное пренебрежение — актерского мастерства, которое так ценил московский зритель, он, как видно, в ее искусстве снова не обнаружил. «Г. Пешков, — писала «Северная пчела», — в свой бенефис угощал балетом «Хитана», который повторился 9-го числа. Балет у нас есть зрелище, более всего привлекающее публику, и мы же, москвичи, невзыскательны в наших требованиях, не обращаем слишком большого внимания на артистическое искусство. Г-жа Ирка, грациозная, танцует, и мы довольны!»¹⁰ И вскоре после этого: «Режиссер оперной труппы г-н Щепин занимается теперь постановкою для своего бенефиса волшебной оперы «Златовласка красавица». Ее представляет г-жа Семенова, а легкая г-жа Ирка Матиас отразится в этой пьесе влажною росой, дочерью вождя»¹¹.

Вскоре после этого состоялся дебют Ирки Матиас в роли Сатаниллы. 14 октября «Московские ведомости» возвестили, что в вечернем балете «роль Сатаниллы будет исполнять в первый раз г-жа Ирка Матиас»¹². Судя по отзывам, она исполняла свою партию старательно, но не выдерживала конкуренции ни с Андреевной, ни с Санковской. «Ведомости Московской Городской Полиции», сравнивая трех соперниц в «Сатанилле», писали: «Ирка Матиас в этой роли не более, как молоденькая хорошенькая и даже хорошая танцовщица»¹³.

Все эти годы Ирка Матиас привлекала московскую публику молодостью, темпераментом, обаянием. И все время — по отзывам прессы, по переписке Верстовского с Гедеоновым — создается впечатление, что настоящего серьезного успеха артистка не имела. Балерина, увлекательная и привлекающая лишь танцем, Москве оказалась чужда. Московские традиции, московский театральный быт властно диктовали свои законы. От прямых практических контактов балета Большого театра с драматической труппой театра Малого отгородиться было трудно, да и не следовало — они давно стали неотъемлемой частью традиций здешней культуры. Ирка Матиас поняла это и попыталась их освоить.

В 1849 году она выступила в драме «Ольга, русская сирота», после чего, как и большинство ее коллег, начала постоянно принимать участие в спектаклях Малого театра. Это и была та школа, которой требовали традиции московского балета. Она, как видно, помогла Ирке Матиас и осознать самое себя, свои сильные стороны и возможности.

В 1850 году «Московские ведомости» известили, что «12 января представлена будет в первый раз «Катарина, дочь разбойника» — большой балет в двух действиях и четырех картинах, сочинение балетмейстера г. Перро, поставленный на здешней сцене г. Фредериком, муз. соч. г. Пуни, декорации 1-й картины — Шеньяна, 2-й картины — Павлова, 3-й картины — Шеньяна и Брауна, 4-й картины — новая декорация, представляющая площадь в Риме, г. Шеньяна, костюмы г. Вуато... Будут занимать роли: Катарины — г-жа Ирка Матиас, Дьяволино — г-н Монтасю»¹⁴.

На спектакль не замедлила отозваться пресса. В мартовской книжке «Пантеона и репертуара русского театра» появилась рецензия А. Андреева. «1 января, — писал он, — давали в первый раз новый балет «Катарина, дочь разбойника», так уже давно известный в Петербурге и имевший, при посредстве г-жи Фанни Эльслер, такой заслуженный и огромный успех. Странно, что несмотря на всю занимательность его сюжета, на богатство и изящество костюмов и постановки, даже на хорошую игру г-жи Ирки Матиас в роли Катарины, балет этот в Москве далеко не произвел такого впечатления, как «Сатанилла» или даже «Пахита»... Г-жа Ирка Матиас в роли Катарины и г-н Кузнецов в роли Сальватора были очень хороши... Балет очень нравится массе публики и привлекает ее. Чего же больше!»¹⁵.

Балет имел шумный успех. «Балет «Катарина», — написала «Северная пчела», — принадлежит к ряду воистинственных, баталлистических, подобно известному балету «Восстание в Серале», но заключает в себе более танцев и оживления. В «Восстании в Серале» — стратегические эволюции довольно однообразны, в «Катарине» сцены подвластных ей разбойниц и их грациозные ружейные приемы восхитительны... Г-жа Ирка Матиас, в costume очень к ней приставшем, в роли Катарины была увлекательна, при повторяющихся часто громких ее вызовах целый сад слетал из ковровых лож и кресел к ее ногам...»¹⁶.

Приезд Фанни Эльслер в Москву, которая появилась здесь в мае 1850 года, оказал на Ирку Матиас огромное влияние. К этому времени молодая танцовщица обрела сценический опыт и уже была способна понять и перенять лучшее в искусстве знаменитой артистки.

Осенью 1850 года с Ирой Матиас заключили новый контракт — еще на три года. 27 сентября она выступила вместе с Е. Санковской в бенефисе А. Ворониной. 19 октября исполняла в первый раз вместе с Санковской польку, 25 октября они снова танцевали рядом, на этот раз в бенефисе Фредерика Монтасю, в котором участвовала также и Фанни Эльслер.

30 октября состоялся бенефис самой Ирки Матиас. Шла «Влюбленная Баядерка» Обера с Залоей — Фанни Эльслер и Фатьмой — Ирккой Матиас.

«Ведомости Московской Городской Полиции» отметили событие следующими словами: «Бенефис г-жи Ирки Матиас в отношении аплодисментов немногим отстал от своего предшественника. В ее бенефис была сыграна опера-балет «Влюбленная Баядерка». Роль Залое занимала г-жа Фанни Эльслер, роль Фатьмы — г-жа Ирка Матиас. Зрители встретили обеих участниц громкими рукоплесканиями, осыпав бенефициантку при ее появлении букетами. Впрочем, она поспешила поднести их главной участнице своего бенефиса, отчего рукоплескания усилились до крайности. То же повторилось во втором акте, где Залое и Фатьма одна перед другою стараются очаровать своими танцами «Неизвестного». Вообще в отношении танцев «Баядерка» была исполнена прекрасно. Что же касается до пения, то зрители ничего бы не потеряли, если бы на этот раз опера-балет превратилась просто в балет. За «Стирианский танец» в дивертисменте бенефициантка снова была «осыпана» букетами»¹⁷.

Через несколько лет «Пантеон» снова вспомнит этот спектакль и заметит, что «вместе с Фанни Эльслер, исполнявшей главную роль в этой опере-балете Обера, pas de deux, протанцованное г-жой Ирккой Матиас с знаменитою танцовщицей, сопровождалось оглушительными рукоплесканиями, из которых, по всей справедливости, некоторая часть приходилась на долю Ирки Матиас»¹⁸.

9 января 1851 года Ирка Матиас выступала в бенефисе знаменитой актрисы Малого театра Львовской-Синецкой, танцуя вместе с Фанни Эльслер. 20 января она показала в драматической пьесе «Энгуильский немой», славу которой создала в свое время тоже Фанни Эльслер. Отзывов об этом выступлении до нас не дошло. Быть может пресса деликатно молчала в присутствии создательницы роли, гастроли которой заканчивались в это время в Москве балетом «Катарина». «Накануне прощания Фанни с публикою, подписчики бенефициантки собрались все в утреннем спектакле, перед балетом «Катарина», встали в кружок перед уборною Фанни и поручили г-же Ирке Матиас просить гостью выйти к ним на сцену. Через несколько минут, Фанни, уже в костюме Катарины, является перед артистами...»¹⁹

После отъезда Эльслер Ирка Матиас выбрала для своего бенефиса балет «Мраморная красавица». Вскоре появилась на него рецензия. И тут снова прозвучали те же претензии к балерине, что и в начале ее карьеры: «17 декабря... Ирка Матиас в свой бенефис поставила новый балет «Мраморная красавица». Хоры в этом балете составляют нововведение на сцене, и, сказать правду, не совсем удачное — по крайней мере в настоящем случае... Но тем не менее постановка этого балета на нашей сцене хороша. Бенефициантка и г-н Монтасю танцевали превосходно, изобрели несколько новых весьма легких, грациозных и трудных па. Жаль только, что г-жа Ирка Матиас, прекрасно танцует, вовсе не играет и не расстается никогда со своим миловидною улыбкой. Конечно, это почти необходимость для танцовщицы, но желательно, чтобы с танцовщицею соединялась и актриса... Как бенефис, так и его повторение, собрали в театр весьма многочисленных зрителей, и г-жа Матиас заслужила рукоплескания, вызовы и букеты, как любимица публики»²⁰.

«Ведомости Московской Городской Полиции» теперь сформулировали амплу балерины вполне определенно: «Г-жа Ирка Матиас в «Гитане» прекрасно танцевала качучу. Вообще в вакхических, живых танцах г-жа Ирка Матиас весьма замечательна. Причем здесь кстати заметить, что на эту молодую артистку пребывание в Москве Фанни Эльслер имело большое и полезное влияние»²¹.

1 мая Ирка Матиас получила на три месяца отпуск для поездки в Париж. Поехала она во Францию, наверное, как в свое время Фелицата Гюльен-Сор с Екатериной Санковской, чтобы посмотреть «балетные новинки» и подобрать из них близкое себе. Действительно, вернувшись в Москву, балерина выбрала для бенефиса балет Артура Сен-Леона «Пакеретта», который увидела в Париже. У нас он был переименован в «Любовь и Верность».

«Любители балетов, вероятно, с удовольствием узнают, — писали «Ведомости Московской Городской Полиции», — что в бенефис нашей грациозной танцовщицы г-жи Ирки Матиас назначено первое представление «Любовь и Верность», нового балета в 4-х действиях и 5-и картинах, соч. г. г. Сен-Леона и Теофила Готье, с большим успехом игранного в прошлом году на Парижском театре в Большой Опере. Балет этот принадлежит к... школе Доберваля и Гарделя, в которой мимика дружно идет рука об руку с танцами — и представляет широкое раздолье таланту бенефициантки, в нем она может вполне выказать свои дарования и как мимическая актриса, и как танцовщица. Танцы в «Пакеретте», как носится слух, составлены с большим совершенством, а стройность группировки и прелесть кордебалетных положений делает этот балет вполне очаровательным...»

Чтобы поставить этот балет на свой бенефис, г-жа Ирка Матиас, говорят, нарочно ездила в Париж и там, изучив его под руководством г-на Сен-Леона, знаменитого хореографа, теперь поставила его с а м а на московской сцене, и при том в таком же точно виде, как он был поставлен на парижской...»²²

Вскоре после премьеры балета та же газета писала: «Мы душевно порадовались за г-жу Ирку Матиас, она так приметно идет вперед, танцы ее вполне прекрасны, и, скажем, с большим удовольствием, она приметно совершенствуется и в мимике. Роль Пакеретты требовала много игры, и г-жа Ирка Матиас и в мимическом отношении исполнила ее очень хорошо. В мужском платье она была чрезвычайно мила»²³.

Последние годы Ирка Матиас, очевидно, уже тяготилась своей службой в Москве — ей хотелось более широкого поля деятельности. Но дирекция театра окружала ее вниманием, она пользовалась симпатиями двора — за шесть сезонов своей службы она получила четыре царских подарка, в то время, как Екатерина Санковская за свою двадцатидвухлетнюю работу была удостоена только одного. Изменить судьбу Ирке Матиас неожиданно помогла имевшая далекие последствия трагедия — пожар Большого театра. После него балерина решила покинуть Россию, Москву, театр, который ей столько дал.

«30 апреля был прощальный спектакль любимицы московской публики, талантливой танцовщицы Ирки Матиас...»

Мы следили за развитием ее таланта с первого дебюта ее на московской сцене до самого ее прощания с московскою публикою и видели, как постепенно рос этот талант на глазах наших. Молоденькая девушка, еще не твердая в искусстве танцования, плохая мимическая актриса в начале своего поприща на московской сцене, она оставляет эту сцену уже артисткою, которую может по справедливости похвалиться всякая сцена. Пребывание Фанни Эльслер в Москве благотворно подействовало на талант Ирки Матиас, особенно на ее мимику...»²⁴, — писал журнал «Пантеон».

Московский этап творческой жизни Ирки Матиас был окончен. Но в древней русской столице ее помнили, следили за ее выступлениями за границей. «Бывшая любимица московской публики г-жа Ирка Матиас, — писали уже после отъезда балерины «Ведомости Московской Городской Полиции», — танцевала в Париже, и хотя ее дебют сопровождался успехом, но ее затмила танцевавшая с нею на одних подмостках наша русская танцовщица Надежда Богданова»²⁵.

После Парижа Ирка Матиас отправилась пожинать лавры в Америке. «Мы уже имели случаи упоминать в нескольких словах, — отмечали «Московские ведомости», — о появлении г-жи Ирки Матиас на одном из Нью-Йоркских театров. Вот что пишут об этом: «Одна из лучших танцовщиц, посетивших наш город после г-жи Фанни Эльслер, г-жа Ирка Матиас, которой слава дошла до нас из Петербурга и Москвы, имела блестящий успех в театре Нибло. Ее дебют возбудил высший степенный восторг избранной публики. Грация, умное и оживленное лицо, хореографическое искусство танцовщицы, лучшей ученицы Мазилье и Сен-Леона, с первого выхода увлекли зрителей, и под конец представления град букетов упал к ее ногам. Американцы, быть может, никогда не испытывали такого очарования... Бенефис г-жи Ирки Матиас, происходивший 15 октября, составит эпоху в летописях Нью-Йоркского театра. Если бы по окончании представления артистка не скрылась внезапно от восторженной публики, ее торжественно понесли бы на руках. Впрочем, она не совсем избежала угрожавшего ей торжества, потому что не успела она возвратиться домой, как принуждена была показаться у окна, чтобы благодарить музыкантов, которые дали ей серенаду»²⁶.

До Москвы долетели вести о шумных успехах Ирки Матиас в Америке, об ее танцах в Париже. И, наверное, будет справедливым закончить главу о московском периоде биографии артистки словами из «Пантеона»: «Да, Москва, уступая ныне Ирку Матиас ее родине, с гордостью может сказать, что она вырастила и взлелеяла этот талант, что на сцене ее развилось, выросло и окрепло это молодое, но вместе с тем прекрасное дарование»²⁷.

Следующая глава биографии Ирки Матиас писалась уже в Америке. Восстановление ее — удел американских историков балета.

1 «Московские ведомости», 1847, 13 мая.

2 П. Арапов и Евг. Раппольд. «Драматический альбом». М., 1850.

3 «Московские ведомости», 1847, 4 октября

4 П. Арапов и Евг. Раппольд. «Драматический альбом». М., 1850.

5 «Пантеон и репертуар русской сцены». Спб., 1848, кн. 1, с.35—36.

6 «Ведомости Московской Городской Полиции», 1848, 16 января.

7 «Ведомости Московской Городской Полиции», 1848, 6 февраля.

8 «Ведомости Московской Городской Полиции», 1853, 17 января, с. 57.

9 «Северная пчела», 1848, 5 октября.

10 «Северная пчела», 1849, 29 сентября, с. 862.

11 «Северная пчела», 1849, 4 октября, с. 875.

12 «Московские ведомости», 1849, 11 октября.

13 «Ведомости Московской Городской Полиции», 1851, 30 октября.

14 «Московские ведомости», 1850, 10 января.

15 «Пантеон и репертуар русской сцены», 1850, № 3, с. 3—4.

16 «Северная пчела», 1850, 24 февраля, с. 177.

17 «Ведомости Московской Городской Полиции», 1850, 5 декабря, с. 1064.

18 «Пантеон», 1853, кн. 8, с. 2-4.

19 «Пантеон и репертуар русской сцены», Спб., 1851, № 2, с. 13.

20 «Московские ведомости», 1851, 27 февраля.

21 «Ведомости Московской Городской Полиции», 1852, 14 апреля, с. 407.

22 «Ведомости Московской Городской Полиции», 1852, 16 декабря.

23 «Ведомости Московской Городской Полиции», 1853, 3 февраля.

24 «Пантеон», Спб., 1853, № 8, с. 2-4.

25 «Ведомости Московской Городской Полиции», 1853, 25 ноября.

26 «Московские ведомости», 1853, 12 ноября.

27 «Пантеон», 1853, № 8, с. 2-4.

От автора

Давно известно, что подлинной мерой культуры человека является степень знания истории своей страны. Это воспитывает нас в традициях духовной преемственности и уважения к наследию прошлого. Каждая страница истории, созданная трудами многих поколений, — наше духовное достояние. Не знать ее — значит оказаться в пустоте, где нет ни прошлого, ни будущего.

Балет «Иосиф Прекрасный» — небольшая часть истории советской хореографии. В этом спектакле отразились и противоречия, и достижения сложной эпохи становления советского балетного театра — эпохи, выдвинувшей множество крупных фигур, среди которых фигура Касьяна Ярославича Голейзовского занимала свое особое место.

Творческая судьба Голейзовского являет собой пример широты интересов, оригинальности образного мышления, увлеченности и бескорыстного служения искусству танца. Его опыт, поучительный не только успехами, но и неудачами, помогает понять время и происходившие в нем художественные процессы, связанные с развитием советского балетного театра. В этом — притягательная сила творческой личности балетмейстера.

С того дня, когда Голейзовский впервые осознал мир, он воспринял его как единое целое, сотканное из красок и запахов, грохочущих машин и утренних зорь, забот о хлебе насущном и поэзии вдохновения. Казалось, что этот человек всегда был таким — вечно ищущим и беспокойным, задиристым и полемичным, рассудительным и противоречивым. Он рано познал неуспокоенность души, тягу к знаниям, к искусству, к природе. Юность К. Голейзовского напоминает взлетную полосу, однажды оттолкнувшись от которой он взлетел в поднебесную высь и парил в ней, не желая опускаться на земную твердь, дабы не ощущать сил ее притяжения. Очень рано, еще не окрепнув, он вступил в разлад с опытом других и наметил свой собственный путь в искусстве. Только два имени — М. Фокин и А. Горский — были тогда ему камертонами. По ним он сверял свой голос, выделявшийся на фоне пестрого хора особо звонким звучанием. Казалось, он вошел в искусство легко и беззаботно, не осознавая своей роли реформатора. Не сразу оценил в себе по достоинству и дарованное ему судьбой призвание. В ответах искусства начала века К. Голейзовский, будто забавляясь, выражал себя изящными стилизациями, никому при этом не подражая.

Работа в «Летучей мыши», в Мамонтовском театре миниатюр, в Интимном театре Б. С. Неволина, постановки для благотворительных концертов и вечеров приносят ему успех вроде бы настоящий: о нем пишут, рецензируют постановки, словом, замечают неординарные способности начинающего балетмейстера, самобытность его почерка и стиля.

Но все это не имело того веса и смысла, которые получает его деятельность в послеоктябрьские дни, когда революция всколыхнула сознание людей и призвала к новой работе — к творческому эксперименту.



Касьян Ярославич ГОЛЕЙЗОВСКИЙ (20-е годы).

Фрагменты из книги

«ИОСИФ ПРЕКРАСНЫЙ»

КНИГА В. ТЕЙДЕРА «ИОСИФ ПРЕКРАСНЫЙ» ВЫПУСКАЕТСЯ ИЗДАТЕЛЬСТВОМ «ИСКУССТВО» В СЕРИИ «ШЕДЕВРЫ БАЛЕТА». ОРГАНИЗАЦИИ И ОТДЕЛЬНЫЕ ЛИЦА, ЗАИНТЕРЕСОВАННЫЕ В ЕЕ ПРИОБРЕТЕНИИ, МОГУТ СДЕЛАТЬ ЗАКАЗ ЧЕРЕЗ МЕСТНЫЙ КНИГОТОРГ.

Касьян Голейзовский вошел в новую жизнь раскованно и свободно: он заносчиво порвал с Большим театром, где, по его убеждению, было невыносимо работать, и перенес свои искания на студийные подмостки.

Этим решительным шагом он бесповоротно связал свою судьбу с революционным искусством, о котором пока мало что знал, но горел желанием совершить реформу в духе времени. Со всей страстью молодости он взялся за ее осуществление. Увлеченно работая, К. Голейзовский создавал балеты для детей, ставил танцы в театре Вс. Мейерхольда, сотрудничал с А. Таировым, работал в цирке и студии Пролеткульта, осуществлял массовые представления на площадях, возглавлял коллектив Камерного балета, спорил на диспутах и в печати.

За короткий отрезок времени он успел сделать удивительно много. И все, за что бы он ни брался, было отмечено высокой профессиональной культурой и художественным вкусом. Его постановки тех лет и по сей день служат образцом мастерства, являются уроками творческого вдохновения. Эти свойства дара Голейзовского проявлялись в любой, как тогда говорили, художественной вещи.

В поисках своего собственного почерка, манеры он проверял себя в разных стилевых направлениях: возрождал культуру античной пластики, создавал импрессионистические зарисовки музыкальных произведений К. Дебюсси, А. Скрябина, И. Альбениса, Э. Гранадоса, Н. Метнера, увлекался приемами эксцентрики и буффонады театра del arte, строил пластические конструкции и использовал новинки пластического алогизма, когда ставил прокофьевские «Мимолетности». И, как отмечали современники, для всего находил нужный язык и средства выражения.

Но главным, определяющим в творчестве хореографа уже в эти ранние годы была реформа, которую он начал с обновления выразительного языка академического танца. Ему он отводил в своей эстетической системе роль фундамента. Балетмейстер значительно пополнил словарь танцевальной лексики оригинальными движениями, поддержками, элементами акробатики, разработал новые композиционные приемы и принципы использования сценического пространства. Реформа, проводимая им, коснулась также костюма, декораций и исполнительского искусства.

Итог этим поискам подвел балет «Иосиф Прекрасный», который вобрал в себя все лучшее, что было подготовлено предшествующим этапом, прошедшим под заборными лозунгами «левого» театрального фронта. Новизна спектакля была ошеломляющей. Конструктивизм эрдмановских установок, созданных взамен живописи декораций, впервые, пожалуй, столь органически слился с образной стихией сценического действия. Режиссура К. Голейзовского, танцы поставленные им, соединили все компоненты балетного спектакля в единое целое. Литературная основа, музыка, хореография, режиссура, изобразительное решение, исполнительское искусство — все эти слагаемые балета достигли той гармонии, когда трудно отделить какой-либо элемент от другого и рассматривать его вне связи с остальными. «Иосиф Прекрасный» стал в этом смысле первым спектаклем Большого театра, который по всем основным художественным параметрам был целиком современным. Современной была трактовка легенды об Иосифе, современными были постановка и хореография балета, равно как и декорационное и костюмное оформление, талантливо осуществлен-

ное художником-сценографом Б. Эрдманом. Замечательно было искусство исполнителей, занятых в спектакле, и прежде всего — В. Ефимова, Л. Банк, А. Булгакова, выступивших в главных ролях.

Со дня рождения «Иосифа Прекрасного» прошло почти семьдесят лет. Вслед за московской премьерой Касьян Ярославич осуществил две редакции балета — в Одессе (1926) и Харькове (1928). После этого «Иосиф Прекрасный» никогда не возобновлялся на сценах наших театров. Такова была воля хореографа, считавшего, что каждый спектакль предназначен для своего времени. Это, однако, не значит, что балет забыт или что он имел значение только для искусства двадцатых годов.

Значительность «Иосифа Прекрасного» еще и в том, что он был этапным и подводил итог экспериментам как в творчестве самого балетмейстера, так и этого явления в целом. «Иосиф Прекрасный» раздвинул рамки традиции и укрепил на академической сцене существование новых театральных форм, рожденных временем.

Спектакль К. Голейзовского появился на свет в годы, когда происходила борьба между старым, традиционным искусством и искусством новым, созвучным эпохе. Своей работой балетмейстер доказательно убеждал в том, что классический танец и его школа способны преобразиться, нести в себе ростки новаторской разработки новых танцевально-пластических средств выражения.

Нелегко восстановить образ балета, которому более полувека. Многих исполнителей и очевидцев нет среди живущих, а память ныне здравствующих не всегда способна передать те давние по времени впечатления. Однако помощь этих людей неоценима, а их воспоминания, даже самые отрывочные, служат тем «фактологическим» материалом, который и способствовал воссозданию, как мы говорим, лица спектакля.

Об «Иосифе Прекрасном», как и о творчестве К. Голейзовского, все, с кем довелось беседовать автору этих строк, на редкость единодушно отзывались как о явлении уникальном, перевернувшем их представления об эстетической природе искусства балета. Воспоминания Л. Банк, С. Бем, В. Васильевой, А. Ларионова, А. Мессерера, Н. Тарасова и других помогли восстановить детали балета и сверить авторское впечатление, полученное по материалам печати и архивных фондов, с впечатлениями очевидцев. Всем им выражаю сердечную благодарность.

Особо ценной явилась помощь жены и друга балетмейстера — Веры Петровны Васильевой и сына — Никиты Касьяновича Голейзовского, прочитавших книгу в рукописи и сделавших существенные замечания и поправки. Они предоставили возможность работать с личным архивом хореографа без каких-либо оговорок и предварительных условий. Беседы с ними значительно дополнили представления о личности К. Голейзовского, о его творческом методе.

Вере Петровне Васильевой направляю слова признательности и восхищения ее терпением, человеческим обаянием и дружеским расположением к людям. В том, что книга завершена, в немалой степени труд и ее отзывчивой души.

Еще до премьеры спектакли Голейзовского горячо обсуждались среди людей театра, вызывая различные толки. Все, что было связано с его именем, получало какой-то особый смысл потому, что каждая его работа была новее прежней. Вокруг его постановок всегда возникали стихийные споры. Личность, творчество хореографа притягивали, как магнит, одних и отталкивали других, тех, кто не видел или не хотел замечать в его новаторских опытах ростки нового, грядущего искусства. Так было и на этот раз. В Экспериментальный театр стремились попасть те, кто не был равнодушен к творчеству Голейзовского, шедшего во главе «левого» течения в искусстве танца. В дни, когда «Иосиф» и «Теолинда» только репетировались, в печати появились заметки, в которых строились догадки о будущих постановках. Так, В. Блюм писал, что даже Большой театр «ставит уже во всех отношениях конструктивный балет «Иосиф Прекрасный»¹. А критик А. Черепнин предостерег, что «еще менее следует задумываться над возможными выводами о социальном удельном весе ак-балета, если иметь в виду анонсированную череду дальнейших постановок: «Легенда об Иосифе Прекрасном» (эротическое «морсо»), «Сильфида» (реминисценция идеалистических 30-х годов), «Теолинда» (заплевсневелая романтика под музыку Шуберта) и т. п.»²

Полемический оттенок носили не только печатные выступления. Дискуссии велись как внутри театра, так и за его пределами, вызывая интерес к работе «бунтаря» в цитадели академического балета.

Вечером 3 марта 1925 года Экспериментальный театр был заполнен до отказа. Из программы было известно: первым пойдет балет «Теолинда», поставленный К. Голейзовским на музыку симфонитты Ф. Шуберта. Оркестровку осуществил Д. Рогаль-Левинский, художественное оформление Б. Эрдмана, дирижер — М. Домашевич. В ролях: Теолинды — В. Галецкая, Лизетты — Л. Банк, Рауля — Н. Тарасов, Амура — Т. Васильева. Сюжет его известен любителям балета. Разбойники хотят похитить заблудившихся в лесу девушек. Но фея гор Теолинда превращает разбойников — за дурное поведение и девушек — за доверчивость в фавнов и сильфид. Опустившийся занавес переносит зрителя в «очарованный лес», где в фантастическом голубом освещении разворачиваются ансамблевые и сольные танцы фавнов и сильфид в стиле тридцатых-сороковых годов прошлого столетия. Здесь происходят трафаретные чудеса балетной романтики: исчезновения в люках, появление лесных духов и т. п.

Голейзовский использовал здесь шаблонные формы романтической хореографии — адажио, па де труа, вариации. Сильфида-Лизетта танцевала вариацию, построенную по образцу танцев Марии Тальони. А фавн Рауль — в стиле Вестриса. Вариации сменялись вновь ансамблевыми танцами и развитие сюжета продолжалось в игровых эпизодах, решенных в пантомимической, старой, условной манере.

Балет заканчивался тем, что Теолинда «прошала» всех и в финале участники спектакля лихо отплясывали галоп.

Этот спектакль Голейзовского, оформленный Эрдманом в нарочито традиционном ключе, воспринимался по-разному: одна часть зрительного зала, уловив иронию, аплодировала смелости шутки, другая — мастерству исполнителей, показав-

ших виртуозное владение техникой романтического стиля. Но у «Теолинды» была еще одна цель — подготовить восприятие «Иосифа». Только посмотрев второй балет, можно было понять смысл первого.

Закончился антракт. К дирижерскому пульта выходит молодой, подтянутый композитор С. Василенко — автор музыки балета «Иосиф Прекрасный». Взмах рук. Оркестр исполняет вступительную часть, вводя зрителя в мир образов, которые через минуту-другую заживут своей, сценической жизнью. Увертюра исполнена. Маленькая, непродолжительная пауза, и с первыми тактами нового оркестрового звучания занавес — неслышно и всегда неожиданно — обнажает сценическую площадку.

Неяркий, приглушенный свет дает иллюзию вечернего дня. Пространство воздуха и бесконечной, темнеющей дали. Не на чем остановиться глазу. Свет софитов и прожекторов, не отражаясь, тонет в бархате сценической одежды — черных, однотонных кулис и задника. Не покидает, однако, ощущение непривычности: нет декораций, притягивающих взгляд живописью красок, как это только что было в «Теолинде». Нет достоверности в том, что вынес на сценическую площадку Эрдман. Голые, слегка выгнутые доски склочены в добротные установки-конструкции. Они составлены из пандусов, планшетов и панелей, поддерживаемых прочными опорами из брусьев и кубов. Самый широкий пандус расположен в центре и скатывается вниз, расширяясь в размерах. Это как будто дает перспективу, усиливаемую двумя другими скатами-площадками по бокам. В верхней части они соединены настилами, которые чуть наклонны. Их легкий изгиб напоминает собой не то тропу, не то мостки, перекинутые с холма на холм.

Открывшаяся взору установка, несмотря на свои грандиозные размеры и высоту, не кажется громоздкой. Она лишь необычна, и только это, пожалуй, вызывает желание домыслить предназначение конструкции, которая никак пока не вяжется с опытом восприятия зрителя, не привыкшего к аскетизму таких «небалетных» декораций.

Вся установка занимает значительную часть сцены. Она раскинулась шириной почти до боковых кулис. Поэтому трудно, невозможно представить, каким образом будут проходить танцы, которые требуют прежде всего большого пространства. Но ощущение диковинности декоративного оформления постепенно пропадает. Оно забывается, когда луч прожектора, родившись незаметно, выхватывает фигуру одиноко сидящего юноши. Он расположился на одном из холмов слева.

Иосиф сидит и играет на свирели. Он безмятежен, и, кажется, прислушивается к звукам древнего инструмента. Красивое, пропорциональное тело расслаблено. Но вместе с тем в нем угадывается и сила, и натренированность. Торс, ноги, руки юноши обнажены, и цвет незагримированного тела выступает на фоне безбрежной дали рельефной белизной. Оно плоть от плоти живое и играет светотенями мышц. Длинные, выходящие волосы прибораны, перехвачены узкой повязкой. На ногах сандалии. Лодыжки, икры ног подвязаны ремешками, плотно прикрепляющими сандалии к ступням. Рядом с ним длинная палка погонщика-пастуха. Нарядная одежда, как и весь спокойно-созерцательный облик юноши, говорит о том, что работой он не утомлен, что редко выпадающая на его долю обязанность пастуха не обременительна.

Иосиф встает, делает один шаг, другой, и оказывается во власти танца, рождающегося из глубины нахлынувшего настроения — вольного и поэтического. Его жесты округлы и плавны, дают рисунок совершеннейшей формы. Одна живописная поза следует за другой. Музыка как будто растворяется в движениях, которые нанизываются и наплывают безостановочно, создавая впечатление нерасторжимого единства музыки и жеста. Перегибы корпуса, пластическая кантилена рук, переливаясь и сцепляясь, заполняют пространство паутиной рисунка, состоящей из различных положений и ракурсов, разворотов и порде бра.

В пластике Иосифа-Василия Ефимова нет канонических позиций: движения рук, головы, ног, корпуса развиваются по своим законам, для зрителя неведомым, но выражающим неподдельное чувство, которое излучается изнутри. Танец Иосифа необычен своей напевностью. Он светится пронзительной чистотой и целомудренностью. Его первая вариация — это счастливое ощущение мира и себя в этом мире, где все в гармонии — и тучи, и солнце, и утро, и ночь, и тень, и свет. Герой воспринимает мир как ребенок — непорочно и нежно. Инстинкт единения с природой пробуждает в нем чувства светлые и радостные.

Эту первую вариацию Голейзовский так и назвал — «Радость Иосифа». Она являлась лишь небольшим фрагментом экспозиции балета, развертывающейся последовательно и стройно, и построена по принципу внутреннего монолога, выражая состояние души героя. Его движения и жесты можно было бы назвать пластическими символами, отражающими перепады и текучесть настроения, льющегося безостановочно. Казалось, что исполнитель импровизирует — так произвольна была его пластика.

Танец В. Ефимова оставлял впечатление необычайной простоты. На самом же деле простота эта была кажущейся, и достигалась она безупречной координацией танцовщика, не позволявшего себе ни одной неверной интонации в жесте, предложенной ему хореографом.

Пляску радости Иосиф заканчивал, стирая руки вдаль, к заходящему солнцу. Озаренный приливом нежных чувств, юноша снова брал в руки свирель, но, увидев пролетающую бабочку, Иосиф сбегал с холма, ловил ее, и, поймав, разглядывал, любуясь.

Так зритель оказывался вовлеченным в мир переживаний Иосифа, в атмосферу жизни людей Ханаана. Через единение героя с природой, через слияние с ней постановщик раскрывал лирическое состояние юноши, для которого самой большой жизненной привилегией были радость бытия и раскрепощенность души.

В оркестре возникают новые интонации и ритмы. Появляются братья Иосифа. Первым выходит Рувим — самый старший среди сыновей Иакова. Он подкрадывается, как хищник, готовящийся напасть на жертву. За ним выходят остальные братья-заговорщики. Рувим останавливается и подает знак братьям. Рассыпавшись полукругом, они приближаются к нему неслышными шагами сзади. В руках у каждого посох. Рувим с силой замахивается. Иосиф, услышав шорох, отскакивает в сторону. Посох брата застыл в воздухе. Все на миг окаменело от неожиданного провала нападения. Но тут же спохватившись, неуклюже переминаются, стараясь превратить происшедшее в шутку. Они подходят к Иосифу, фальшиво льстят ему, похлопывают по плечу, утешают. Иосиф, еле сдерживая слезы, смотрит обиженно на братьев.

Весь эпизод был решен лаконично и средствами пантомимы. Но пантомимы не условно-иллюстративной, как в «Теолинде», где пантомимические диалоги и реплики напоминали язык глухонемых, а действительной и образной. Каждый шаг и каждый жест братьев был уложен в ритмический рисунок музыки. Для каждого персонажа были найдены свои характеристические движения. Голейзовский, таким образом, приблизил игровые сцены к танцу, и, если применить сегодняшнюю терминологию, то сцена похищения братьев на Иосифа, могла бы быть названа хореографической пантомимой.

Голейзовский опирался в этом случае на опыт Вс. Мейерхольда и М. Фокина, которые еще в начале века отказались от условной жестикуляции.

У Голейзовского в «Иосифе Прекрасном» каждый пантомимический диалог, сцена, эпизод являлись собой художественный сплав музыки и жеста, ритма и движения, эмоции и формы. Как в клубке, он собрал в пластике старшего брата типиче-

ские черты человека злобного и завистливого, вспльчивого и трусливого, хитрого и мстительного. «Внешний облик Рувима в моем представлении таков: мал ростом, коренаст, брови растут с переносья и делают резкий, неровный изгиб посередине лбу. Взгляд сумрачен, движения крадущиеся. На губах, ярких и толстых, несходящая кривая улыбка. Руки болтаются и будто отеки от работы. Придя на холмы, где Иосиф пасет стада, он пришел убить брата, и это с первого взгляда должно стать понятным», — писал Голейзовский в «Характеристиках». В остроготеском ключе он разрабатывал пластические характеристики и остальных братьев. Их поступками руководила расчетливость и продажность. Они испытывают страх и постоянно озираются. Вся сцена похищения на Иосифа сделана крупно и сочными мазками, продумана каждая мизансцена, деталь. Игра актеров наполнена эмоциональностью, рождающей яркую пластическую форму, рисунок. Балетмейстер усиливал динамизм эпизода привнесением в него не только «магии ритма» музыки, но и ритма цвета и ритма линий, главным образом скрещивающихся. Линиям пластических групп — линиям ног корпуса, рук исполнителей — он противопоставляет пересекающиеся линии посохов, дающих контр-ритм. Это придает действию напряженность. Особую роль он отводит в этом «хаосе» ритмов костюму, их цвету и покрою.

Эпизод нападения на Иосифа вносит в действие конфликт, способствующий показу противостояния двух сил.

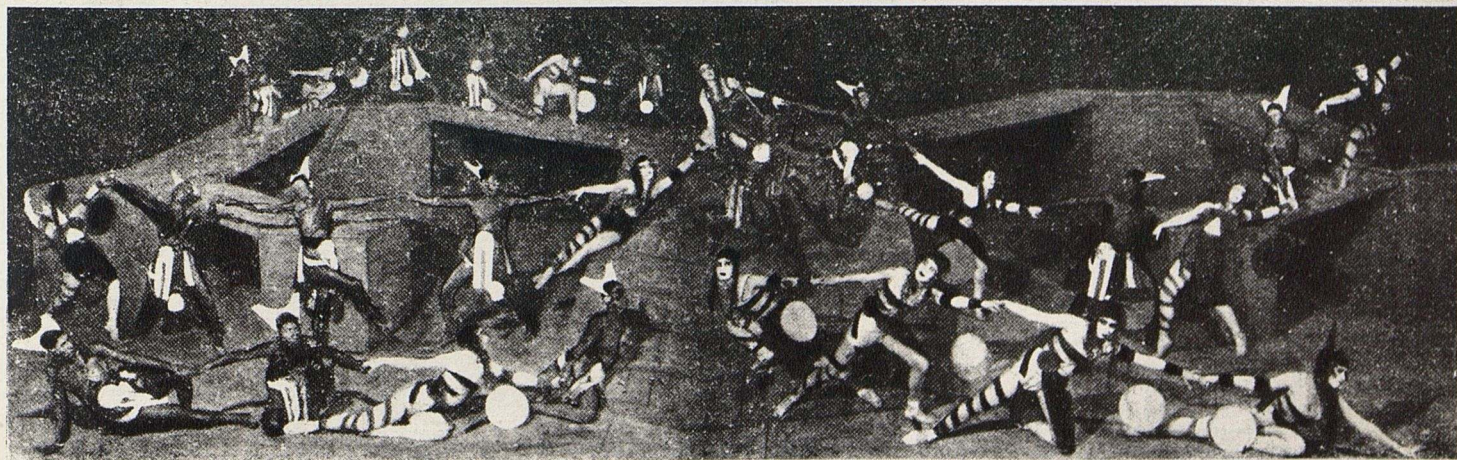
Вдали слышится шум. На вечерние игры собираются юные пастухи и пастушки. Они веселы и беззаботны. Семерых девушек сопровождают два юноши. Их встречают братья. Вслед за первой группой, выходят участники второй группы — шесть девушек и один юноша. Им неведома причина печали Иосифа. Девушки подходят к нему, хвалят его нарядную одежду. Иосиф отрешен от всего и переживает происшедшее. В его больших и скорбных глазах блестит влага слез. Молодежь затевает игры и вовлекает в свой хоровод братьев. Начинаются «буколические» танцы.

Продолжение следует

¹ В. Блюм. Советский театр. — «Советское искусство», 1925, № 7, с. 13.

² Ли. (А. А. Черепнин). «Миллионы Арлекина» в ак-Большом. — «Новый зритель», 1925, № 3, 20—25 января, с. 8.

Буколический танец из балета «Иосиф Прекрасный»



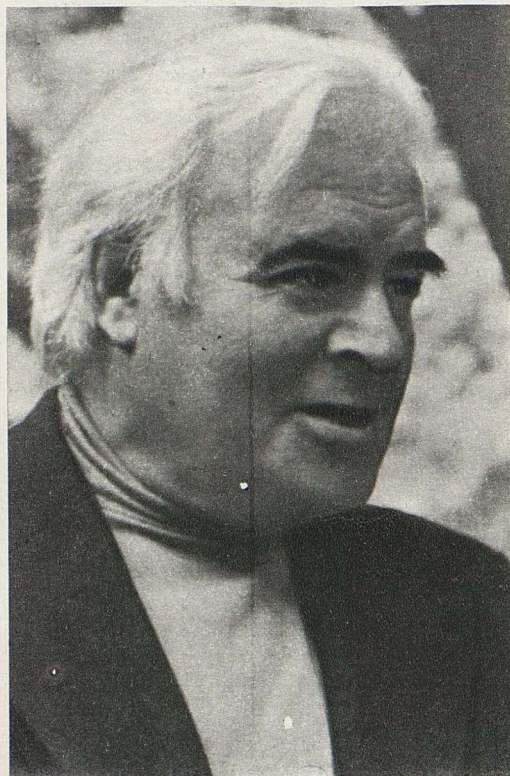
Среди многих трудных и важных театральных профессий профессия балетного критика — одна из сложнейших. Действительно, понимание такого синтетического жанра, каким является балет, требует от него поистине энциклопедических знаний. Ведь он выступает не только как толкователь философски-творческой концепции спектакля, но и тонко, со знанием дела стремятся анализировать все его составляющие, помогая таким образом и создателям произведения, и его зрителям.

Развитие балетного искусства, активно вбирающего в орбиту своего внимания значительные и сложные партитуры выдающихся композиторов-симфонистов, стремительный скачок техники в исполнительском мастерстве артистов балета, большие и емкие открытия в сценографическом решении хореографических полотен, и, наконец, становление профессии хореографа, объединившего в одном лице труд балетмейстера, режиссера, драматурга, сформировали такой многоликий пласт искусства, постижение закономерностей которого под силу личности одаренной и высокоэрудированной. Да, быть критиком балета в наше время может только настоящий серьезный ученый. Таким ученым-исследователем хореографического искусства во всем многогранном богатстве его проявлений и был Николай Иосифович Эльяш.

Если соединить вместе все написанное Эльяшом в течение его жизни, то может получиться многотомное издание. Его статьи, рецензии, стенограммы выступлений поражают широтой проблематики, глубиной ее осмысления, профессиональной культурой анализа. И при всем этом в каждой работе Николая Иосифовича четко определена его позиция — позиция критика-гражданина.

Пожалуй, наиболее полно все сказанное выражается в его рецензиях и исследовательских трудах, посвященных развитию хореографического искусства национальных республик страны. Собранные вместе они могут стать подлинной летописью советского искусства балета во всем его национальном многообразии. Проблемные статьи о путях развития республиканских и областных театров, очерки-портреты, посвященные творчеству выдающихся мастеров, зарисовки-напутствия молодым, рецензии на отдельные этапные спектакли, обзор гастрольных выступлений различных трупп в Москве, корреспонденции о премьерах и творческих смотрах, конкурсах, фестивалях — таковы аспекты публикаций Николая Иосифовича Эльяша в периодической печати. До сих пор остается единственной в своем роде его работа «Балет народов СССР», выпущенная издательством «Знание» в 1977 году, где автор впервые в нашем балетоведении постарался нарисовать целостную историческую панораму развития советских национальных хореографических школ, проанализировать этапы их развития.

В книгах Эльяша, посвящены ли они историческим этапам развития балета или сегодняшним событиям, всегда убеждает четкое чувство времени, умный разговор, который ведет он с современником о ярком и самобытном искусстве танца. Таковы



МЫ НЕ ЗАБУДЕМ ВАС, НИКОЛАЙ ИОСИФОВИЧ...



его книги «Русская Терпсихора», «Образы танца». Умение восстановить образ не просто того или иного ушедшего в историю спектакля, а передать широкую картину действительности, так сказать поток культуры времени, в котором жил художник — творец балета и само его произведение, поражает в собственно научных исследованиях Николая Иосифовича. Одной из серьезнейших работ в советском балетоведении, да и в советском литературоведении, безусловно является книга-исследование «Пушкин и балетный театр». Из страницы в страницу раскрывает в ней автор историю спектаклей на тему произведений Пушкина, показывает, как поэтика Пушкина сыграла огромную роль в развитии отечественной школы классического балета. Есть в этом строго научном труде и еще одно качество — увлеченность автора. Убежденность и темпераментное изложение материала делают труд Эльяша разительной книгой, чтение которой широким читателям интересно и познавательно. Эта особенность характерна и для его небольшого монографического эссе «Авдотья Истомина».

Общественная (он был членом и председателем многих общественных секций хореографии, членом и председателем жюри многих смотров народных талантов на фестивалях и конкурсах, заседал в ряде комиссий и в советах и т. д.), научная, литературно-критическая деятельность Николая Иосифовича Эльяша неразрывно связана с широкой лекционной и преподавательской работой в стенах Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. Уже не несколько, не десятки, а сотни его учеников театроведов, балетмейстеров, педагогов трудятся в театрах, в редакциях газет и журналов, высших учебных заведениях у нас в стране и за рубежом, с благодарностью вспоминая и строгие наставления, и яркие лекции, и прирчивую правку своих первых статей педагогом Эльяшом.

С 1981 года Николай Иосифович — член редакционной коллегии журнала «Советский балет», и мы, его коллеги по журналу, всегда ощущали добрую и внимательную заинтересованность Эльяша в работе редакции, его постоянное желание помочь, поддержать, поделиться новостями, идеями, опытом. Он был нашим другом и желанным автором. Безвременная кончина помешала ему завершить работу над задуманным материалом, публикация которого в журнале, как мы предполагаем, открыла бы нашим читателям еще одну неизвестную им страницу истории балета.

Большая эрудиция ученого, дар критика, лектора и педагога, активная гражданская и творческая позиция — эти качества личности заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора Николая Иосифовича Эльяша притягивали к нему людей разных поколений — известных мастеров балета и молодых критиков, маститых руководителей танцевальных коллективов и студентов, строгих профессионалов и любителей хореографического искусства. Его доброта и помощь никогда не изглаживаются в их памяти, а книги и статьи Николая Иосифовича всегда останутся источником знаний для всех тех, для кого балет — любовь на всю жизнь.

Вышедшая в свет монография Ю. Чурко «Белорусский хореографический фольклор» — фундаментальное исследование, посвященное национальному танцу. Советское хореоведение, пожалуй, еще не знало таких комплексных работ, где народная хореография рассматривалась бы на всем протяжении своего пути, от генезиса до современных сценических форм и во многих аспектах — фольклористическом, историческом, теоретическом, эстетическом, искусствоведческом. Танцевальному искусству Белоруссии в этом плане вообще повезло: в лице доктора искусствоведения, профессора Ю. Чурко оно имеет сразу фольклориста и балетного критика, историка и эстетика, посвятившего ему свою жизнь и свои труды. Назовем некоторые из ее работ — «Белорусский балет» (Минск, 1966), «Белорусский сценический танец» (Минск, 1969), «Белорусский народный танец» (Минск, 1972), «Белорусский балетный театр» (Минск, 1983), «Белорусский балет в лицах» (Минск, 1987).

Книга «Белорусский хореографический фольклор» (издательство «Высшая школа») является результатом почти двадцатилетних полевых экспедиций автора по деревням и селам республики. Каждый из читателей наверняка найдет в монографии то, что его заинтересует. Но особую ценность, в том числе и для балетмейстеров-практиков, думается, представляют приводимые в книге краткие записи танцев, многие из которых ранее вообще были неизвестны и вводятся в научный и практический обиход впервые. Причем облик того или иного народного танца, нередко уже давно ушедшего из быта, забытого даже своим автором — народом, реконструируется нередко путем сопоставления отрывочных сведений о нем, оставленных этнографами прошлого, и личных, живых наблюдений автора, изысканий в сфере этимологии его названия, анализа аналогичных параллелей со смежными видами искусства. Воссоздание танца таким «мозаичным» способом требует большой и тщательной работы. Но зато он часто предстает перед читателем в многообразии своих региональных, жанровых, стилевых вариантов, в контексте быта, обряда, духовной культуры своих создателей и носителей (обширная часть работы посвящена функционированию хореографического фольклора в календарно-годовом и семейно-бытовом обрядовых и праздничных циклах). Особую выразительность описаниям отдельных танцев придает эмоциональность и теплота авторского тона. Ю. Чурко обладает редким умением воссоздавать зримый облик танца и заражать своими чувствами читателей.

Добавлю к этому, что язык автора отличается от традиционного для работ такого плана «академического» стиля изложения, и что благодаря доступности и литературным достоинствам текста (присущим, кстати, и другим книгам Ю. Чурко), эта серьезная монография может иметь самого широкого читателя — всех, кто интересуется белорусской хореографией, фольклором, культурой. Да и не только белорусской. Ввиду близости танцевально-творчества белорусов братским народам — русским и украинцам — многие вопросы поэтики и эстетики, рассматриваемые в монографии, а также описания некоторых старинных хороводов и танцев имеют прямое отношение и, в целом, как нам думается, ко всему восточнославянскому фольклору.

Довольно сложная, но внутренне стройная композиция книги позволяет автору

осветить многие аспекты развития народной хореографии. В главах, посвященных аутентичному фольклору, занимающих более трех четвертей монографии, последовательно рассматриваются вопросы танцевальной образности, дифференциации фольклора, функционирования его в быту, детально изучаются отдельные танцевальные жанры и виды — хороводы, традиционные танцы, кадрили, полки, городские бытовые танцы, импровизированные пляски. Все они анализируются комплексно, в сумме всех средств выразительности. Показателем в этом плане жанр хоровода, синтетический по своей природе, но рассматриваемый ранее фольклористами чаще всего с какой-либо одной стороны — поэтического текста или музыки. Ю. Чурко, анализируя его структуру, исходит из этой древней синкретичности и делит хороводы на группы в зависимости от того, какой из компонентов доминирует — песенное, игровое или хореографическое начало. Это позволяет ей создать целостный, объемный образ хороводного жанра.

Новыми для науки о танце, практически впервые разработанными Ю. Чурко, являются вопросы взаимодействия в хореографическом фольклоре традиций и новаторства, взаимовлияния танцевального творчества разных народов. Теоретический аспект, избранный автором, выводит разговор за национальные рамки и может быть интересен для представителей различных пластических культур. Здесь много оригинальных мыслей, тонких наблюдений, авторских идей. Многие из них убеждают, другие вызывают желание поспорить, но все свидетельствует как о широкой эрудиции и глубоком знании автором предмета, так и современности его взгляда. Такое же ощущение возникает и при знакомстве с разделами, посвященными претворению фольклора на сцене. Рассмотрев путь, пройденный белорусской хореографией, и оценив лучшие из самостоятельных и профессиональных коллективов. Ю. Чурко сосредоточивает внимание на нынешних проблемах сценического воплощения фольклора и обобщает опыт работы в этом направлении хореографов республики, педагогов и студентов Минского института культуры. Привлекает здесь прежде всего взвешенность и рациональность позиции Ю. Чурко. В развернувшейся ныне дискуссии между приверженцами фольклора только в чистом виде и сторонниками его сценической обработки она занимает скорее центральное место и ратует за плюрализм действий,

справедливо полагая, что каждый коллектив в соответствии со своим профилем вправе избрать свой собственный путь, — этнографическим и фольклорным коллективам более близок аутентичный, подлинный фольклор, для многих самодельных и профессиональных — трансформированный. Замечая, что в диалектическом процессе взаимодействия национального и интернационального сложившаяся в настоящее время в республике ситуация заставляет сделать акцент не на стирании национальных различий, а на расширении диапазона национального, укреплении связей народно-сценической хореографии с фольклором, Ю. Чурко в то же время предостерегает как от односторонности охранительно-реставраторской тенденции, сужающей возможности функционирования народного творчества в современной культуре, так и от поверхностного, коммерческого использования его в самостоятельном и профессиональном искусстве, разрушающем животворные традиции. «Не отрицание или идеализация достоинств народного творчества, не сетования по поводу утраты безвозвратно ушедшего или несовершенства пришедшего ему на смену, — пишет она, — а поиск целесообразных форм взаимодействия народного искусства, самостоятельного и профессионального творчества, развитие и обновление традиций, успешное освоение и сохранение из опыта прошлого всего того, что может быть освоено и сохранено, — вот наиболее плодотворный путь дальнейшего развития всего белорусского хореографического искусства».

Книга содержит много информации для размышления. Несмотря на большой объем монографии (более 30 п. л.), информация эта спрессована порой так плотно, что кое-где ее хотелось бы разредить. В особенности это касается теоретических разделов, где разбавление текста примерами и комментариями, возможно, сделало бы его более читабельным. Некоторая скороговорчатая тезисность присутствует и на страницах книги, где освещается деятельность руководимой ее автором Отраслевой научно-исследовательской лаборатории белорусского танцевального творчества при Минском институте культуры, а ведь это — единственная в стране вузовская лаборатория подобного профиля, и она заслуживает более подробного разговора. Созданная восемь лет назад, она проводит планомерное обследование республики, собирая хореографический фольклор и создавая своеобразный «банк» танцевальных традиций для последующих поколений. Кроме того, она работает над решением и многих насущных вопросов. Ежегодное участие в полевых экспедициях, которые проводит лаборатория, практически всех студентов-хореографов, позволяет на практике пройти все стадии работы с фольклором, от его сбора и классификации до сочинения на его основе современного сценического произведения. Регулярные фольклорные концерты, которые проводит в декабре кафедра по материалам летних экспедиций, привлекают внимание хореографов не только Белоруссии.

Книга Ю. Чурко тесно связана с практикой, вырастает из нее и, хочется надеяться, вырастет в нее, станет самостоятельной для хореографов-практиков. Ведь в ней, этой своеобразной энциклопедии белорусского танца, они найдут и богатую информацию, и многие ответы на свои вопросы.

Валерия УРАЛЬСКАЯ,
кандидат философских наук

Книжное обозрение

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ БЕЛОРУССКОГО ТАНЦА



ШКОЛА СТЕПА



Фред АСТЕР.

Основные удары



1. Дрэг (торможение) — скользящий удар, звук происходит при скольжении стопы ноги по полу во время движения ноги назад, в то время как другая нога делает шаг назад.

ПРОСТЫЕ КОМБИНАЦИИ

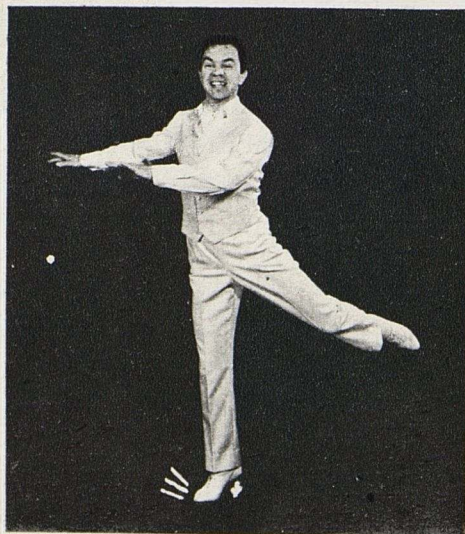
ДВИЖЕНИЕ 2



Флэп (правая).
и — 1

такт 1

ДВИЖЕНИЕ 4



Флэп (правая). Хилл (правая).
1 — и



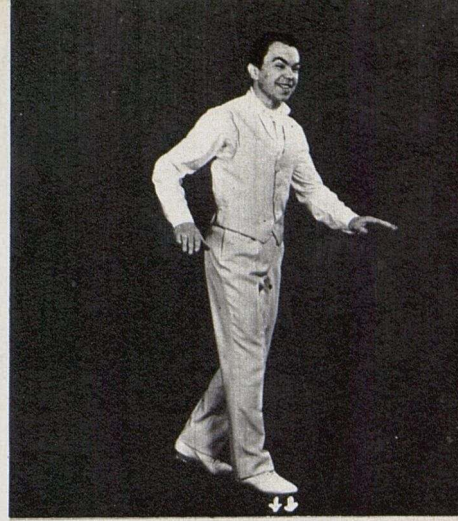
Флэп (левая). Хилл (левая).
2 — и



2. Флэп или Слэп (хлопок) — двойной удар, звук возникает от легкого прикосновения носка ноги к полу во время движения ноги вперед и затем при опускании на подушечку той же ноги. В конце движения нога остается на полу.



3. Флэп-Хилл — тройной удар, звук создает легкое прикосновение носка ноги к полу во время движения ноги вперед, затем при опускании на подушечку той же ноги и затем при опускании на пятку той же ноги.



4. Чаг (пыхтение) — скользящий удар, звук получается от прикосновения подушечки ноги к полу, как бы вздрагивая и одновременно скользя вперед. Пятка той же ноги опускается на пол.

ОСНОВНЫХ УДАРОВ.



Флэп (левая).
и — 2



Флэп (правая).
и — 3



Флэп (левая).
и — 4



Флэп (правая). Хилл (правая).
3 — и



Флэп (левая).
4 —



Флэп (правая).
и



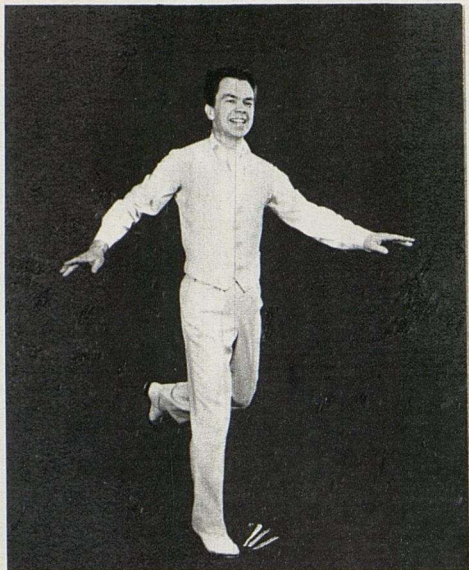
Флэп (левая). Хилл (левая).
1 — и



Флэп (правая). Хилл (правая).
2 — и



Флэп (левая). Хилл (левая).
3 — и



Флэп (правая).
4 —



Флэп (левая).
и

ПРОСТЫЕ КОМБИНАЦИИ ОСНОВНЫХ УДАРОВ.

ДВИЖЕНИЕ ПЕРВОЕ. Исходное положение: шестая позиция ног. Исполняется на два такта. Музыкальный размер 4/4.

- 1 такт. Флэп (правая). Флэп (правая). Флэп (правая). Степ (правая).
и—1 и—2 и—3 и—4
- 2 такт. Флэп (левая). Флэп (левая). Флэп (левая). Степ (левая).
и—1 и—2 и—3 и—4

Движения можно повторять несколько раз. Начинайте с медленного темпа и по мере усвоения темп убыстряйте.

ДВИЖЕНИЕ ВТОРОЕ Исходное положение: шестая позиция ног. Исполняется на один такт. Музыкальный размер 4/4.

- Флэп (правая). Флэп (левая). Флэп (правая). Флэп (левая). Хилл (левая).
и—1 и—2 и—3 и—4 —и

Движение повторять несколько раз. Когда движение пойдет без напряжения, попробуйте сделать его, двигаясь в сторону вправо. То же сделайте, начиная Флэп с левой ноги.

ДВИЖЕНИЕ ТРЕТЬЕ. Исходное положение: шестая позиция ног. Исполняется на четыре такта. Музыкальный размер 4/4.

- 1 такт. Шафл (правая). Шафл (правая). Шафл (правая). Флэп (правая).
и—1 и—2 и—3 и—4
- 2 такт. Шафл (левая). Шафл (левая). Шафл (левая). Флэп (левая).
и—1 и—2 и—3 и—4

- 3 такт. Шафл (правая). Шафл (правая). Шафл (правая). Флэп (правая).
и—1 и—2 и—3 и—4
- 4 такт. Шафл (левая). Флэп (левая). Шафл (левая). Флэп (левая).
и—1 и—2 и—3 и—4

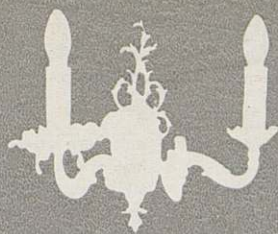
То же можно исполнить, начиная в первом такте Шафл с левой ноги.

ДВИЖЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ. Исходное положение: шестая позиция ног. Исполняется на два такта. Музыкальный размер 4/4.

- 1 такт. Флэп (правая). Хилл (правая). Флэп (левая). Хилл (левая).
1 — и 2 — и
Флэп (правая). Хилл (правая). Флэп (левая). Флэп (правая).
3 — и 4 — и
- 2 такт. Флэп (левая). Хилл (левая). Флэп (правая). Хилл (правая).
1 — и 2 — и
Флэп (левая). Хилл (левая). Флэп (правая). Флэп (левая).
3 — и 4 — и

При исполнении Флэп (правая). — Флэп (левая), или Флэп (левая). — Флэп (правая) можно делать небольшой прыжок с ноги на ногу, что придает резкость и вместе с тем легкость исполнения движения.

Занятия ведет
ВЛАДИМИР КИРСАНОВ



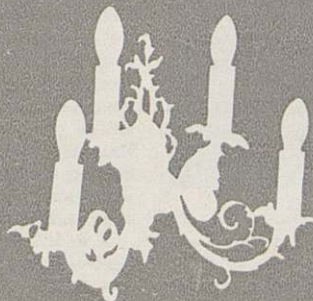
**БРА ЛЮСТРЫ КАНДЕЛЯБРЫ
ОРИГИНАЛЬНОЙ
РАБОТЫ — ЭТО НОВОЕ
ОСВЕЩЕНИЕ
ДОМАШНЕГО
ИНТЕРЬЕРА И
НАСТРОЙ НА
ОТДЫХ**

БОРОДИНО

- это объединение высококлассных специалистов в области художественного литья из цветных металлов
- это гарантия вашего уюта
- это стиль «антик» с использованием древних восточных мотивов
- это благородство бронзы с чернением
- это ручная работа
- это умеренные цены.

Мы готовы помочь вам оформить ваш театр, кафе, офис.
Наши специалисты к вашим услугам ежедневно с 9 до 17 / обед с 13 до 14/, кроме воскресенья.

Ждем вас по адресу: 121357 Москва, ул. Сулова, д. 5
/станция метро «Кунцевская»/
Телефон: 445-47-60



ПРОЩАЙ И ЗДРАВСТВУЙ, ТАНЦПЛОЩАДКА

ГЕННАДИЙ БОГДАНОВ,
кандидат искусствоведения



Исполнение балльных танцев — это высокое искусство. Творчество Людмилы и Станислава **ПОПОВЫХ** подтверждает справедливость этих слов.

Несколько лет назад попал я на занятие в одну из школ балльного танца, функционировавшую на принципах самоокупаемости. Через каждые три месяца школа делала выпуск и объявляла новый набор. Я пришел в тот период, когда группа занимающихся только что набралась. Занятие было первое. Собралось человек двадцать.

Преподаватель начал объяснять, как работает школа, чем будет заниматься группа. Завел разговор о порядке занятий, о воспитательной роли танца. Один из пришедших задал вопрос: «А мы будем учить балльные танцы или просто танцы?» Преподаватель, видимо, не впервые сталкивался с подобными вопросами. Ответил, вроде того, что «еще узнаешь. Все впереди. Разные будем учить танцы».

Меня этот вопрос заинтересовал. После занятия подхожу к парню, знакомлюсь... Фамилию теперь уже не вспомню. Помню только, что зовут Иван. Спрашиваю его, что он имел в виду, называя «балльные танцы» и «просто танцы»? «Балльные танцы, — отвечает, — это которые показывают по телевизору или со сцены, танцуют на конкурсах, а просто танцы танцуют на танцплощадках и дискотеках».

Долго мы с ним в тот вечер беседовали. На танцы он ходить начал лет в шестнадцать. Танцевать учился прямо на танцплощадке. На танцы ходит часто, особенно в субботу и воскресенье. «Люблю — говорит, — танцы современные. В школу балльного танца пришел ради интереса. Может, что-нибудь новенькое выучу».

В разговоре с ним вспомнилась своя молодость. Я тоже когда-то начал рано ходить на танцы. Осваивал танцевальную технику «на ходу», непосредственно на танцах, как говорится, «с ног на ноги». Правда, в наше время танцы были поспокойнее. Сейчас некоторые из них считаются чуть ли не «классическими»: краковяк, падеспань, полька, полянка, вальс-бостон, танго, фокстрот и другие. Когда уходил в армию, везде танцевали этот репертуар. Пришел из армии, и не узнал танцев. Без меня в моду вошел рок-н-ролл. Появились «стиляги». Надо сказать, рок-н-ролл танцевали не все. Значительная часть молодежи, особенно мои сверстники, кто после армии, продолжали танцевать по старинке: фокстрот — «линдочкой», краковяк, полянку, падеспань и другие фигурные танцы — с небольшими отклонениями-импровизациями фигур.

То, что я увидел в рок-н-ролле, было неожиданно, ново и поначалу казалось диким. Постепенно привык, освоил основные «правила» исполнения, и «рок» стал даже нравиться мне. Он давал большую возможность для самовыражения, не сковывал инициативу. После рок-н-ролла пошла волна чарльстона, за ней — твиста, шейка... И хотя я начал увлекаться сценическими танцами — стал ходить на занятия в Народный театр балета, а затем пошел учиться по линии хореографии — однако нет-нет да и заглядывал на танцплощадку.

Прошел примерно год после нашего разговора с Иваном. Встречаю его на вечере танцев в Доме культуры. Инструментальный ансамбль играет какой-то западный «шлягер» в современном ритме. В зале полно молодежи. Большинство танцуют небольшими группами, некоторые — поодиночке. Иван среди одиночек. Глаза полускрыты, лицо отрешенное. Голова и корпус равномерно покачиваются из стороны в сторону, ноги ритмично выделывают «замысловатый» рисунок. Время от времени рисунок меняется, изменяются движения, но ритм остается «железным», как и ритм музыкальной пьесы, исполняемой ансамблем.

Я бы не сказал, что он красиво танцевал, скорее, грубовато и нескладно. Мне, осваивавшему профессиональную школу танца, были видны шероховатости в его движениях. Впрочем, если бы я его не знал, вряд ли выделил бы среди остальных танцующих. Он выглядел как все. А все вокруг были заняты своими импровизациями. Каждый «вихлялся» как мог, основываясь на каком-то незнакомом мне движении. Их объединял ритм танца, характер «вихляний» и этот незнакомый элемент. Чем больше я наблюдал за Иваном и остальными танцующими, тем больше мне начинал нравиться их танец. Было в нем что-то давно знакомое. Вспомнились встречи с исполнителями и носителями народных традиций бытового танца.

Уже учась в институте, увлекся я собиранием танцевального фольклора. Каждое лето старался выехать, как говорят фольклористы, «в поле». Бывал во многих областях России. С магнитофоном и блокнотом ходил по деревням, беседовал с людьми, пожилыми и

молодыми, выпрашивал у них про местные народные танцы, которые они пляшут в бытовых ситуациях: на гуляниях, празднествах, на танцевальных вечерах. Записывал. Нередко вставал вместе с ними и выучивал танец «с ног». Для меня такие походы за танцами были прекрасными «университетами». Многому меня научили, дали незабываемые впечатления.

Не знаю, приходилось ли вам наблюдать за людьми, которые пляшут для собственного удовольствия, не потому что они артисты и обязаны плясать для публики, а пляшут для себя, от того, что душа переполнена радостью, и радость эта плещется, что называется, «через край»? Какое все-таки это захватывающее ощущение! Слушая музыку, глядя на пляшущих, я стараюсь отрешиться от всего, что мешает мне воспринимать происходящее. Отбрасываю опыт восприятия других, прежде виденных зрелищ. Стараюсь подчиниться ритму и настрою происходящей пляски. Проходит некоторое время и постепенно начинаешь ощущать в себе какой-то трепет. Чувствуешь, как происходящее захватывает тебя. Еще немного, и ты уже «не в себе». Хочется выйти в круг пляшущих и слиться с ними. На этом чувстве я и поймал себя, наблюдая за Иваном.

Иван танцевал самозабвенно, не замечая вокруг себя никого и ничего. Он был полностью поглощен процессом танца, как бы растворился в нем. По себе знаю, какие это необыкновенные минуты, когда чувствуешь полную раскованность, когда тело подчиняется малейшему движению чувства, напеваемого музыкой, а ритм танца диктует, какие следует делать движения. Это, можно сказать, «звездные минуты» танцора. Они незабываемы. Вначале танец Ивана показался мне бесвязным и путанным. Лишь при внимательном наблюдении за ним я понемногу стал улавливать его логику. Постепенно передо мной прояснялась какая-то своеобразная циклическая форма танца. Его танец складывался как бы из множества «кирпичиков» — коротких танцевальных па, в основе которых лежал какой-то незнакомый мне элемент, характер исполнения. Иван не повторял механически одно движение. Он постоянно импровизировал, создавал все новые и новые вариации. При этом он не уходил далеко от основного элемента, а как бы «разминал», разрабатывал его отдельные доли. Наблюдать за ним было крайне интересно.

Некоторые почему-то считают, что молодежь нынче танцует плохо. Мы, мол, раньше танцевали лучше, красивее. А еще раньше, наши бабушки и дедушки танцевали просто превосходно. Танцы бабушек и дедушек называют теперь фольклорными. Их любовно записывают, собирают. Честно говоря, я не верю, что современная молодежь хуже нас. Я даже убежден, что это не так. И когда читаю или слушаю то, что пишется или говорится о современной танцплощадке, о современных массовых бытовых танцах, становится как-то не по себе.

Я интересуюсь историей русского народного бытового танца. Собираю все, что относится к нему. Могу с полной ответственностью сказать, что современники, как правило, не осознавали значимости исполняемых в народе бытовых танцев. Нашим предкам доставалось за исполнение хороводов. Их обвиняли в «бесовских» плясках, «непотребных хребтовихляниях». Бабушек и дедушек ругали за то, что они оставили старинные хороводы и увлеклись иноземными кадрилими, ланце, полькой. Папам и мамам нашим попадало за фокстроты и танго. Нас ругали за рок-н-роллы и чарльстон. Детей наших ругают за тяжелый «рок» и «брейкдансы».

Бытовая хореография — это ведь традиция. А что есть традиция, если не цепь вечно новых открытий, иногда неожиданных и как бы отрицающих традицию?! Резкий разрыв традиционных ритмов и движений в танце, каким кажется он современникам, не означает измену сути традиции, национальному началу бытовой хореографии. Это только ускоряет национальное развитие бытового танца. О кадрилих, исполняемых в русских деревнях, «Губернские ведомости» писали, что они «французские». Позднее выяснилось, что кадрили стала русской национальной пляской. Не так ли будет с современными танцами? Мне почему-то кажется, лет так через... надать будут к нам, старикам, приходиться молодые девушки и юноши, расспрашивать нас о танцах, которые мы танцевали в молодости, будут записывать наши рассказы, и, может быть, тоже назовут наши суматошные танцы... фольклорными. Я почему-то уверен, придет время, и по-другому оценится то, что происходит сегодня на наших танцевальных вечерах и дискотеках. Люди поймут истинность современных бытовых танцев. А в том, что они имеют право на жизнь, сомневаться не приходится. Ведь их танцуют миллионы.

Как и во все времена, современные бытовые танцы живут по закону преемственности. Младшее поколение учится танцевать у старшего. И каждое поколение привносит в танец свое, неповторимое. Преемственность — это ведь не дословное повторение одного и того же. Присутствовал я как-то на одной народной гулянке. Гости плясали азартно под баян с частушками. Среди пляшущих выделялась одна молодая женщина. Движения у нее ловкие, так и нитуются, как бисер, дробь мелкие — прямо горох. Пляску закончили, сели за стол. Я подсел к ней. «Кто же тебя, — спрашиваю, — научил так плясать?»

«Мама, — говорит, — у меня больно охочо до пляски. У нее и научилась». Мать сидит неподалеку. Упращиваю ее, чтоб сплелась. Долго отнекивалась, насилу упросил. Вышла — ничего похожего. Выходка, движения, манера — все иное. У дочери движения мелкие, под ногами горох, а у матери — широта, твердость. Вот тебе и преемственности!

Мы часто говорим и пишем, что надо создавать новые танцы, современные, отвечающие духу нашего времени. А рядом на танцплощадке в недрах древней народной традиции зреет и живет это новое, современное. Оно — в лаконизме и конкретности образов, в экспрессии, динамичности, в естественности самовыражения. Но новое здесь слито со старым. И совсем не просто разять и вывить в новом идущее от первобытности, от природы танца, а в старом — злободневное, привнесенное сиюминутностью. Да и надо ли это делать?

Бытовой танец всегда был и остается живым «организмом». Он живет вместе с нами, старится и тут же на наших глазах омолаживается одновременно. Начни мы собирать и изучать современные танцы, уверен, в них обнаружатся и национальные мотивы, и местные региональные особенности, идущие от древних традиций народного творчества. Смотрю на танцующего Ивана и по едва заметным деталям вижу, как проявляется в его танце вчерашнее и сегодняшнее, а где-то на туманном «заднем плане» маячит и завтрашнее. В его танце привлекает искренность, непосредственность. Он заранее не вынашивает, не выдумывает образ танца. Этот образ есть он сам. В танце Иван изливает свои чувства, обнажает свой внутренний мир. Он не готовится специально выступить, не выдумывает движений, не отработывает форму, манеру. Иван искренен, а искренние чувства выражаются всегда легко и просто, хотя может быть и не всегда изящно. Он в своем танце достоверен, а это главное.

Я пытаюсь мысленно сравнить Ивана с собой. По профессии я балетмейстер. И хотя Иван никакого отношения к хореографии не имеет, я не могу не видеть в нем собрата по искусству. Он, также как и я, выражает свой «замысел». Только он его выражает не на других исполнителях, как это делаю я при постановке танца, а на себе, исходя из своих творческих возможностей. У него толчком к возникновению «замысла», пружиной является музыка, а содержанием служат эмоции, чувства, которые Иван, так же, как и я, черпает из окружающей жизни. Только Иван в своем «творчестве» движется интуитивно, ведомый сиюминутными впечатлениями. Он непосредственно воспроизводит тот внутренний мир, которым живет в данную минуту. Я же как балетмейстер стараюсь постичь то, что лежит вне меня, хотя делаю это тоже через свое восприятие, через свое видение жизни.

Я вооружен знаниями, многовековым опытом хореографического профессионального искусства. Мое, нескромно выражаясь, творчество может быть изощреннее, утонченнее, но оно не может быть таким непосредственным и искренним, таким достоверным, как «творчество» Ивана. Я сочиняю танцы для того, чтобы ими любовались зрители. Иван создает и танцует свои танцы для собственного удовольствия. Я имею возможность скрыть свое лицо, свои пристрастия, могу спрятаться за актуальностью темы, за набором эффектных трюков, наконец, за интересным исполнителем. Иван же выражает чувства, движения души своей непритворные.

У Ивана нет хореографической выучки. Поэтому его танец внешне не так благополучен, как у человека, много учившегося танцу. Я намекнул ему, что неплохо бы поучиться, зря он школу балетного танца бросил. «Я, — говорит, — на конкурсах не собираюсь выступать. А танцевать я и без школы могу». После некоторого раздумья добавил: «Вот вы говорите, незастычно танцую... А в природе, например, все птицы поют об одном и том же. Соловей и ворона — оба поют о любви, но каждый по-своему. Соловья все слушают с удовольствием, а ворон что-то успехом не очень пользуется. Но ведь из этого не следует, что песня соловья — это хорошо, а песня ворона — плохо. Не может же быть соловьями. Я, видно, танцую, как ворон...»

В том, что он танцует хорошо, лучше меня, я убедился сам. Вышел с ним на танец. Начал танцевать, как он, импровизировать. Не знаю, как я выглядел со стороны, но, если говорить по-честному, чувствовал я себя не на высоте. Я ощущал его преимущество. Он был естественнее меня. Он по-настоящему жил танцем. Его импровизации были свежее, неожиданнее моих. В тот вечер я почувствовал, что школа моя на танцплощадке не нужна. Она даже мешает. Я уже не мог свободно и естественно двигаться, не мог импровизировать. Чувствовал себя в плену привычных выученных движений, заученной координации...

После того вечера я уже не делаю попыток соревноваться с молодежью в танце. Смотрю на них только со стороны и, надо сказать, получаю от этого не меньшее удовлетворение. Пусть другие ругают современные бытовые танцы, находят в них различные изъяны. Я не на их стороне. Для меня бытовые танцы — всегда радость жизни. И каждый раз, когда мне удается попасть на танцплощадку, я вспоминаю о своей молодости, о радостных для меня встречах с ТАНЦЕМ.



Дорогие читатели журнала «Советский балет»!

Откликаясь на Ваши пожелания более оперативно освещать события, происходящие в современном мире хореографии, редакция журнала «Советский балет» в октябре минувшего года начала выпускать информационное приложение — газету «Танец».

- «Танец» — оперативная информация о танцевальных коллективах.
- «Танец» — диалог с теми, кто создает танец как искусство сцены.
- «Танец» — путеводитель по сценам театров и концертным площадкам.
- «Танец» — статьи, обзоры и реклама.

Двухнедельное издание «Танец» до последнего времени вы могли приобрести в свободной продаже.

НЫНЕ НА ВТОРОЕ ПОЛУГОДИЕ 1991 ГОДА НА ГАЗЕТУ «ТАНЕЦ» ОТКРЫТА ПОДПИСКА.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ В ОТДЕЛЕНИЯХ СОЮЗПЕЧАТИ С 1 МАЯ 1991 ГОДА.

ИНДЕКС ГАЗЕТЫ «ТАНЕЦ» 50132, СТОИМОСТЬ:

1 МЕСЯЦ — 80 копеек,

1 КВАРТАЛ — 2 РУБ. 40 КОП.,

1/2 ГОДА — 4 РУБ. 80 КОП.

ГАЗЕТА ВЫХОДИТ 2 РАЗА В МЕСЯЦ, СТОИМОСТЬ ОДНОГО НОМЕРА 40 КОПЕЕК.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ТАКЖЕ ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ» НА ВТОРОЕ ПОЛУГОДИЕ.

ИНДЕКС ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ» 70947.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА НА ШЕСТЬ МЕСЯЦЕВ СООТВЕТСТВЕННО — 7 РУБ. 50 КОП.

О всех случаях отказа в организованной подписке просьба сообщать по телефону 299-24-89 или по адресу: 103050, Москва, ул. Тверская, 22-б, редакция журнала «Советский балет» и газеты «Танец».

ФОКИН РИСУЕТ ФОКИНА



Творчество и личная судьба Михаила Михайловича Фокина постоянно привлекает внимание и профессионалов-исследователей, и любителей балета. Ныне мы хотим представить читателям журнала «Советский балет» одного из членов знаменитой фамилии — внучатого племянника знаменитого хореографа — Константина Владимировича Фокина, дед которого (родной брат Михаила Михайловича) двадцать девять лет прослужил в войсках Красной Армии, будучи кадровым офицером. Но Константин Фокин интересен не только как потомок именитого предка, но и как художник, творчеством своим близко связанный с эстетикой искусства рубежа XIX—XX веков, интересен своим активным отношением к прошлому, к художественной жизни России, к ее истории в целом. Он родился в Красноярске в 1940 году, художественное образование получил в Ленинграде, в Высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухоминой. Окончив его, приехал в Челябинск, где окреп и возмужал его талант, обрело зрелость мастерство.

Художник работает во многих жанрах, ищет новые для себя пути в утверждении своей авторской позиции. Его картины — это философские раздумья о жизненном предназначении человека, творящего историю своего народа, своего отечества. Монументалист по профессии и по призванию, К. Фокин много внимания уделяет религиозным, мифологическим темам. Из наиболее известных его многочисленных станковых работ назовем «Уральский поход Блюхера» (1980), «Былина», «Казнь Разина» (1981), «Самозванца везут» (1986), «Поход Игоря Святославовича на половцев» (1987). Из монументальных произведений нельзя не назвать известные росписи ресторана «Уральские пельмени» (1979) и потолка театра Челябинского тракторного завода (1982).

К. ФОКИН. Портрет русского хореографа Михаила ФОКИНА. Линогравюра. 1985.

Подробно мы остановимся на двух картинах К. Фокина, посвященных его именитому предку. Это «Портрет русского балетмейстера М. Фокина» и «Осень артиста М. Фокина». Как рассказывает сам художник, он работал над этими полотнами три года. Непосредственным поводом здесь послужило приглашение Константина Владимировича в Ленинград на празднование столетия со дня рождения хореографа. Тогда и возникла у художника мысль высказать свое отношение к личности Михаила Михайловича, к делу его жизни, к его вкладу в европейскую культуру.

Сюжет и композиция будущих картин, как всегда, тщательно обдумывались художником. По существу, им была проделана огромная исследовательская работа. Кропотливо готовился Константин Владимирович к осуществлению своего замысла — изучал труды Михаила Михайловича, отбирал и анализировал иконографический материал, архивные документы...

Итогом столь тщательного труда стало рождение интересных и оригинальных по решению портретов. Мы видим мастера как бы в образном окружении представителей того мира, к которому он принадлежал, того времени, в которое он творил, в образном окружении персонажей, рожденных его фантазией...

Линогравюра «Портрет русского балетмейстера М. Фокина» была создана в 1985 году. Замысел художника диктовал выбор материала и изобразительных средств. Техника черно-белой плоской печати предполагала строгость, благородство, гармоничность линий, сдержанность всего изобразительного строя произведения. В этом портрете мы не найдем яркой декоративности, он кажется, на первый взгляд, скромным, даже прозаичным. Но повторяю — только на первый взгляд. Прежде всего важно отметить, что на фоне известных портретов М. Фокина, принадлежащих кисти зарубежных художников — Л. Кайнера, А. Грюненберга, Д. Сегонзака, или таких русских мастеров, как М. Бобышев, С. Сорин, а также скульптурного и живописного автопортретов самого Михаила Михайловича, он выглядит новым и неожиданным.

Портрет К. Фокина выполнен в малознакомом и художественно оригинальном аспекте. Автор искал намеренно нетрадиционные формы выражения идеи. Работа задумана им скорее как композиция, а не как портрет, в общепринятом понимании этого слова, что позволило ему разработать образ более многогранно, не сводя его просто к индивидуализации модели. Константин Владимирович стремил-

ся показать балетмейстера в монтажном ряду отдельных композиций. Содержание, ритм каждого отдельного эпизода отрабатывался постепенно. Главное — тщательно продумывалось все ее построение, поскольку в силу многофигурности гравюры его создателя весьма заботило, чтобы центр картины — сам Михаил Фокин не оказался отодвинутым на второй план. Высокое мастерство художника позволило ему блестяще справиться с возложенной на себя миссией. Секрет воздействия гравюры на зрителя не в портретном сходстве или в психологической усложненности образа, не во внешней эффектности композиции, а прежде всего — в удивительной сопричастности образа Фокина тому, что зафиксировано в картине, что свидетельствует о масштабности его личности. Каждый эпизод включает в себя элементы завершенной гравюры. Трактовка их зависит от трактовки целого. Образ М. Фокина на темном фоне петербургского неба, занимающий всю левую нижнюю часть гравюры, — это композиционный центр картины. Ровный рассеянный свет выявляет крупные детали одежды, фигуры и лица артиста. Поза его естественна, в ней ощущается грация и пластичность танцовщика. В задумчивой, светлой сосредоточенности балетмейстер словно вслушивается в какую-то прекрасную музыку, доступную лишь его внутреннему слуху. И за внешней мягкостью облика скрыта огромная энергия, безмерная несокрушимая вера в свои идеи, свою судьбу. Да, перед нами — удивительно благородная, цельная и сильная натура, в которой угадывается исключительная одаренность, осязаемое ощущение своего предназначения.

Сюжетно-композиционным центром следующего эпизода, помещенного выше, является образ легендарной Анны Павловой. Ее стройная изящная фигура рельефно очерчена на темном фоне, тонкие черты лица тщательно прорисованы.

Значительное место в пространстве гравюры занимают образы «Половецких плясок» — сцена, которая, будучи показана в Париже во время Русских сезонов, произвела «едва ли не самое большое впечатление», как отмечал сам М. Фокин. Здесь художник раскрывается как тонкий психолог, сумевший проникнуть в характер дикого половецкого пляса. В эпизоде пленяет неповторимый, полный стихийной необузданной силы мир, воссоздаваемый тщательно выпысанными жестами, мимикой, позами танцующих. Весь их облик в целом и каждое движение «работают» в строго заданном ритме и точно выражают замысел К. Фокина. Сам артист в роли главного половецки

казан как танцовщик удивительно темпераментный и пластичный. Ювелирное изящество реза и этнографическая точность в передаче деталей костюмов придают особую достоверность запечатленной сцене.

Важный компонент композиции — образ города. Это не просто фон, на котором разворачивается действие, а художественное обобщение среды, окружающей артиста, призванное подчеркнуть неразрывность их связи. Мотивы Петербурга или Парижа — это часть мира Михаила Фокина. С Петербургом связаны забываемые страницы учебы в балетной школе, выступления на Марининской сцене, начало балетмейстерского пути. В панораме города, словно замершего в оцепенении сна, где главное место занимает динамичный силуэт Петропавловской крепости, и в облике задумавшегося артиста есть какое-то внутреннее родство, художник сумел выявить их нерасторжимое духовное сообщество. Париж — город иной ипостаси М. Фокина, город его славы, его творческих побед, в котором так сложно переплелись успех и неудача, борьба за право на спектакль и всеобщее признание. Город с устремившимися ввысь конструкциями Эйфелевой башни и со стрельчатыми арками средневековых зданий, словно нагроможденных друг на друга, город тесный, чужой...

Вторая картина «Осень артиста М. Фокина» была выполнена в 1986 году. Она свидетельствует о стремлении художника найти более глубокую и многостороннюю характеристику образа хореографа. Гравюра, о которой мы говорили выше, стала составной частью композиционного решения теперь уже живописного полотна. Здесь К. Фокин идет от более простых и лаконичных изобразительных средств эстампа к решению темы в цвете. Но это не значит, что гравюра утратила свое значение как самостоятельное сочинение. Каждая из этих работ, взаимодействуя, дополняя друг друга, имеет свои преимущества, у каждой свой художественный ракурс обрисовки исторических фактов и трактовки образа хореографа Михаила Фокина. Но именно обе в целом дают нам максимально полное представление об авторском замысле художника.

В живописном варианте перед нами вновь предстает сложный, ассоциативный поток персонажей, монтажно соединенных друг с другом. Но в картине гораздо полнее реализуется избранный автором театральный принцип, наметившийся еще в первой работе, и ее эпизоды выглядят ярким калейдоскопом сцен. Панорама творчества М. Фокина продлена здесь до кон-

ца его жизни, отсюда, например, мотивы городского пейзажа Нью-Йорка. Добавлены, в частности, в правой части полотна, силуэты танцующих фигурок, наполнину закрытых кулисами. Среди героев картины мы найдем и Сергея Павловича Дягилева — организатора триумфальных Русских сезонов. Все это создает еще большую, чем в первом варианте, многослойность произведения, рождает множество сквозных тем, как правило, связанных друг с другом и образующих единое целое.

Композиционный центр картины смещается к середине, им теперь является образ половецкого танца, композиция становится почти симметричной. Художник снова избирает смелый и неожиданный ракурс: мы видим персонажей как бы из зрительного зала, оттененного большим темным занавесом. «В общих чертах это попытка отразить театральность, необязательность, искусственность всей ситуации, — говорит художник. Он использует выразительность геометрических четких форм, контурность линии, звучность светлых и темных пятен, он работает словно резцом скульптора. Так, в сюжете половецких плясок поражает ступенчатость темных и интенсивность светлых тонов. Фигура танцующего М. Фокина отличается звонким сочетанием лимонного цвета с контрастными зелеными и фиолетовыми цветами, справа и слева, придающие симметричность избранному мотиву, написаны также в условно-плоскостной манере на контрастах зелено-голубого с красным и желтым. Для художника цветное начало здесь не имеет ничего общего с естественной окраской предметов. Главная функция цвета — передача эмоционального состояния. Отсюда неожиданное столкновение цветов и декоративная организация холста.

Два образа М. Фокина на переднем плане по своей более сдержанной тональности отличаются от всего того, что мы видели в центре. Холодная изумрудно-зеленая свечающаяся гамма вечернего города, где просматривается силуэт Петропавловской крепости, выделяет снова стоящего перед нами М. Фокина, а также А. Павлову, без изменений «перенесенных» с гравюры. В этом куске холста сохраняется стилистическая манера офорта. Движения кисти подобны росчеркам реза. Еще более реалистично трактован портрет М. Фокина во время пребывания в Соединенных Штатах Америки. Балетмейстер показан сидящим за столом, перед ним — свеча и лист бумаги. Обращенный на зрителя прямой серьезный взгляд останавливает и притягивает к себе внимание. Чувствуется внутренняя сосредото-

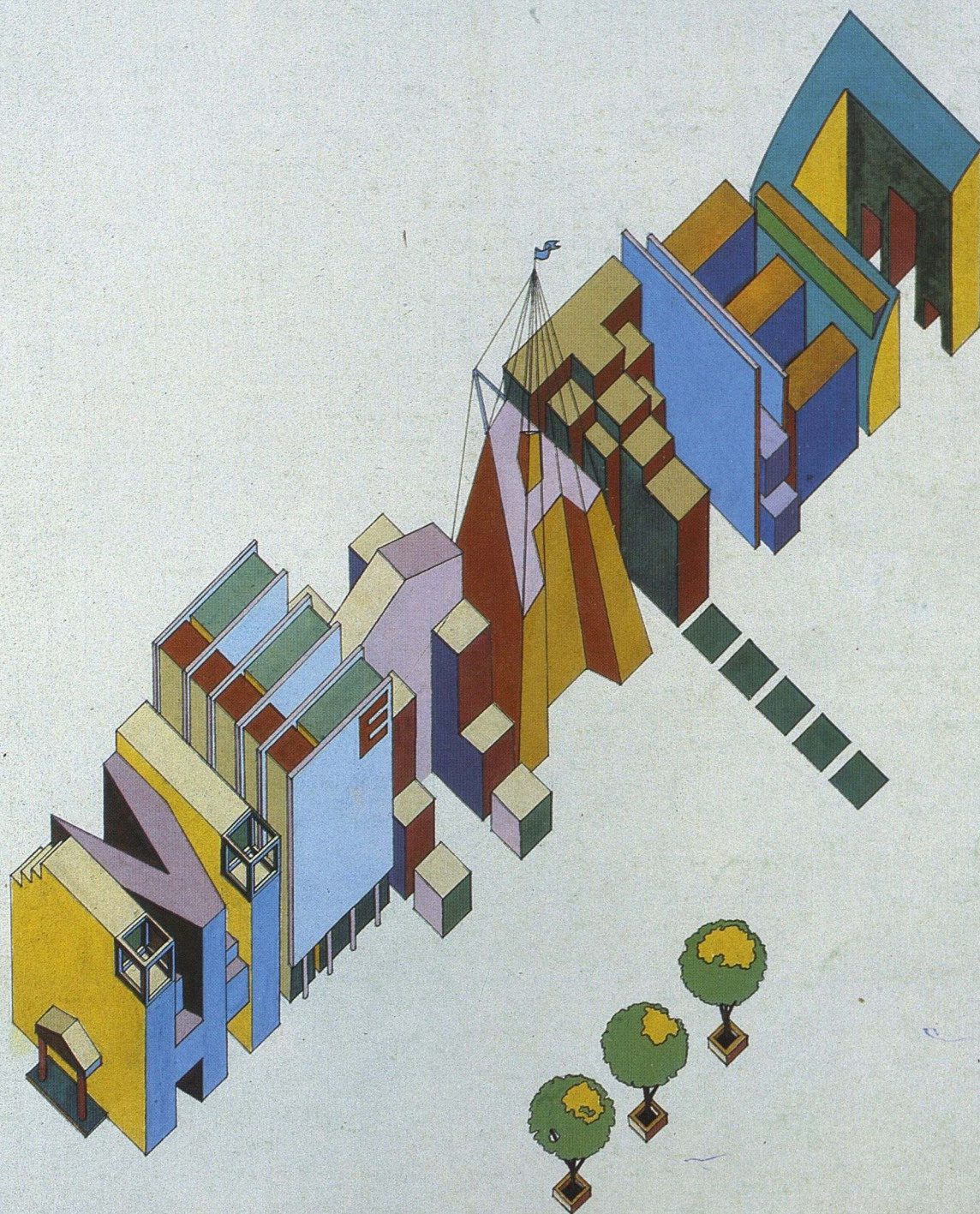
ченность и напряженность работы мысли. Прикосновение художника к внутреннему миру портретируемого — бережно и деликатно. Лицо и фигура М. Фокина освещены мягким, скользящим светом. Сопоставление освещенных и затененных частей лица делает его особенно выразительным. Художника интересует не столько событие, действие, сколько состояние героя, сюжетная мотивировка композиции уступает место психологической.

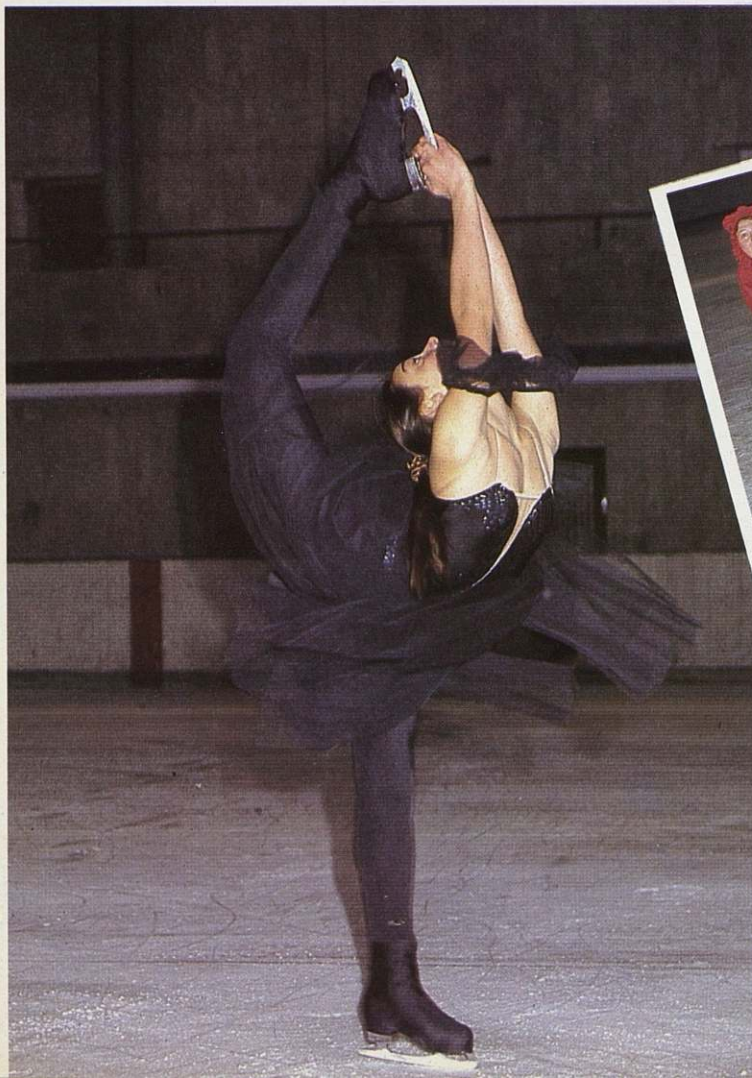
Интересен введенный в живописную работу портрет С. Дягилева, при создании которого художник использовал карикатурный рисунок М. Ларионова. На интенсивном темно-фиолетовом фоне тонкой кистью контурно намечен образ хорошо известной работы: всего лишь несколькими линиями прекрасно передана его живая, выразительная фигура, но автор не стремится подробно объяснить этот характер, может быть, загадочный и для него самого. Не случайно изображение Дягилева смещено, срезано другим сюжетом.

Произведение «Осень артиста М. Фокина» обладает целостностью, несмотря на еще большее многообразие интонаций, чем в гравюре. Лиризм и ирония, стихийная сила и нежность существуют здесь в художественном единстве. Образная стихия картины передается художником не только подвижной формой фигур, силуэтов архитектуры, расположением их на плоскости холста, но и вибрирующим светом. Введение в картину контрастного освещения резко повышает степень иллюзорной ее достоверности, усиливает то, что мы называем эффектом театральности.

Ступенчатость тени и интенсивность света в картине таковы, что становится ясным — пристальная забота художника об эмоциональном восприятии работы зрителем сообщает работе черты театрализованного действия, в котором явно подчеркивается колорит эпохи «Мира искусства» с ее приверженностью к ситуациям многозначным, балансирующим на грани между сном и явью, между реальным и разыгранным. Да и сам К. Фокин считает также: «Основные стилистические моменты исходят в моей работе от «Мира искусства», от духа русского балета». Вместе с тем, картина Константина Фокина современна, основная отличительная особенность портрета, которая делает его особенно притягательным для зрителя наших дней, — это воплощение в нем мироощущения самого художника, его понимание среды, атмосферы, состояние культуры той эпохи, в какую жил и творил великий реформатор балета Михаил Михайлович Фокин.

Звоните по телефону: 258-84-78,
факс 235-36-15.





ВПЕРВЫЕ!

Такой ансамбль на мировой ледовой арене появляется впервые. 25 юных фигуристов, в возрасте от 6 до 15 лет, собрала вместе для уникального яркого спектакля известный тренер и балетмейстер, воспитавшая многих чемпионов мира и Олимпийских игр, — **ЕЛЕНА ЧАЙКОВСКАЯ.** Мастерством маленьких москвичей уже восхищались зрители Голландии и Италии. Новые выступления ребят будут проходить под опекой американской фирмы «АМСОКОН» (факс (516) 3659081, США, президент Роман Мурашковский).

Для контактов:
 Московский представитель
 Фирмы «АМСОКОН» — СП «Росинтертеатр»
 факс — 230-22-58
 тел. — 229-30-83