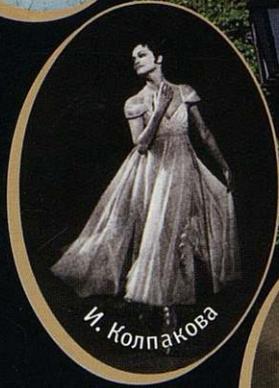


Ballet

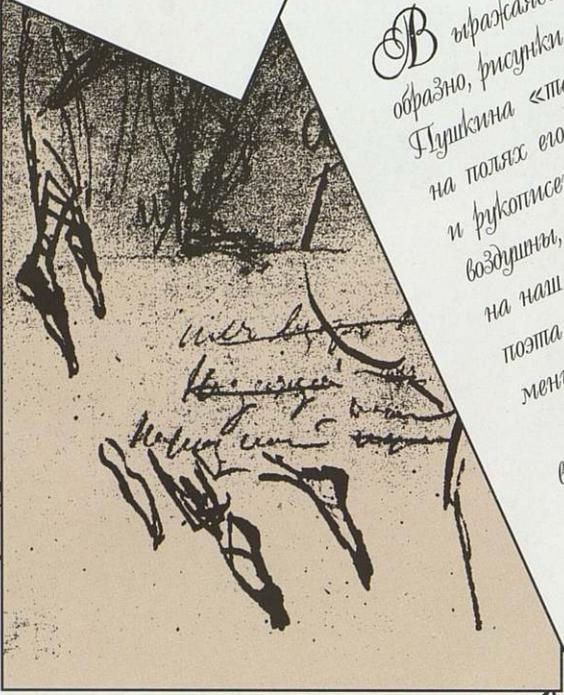
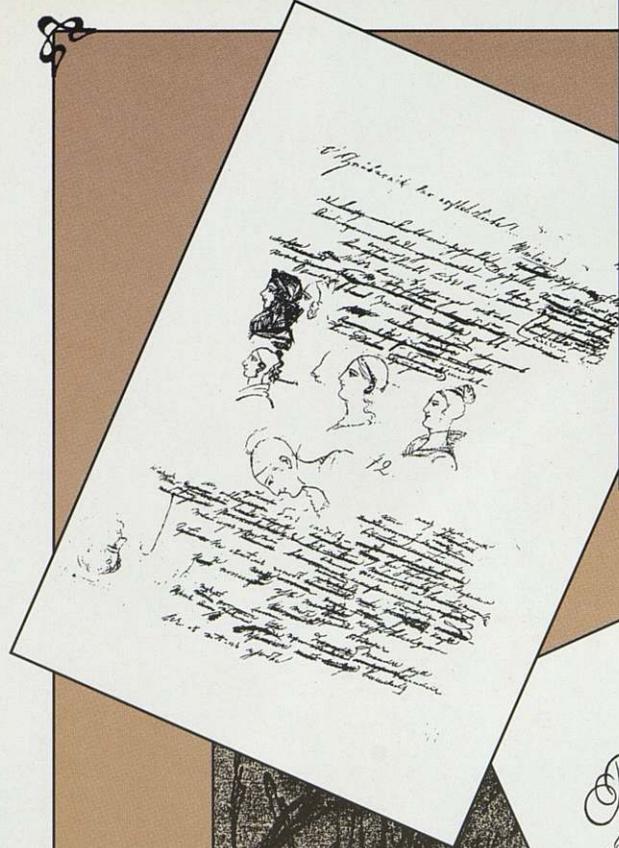
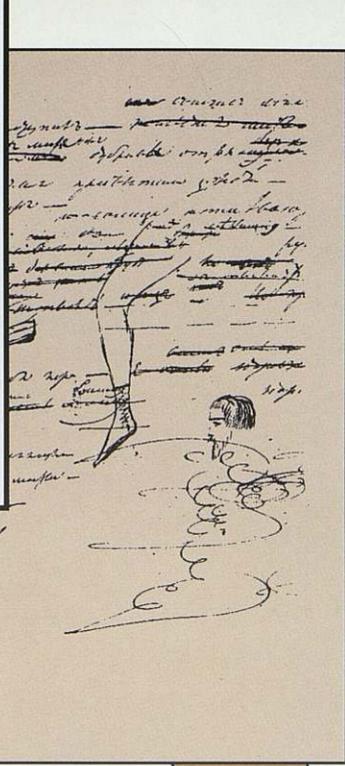
БАЛЕТ

май-июнь
1999

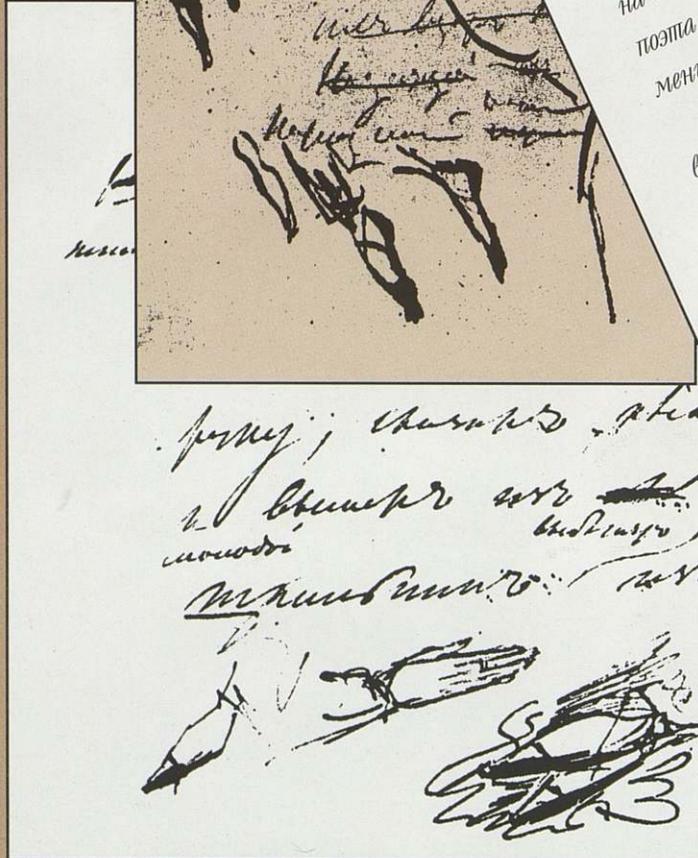
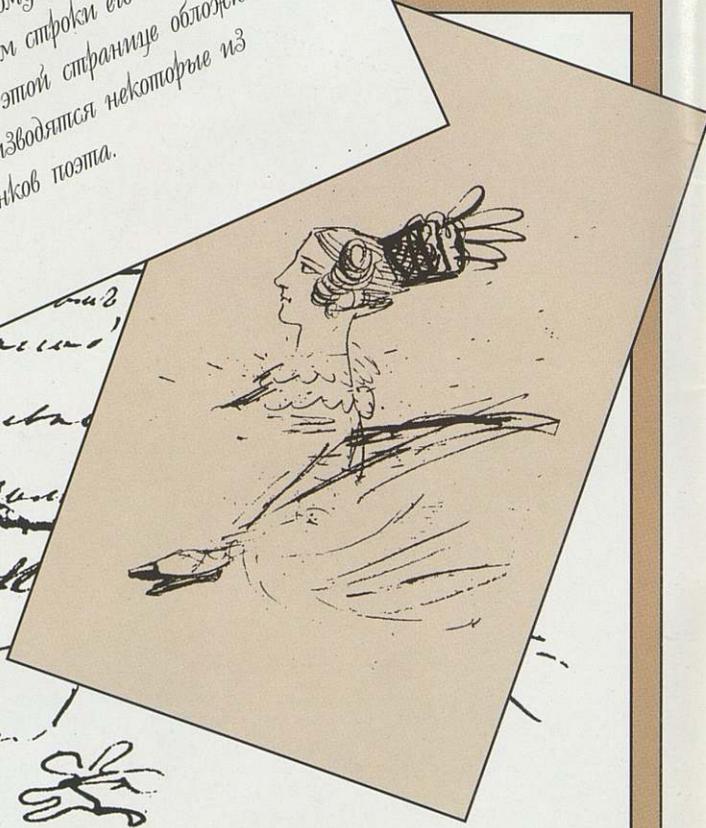


200-летию
со дня рождения А.С. Пушкина
посвящается...





Выражаясь образно, рисунки Пушкина «танцуют» на полях его черновых тетрадей и рукописей. Они по балетному воздушны, изящны, легки, полётны и, поэта к этому виду искусства не меньше, чем строки его стихов. На этой странице обложки воспроизводятся некоторые из рисунков поэта.



румя; черны, ала, ала
всегда сир, сир, сир
милосерд; милосерд

ИЗ

Балетная Пушкиниана — что входит в это понятие? Балеты, воспроизводящие пушкинские сюжеты? И только? Или нечто большее, что связано с самим стилем, называемым «русская школа классического танца»?

На театре ещё при жизни Пушкина были поставлены балетные версии его романтических поэм «Руслан и Людмила» (в 1821 году хореографом А.Флушковским в Москве) и «Кавказский пленник» (в 1823 году Ш.Дидло в Петербурге).

Позже в течение XIX и XX веков балет сценически «освоил» «Бахчисарайский фонтан», «Цыган», «Медного всадника», «Евгения Онегина», «Графа Нулина», «Барышню-крестьянку», «Метель», «Дубровского», «Бориса Годунова», «Пиковую Даму»...

К некоторым из них обращались единожды, к другим — многократно.

Вместе с этими сочинениями в балетный театр пришли особый мир и тайна величия личности их творца. Музыка пушкинской строки, тепло мироощущения поэта, его философия добра и особая душевная чуткость позволили родиться великому определению русского танца — как «душой исполненный полёт».

Сегодня это, если хотите, тест на подлинность в русском хореографическом искусстве, критерий его самовитости и право принадлежности к пласту отечественной культуры.

В XIX веке фактически Пушкин определил характер и особенности балетного романтизма, в XX с его же именем рождается направление балета-пьесы.

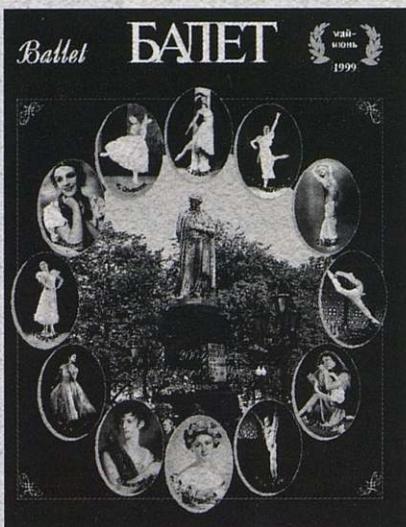
Конец нынешнего столетия ищет в пушкинских творениях традиции и связи времён, обнажая и успехи свои, и просчеты.

Вместе с Пушкиным наш театр, в том числе и балет, ставит вопросы нравственности и истопы, поднимает проблемы совести, выбора и истины. Пушкинское творчество «ушило добру»: от «Сказки о Золотой рыбки» и «Сказки о попе и его работнике Балде», от злого злодейства и подвига «Руслана и Людмилы» до «перерождения дикой души варвара через высокое чувство любви» в «Бахчисарайском фонтане». Он поэтически воспевает любовь и верность, а что ближе балетному искусству с его эмоционально незащищённой открытостью, театральной возвышенностью и музыкальной обобщённостью?

Особенностью воздействия русского балета, взволновавшего мир и открывшего ему в XX веке высокое знание балета, во многом наш театр обязан поэзии Пушкина.

Как нет русского балета без музыки Петра Чайковского, так нет его без поэзии пушкинского стиха — они определяют высоту полёта русского балета, являются гарантом богатства его духовной силы и жизнестойкости.

И думается, что русское балетное искусство вновь вспорхнёт и расправит крылья, преодолеет невзгоды, чтобы удивить благодарных зрителей «душой исполненным полётом» русской Шерпсихоры.



На первой
странице обложки:

Звёзды русского балета –
в балетной пушкиниане.

Адрес редакции:

129110, Москва,
Проспект Мира, дом 52/1
(рядом со станцией метро
«Проспект Мира»).

Тел./факс: (095) 232-23-47

Отпечатано

в типографии ТОО «Сампо»
129090 Москва
ул. Щепкина, 8
Тел.: 208-6060

Журнал
зарегистрирован
в Министерстве печати
и информации
Рег. №01604

© «Балет», 1999

*Литературно-критический
историко-теоретический
иллюстрированный журнал*

Выходит шесть раз в год
на русском языке,
дайджест на английском языке
— один раз в год.

Учредители
— члены творческого совета
и редколлегии журнала «Балет»,
Министерство культуры
Российской Федерации

Главный редактор
В. И. УРАЛЬСКАЯ

Редакционная коллегия:
Г. В. БЕЛЯЕВА-ЧЕЛОМБИТЬКО
В. В. ВАНСЛОВ
В. Я. ВУЛЬФ
В. М. ГАЕВСКИЙ
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
(ответственный секретарь)
В. Г. КИКТА
С. Н. КОРОБКОВ
В. М. КРАСОВСКАЯ
М. М. КУРИЛКО-РЮМИН
Б. А. ЛЬВОВ-АНОХИН
А. А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Е. Я. СУРИЦ
В.А. ТИМОШЕНКОВ
(заместитель главного редактора)

Творческий совет:

И. Д. БЕЛЬСКИЙ
В. В. ВАСИЛЬЕВ
О. М. ВИНОГРАДОВ
С. Н. ГОЛОВКИНА
В. М. ГОРДЕЕВ
Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ
Н. А. ДОЛГУШИН
Н. М. ДУДИНСКАЯ
В. Н. ЕЛИЗАРЬЕВ
О. В. ЛЕПЕШИНСКАЯ
И. А. МОИСЕЕВ
Р. С. СТРУЧКОВА
М. А. ЭСАМБАЕВ

Иностранная коллегия:

АЙВОР ГЕСТ (Англия)
СЕЛМА ДЖИН КОЭН
(Соединенные Штаты Америки)
ЮРИЙ СТАНИШЕВСКИЙ (Украина)
РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ (Киргизия)
КЕНДЗИ УСУИ (Япония)
ЮЛИЯ ЧУРКО (Белоруссия)

Советники

по экономическим вопросам:
Н. Ю. ГРИШКО
В. Н. КОВАЛЬ
В. М. ЛОГИНОВ
М. М. ЧИГИРЬ

Художник

С.А. ВИНОГРАДОВА

Компьютерная верстка

Л.РАСТОРГУЕВА

В НОМЕРЕ:

Nota Bene	1
ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ	
В.Красовская. Его балетная современность	3
АНКЕТА: «Что в имени тебе моём?»	5
ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ	
Е.Суриц. «Алеко»: сотрудничество Мясина и Шагала	14
С.Наборщикова. «Кавказский пленник»: три взгляда на поэму	17
А.Свешникова. Сказка о рыбаке и рыбке, «прочитанная» французским балетмейстером	19
ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ: СООБЩЕНИЯ	
В.Гаевский. Семёнова в «Барышне- крестьянке»	21
О.Пузько. «Торжество Вакха» – первая опера-балет в русской музыке	22
Т.Кузовлева. Большие хореографические трагедии	23
А.Максов. «И только сон воображенья»	25
ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ: ПУБЛИКАЦИИ	
Н.Волков, Б.Асафьев, Р.Захаров. Авторы – о балете «Бахчисарайский фонтан»	27
Л.Гроссман. «Поэма насквозь театральна»	30
А.Ильин. «Барышня-крестьянка»: простота и выразительность	31
МИНУВШЕЕ ПРОХОДИТ ПРЕДО МНОЮ	
А.Тольский. «Как молоды мы были»	32
А.Андреев. Мой первый многоактный спектакль	34
В.Зосимовский. «Каждый из солистов был актёрски неповторим»	36
И.Князева. «Чью тень, о други, видел я?»	37
БАЛЕТ ПУШКИНСКОЙ ПОРЫ	39
НОВОЕ – В БАЛЕТНОЙ ПУШКИНИАНЕ	40
Б.Тарасов. Из энциклопедии балетной пушкинианы	46

Пушкинские чтения:
исследования

ЕГО БАЛЕТНАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ

Пушкинский год властно напоминает нам о поэте и его балетной современности. Оно проникало сквозь другое, и это – совсем не такое уж большое преувеличение.

Описание вальса и двух мазурок в «Евгении Онегине» показывает, что Пушкин свободно владел танцем, пусть бытовым, не балетным. В поэтической фактуре главы пятой отражены мелькания вальсирующих пар, ритмический строй танца, повторы однообразных движений по окружности балльного зала. Ход стилизован, светской мазурки в главе первой плавен и легок: под аккомпанемент скрипок «летают ножки милых дам» и скользят «по лаковым доскам» кавалеры. Иное дело – мазурка в сельской усадьбе: внутренний ритм стиха меняется; под музыку полкового духового оркестра (где отличаются фагот и флейта) мазурка предстает в ее национальном польском оригинале; она «сохранила первоначальные красы: припрыжки, каблук, усы» – приметы ее горделивой стати.

Лики бытового танца увенчаны в «Евгении Онегине» образом танца сценического. Это – описание Авдотьи Истоминой в балете Шарля-Луи Дидло «Ацис и Галатея» на музыку Фердинанда Антониолини; премьера состоялась в 1816 году.

Дидло прослужил в петербургском балетном театре два срока: в 1802 – 1810 и 1816 – 1829 годах. Перерыв, естественно, вызвало нашествие Наполеона. Ученик и сотрудник крупнейших хореографов Европы, таких, как Жан-Жорж Новерр и Жан Доберваль, Дидло работал на сценах Парижа, Лондона, французской провинции. Но предтечей романтического балета ему суждено было стать в России. Его петербургские постановки обозначили эстетический кодекс балетного преромантизма. В романтическом балете партнер будет удерживать танцовщицу, уже вставшую на носок предельно вытянутых пальцев и словно

бы намеренную взмыть в воздух и улететь. В преромантическом балете он останавливал не полет сальфиды, а бег востроногой нимфы, чей арабеск был ветвисто зыбок, но прочно прикреплен к земле. Такая нимфа могла спорхнуть с театрального поднебесья и взмыть назад. Притом она не материализовалась в воздухе, как сальфиды, а пользовалась колесницей, запряженной амурами или голубьями.

Подобную нимфу и изобразил Пушкин в наброске танцующей Галатеи – Истоминой («Евгений Онегин», глава первая). «Блистательна, полувоздушна», она окружена толпою таких же резвых нимф-подруг. И она, «одной ногой касаясь пола», несомненно должна удерживаться на полупальцах для того, чтобы другою «медленно кружить». А ее внезапный прыжок и полет рождали у поэта образ пуха, летящего от уст Эола, то есть образ движения, мягко стелющегося над землей, не порывающего с ней.

Имя еще одной танцовщицы сохранилось в набросках к «Евгению Онегину». В главе первой вместо предпоследнего стиха XXI строфы сначала было: «Одна Лихутина мила». Анастасия Лихутина окончила Петербургскую театральную школу и дебютировала в 1817 году ролью Муски в балете Дидло «Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники» на музыку Фредерика-Марка-Антуана Венюа. Критик В.Соц писал о ней: «Лихутина пленительна в ролях девиц добродушных, невинных и сметливых: Дидло сформированием ее доставил публике прекрасный подарок».¹ Кроме того, Лихутина успешно выступала в ролях трагедии.

В декабре 1791 года французский хореограф Себастьян Галле поставил на сцене парижской Оперы балет «Бахус и

Ариадна». Журнал «Меркюр де Франс» (переименованный на тот год в «Меркюр Франсе») посвятил событию подробную статью. Балет начинался пробуждением Ариадны, покинутой Тезеем. В первой части исполнительница роли Ариадны мимировала всё, что относилось к драматическому содержанию мифа. В третьей части в любви к ней признавался Бахус – и Ариадна сдавалась. А вторая часть изображала триумфальное шествие Бахуса. Покоритель Индии «въезжал на колеснице, влекомой тиграми, со свитой воинов, несших добычу и трофеи, сопровождаемый старцем Силеном и хороводом вакханок и фавнов, – вооруженные тирсами, они оглашали воздух звуками цистр и бубнов». Так описывал зрелище анонимный критик.²

Танцовщик Шарль Дидло был среди участников премьеры. В 1817 году балетмейстер Дидло, сведя три акта Галле в один, сделал их апофеозом своего петербургского четырехактного балета с музыкой Антониолини «Тезей и Ариадна, или Поражение Минотавра». Он повторил общий ход шествия, его персонажей и принципы живописного оформления.

Через год после премьеры Пушкин в стихотворении «Торжество Вахха» увековечил образы плясок, навеянные балетом.

В 1821 году Дидло показал в Петербурге пятиактный балет «Роланд и Морган», или Разрушение очарованного острова сокровищ с музыкой Антониолини. Роль волшебницы Морган исполняла Евгения Колосова, роль феи Альсины – Авдотья Истомина. Среди несметных чудес балета был огромный змей, который обвивался вокруг Роланда – Огюста Пуаро, чтобы быть задушенным этим Гераклом рыцарской поэзии. Здесь открывается источник строк «Евгения Оне-

гина»: «Еще амур, черти, змеи на сцене скачут и шумят...» Эффекты Дидло и впрямь могли надоесть петербургским денди оглядкой на представления парижских балаганов, где амур дружелюбно уживались с чертями.

И все-таки Дидло был поэтом балетной сцены. Эти его достоинства Пушкин уже не глазами своего героя, а как бытописатель эпохи разглядел и увековечил в «Евгении Онегине». С позиций «романтического писателя» Пушкин нашел в балетах Дидло «более поэзии, нежели во всей французской литературе».³

При жизни Пушкина на темы его произведений в Москве и Петербурге было поставлено три балета. Балетный театр обратился к Пушкину прежде оперного и первым открыл его для отечественной сцены. Заслуга, что говорить, бесспорна. Однако трактовка пушкинских сюжетов порой грешила эклектикой. Это повлияло на поиски смежных театральных искусств.

21 июня 1824 года А.С.Грибоедов сообщал в письме П.А.Вяземскому, что «Шаховской занят переделкой Бахчисарайского фонтана в 3 действиях с хор[ами] и бал[етом]: он сохранил множество стихов Пушкина, а всё вместе представляется в виде какого-то чудного поэтического салада».⁴ Инсценировка А.А.Шаховского с танцами Дидло увидела свет ramps в 1825 году. На нее заметно повлияли балетные переложения поэм Пушкина с их тягой к зрелищности и сбивчивым ходом действия. Но немалая театральность таилась и в самой природе юношеских поэм. «Руслан и Людмила» печатали в 1820 году. Театральности там хоть отбавляй. Столетие спустя Леонид Гроссман тонко заметил, что «сквозь ткань поэмы явственно проглядывают впечатления Пушкина-балетомана».⁵

Воображению поэта давали пищу и оперные спектакли. С 1804 года в Петербурге шла «Днепровская русалка» австрийского композитора Фердинанда Казера с музыкальными вкраплениями С.И.Давыдова и К.А.Кавоса. В 1806 году была поставлена опера «Илья-богатырь» на либретто И.А. Крылова, с музыкой Кавоса и балетными эпизодами первого крупного русского балетмейстера И.И.Вальберха.

Но если читанное или виденное Пушкиным на сцене стало качественно новым в его поэме, то в пятиактном героико-волшебном пантомимном балете «Руслан и Людмила, или Низвер-



Рисунки Ф.Толстого к балету «Эолова арфа» (1838). Из книги Ю.Слопимского «Дидло». Л.-М., 1957.

жение Черномора, злого волшебника» вновь обнаружился возврат к приемам постановочных феерий. Премьера состоялась 16 декабря 1821 года на сцене Пашковского театра в Москве. Пушкин тогда находился в политической ссылке. Потому в афишном подзаголовке, без указания его имени, значилось: «Сюжет взят из известной национальной русской сказки Руслан и Людмила с некоторыми прибавлениями». Музыка написал Фридрих Шольц, постановка принадлежала А.П.Глушковскому. Этот танцовщик петербургской сцены в 1808 – 1811 годах с 1812 года переведен был в Москву и до 1839 года руководил московской балетной школой, а как балетмейстер – труппой танцовщиков императорской сцены. Ученик Дидло, он хорошо помнил зрелищные эффекты петербургских опер и балетов, охотно пользовался ими, впрочем, нередко нарушая единство стиля и национальной колорит. Его постановочная версия «Руслана и Людмилы» давала контаминацию несовместимых примет; как в лубочных повестях и романах, наивно уживались персонажи отечественной и иностранной чеканки. Волшебница Злотвора вдруг превращалась в карлу Черномора и уносила Людмилу на облаке, окруженном фуриями. Отражая нападение Руслана, монументальная Голова преображалась в отряд воинов и двенадцатиглавого змея. Из водопада вылетали адские чудища и набрасывались на витязя, а красавицы после тщетной попытки его соблазнить оборачивались фуриями. Киевляне молили Перуна возратить им Людмилу, но в садах Злотворы-Черномора танцевали купидоны и гении. И как на лубочных картинках исходят из уст персонажей свитки с текстами, поясняющими их мысли и поступки, так в руках одноглазого (как Полифем) оракула разворачивались над головами героев пояснительные титры. Одна из надписей предупреждала: «Страшись, Черномор! Руслан приближается!» Титр «Неверной супруг Людмилы» возвращал на путь истинный Руслана, чуть было не поддавшегося соблазнам, и тому подобное. Такая эклектика была сродни художественной природе спектакля. Ему ничуть не противоречил обильный дивертисмент: там уже на правах зрителей присутствовали Руслан и Людмила – сам А.П.Глушковский и Т.И.Ива-

нова-Глушковская, созерцая русские и татарские, польские и венгерские пляски.

Позже «Руслана и Людмилу» перенесли в московский Большой театр, отстроенный в 1825 году. Там зрелище по-казалось устаревшим. «Кто не видал балета Руслан и Людмила? – писал Федор Кони в 1831 году. – Кто не глядел на него с удовольствием в то время, когда в нем отсылались воспоминания дедовски: обычаев и прекрасных стихов новой поэмы любимого поэта нашего? Но всему свое время: Руслан и Людмила нравились и перестал нравиться; им восхищались, и он прискучил...»⁹

В декабре 1824 года «Руслана и Людмилу» ставил столичный Большой театр. Афиша предлагала балет, «взятый из известной поэмы Пушкина и по программе Глушковского поставленный на сцену и вновь переделанный г-ми Огюстом и Дидло; музыка Шольца». В петербургской версии тоже были машины, полеты, «движение и превращение головы Полкана»; теперь их изобретательно сработали машинисты сцены Тибо и Натье. Сохранился и предусмотренный программой Глушковского дивертисмент национальных танцев – мастером на них был Огюст Пуаро, помощник Дидло. Притом хореография решительно изменилась. Пантомима всюду стала стилистически однородной. Повысилась условность пластической речи. Жест, заменявший произнесенное слово, сменился комплексом жестов, объемом выразивших мысль. Речь более условная оказалась и более понятной. А главные перемены коснулись танца. Он стал ключом к содержанию действия. В центр вышла излюбленная тема Дидло – тема верности и преодоленного соблазна.

В сонме искушавших Руслана дев блистала одна из лучших петербургских танцовщиц Екатерина Телешова. О танце ее волшебницы, «тончайшим облаком обвитой», позволяющей судить стихи Грибоедова – свидетельство обобщенных форм хореографии пушкинской поры. Такой танец близко подходил стилистике юношеской поэмы Пушкина.

За два года до постановки «Руслана и Людмилы» Дидло самостоятельно обратился к Пушкину. 15 января 1823 года на сцене был представлен первый раз «Кавказский пленник, или Тень невесты, большого пантомимный балет в 4 действиях, коего сюжет взят из известной поэмы г.Пушкина, муз. Кавоса». Само

название выдавало вольность обращения с сюжетом: любимая, о которой в поэме герой только вспоминал, вошла в ряд действующих лиц балета. Вопреки подлинному сюжету поэмы балет получил счастливую развязку: пленник вполне благополучно соединился с черкешенкой, а лирические умиротворенная Тень благословляла их союз. Вдобавок Дидло перенес действие... в IX век. Характеристики, события на исторически условной почве утрачивали достоверность; впрочем, и это открывало путь к обобщенной образности. В спектакле были сильные героические мотивы, значительная его часть рисовала вольный и независимый нрав черкесов. В танцах первого акта воссоздавались лики природы и экзотической среды. Так подготавливалась кульминация – появление пленника и его встреча с черкешенкой.

Музыкально-хореографической вершиной действия была драма пленника Ростислава – Н.О.Гольца, его невесты Гориславы – В.А.Величкиной и черкешенки Кзелкайи – А.И.Истоминой. Имя Истоминой было особенно близко знакомо Пушкину. В письме от 30 января 1823 года поэт из кишиневского изгнания просил брата Льва: «Пиши мне о Дидло, о Черкешенке Истоминой, за которой я когда-то влюбился, подобно Кавказскому пленнику».⁷

11 января 1831 года Глушковский показал в московском Большом театре свой второй опыт обращения к Пушкину – одноактный балет «Черная шаль, или Наказанная неверность». Стихотворение «Черная шаль» романтической атмосферой увлекало композиторов и стало особенно популярным благодаря романсу А.Н.Верстовского. Но основой для Глушковского стала назидательная тема наказанной неверности; мораль была вынесена в название. Тем самым определился поворот к мелодраме. Действующие лица получили социальные и национальные характеристики. Молдавский князь Муруз – Н.А.Пешков уличал в измене жену, гречанку Олимпию – Т.И.Иванову-Глушковскую. Та пыталась спасти смертельно раненного любовника, армянина Вахана – Жозефа Ришара, и тогда суровый князь Муруз убивал неверную жену. Самостоятельных музыкальных характеристик персонажи не имели, поскольку музыка была «набрана из разных авторов». Оттого переживания героев больше передавала панто-

мима. Под занавес черные гробы с телами Олимпии и Вахана сбрасывали в Дунай.

Балет пушкинской поры подступал к романтическим поэмам Пушкина, сам находясь лишь в преддверии романтизма. Балетные трактовки возвращали стиливую новизну этих поэм к доромантическим обыкновениям тогдашней сцены – к площадной зрелищности дивертисмента в московских спектаклях Глушковского, к нормам позднего классицизма или опытам преромантизма в петербургских постановках Дидло.

Как бы то ни было, балетные трактовки романтических произведений Пушкина, сами романтически не став, ввели Пушкина на большую сцену и подготовили русский балетный театр к эпохе романтизма.

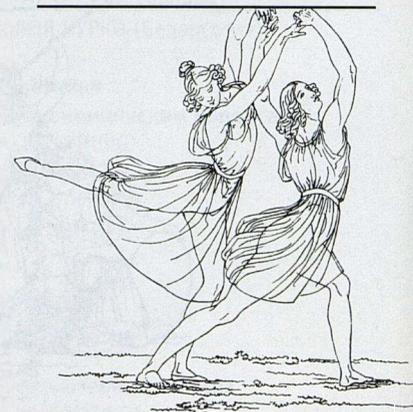
Vera Krasovskaya's article tells us how topical Pushkin's works are for the ballet theatre. The author focuses on the poet's relations with the ballet world of his time. She also describes the ballets staged in St. Petersburg by Charles Louis Didelot, who was Pushkin's contemporary.

Even when Pushkin was alive the ballet theatre of his time derived inspiration from the themes of the Poet's works. Both Didelot in St. Petersburg and his disciple Glushkovsky in Moscow used Pushkin's romantic poems as the topics of their productions. In her article V. Krasovskaya analyses the three versions of the enchanting five-act pantomime ballet «Ruslan and Ludmila or the Downfall of Chernomor - the evil Sorcerer». The author considers of great interest Didelot's interpretation of Pushkin's «The Prisoner of the Caucasus» and A. Glushkovsky's production «The Black Shawl or Infidelity Avenged» after Pushkin's poem «The Black Shawl».

V. Krasovskaya believes that the ballet productions of the 1820s being based on Pushkin's romantic poems prepared the Russian ballet for the advent of romanticism.

Примечания

1. В.С. [Соц В.] О Санктпетербургском российском театре. Сын Отечества. 1820. Ч.65. Кн.42. С.56.
2. Mercure Français. 1791. 31 d(с. P. 136-138.
3. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 т. М.-Л. Изд-во Академии наук СССР. 1949. Т. 5. С. 192.
4. Литературное наследство. Т. 47-48. А.С.Грибоедов. М. Изд-во Академии наук СССР. 1946. С. 228.
5. Гроссман Леонид. Пушкин в театральных креслах. Л. Изд-во Брокгауз-Ефрон. 1926. С. 125.
6. Инок... Ф. (Кони Ф.А.) Бенефис г-жи Глушковской. Молва. 1831. Ч.1. № 20. С. 10-11.
7. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 т. М.-Л. Изд-во Академии наук СССР. 1949. Т. 10. С. 53.





Insertion to the questionnaire «What does my name mean to you?»
 In 1830 Alexander Pushkin wrote the poem «What does my name mean to you?...» Almost 170 years have past since then. And today the answers of eminent figures of the Russian culture to the questionnaire of the magazine reveal how important was Pushkin to them and how much he influenced their work.

Кадры из телевизионного фильма-балета «Граф Нулин».
 В роли Наталии Павловны — О. Лепешинская, графа Нулина — С. Корень.

В 1830 году Александр Сергеевич Пушкин написал стихотворение: «Что в имени тебе моём? Оно умрёт, как шум печальный Волны, плеснувшей в берег дальний, Как звук ночной в лесу глухом». С тех пор прошло почти сто семьдесят лет. И сегодня ответы выдающихся деятелей отечественной культуры на анкету журнала говорят о том, какое значение имеет для них лично и для их творчества постижение той необъятной и вечно живой страны, которая и называется именем «Пушкин».

АНКЕТА:
 «Что в имени тебе моем?»

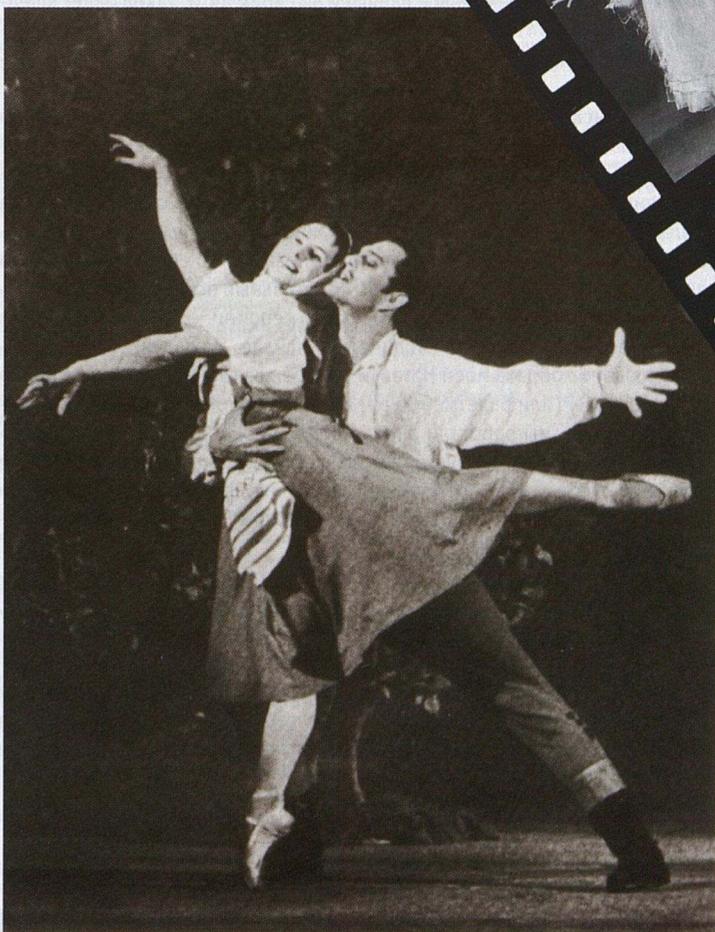
Ольга Лепешинская

«В СЕМЬЕ БОГОТВОРИЛИ ПОЭЗИЮ ПУШКИНА»

В нашем доме был культ поэзии Пушкина. Отец внимательно следил, чтобы дочери читали и знали наизусть произведения поэта в соответствии с их возрастом. И, когда моя старшая сестра читала наизусть «Евгения Онегина», мне приходилось довольствоваться строками: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь...». Но я стремилась как самая младшая в семье не отставать от сестры, и это приводило к массе курьезов. Например, я вместо цепи награждала нашего семейного кота огромной розовой лентой с бантом. Для меня все, что писал поэт, становилось зримым, и я, поверив, что русалка сидит на ветвях, с шумом падала с дерева, так как тонкие ветки не удерживали даже такого маленького человеческого существа, коим была я в те годы.

И никто, конечно, не предполагал, что мне посчастливится в жизни сделать зримыми на балетной сцене четыре образа, созданных Александром Сергеевичем.

Не просто складывались мои отношения с моими героинями. Первая из них состоялась, когда мне было всего двадцать два года. Я получила в новом готовящемся спектакле «Кавказский пленник» партию Полины. Кто она? По сценарию, то есть, казалось, по замыслу Пушкина, это — девушка, которой отдал свое сердце Владимир. Во имя неё он возвращается в Санкт-Петербург, в «свет», с которым у него принципиальный конфликт. Ради неё он «переступает» через чувство Черкешенки, что приводит к ее гибели. Казалось бы, Полина достойна такой любви. И в сцене



О. Лепешинская и В. Преображенский в балете «Барышня-крестьянка».

«На катке», где разворачивалось любовное адажио героев, я была уверена в этом, всем сердцем актрисы. Но с легкостью необыкновенной Полина меняет партнеров, а потом – прогулка под руку с князем на авансцене, эпизод, который «придумал» Р.Захаров. Всё это уже никак не «вязалось» с тем образом девушки, которой отдал свое сердце Владимир. Что-то для меня не сходилось в сценарии – светская игрушка или «львица» были не интересны и чужды.

Потому значительно большую творческую радость я испытала позже от встречи с другой пушкинской героиней – Лизой в спектакле «Барышня-крестьянка». Вот где были и настоящая любовь и близкий мне по темпераменту, игре, динамике образ и масса в хорошем смысле театральности с переодеванием, перевоплощением. Но все это с добрым юмором и светлыми чувствами. К сожалению, этот балет не идет сейчас в театре.

В то время, поставленный Р.Захаровым сразу после «Золушки», он сохранял в себе те же светлые чувства и надежды, которые владели всем народом, победившим в тяжелейшей войне. Таким добрым он и остался и в истории и в моей памяти.

Но судьба мне готовила новую встречу с пушкинской девушкой. На этот раз – ею стала Параша в балете «Медный всадник». Шел 1949 год. Да, именно так. Спектакль готовился к 150-летию Александра Сергеевича Пушкина, поэтому премьера его оказалась своеобразным юбилеем. Было это пятьдесят лет тому назад. Образ Параша в самом произведении как бы «не прописан». О ней, как о девушке, чья любовь отвечала на пылкое страстное чувство Евгения, у Пушкина всего несколько строк. Но мастер режиссерски «додумывать» сюжет, Ростислав Владимирович мыслил Парашу одной из центральных героинь драмы. Сцена около дома Параша полна светлой лирики. Она появляется в окружении девушек, с ними водит хоровод. Русский мотив и в музыке Р.Глиэра и в пластике танца был и узнаваем и внутренне оправдан. Такой и должна была быть моя Параша – русская девушка с русской косой, мечтающая о своем возлюбленном, о будущей счастливой с ним жизни. К ней, прекрасной идиллии, полной гармонии, стремился герой (не могу не вспомнить добрым словом замечательного Евгения – В.Преображенского). Но не таким был мир. И конфликт – пушкинский конфликт приводит к страшной драме – все давящей на своем пути. Таков балет «Медный всадник» 1949 года. Можно по-разному относиться к этому балету, к его достоинствам и просчетам, но он – также страница нашей истории.

Пушкинская проза, поэзия, драма всегда помогали балетному искусству делать смелые, часто первые шаги. Так было и с «Графом Нулиным» – первым балетом на телевидении. У композитора Б.Асафьева, автора большинства балетов на пушкинские темы, в основе спектакля всегда была главная авторская интонация – так для графа Нулина ею стал русский романтический вальс, который композитор, по его словам, «нежно любил». Русская плясовая тема, сентиментальный романс переплетались с «французскими» мелодиями. Для моей героини – Натальи Павловны было характерно русское мелодическое начало. Пожалуй, это и подсказало создание образа моей Натальи Павловны. Хотя создавать его нам – постановщику (или балетмейстеру) В.Варковицкому, да и всем участникам спектакля (мы работали очень дружно) приходилось, «дописывая» его черты, помогал, конечно, прежде всего пушкинский юмор, умение великого поэта зримо представлять своих героев. Мы старались окружить себя вещами (часто из личных коллекций), создающими атмосферу пушкинской старины.

В жизни мне всегда выпадала удача работать с людьми, верными искусству сценической правды, открытыми на эксперимент, с одной стороны, и на глубокую работу – с другой. Потому С.Корень – сам граф Нулин, и, конечно, А.Радунский (мой муж), Я.Сангович (Параша), А.Болотин («смеялся Лидин, их сосед, помещик 23 лет») – мои «пушкинские» партнеры помогали мне постичь Пушкина – как балетного автора, и я всегда была готова к встрече со зрителем, чтобы вместе с ним перевернуть страницы любимого поэта, открыть книгу и ...

*«Театр уж полон; ложи блещут,
Партер и кресла, все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвизвись, занавес шумит...»*

АНКЕТА:
«Что в имени тебе моем?»

Раиса
Стручкова

«ЛЮБОВЬ К НЕМУ НАС ВСЕХ ОБЪЕДИНЯЕТ»

Как-то, когда Раиса Степановна Стручкова присутствовала в Большом театре на спектакле одной из своих учениц, к ней обратился пожилой мужчина: «Вы – балерина Раиса Стручкова?» И, получив утвердительный ответ, продолжал: «Я был зрителем Ваших первых выступлений и уже тогда считал, что у Вас впереди – большое будущее. И счастлив, что не ошибся». Поблагодарив его за комплимент, Раиса Степановна ответила: «Я уже не танцую. Теперь на этой сцене танцуют мои балетные дети». Среди ее учениц – артистки разных поколений, разных индивидуальностей, разных исполнительских манер... И если теперь посмотреть на репертуар Стручковой не только как балерины, но и как педагога, можно сказать, что он поистине необъятен.

– И все же – какое место в Вашем творчестве занимают героини пушкинских спектаклей? – задаём мы ей вопрос нашей анкеты.

«Их было две, – отвечает Р.Стручкова, – Параша в «Медном всаднике» и Мария в «Бахчисарайском фонтане», но они оставили в моей жизни неизгладимый след.

Я очень любила Парашу. Она памятна мне по особым причинам. Мне, молодой танцовщице, только ещё начинающей свой самостоятельный путь в искусстве, доверили участвовать в создании нового пушкинского спектакля. Причем, обстоятельства сложились так, что первые исполнительницы роли Параша – Галина Уланова и Ольга Лепешинская по каким-то причинам не смогли участвовать в первом спектакле, и премьеру поручили танцевать мне. Кроме того, этот спектакль познакомил меня с замечательным композитором Рейнгольдом Морицевичем Глиэром – добрым, интеллигентным, разносторонне образованным человеком. Он присутствовал на наших репетициях и его рассказы о пушкинском Петербурге, его объяснения, советы – как они помогли нам всем – участникам будущего спектакля!

Казалось бы, Параша в балете – не главное действующее лицо, да и у Пушкина в поэме она лишь упоминается... Но её музыкальная тема, сочиненная Глиэром, отдельные эпизоды-мизансцены, её взаимоотношения с Евгением – все это давало «в руки» богатый материал для понимания характера девушки, для актерских поисков.

Её первое появление – в картине «Гуляние на Сенатской площади». Во время праздника и встречаются Евгений и Параша. Она – скромная девушка с петербургской окраины, и здесь, в центре города, её все удивляет, поражает, восхищает. Параша смотрит на все широко открытыми изумлёнными глазами. Тут от меня требовались такие психологические и пластические интонации, которые и передавали бы с наибольшей выразительностью её состояние. Совсем другое – в сцене у дома Параша, где я словно жила её жизнью и поэтому, наверное, особенно любила эту картину балета. Девичьи хороводы, гадание, свидание с Евгением... Однако в этой очаровательной бесхитростности атмосферы маленького дворика – свои оттенки эмоций, идущие от внутреннего ощущения переживаний героини. Любимая и любящая, девушка преисполнена счастливого ожидания жениха и не верит мрачным предсказаниям, она радуется его приходу, а когда начинается буря, её беспокойство не о себе – только о нем... Наконец, последнее появление Параша – в облике тени, привидевшейся безумному Евгению. И здесь – свои краски, своя пластическая тональность движений.

Ростислав Владимирович Захаров исповедовал танец большой широты дыхания, точный в лексике и позировках. Такой «текст» был для нас – очень ёмким материалом в «лепке» образа и помогал «говорить» о чувствах героини естественно и органично.

Парашу я танцевала с разными партнерами: моим Евгением становились то Юрий Жданов, то Алексей Ермолаев, то Геннадий Ледах. Большим событием для



*Р. Стручкова (Параша)
в балете «Медный всадник».*

меня было выступление с Константином Сергеевым в ленинградском спектакле «Всадника». Такие творческие контакты тоже оказывались весьма полезными и поучительными. Сейчас у нас в труппе существует традиция сложившихся постоянных дуэтов. С одной стороны, как думается, это хорошо – такой ансамбль, где артисты много репетируют и выступают вместе, всегда привлекает и психологическим взаимопониманием партнеров, и техническим совершенством, изысканностью выполнения ими самых сложнейших поддержек... А если посмотреть с другой стороны? Мне, например, общение с каждым новым партнером всегда помогало найти в образе той же Параша какие-то свежие оригинальные ракурсы в пластике, выявить какие-то другие психологические подтексты.

В заключение скажу – я очень любила этот балет. Его настроения, состояния, переживания буквально западали в душу, завораживали, и я жила ими ещё несколько дней после спектакля.

Когда я выступила в партии Марии в «Бахчисарайском фонтане», его автора – композитора Бориса Владимировича Асафьева – уже не было в живых. Но его семья очень тепло отнеслась к нам – участникам так называемого молодежного состава спектакля. Помню, его вдова Ирина Степановна Асафьева и его племянница Галина Николаевна Власова пригласили после представления нас – Майю Плисецкую, меня и Александра Лапаури – к себе. У них в доме тогда собрались замечательные люди – артистка Малого театра Дарья Николаевна Зеркалова, пианист Павел Алексеевич Серебряков, балерина Марина Тимофеевна Семёнова, литератор Николай Дмитриевич Волков... Их разговоры, суждения, размышления вслух стали для нас настоящей академией. И после всё услышанное как бы «подстёгивало» нас в поисках наиболее точных, впечатляющих, ярких красок в нашем исполнении.

И ещё один незабываемый эпизод, связанный с «Бахчисарайским фонтаном». Во время наших первых лондонских гастролей в 1956 году нас, московских артистов, после «Фонтана» повезли в поместье, где жили потомки великого поэта и где мы буквально погрузились в атмосферу любви и поклонения перед нашим великим соотечественником. Сколько лет прошло, но это своё состояние восторга и умиления хорошо помню...

Александр Сергеевич Пушкин подарил мне незабываемые встречи, познакомил с замечательными людьми. Думаю, что не ошибусь, если скажу, что любовь к Пушкину, нас всех объединяет.

АНКЕТА:
«Что в имени
тебе моём?»

Ольга
Тарасова

«ШКОЛА МАСТЕРСТВА»

Когда маленькую Олю Тарасову принимали в Московское хореографическое училище, присутствующий на экзамене Петр Андреевич Гусев сказал, обращаясь к членам приемной комиссии: «Что вы смотрите на ее ноги, посмотрите в ее глаза». Уже тогда выдающийся хореограф и педагог увидел в испуганной девчужке то, что позже отмечали зрители во взрослой артистке – ее способность к актерски выразительному исполнению. В энциклопедии «Русский балет» сказано лаконично: «Исполняла характерные танцы в балетах...» И далее следует большой перечень спектаклей. За этими скупыми словами – яркие человеческие характеры, вылепленные Тарасовой в те быстротекущие мгновения сценического времени, что были «отпущены» танцовщице ее амплуа постановщиком балета. Таких «живых портретов» она создала за двадцать лет работы в Большом театре немало – и в балетах классического репертуара, и в постановках современных авторов. И, тем не менее, Ольга Георгиевна выделяет из них те, что связаны с поэзией Пушкина. Это – танец с колокольчиками в балете «Бахчисарайский фонтан», танец уличных танцовщиков (с Б. Борисовым) в «Медном всаднике», арабский танец в свите Черномора в «Руслане и Людмиле», танцы в «Русалке»...

«Достоверная, естественная эмоциональность атмосферы этих спектаклей, их близость к пушкинскому оригиналу, к его манере обрисовки человеческих характеров, постижение пластической органики его стиха, – говорит Ольга Георгиевна, – стали для меня серьезной школой. Ведь прочтение пушкинских произведений требовало большой работы и сердца, и ума. Тут мало было просто грамотно станцевать тот или иной эпизод на сцене, но следовало имеющимися в своем распоряжении средствами хореографии пластически образно «пересказать» тот смысл, что заложен поэтом в его стихах.

На репетициях нами продумывался, анализировался, осмысливался каждый самый маленький, самый, казалось бы, незначительный эпизод – речь-то шла о сценическом воплощении произведения Пушкина. Думаю, что его поэзия, воплощенная в балете, воспитала в артистах моего поколения осознанное отношение к своему творчеству, к тем ролям, которые мы исполняли на сцене. И сегодня, оглядываясь назад, мысленно возвращаясь к тем дням, могу сказать, что тот «пушкинский» опыт отложился в каких-то моих сокровенных тайниках души и ныне помогает мне в моей практической деятельности и как педагога, и как хореографа».

Ольга Георгиевна Тарасова сегодня – профессор балетмейстерского факультета Российской академии театрального искусства, хореограф – автор спектаклей, поставленных на многих отечественных и зарубежных сценах, в том числе и в Большом театре. И среди них – балет «Вальсы», осуществленный на одесской сцене в 1967 году. Его чаще называли «Пушкинские вальсы» и не случайно – его музыкальной основой стали «пушкинские вальсы», написанные С. Прокофьевым в 1949 году, а также его вальсы из оперы «Война и мир» и из музыки к фильму «Лермонтов».

«С «пушкинскими» вальсами, – вспоминает О. Тарасова, – меня познакомил дирижер Геннадий Николаевич Рождественский. И когда я услышала эти произведения, меня захватил тот эмоциональный порыв, что излучала эта музыка. Перед глазами словно встал живой Пушкин – с его любовью, страданиями, ревностью, с его трагическим концом. Я не стала придумывать для своей вальсовой сюиты никакого конкретного сюжета – сама музыка, как мне представлялось, могла стать психологическим стержнем произведения, создавать его эмоциональные ситуации».

Герой проходил через четыре этапа своих переживаний. Зарождение чувства – светлый, лирический эпизод, он словно эмоциональный мостик, который возникает между ним и той, что «вошла» в его сердце. Затем – солнечный период в их отношениях, умиротворенный, счастливый... Третья картина, на основу которой лег вальс из фильма «Лермонтов» – мятежный, исполненный душевной дисгармонии, смятения, что я как постановщик старалась отобразить в своем хореографическом решении, но финальная мизансцена как бы готовила следующий этап – герои идут навстречу друг другу. Наконец, четвертый эпизод – они вновь обретают взаимопонимание, гармонию, душевное согласие.

Спектакль был хорошо принят зрителями, во время гастролей одесского театра в Москве, о нем тепло писала столичная пресса».

В заключение О. Тарасова говорит: «Встречи с творчеством Пушкина – повторяю еще раз – и для меня лично, и, думаю, для многих танцовщиков моего поколения стала настоящей школой драматического мастерства в балете, и я очень сожалею, что наши молодые артисты и хореографы их сегодня лишены».

АНКЕТА:
«Что в имени тебе моём?»

Наталья
Касаткина

Владимир
Васильев

«СУДЬБА, СУДЬБОЮ, О СУДЬБЕ, ИЛИ...»

В

первые балет «Пушкин. Размышления о поэте» был поставлен Вами в 1981 году в Ленинграде на сцене Кировского театра. В 1985 году Вы поставили «Пушкина» в своем Театре классического балета. В юбилейном году Вы снова обращаетесь к личности и судьбе Александра Сергеевича Пушкина, предлагая новую редакцию своего вокально-хореографического спектакля на музыку Андрея Петрова. У каждого человека в России существует свой Пушкин. Пушкин в Вашей жизни – какой он?

«Общение с Пушкиным у нас, как и у каждого в России, кто с детства слышал его стихи, не прерывается на протяжении всей жизни. Наверное, каждый, хоть раз державший в руках книгу или слышавший стихи Пушкина, всю свою жизнь остается в глубоко личном диалоге с Поэтом. То, чем Пушкин является для нас, что мы видим в нем и понимаем, мы и пытаемся воплотить в нашей постановке. Наш спектакль – это страсти по Пушкину. Страсти по Александру. Сюжет прост – классический треугольник: Поэт, Муза, Натали. Основное в спектакле – атмосфера. Она создается музыкой, балетной пластикой и стихами. Важен даже не смысл стихов, а как они звучат. Они пронзают сердце, заставляют его замирать от восторга, от гениальности Пушкина.

Так воспринимаем поэзию великого Пушкина и мы, стремясь воплотить ее образы в своей хореографии. Его стихи у нас не иллюстрируют действие, не соотносятся с реальным сюжетом, а являясь составной их частью, воссоздают на сцене духовность его сюжета. Хор, поющий стихи Пушкина, тоже творит атмосферу. Певица поет песни, написанные композитором Андреем Петровым на тексты, собранные Пушкиным. «Пугачевщина» в нашем спектакле выражена в танце не только как страшный бессмысленный бунт, а как механизм бунта, всегда живущий в толпе. Из всего этого, составляющего тему России, вырастает своя особая стилистика спектакля.

Г.Шляпина (Наталья Николаевна),
Н.Шалашинова (Муза)
и С.Исаев (Пушкин)
в спектакле Московского
театра классического
балета.

Фото Ю.Барыкина



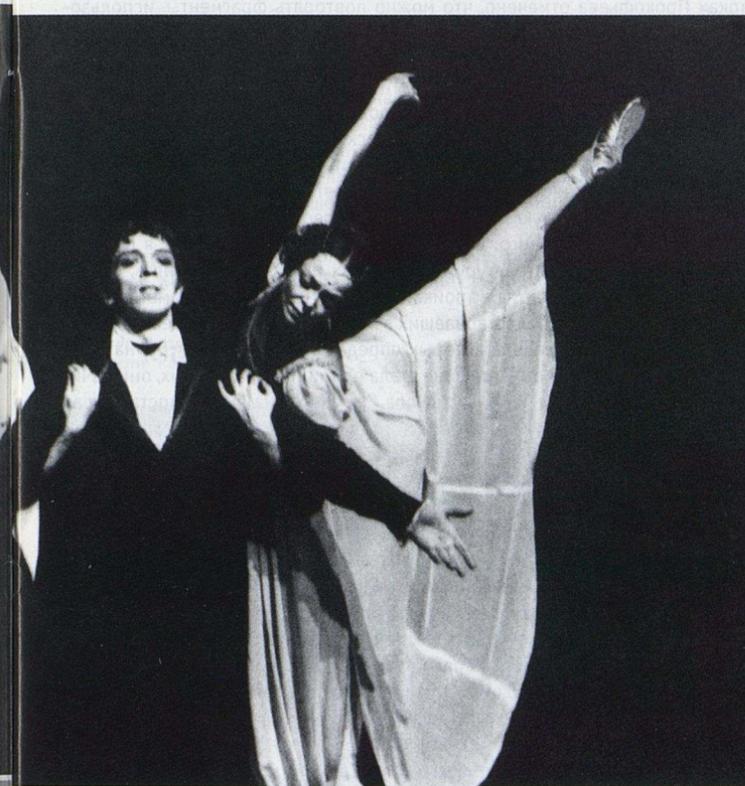
Е.Еетеева (Наталья Николаевна)
и Р.Багаутдинов (Пушкин)
в спектакле Ленинградского
театра оперы и балета
имени С.М.Кирова.

Фото М.Шушкиной

Танцевальная стилистика второй темы – это классицистский Петербург и вся бесовщина, которая с ним связана: взаимоотношения Пушкина с царем, отголоски декабристских событий, Наталья Николаевна в истории с Дантесом, сплетни высшего света...

В спектакле присутствуют три очень важных героя, не реальные личности, а духовные ипостаси. Это Муза самого Поэта, затем Нищий, олицетворяющий народную Русь (он потом превращается в Пугачева по ходу спектакля), и третья фигура – Сумасшедший. Помните: «Не дай мне Бог сойти с ума. Уж лучше – посох и сума...»? Пушкина преследовал ужас, что он может стать нищим, может сойти с ума.

– Каким образом все это выстраивается в самом спектакле «Пушкин»?
«Время действия – от возвращения поэта из михайловской ссылки до последнего часа жизни. Снежная метель. «Мчатся тучи, вьются тучи...» – хор поет, идет снег, и Пушкин стремится в Петербург. Когда он там появляется, около него возникают две символические фигуры – Нищего и Безумца. Они хватают его за руки, висят на нем, тянут в разные стороны, словно раздирают... Но этот город его притягивает. В Петербурге он встречается с Натальей Николаевной. Мы с восторгом сочиняли этот их дуэт – нежную встречу. Наталья Николаевна увлекает его на бал, хотя Муза пытается его остановить. На балу появляется Дантес. Возникает тема ревности, тема травли, которая усиливается еще и вниманием царя к Наталье Николаевне. Образ бесов проходит через весь этот акт. Бесы в первой картине появляются как снежные хлопья, с закрытыми лицами. А на балу они – все светские люди, в нарядных туалетах, женщины – с веерами. Но это те же самые бесы. Они окружают поэта, стараются отстранить от него Наталью Николаевну, смеются, издеваются... Понимаете, рассказать все это очень трудно, потому что – это не реалистические эпизоды, здесь все – обобщения, аллегория, выраженные в танце.



Во втором акте – взаимоотношения Натальи Николаевны с Дантесом, его ухаживания, ревность Пушкина. Муза уводит его в бунт. Сначала звучит стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума...», а потом мы показываем Пугачевский бунт, что соответствует настроению поэта. Он как бы отвлекается от своих личных неприятностей. Помните, как о нем писали, что он с пола на стол прыгал, как обезьяна, носился, специально вызывал раздражение у всех. Такое у него бывало отчаянное состояние. Мы это состояние показываем в его вариациях... Пугачевский бунт – это тоже он... Вместе с хором, с оркестром, с балетом – это все он... Это его жизнь.

Помните, Натали, переживая ситуацию, сложившуюся из-за ухаживаний Дантеса, призналась Пушкину во всем и доверилась ему? Здесь возникает трио, музыка которого прекрасно написана Андреем Петровым: поэт мечтает о том, чтоб соединить и Любовь, и Музу «в обитель дальнюю трудов и чистых нег...». Трудом – это как бы Муза, а чистых нег – это Наталья Николаевна. Муза его зовет в даль, а Наталья Николаевна доверчиво приняла к нему... Так заканчивается трио.

Спектакль невозможно рассказать, хотя мы его сами сочинили и все про него знаем. Он как дыхание, как нищая Россия, которую терзает бесовство... Это есть в прежних редакциях. Это есть в нынешней. Для нас самих это – завораживающий спектакль. Он именно завораживающий, потому что там превосходная музыка Андрея Петрова, образы Пушкина, которые каждый из нас воспринимает по-своему, очень индивидуально...»

Записала Юлия БОЛЬШАКОВА

АНКЕТА:
«Что в имени тебе моём?»

Николай
Боярчиков

«ОБРАЗНОСТЬ ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПОЗВОЛЯЕТ НАЙТИ ОСНОВУ...»

Ф

Наверное, как для всякого русского человека, для меня важно, что в трудные моменты, когда плохо, – открываешь томик Пушкина, читаешь – и становится хорошо, – с таких слов началась наша беседа с главным балетмейстером Санкт-Петербургского театра оперы и балета имени М.П.Мусоргского Н.Боярчиковым. – Не знаю почему, но это так. Если говорить о балете, то пушкинские темы очень много использовались в спектаклях разных времен, начиная с Дидло и Глушковского. Существует целая пушкиниана, которая продолжалась и в советское время. До сих пор идет «Бахчисарайский фонтан», был «Медный всадник». Пушкин – автор не то чтобы балетный, но какая-то легкость, простота, невероятная образность его произведений позволяет найти основу для нашего немого искусства. Это тем более странно, что Пушкин – национальное знамя. Он популярен именно в России, потому что в переводе практически теряется. Достоевский, например, более понятен – на уровне идей, психологии. Пушкин – на уровне слова».

– С чего начиналась Ваша балетная пушкиниана?

«Я действительно много занимался Пушкиным, он мне очень дорог. Когда тоскливо – можно открыть «Сказку о царе Салтане» и словно зарядиться жизненной энергией.

В свое время я случайно купил книжечку с полным перечнем сочинений Прокофьева, которого очень любил. И там было упоминание о музыке к «Борису Годунову» для постановки Мейерхольда, к «Пиковой даме» для фильма Ромма и «Онегину», которого собирался ставить в своем театре Таиров. У меня возникла идея объединить двух любимых мною художников, хотя я еще не слышал эти произведения. Они были небольшие по метражу, и я собирался делать три спектакля в один вечер – «Пиковая», затем «Борис» и «Онегин».

– Эти сюжеты популярны в оперном изложении. Вам не мешал сложившийся в музыкальном театре стереотип их подачи?

«Когда я углубился в материал, я подумал, что есть гениальная опера Чайковского, но в ней иная тема, чем у Пушкина. То же самое с «Борисом Годуновым» Мусоргского. У композитора это народная драма, а у Пушкина – нет. На художестве известный критик спросил, почему у меня нет сцены под Кромами. А ее и у Пушкина нет, это придумал Стасов для Мусоргского, для совершенно другого произведения. У Пушкина скорее атмосфера присутствия народа, народ – не действующее лицо.

В оперном репертуаре сложился золотой фонд произведений на темы Пушкина, и они очень сильно повлияли на восприятие его сочинений. Стремление оторваться от сложившегося оперного стереотипа привело к поиску другого хода, тем более что наше искусство балета имеет свои слабости, но и свои преимущества – в каком-то абстрагированном мышлении, в возможности обобщения, в ассоциативных связях, на этом оно держится. Балет всю жизнь стремился быть серьезным, постепенно завоевывая позиции, – было время, когда «Ромео» Шекспира не представляли в балетном изложении. Так же, когда я решил ставить «Бориса Годунова», мне говорили, что это невозможно. И я тоже знал, что это очень сложно, потому что у произведения есть



Сцена из балета «Царь Борис».

Фото Ю.Истомина

определенная аура и считалось, что «Борис» не театрален. Он не удавался в театре как драматическое произведение. В детстве я был на постановке «Бориса» в Александринке. Было очень скучно, только сцена в корчме, с Черкасовым, вызывала живой отклик зала, это был отдельный спектакль в спектакле».

– Вы искали свою театральность в этих произведениях? Как это происходило?

«Когда началась работа, она осложнилась тем, что у Прокофьева эти произведения не были закончены. Это эскизы, даже не оркестрованные. Я пригласил для обработки музыки композитора Николая Мартынова.

В начале работы я стараюсь набрать материал вокруг темы. В то время издавалось очень мало литературы. Вышла только книга о Мейерхольде, где я наткнулся на материал о постановке «Бориса». Мейерхольд меня многому научил. Например, он сказал, что Пушкина ставить не надо. Его надо внимательно прочесть, в нем все есть. Этому я пытаюсь научить и своих студентов, когда они обращаются к какому-то литературному первоисточнику. Ведь в музыкальном – другие проблемы. А литературный нужно очень внимательно прочесть, чего, как правило, не умеют. Мейерхольд научил меня читать для профессии, как можно вычитать все режиссерские, смысловые моменты. Например, как Гришка Отрепьев крадет – буквально по шагу. Я очень внимательно читал, чтобы найти не иллюстративный ход, и понял, что это не народная драма. Я тогда открыл для себя понятие «драматургия потерь». Герой на протяжении спектакля все теряет – одно за другим, такие произведения созвучны мироощущению XX века. Мне казалось, что трагедия Бориса в том, что он очень талантливый руководитель, вождь, но в его ситуации надо было быть гением. Тому же Петру Великому прощали все. Указы Бориса очень мудрые, но они не исполнялись. Это типично русская история – на его месте могли быть другие претенденты. Родовитому царю поклонялись бы, а без царского происхождения надо быть гением. Поэтому в «Царе Борисе» – трагедия разрушающейся личности.

– Балеты были поставлены в разных театрах и имели несколько версий. Что заставляло Вас вернуться вновь к работе над уже поставленными спектаклями, дорабатывать уже пользующиеся успехом постановки?

«Я делал эти произведения в Камерном балете Петра Андреевича Гусева, где тогда собирались молодые балетмейстеры со своими программами. Я поставил «Пиковую», начал работу над «Борисом», но потом коллектив распался.

Пушкин привлекает тем, что дает свободу. Он написал «Бориса Годунова», но он может быть у каждого свой, можно делать множество спектаклей.

Каждый найдет свое. Дело не в сюжете. Для меня, например, не было проблемы, убийца Борис или нет. Мне был интересен Юродивый, хотя у Пушкина это очень маленькая роль. В начале работы этот персонаж был, как и у Пушкина, крохотный, а потом начал разрастаться. Он сам требовал какого-то участия в сценах. Мне казалось, что это очень свойственно именно балетному театру – вырастание такого персонажа. Это был Юродивый и те «уши, которые торчали из-под колпака». И потом он абсолютно русский. Это персонаж, который может сказать правду, которого все боятся. И народ ему поклоняется. Он воплощает мнение народа, с ним никто ничего сделать не может. Юродивый выростал как тень Бориса, тень народа. Он сам диктовал. Поэтому потребовалось сочинить новые музыкальные номера. Они сделаны на импровизации ударных.

Каждый спектакль для меня интересен тем, чему я еще научился в работе над ним, а не его успех. Для успеха спектакля должно очень многое совпасть. С «Борисом» для меня пришло очень много. Был союзник Мейерхольд, который научил, как разбирать произведение. Научил, что массовую сцену надо ставить на то число людей, какое есть, а у меня труппа была очень маленькой. Я вычитал у Петипа, что на нечетное число ставить нельзя, – и мне захотелось поставить группы на пять, семь человек.

В Петербурге я ставил вторую редакцию. Нашлась еще музыка Прокофьева, хоры, и балет вырос в полнометражный.

К «Пиковой даме» музыки было мало, и она была однообразной. В ремарках Прокофьева отмечено, что можно повторять фрагменты, использовать шумы. У нас появился, например, стук часов. «Пиковая» написана как детектив. Поэтому всей глубины мистических ходов в пушкинское время не замечали, хотя это фантастическое, истинно петербургское произведение, похожее на холодный, искусственный город. Мне казалась очень важна фигура Сен-Жермена, его роман с Венерой Московской. Этого в музыке вообще нет, там были навязчивый аккомпанемент карт, лирическая сцена Лизы. Поэтому Николай Мартынов оркестровал «Мимолетности». Музыка задала карточную игру как основную тему, от нее шел хореографический ход. Колоды карт танцевали очень много. Собирая материал для постановки, я пытался найти в библиотеках литературу о картонных играх, чтобы понять, откуда появились именно эти карты – тройка, семерка, туз. Но, по-видимому, нечто подобное могло быть в существовавших в первой половине XIX века фиктивных азартных играх, правила которых определялись на одну игру, на один вечер. Линия Сен-Жермен – графиня стала одной из центральных, они начинали цепочку. Были две игры – сначала Сен-Жермена, потом постаревшая графиня, которая хранила тайну трех карт, передавала ее для игры Германну. Не было Томского, других персонажей. Роль Германна исполняли два танцовщика, мне было интересно это удвоение. Он разрывался «пополам» между Лизой и картами.

– «Евгений Онегин» входит в Ваши ближайшие постановочные планы?

«Что касается «Онегина», его судьба пока не сложилась. Предполагалось делать спектакль в Александринском театре, совместно оркестр, балет нашего театра и драма. Проблема в том, что «Онегин» у Прокофьева для драмы не вполне годится. Таиров так и не стал его ставить. Весь роман, написанный от третьего лица, для постановки перевели в диалоги, и «ушел» Пушкин. Поэтому надо было найти свой ход. Модест Чайковский в свое время придумал такой – лирические сцены. Прокофьев не спорил с Чайковским, у него просто другое. Очень много мотивов, которых нет у Чайковского. Замечательные сны Татьяны, сцена Татьяны в комнате Онегина в деревне. А начинается все на могиле Ленского.

В спектакле мало музыки, но много текста, речитативов. Музыкальный материал, в основном, антуражный, как танцы в драматическом спектакле. Но я не боялся балета с текстом. Материал можно добавить, Прокофьев очень пластичный композитор. Возможно, «Онегин» еще появится, если будет финансирование. Это может быть интересная постановка, как бы параллельно два спектакля, не дублирующих, а ведущих свои темы в том, что точнее раскрыть своими средствами».

– Какие еще пушкинские темы Вас интересуют как возможные постановки?

«В период, когда я занимался «Пиковой», был большой интерес к Прокофьеву. Я думал поставить «Египетские ночи», музыка тоже сочинялась для таировского спектакля».

– Как Вы собираетесь отметить юбилей Пушкина?

«Я не знаю, будем ли мы участвовать в этом юбилее. Хотелось бы предпозитив сюрприз и показать оригинальную постановку с неожиданным сюжетом. У нас есть такая идея. Пока проблема с музыкой, возможно, придется ее подбирать. Но я хотел бы вернуть участие композитора в сочинении балета. Сейчас такая система ушла, а балет от этого беднеет».

Записала Ирина ГУБСКАЯ

АНКЕТА:
«Что в имени
тебе моём?»

*Наталия
Дудинская*

«ОБОЖАЛА ТАНЦЕВАТЬ ПАРАШУ»

Очень люблю Пушкина! Обожала танцевать Парашу в «Медном всаднике». Технических трудностей в спектакле не было и всё внимание я отдавала актёрской игре.

Параша, какая она? Работая над ролью, я всё время задавала себе вопрос, какую девушку мог полюбить Евгений? Нежная, скромная, стеснительная, но при этом весёлая, открытая. Признания Евгения радовали её, но отвечала она на них со смущением.

В жизни у меня совершенно другой темперамент, поэтому приходилось меняться.

Каждый раз, когда я стояла за кулисами в гриме Параша, готовая выйти на сцену, в памяти возникали пушкинские строки, и я читала их про себя...»

*Н. Дудинская (Параша)
в балете «Медный всадник».*



АНКЕТА:
«Что в имени
тебе моём?»

*Зайтуна
Насретдинова*

«ИСПОЛНЕНИЕ МЕЧТЫ»



*З. Насретдинова
(Зарема)
в балете
«Бахчисарайский
фонтан».*

Зайтуна Насретдинова – первая ласточка профессионального башкирского балета: тридцать лет (с 1941 года) она, воспитанница знаменитой Ленинградской школы, украшала уфимскую сцену. В её репертуаре – центральные партии во многих классических, современных и национальных балетах. И среди них одна из самых памятных – роль Заремы в «Бахчисарайском фонтане».

З. Насретдинова с волнением вспоминает далёкий 1952 год, когда в Уфу приехала Галина Сергеевна Уланова. Она танцевала в этом спектакле Марию, Насретдинова – Зарему. «Нам не надо было много разговаривать на репетициях, – говорит она. – Великий Пушкин, его поэзия помогли нам понимать эмоции и взаимоотношения своих героинь, и мы понимали друг друга с полуслова, полужеста, с одного взгляда. Эти репетиции и эти два спектакля были для меня настоящим счастьем. Исполнением мечты».

АНКЕТА:
«Что в имени тебе моём?»

Валерий
Кикта

«ВОЛШЕБНАЯ СИЛА ВОЗДЕЙСТВИЯ»

8 июня (26 мая 1799 года по старому стилю), которое было заменено на 6 июня в 1923 году, станет той точкой отсчета, когда исполнится 200 лет со дня рождения гения русской литературы Александра Сергеевича Пушкина, — так начал свой ответ на анкету журнала композитор Валерий Кикта. — И чем дальше будет «отступать» от нас эта дата, тем сильнее мы будем ощущать волшебную силу воздействия творений великого поэта на умы художников.

Не зарастает тропа, увенчанная лаврами, к великому духовному наследию поэта.

Возможно, этим и объясняется то обстоятельство, что все труднее становится сегодня найти произведение Пушкина, которое не нашло бы воплощения в то или иное время в опере, балете, драматическом спектакле, кино и телевидении.

И все же судьба «смиловатилась» — впервые был написан балет «Дубровский» и увидел свет рампы на сцене Нижегородского театра оперы и балета имени А.С.Пушкина в 1984 году в постановке балетмейстера Алексея Бадрака.

Пушкин начал писать роман «Дубровский» 21 октября 1832 года. Балет же создавался и приобрел свою окончательную форму на протяжении 1977-1983 годов.

«Дубровский» — это своеобразный русский вариант «Ромео и Джульетты», долгое время лежавший, казалось бы, на поверхности, но почему-то остававшийся незамеченным балетмейстерами. Пушкин, говоря о трагедии Шекспира, тонко подметил: «В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска... Так понимал Шекспир драматическую местность».

Что же касается понимания «драматической местности» «Дубровского», то мне видится прежде всего Россия начала XIX века с резкими природными контрастами, с устоявшимися издревле обычаями, с картинами барского провинциального быта и нравов, с народной стихией, протестующей против необузданного самодурства помещиков, с личными трагедиями на этой почве — словом, всем тем, что подсказал и дал для создания музыки балета благодатный материал, который органично сочетал в себе острую современность и дух пушкинской эпохи.

В центре спектакля-балета образ двадцатитрехлетнего Владимира Дубровского (в этой роли тогда дебютировал молодой Сергей Цветков). Природа щедро одарила его всем: и умом, и красотой, и тонкой душой. Его дворянское происхождение и образование позволили бы ему занять достойное место в обществе. Однако его судьба не сложилась. Отомстить самодуру Троекурову за смерть отца не позволило его благородство. Чистая любовь к Маше Троекуровой была его последней надеждой в жизни. Но когда Маша обручилась с князем Верейским, Дубровский как никогда почувствовал себя совсем одиноким. У него отняли все: отца, отчий дом, любовь...

К сожалению, на этом роман обрывается. Заключительная глава произведения осталась незавершенной. Последний раз Пушкин прикасался к ней в начале февраля 1833 года, а в «Осенних стихах», написанных тогда же в Болдино, вдруг повеяло тоской и предчувствием поэта своей гибели. Может быть, поэтому Пушкин не хотел трагического исхода Владимира в «Дубровском», как Ленского в «Онегине». Ему он стал дорогим, поскольку судьба его героя в какой-то степени была схожей с неопределенной судьбой самого Пушкина в обществе. Вынося суровый приговор Владимиру в финале романа, поэт фактически выносил суровый приговор себе, словно предчувствуя роковой выстрел Дантеса под покровом мрачного петербургского неба на Черной речке.

И у Пушкина, надеявшегося на просветление в своей судьбе, не поднималась рука поставить последнюю точку в романе, который им был практически уже написан в удивительно краткий срок: буквально за три месяца. Но, как мы знаем, увя, ожидаемого просветления не произошло, и рука поэта больше никогда не смогла коснуться незавершенного романа.

Это обстоятельство позволило мне построить финал балета следующим образом.

... Перед глазами разбитого и опустошенного Владимира возникает на фоне звучания а капеллы хора за сценой, поддерживаемого потусторонним гулом педального глассандо литавр и арф, образы Матери и Отца, символизирующих в балете важнейшую тему «святости семейства». Ему кажется, что их родительское тепло уносит его в безмятежное детство, в прошлое, и Владимир, не в силах расстаться с исчезающими образами Отца и Матери, невольно тянется за ними, боясь их потерять».

— Вы — автор двенадцати балетов. Есть ли еще среди них посвященные пушкинской теме?

«Образ великого поэта волнует меня постоянно. И среди других моих балетных произведений — два, связанные с именем Пушкина. Один из них — «Свет мой, Мария», постановку которого на сцене Иркутского театра музыкальной комедии осуществил в 1985 году хореограф Николай Катугин, безвременно ушедший из жизни. Его светлой памяти я и посвящаю свой балет. О чем он? Его главная героиня — жена декабриста Мария Волконская. Отправляясь в Сибирь вслед за сосланным туда мужем, она остановилась в Москве. И здесь в салоне Зинаиды Волконской она встречается с Пушкиным. В партитуру включена и вариация поэта. Тема Пушкина сопровождается голосом тещи, который читает его послание к декабристам:

«Во глубине сибирских руд

Храните гордое терпенье...»

В финальной сцене — звон бубенцов: возок отправляется сквозь выюгу в дальнейший путь. В музыке я стремился отобразить это настроение — горечь расставания, пронзительное, печальное ощущение утраты и разбушевавшейся зимней стихии как олицетворения драматизма человеческих судеб, Пушкина в том числе.

И второе действие начинается голос тещи — он читает ответ Пушкину декабриста, князя Александра Одоевского «Струн вещей пламенные звуки...». Образ поэта незримо присутствует и здесь, хотя события развиваются вдали от Москвы и Петербурга».

— А второй балет? Был ли он поставлен?

«Нет, это новое произведение, совсем недавно завершённое. Называется оно «Пушкин... Натали... Дантес». Здесь — три действующих лица, три музыкальных портрета. Для характеристики Пушкина, как мне кажется, больше всего подходит «голос» солирующего гобоя. Он и звучит на протяжении всего балета. Почему гобой? Здесь я исходил из ощущения, что время, которое поэт провёл в Болдино, исполнено для него драматическими предчувствиями. Это — осень души, а двенадцатитоновый звукоряд темы гобоя с его многочисленными тембральными перекрасками, на мой взгляд, наиболее ярко может передать символически цветов осени — от красного и желтого до лилового... Пушкин после Болдина — уже не юноша, но зрелый человек, мудро осознающий ситуации, которые разыгрывает с ним жизнь».

Образ Натали создается с помощью звучания струнной группы оркестра (ее состав может быть и большим, и камерным), которое, как думается, должно передавать все градации настроения, состояния, переживаний молодой красивой женщины, их капризную изменчивость.

Наконец, Дантес. Для его портрета мною выбраны холодные краски клавишна. Они вторгаются в музыкальную ткань балета неожиданно и как явление другой, чуждой русской, культуры вносят в его эмоциональную атмосферу дисгармонию».

— Какова структура Вашего нового произведения?

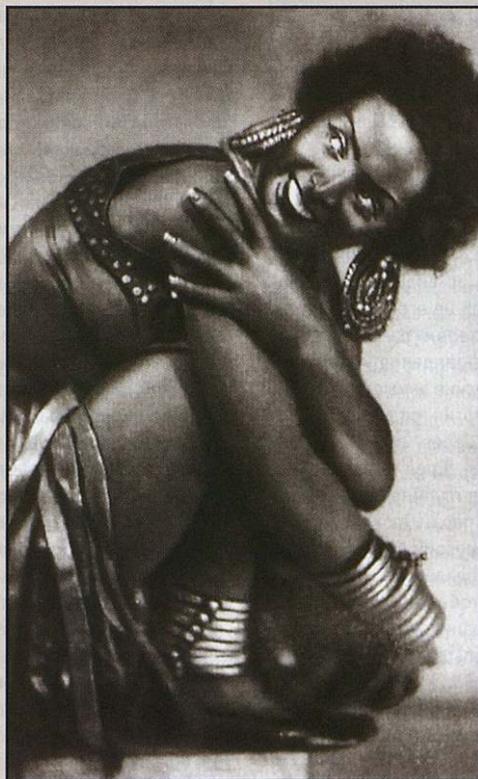
«Оно состоит из пяти частей. Первая — «Осень». Поэт как бы наедине с собой: размышляет, вспоминает, мечтает — здесь сначала ничего не конкретизируется, как в симфонии. Но вот перед глазами Пушкина возникает образ Натали — сначала в поэтическом ракурсе, окруженный женским кордебалетом, он словно несет на себе эгегические краски осени, но затем картина меняется: герой видит свою «мадонну» на придворном балу, в окружении толпы поклонников. Вторая часть «Охота» — своего рода образное олицетворение охоты светского общества за талантом Пушкина, за его душой. И снова — картина бала, где идет игра против гения: кавалеры, как охотники, ищут пути его уничтожения, плетут интриги, злословят, травят. Эпицентр сцены — вальс с изломанным — на 5/4 — размером. Третья часть — «Сумерки», где зритель, если балет будет поставлен, увидит три дуэта — три диалога: Пушкина и Дантеса, Пушкина и Натали, Дантеса и Натали. И каждый — со своим психологическим подтекстом. Четвертая — «Фолио». Этот музыкальный жанр был известен в Европе ещё в XV-XVI веках как песнь о неразделенной любви. Трио Пушкина, Натали, Дантеса я трактую как лирико-драматическую кульминацию картины. Наконец, пятая часть — «Ночь». Картина ночи рисуется как фантазмагория. Она создается различными приемами и красками — вой ветра, скрип качающихся под его порывами деревьев, шорох сорванных бурей листьев. Все смешалось — и образы охоты, и вальсовые реплики, и мотивы мрачных осенних переживаний... Выстрела мы не услышим — поэта убила не пуля Дантеса, а вся окружающая нашего гения атмосфера. Так я понимаю причину трагедии и гибели Пушкина, так постарался воплотить её и в музыке балета».

Беседы с Р.Стручковой, О.Тарасовой, В.Киктой
записаны Г.ИНОЗЕМЦЕВОЙ

Пушкинская
портретная
галерея



С. Люком
(Мария) в
«Бахчисарайском
фонтане»
(Ленинградский
театр оперы
и балета имени
С.М.Кирова).



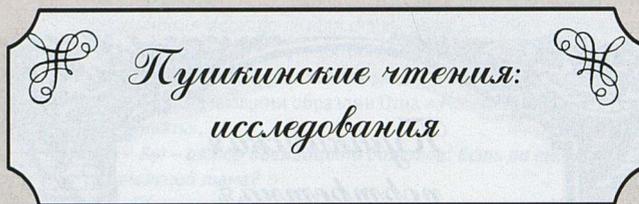
Н. Стуколкина
(Черная жена) в
«Бахчисарайском
фонтане»
(Ленинградский
театр оперы и
балета имени
С.М.Кирова).



М. Дудко (Гирей) в балете «Бахчисарайский фонтан» (Ленинградский театр оперы и балета имени С.М.Кирова).



А. Радунский
(Петр Первый)
в балете
«Медный
всадник»
(Большой
театр).



Елизавета СУРИЦ

«АЛЕКО»: СОТРУДНИЧЕСТВО МЯСИНА И ШАГАЛА

М

ысль о постановке балета по поэме Пушкина возникла у Леонида Мясина в конце 1941 года: балет под названием «Цыгане» фигурирует в длинном списке предложений, представленных Мясиным руководителю труппы «Русский Балет Монте-Карло» в январе 1942-го. Предполагаемым художником значился Борис Анисфельд. Тогда же, по-видимому, дирижер труппы Ефрем Курц предложил и музыку: Трио ля минор («Памяти великого художника») П.И. Чайковского, оркестрованное Эрно Рапез, дирижером венгерского происхождения, с которым Мясин работал несколькими годами раньше в Нью-Йорке в «Рокси тизтр» и названное в оркестрованном виде «Элегической симфонией». Затем состоялась встреча Мясина с Марком Шагалом по инициативе Германа Севастьянова, менеджера труппы «Балле Тизтр», для которой Мясин начал готовить спектакль. Он и Шагал виделись не впервые: их знакомство состоялось в Париже, но теперь, оба, вынужденные в связи с военными событиями обосноваться в Америке, прониклись друг к другу дружескими чувствами. Как пишет биограф Шагала Франц Мейер, «встретившись в мире Чайковского и Пушкина», они «ощутили его, как часть родины, которую совместными усилиями извлекали из кладезя общих воспоминаний». ¹ В течение нескольких месяцев Мясин и Шагал регулярно встречались в квартире Шагала на Манхэттене, читали Пушкина и слушали музыку, записанную Мясиним на проигрыватель. Работа с Мясиним приносила Шагалу полное удовлетворение. Как пишет биограф художника, «для Шагала и его жены месяцы, когда он работал с Мясиним, были самыми счастливыми из проведенных в Америке, и многие годы спустя несколько тактов Трио Чайковского тут же вызывали в памяти то чувство удивительного согласия, которое оба тогда испытали». ²

Трио Чайковского – 48-минутное двухчастное произведение. Первая часть – в сонатной форме – носит элегический характер. Она стала основой сценического решения первых двух эпизодов балета, названного его создателями «Алеко».

Первый открывался живой картиной цыганского табора, куда Земфира приводила Алеко. Их появление вызвало оживление среди расположившихся у костра цыган, которые приветливо встречают Алеко. Молодой цыган пытается привлечь внимание Земфиры, но она дает ему понять, что ее избранник – Алеко. Девушки гадали Молодому цыгану: одна предсказы-

вала богатство, но другая видела в будущем скорую смерть...

Второй эпизод – картина ярмарки. Цыгане, в том числе Алеко и Земфира, развлекают веселящуюся толпу.

Вторая часть трио – вариационный цикл. Первые вариации, в некоторых из которых звучали народные мотивы, использовались для картины, происходящей на берегу реки. Здесь после живой танцевальной сцены происходило объяснение Земфиры и Алеко. Алеко умолял Земфиру вернуться к нему, но та, увлеченная Молодым цыганом, едва обращала на него внимание. Действие завершалось ликующим танцем влюбленных и монологом отчаяния Алеко.

Финальная вариация и трагического звучания кода, ставшие основой четвертой картины, давали авторам возможность нарисовать кошмары, которые преследуют Алеко: он вспоминает Петербург, ему грезится убийство им Молодого цыгана и Земфиры.

Траговка пушкинской поэмы свидетельствует о влиянии Шагала. И любовная история, и мир вольных цыган, и особенно Петербург – были обрисованы сквозь призму шагаловских образов. Сам Шагал говорил, что хотел «проникнуть в ... «Алеко», ничего не иллюстрируя, ничего не копируя. Я не хочу ничего изображать, я хочу, чтобы цвет играл и говорил за себя». ³ Это самоочевидно в эскизах декораций и костюмов и, по-видимому, отразилось и в хореографии. Шагал не ограничился тем, что, совместно с балетмейстером, разработал общую идею балета, создал оформление и костюмы, он вникал и в хореографические замыслы Мясина.

Задники первых трех картин, рисующих табор в степи, ярмарку и поле на берегу реки, это – типично шагаловские картины. Среди освещенных луной взбаламученных туч, в глубине густо-синего неба пролетала влюбленная пара. Юноша склонившись из-за облака, касается рукой длинных черных волос возлюбленной. А неподалеку от них, тоже в небе, с напряженно вытянутой шеей и раскрытым клювом, летел так часто возникающий у Шагала петушок, быть может символ тревоги и грядущей драмы.

На заднике второй картины слева внизу погруженные в желтый туман, как бы в глубоком овраге сгрудились покосившиеся домишки. Над ними летят облака. Это совершенно очевидно реминисценция витебских мотивов. Справа высоко – огромный

букет сирени и уцепившаяся за него хвостом маленькая обезьянка, а внизу медведь со скрипкой в лапах. Оба зверя косвенно связаны с цыганами, с ярмарочным представлением, и это единственное, что указывало на место действия.

В третьей картине, развертывавшейся среди полей, были два огромных красных солнца. Одно из них бросало лучи на землю, другое собирало их вокруг себя кругами. Внизу были изображены: справа река, лодочка с мирным рыболовом и тоненькая березка, то ли отражающаяся в воду, то ли перевернутая вверх корнями; слева – высокая желтая трава, среди которой художник поместил высунувшуюся рыбу и рядом занесенную над полем косу.

То, что четвертая сцена балета была посвящена кошмарам, терзающим Алеко, давало возможность развернуть фантазмагорию, смешав воедино образы пушкинские (возможно, навеянные не только «Цыганами», но и сном Татьяны из «Евгения Онегина») и шагаловские. Шагал изобразил Петербург с вздыбленным, летящим над городом конем – Медным всадником Фальконе, с огромной желтой дворцовой люстрой, повисшей в небе. Но сам Петербург, оставаясь Петербургом, о чем свидетельствовали силуэты его дворцовых зданий и Адмиралтейская игла, был одновременно и Ленинградом, а может быть, и Витебском, залитым кровавым туманом, помеченным кладбищенскими крестами и надгробиями. Это было и прошлое России, и его сегодняшняя трагедия (напомним, что балет ставился в 1942 году).

Среди персонажей, появляющихся в петербургской сцене – бабы, кучера, калеки на костылях, родовые (судя по описаниям, был эпизод, когда они разгоняли нищих), фонарщик, старик, юродивый. На петербургском балу Алеко видел себя поэтом, который дрался на дуэли из-за любимой и погибал (здесь он ассоциировался с самим Пушкиным), старая цыганка являлась Старой графиней (из «Пиковой дамы»). Шел бал и дама в парике карабкалась по лестнице в небо. А вокруг были придуманные Шагалом персонажи, чудеса, многие из которых словно сошли с его картин.

Неожиданно в петербургскую сцену врывались цыгане и среди них Земфира с Молодым цыганом. Проснувшийся Алеко видит их наяву. Выхватив кинжал, он закалывает сначала юношу, затем – Земфиру. Звучит погребальная музыка, цыгане уносят тела убитых. Алеко, некогда отвергнутый Петербургом, а теперь – и табором, оставался в полном одиночестве.

Премьера «Алеко» состоялась в Мехико-сити, где труппа «Балле Тизтр» работала на протяжении нескольких месяцев по приглашению мексиканского правительства.⁴ Спектакли шли во Дворце изящных искусств. Именно здесь писались декорации и шились костюмы. Для этого Шагал с женой приехали в Мехико-сити, где смогли свободно работать: в Нью-Йорке это было невозможно, поскольку Шагал не состоял членом американского профсоюза. Художник сам писал все задники, величина которых была 14,5 метров на 9. Он давал и указания, касающиеся освещения. Согласно описанию очевидца, первая и последняя картины «были освещены из-за задников, таким образом, что изображенные фигуры казались взлетающими в воздух, а луны – частью витража».⁵ Его жена руководила шитьем костюмов и раскраши-



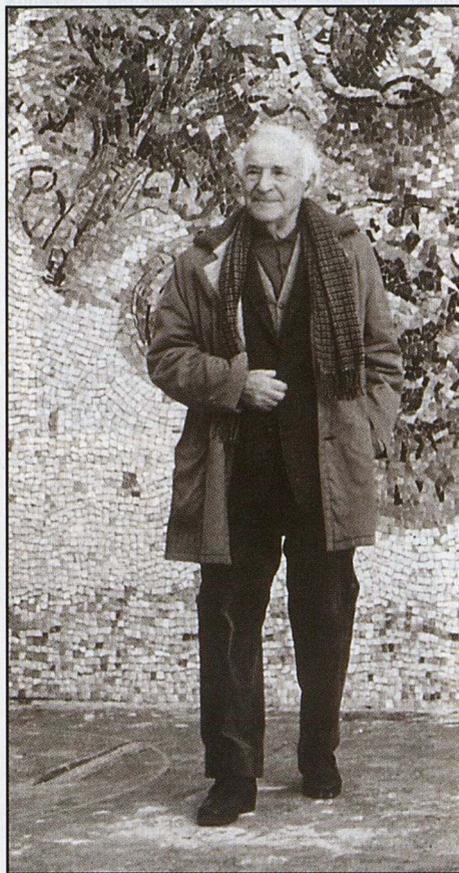
Л. Мясин.

вала их, однако нередко наносил на них рисунки и сам Шагал, причем иногда даже прямо перед выходом актера на сцену, дописывая еще одну веточку, сердечко, изображение игральной карты или губ. Гримы тоже создавались под его непосредственным руководством.

Костюм Алеко был темно-синего цвета. На нем были надеты также русская рубашка, меховая шапка, сапоги, расписанные узором из веточек березы. В финальном эпизоде герой появлялся почти в лохмотьях, цвет менялся на темно-коричневый, а узор представлял из себя разбросанные по поверхности глаза: зеленеющие веточки юности и надежды сменялись изображением «всевидящего ока», может быть, заключающего в себе грозное предостережение. Первый костюм Земфиры состоял из украшенного рисунком (веточка, сердечко) лифа, большой шали и широкой юбки с узором из полумесяцев. Затем она меняла его на другой: белое платье, украшенное яркими мазками цветов и в руках она держала бубен. Последний ее костюм был из желтого газа с оранжевыми и черными украшениями. Волосы Земфиры украшены яркими цветами, в ушах – большие серьги-кольца. На Молодом цыгане были тускло-зеленые брюки в обтяжку и ярко-красная испещренная пятнами безрукавка. Ему рисовали густые сросшиеся над носом брови. Платья цыганок были решены в тусклых серых и голубых расцветках, но густо расписаны цветочка-

ми, изображениями рук, лиц, животных и игральных карт.

На сохранившихся набросках Шагала изображены мельчайшие детали костюмов и обуви, с точным указанием фактуры и цвета, имеются также зарисовки причесок и гримов. Надписи на рисунках указывают для кого из артистов они предназначались. Костюмы действующих лиц для Шагала это, конечно, гораздо больше, чем одежда. Это способ охарактеризовать их и внешне, и внутренне, а так-

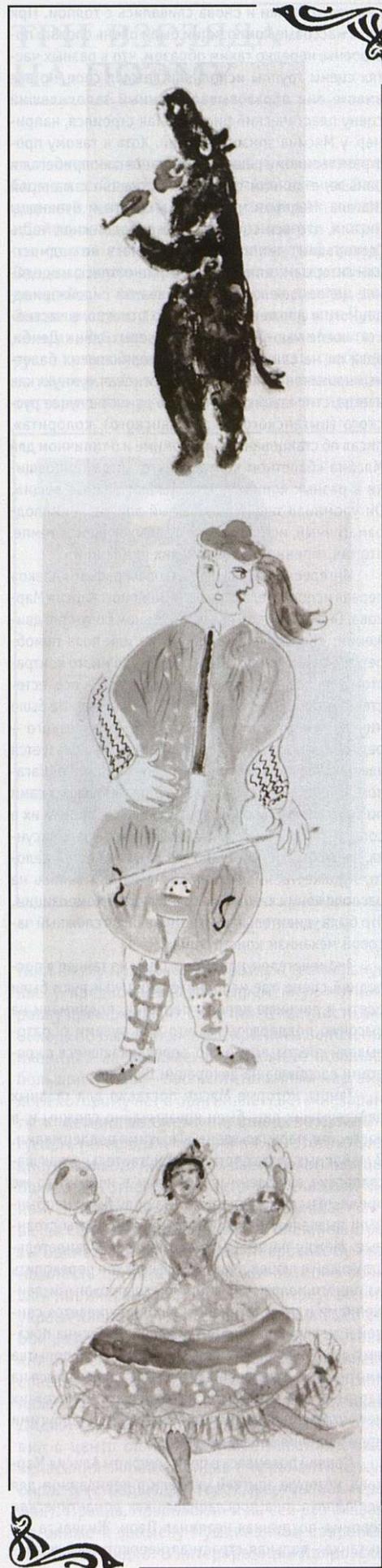


М. Шагал.

же вписать в общую сценическую картину, поскольку они есть часть действия.

Но, конечно, не меньшее значение имел и собственный хореографический стиль Мясина. Его лексика отличалась редким богатством и основывалась на смешении разных видов танца – классического, характерного, свободного. Цыганские и русские танцы не были этнографически достоверны. Однако, вобрав в себя движения, присущие технике не только классического балета, но и других сфер современной хореографической культуры, они сохраняли национальный дух этих народных плясок. В па де де и па де трау героев преобладал танец классический, но, например, победный дуэт Земфиры и Молодого цыгана после ее отказа вернуться к Алеко строился на элементах мазурки. Как и в мясинских балетах на музыку симфоний или в спектаклях, в основу которых лег характерный танец (таких, как «Треуголка»), главные действующие лица редко оставались одни на сцене, чтобы продемонстрировать свою вариацию. Они появлялись почти всегда в сопровождении массы, танцевали предназначенные

Эскизы костюмов М.Шагала к балету «Алеко».



для них отрывки и снова сливались с толпой. При этом массовые композиции были очень сложно построены, нередко таким образом, что в разных частях сцены группы исполняли каждая свое, но все вместе они образовывали единый заполнявший сцену пластический рисунок. Так строился, например, у Мясина эпизод гаданий. Хотя к такому пространственному решению постановщик прибегал и раньше, в данном случае оно совпало с манерой Шагала. Недаром многие рецензенты и очевидцы писали, что вся сцена – и её неподвижная часть (декорации), так и перемещающиеся по подмосткам актеры в костюмах – воспринималась, как единое целое, ошеломляла взрывчатой силой приведенного в движение цвета. Это отметил, в частности, после нью-йоркской премьеры, Эдвин Денби, едва ли не самый чуткий из американских балетных критиков 1940-х годов. Он отмечал «умную, как всегда, стилизацию местного, в данном случае русского (цыганского и крестьянского), колорита», писал об станцованной пантомиме и о типичном для Мясина «балетном контрапункте, когда танцовщицы в разных концах сцены делают разные вещи». Он упоминал также финальный эпизод – «мелодраматичный, исполняемый в задыхающемся темпе, что так типично для мясинских симфоний».⁶

Интересно рассказала о хореографии «Алеко» первая исполнительница роли Земфиры Алисия Маркова. Она говорит об исключительном богатстве движений: «Классическое движение или поза приобретали оттенок *demi-caractère*. Было много контрастов в движениях головы, корпуса, ног – все, естественно, подчиненное музыкальному ритму. Не было ничего геометризованного, прямого, резкого – редкое разнообразие нюансов». Мясин пользуется здесь метафорами, что также сближало его с Шагалом. «Иногда сочетание или группа танцующих сами по себе ничего не означали, пока вы не видели их в сопоставлении с другими элементами общего рисунка, в который они входили как одна из частей целого. Художественное равновесие основывалось на расположении каждой из групп внутри композиции. Это была удивительная, напоминающая сложный часовой механизм конструкция».⁷

Знаменателен, например, один из танцев в последней сцене, где исполнительниц, чьи руки были одеты в длинные черные перчатки, поднимали на высокую поддержку, так что они руками образовывали кресты, возможно, перекликавшиеся с крестами кладбища на декорации Шагала.

Танцы, которые Мясин поставил для главных действующих лиц, были чрезвычайно сложны и, в частности, перенасыщены высокими поддержками. В любовных дуэтах артисты действительно, как шагаловские влюбленные, взлетали в небо. В то же время позы при поддержках на полу были необычны и вызвали у Денби недоумение: «Дуэты странные. Между партнерами нет близости, свидетельствующей о любви. Мужчина вынужден переходить из одного положения в другое судорожными движениями и при этом неловко поворачивается спиной к женщине».⁸ Что это – желание Мясина показать душевную опустошенность Алеко или попытка имитировать выкрученные позы, встречающиеся на картинах Шагала? Пусть на эскизах к «Алеко» их нет, но Мясин несомненно был знаком и с другими произведениями художника.

Первой появилась в роли Земфиры Алисия Маркова, которую зрители увидели в невиданном для нее амплу: она прославилась как романтическая героиня, воздушная неземная Пери, Жизель, а тут цыганка – вольная, страстная, непокорная и не зна-

ющая милосердия. Карл Ван Вехтен назвал ее даже «жрицей зла».⁹ Мясин открыл балерине новые возможности, но в то же время партия Земфиры пугала ее своей технической сложностью. Другой известной исполнительницей в 1940-х годах была Нора Кей, а позднее Алисия Алонсо и Лупе Серрано. Над ролью Алеко начал было работать Антон Долин, но вскоре отказался и его заменил молодой Жорж Скибин. Случалось эту партию танцевать и самому Мясину, который, по мнению Денби, сумел яснее других артистов вывить все сюжетные моменты, например, радостное душевное состояние Алеко, пришедшего в табор и предвкушающего свободу от тягот городской жизни.¹⁰ В числе более поздних исполнителей – Игорь Юшкевич, Джон Криза и даже, в 1960-х годах, Эрик Брун. На премьере Молодого цыгана танцевал Хью Лейн.

На первом представлении в Мехико-сити балет «Алеко» имел большой успех. По словам рецензентов, артисты девятнадцать раз выходили на вызовы, газеты (например, «Новедадес» 9 сентября 1942) напечатали восторженные отзывы. После показа в Нью-Йорке месяц спустя о новом балете высказались все ведущие критики. И если в отношении хореографии мнения разделились, то о сцене Шагала все писали в превосходных степенях. Джон Мартин даже высказал мнение, что при наличии таких декораций в хореографии нет большой надобности: можно было бы просто исполнять музыку, одновременно демонстрируя написанные Шагалом задники. Эта фраза, брошенная Мартином (который сам, отчасти противореча себе, все же разбирал подробно хореографию Мясина, находя в ней и хорошее, и плохое), была в дальнейшем подхвачена многими критиками. К 1950-м годам слава Шагала в США росла. Тому способствовали созданные им декорации (например, к балету «Жар-птица» в 1949 году), стенная роспись в ряде общественных зданий, книжные иллюстрации.

Совсем иначе складывалась судьба Мясина и его балета «Алеко». Когда он был возобновлен сначала в 1953-м, а потом в 1968-м годах, представители нового поколения американских критиков высказывались о хореографии Мясина отрицательно. Объяснение надо искать в тех процессах, которые совершались в то время в танцевальном искусстве США.

В послевоенные годы в США шел процесс формирования собственного балетного театра и сценического танца. Развивался «танец модерн» (спектакли Марты Грэхем, Хосе Лимона и многих других), росло и укреплялось «национальное» направление в балете, представленное постановками Юджина Лоринга, Агнес де Милль, Джерома Роббинса, Люю Кристенсена и других. А в сфере академического балета все ярче разгоралась звезда Джорджа Балланчина. Предпочтение стали отдавать тому типу спектакля, который создал он: балету, где все сосредоточено на собственной выразительности движения, вне ассоциаций литературных или изобразительных. Молодые американские хореографы отрицали мясинскую манеру. Его живописные стилизации казались им недостоверными, его патетика – фальшивой, его метафоры – нарочитыми. Зрители и критики ориентировались на них. Из всего наследия Мясина сохранялись только его комедийные спектакли, основанные на музыке Иоганна Штрауса, Жака Оффенбаха или Шарля Лекока.

Однако серьезным мясинским балетам суждено было вновь привлечь к себе внимание примерно два десятилетия спустя, в семидесятые и восьмидесятые годы, когда возродился интерес к цен-

ностям прошлого. Хорошо известны возобновления романтических балетов, осуществленные Пьером Лакоттом, реконструкции балетов из репертуара дягилевской антрепризы, сделанные Милисент Ходсон и Кеннетом Арчером (например, «Весны священной» Нижинского). Настала очередь и мясинских симфоний: в 1989 году балет «Предзнаменования» (на музыку Пятой симфонии Чайковского) вошел в репертуар Парижской оперы. Здесь же идет и его «Треуголка». В 1991 году в Бирмингеме возобновлен балет «Хореартуиму» (на музыку Четвертой симфонии Брамса). И теперь все чаще слышишь, что значение Мясина несправедливо умалялось предыдущими поколениями, что его спектакли оказались привлекательны и современной аудитории. Однако балет «Алеко» едва ли удалось бы возобновить достойным образом. Уж очень много в этот спектакль внес Шагал, уделявший такое внимание любой детали сценического действия. А написанные им задники были проданы с аукциона в 1977 году дирекцией «Американ Баллет-тиэтр» в момент, когда труппа переживала серьезные финансовые затруднения.

Примечания:

1. Meyer, Franz. Marc Chagall. Life and works, L. Thomas Hudson, 1964, p. 438.
2. Ibid.
3. Цит. no: Lassaing, J. Marc Chagall. Dessins et acquarelles pour le Ballet, H. 1969, p. 15.
4. Премьера состоялась 8 сентября 1942 года в Мехико-сити, 6 октября балет был показан в Нью-Йорке. Он держался в репертуаре труппы «Балле-тиэтр» до 1946 года, его восставляли в сезоне 1947-1948 годов и вторично в 1953 году перед заграничными гастролями, после чего он шел до 1955 года. Третье возобновление состоялось для сезона в Метрополитен в 1968 году.
5. Windreich, Leland. Massine's «Aleko». «Dance Chronicle», 1985, N 8, p. 170.
6. Denby, Edwin. Looking at the Dance, N.Y., 1943, p. 237.
7. Цит. no: García-Márquez, V. Massine, N.Y., 1995, p. 296.
8. Denby, E. Looking at the Dance, N.Y., 1943, p. 237.
9. Van Vechten, Carl. Introd., Giselle and I, by Alicia Markova, N.Y., 1960, p. 12.
10. Denby, E. Dance Writings, N.Y., 1986, p. 118.

The article by Elizabeth Souritz is about the ballet «Alekо» staged by Leonide Massine to Tchaikovsky's trio in A Minor and with sets by Marc Chagall. The premiere by the Ballet Theatre company took place in Mexico City in 1942. The article tells about the ballet's creation and gives its description, scene by scene. «Alekо» was a ballet equally important for its choreography and setting. The dance vocabulary according to the interpreters whom Souritz quotes (including Alicia Markova as Zephira) was based on various kinds of movements – classical, folk and free.

Chagall's backdrops with their dramatic power reflected the violence of the plot. Especially significant was the last scene – Aleko's dreams – with its white horse rearing in a nightmare red sky over St. Petersburg. As the ballet was staged during the Second World War, the author suggests that the choreographer and the artist both had in mind not only Pushkin but also the Leningrad siege.

The artistic collaboration of the two Russian emigrés on Pushkin's poetry and Tchaikovsky's music turned out to be a happy experience for both.

«КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК»:



ТРИ ВЗГЛЯДА НА ПОЭМУ

Светлана
НАБОРЩИКОВА

Стихи и проза Пушкина неизменно привлекали творцов балетного театра. Особое место в этом обширном списке занимают произведения, к которым практики балета обращались неоднократно. В их числе – романтическая поэма «Кавказский пленник». Первая интерпретация этого сюжета датирована 1823 годом (сценарий и постановка Ш.Дидло, музыка К.Кавоса). Премьера следующей версии состоялась в Ленинградском Малом оперном театре 14 апреля 1938 года (сценарий Н.Волкова, Л.Лавровского, И.Зильберштейна; постановка Л.Лавровского, музыка Б.Асафьева, декорации и костюмы В.Ходасевич). Недели позже в Большом театре балетмейстер Р.Захаров (сценарий Н.Волкова, художник П.Вильямс) представил свою интерпретацию пушкинского сюжета и музыки Асафьева. Наконец, в 1951 году в Париже хореограф Жорж Скибин по собственному сценарию вновь «прочитал» пушкинскую поэму. На этот раз в качестве музыкальной основы была выбрана музыка балета «Гаянэ» Арама Хачатуряна. Мы остановимся на трех хореографических версиях поэмы – Ш.Дидло, Л.Лавровского, Ж.Скибина.

Рассуждая о балетных прочтениях Пушкина, мы неизбежно касаемся проблемы интерпретации литературного сочинения в балетном спектакле. Практика показывает, что многолетняя история балета дала жизнь строгим законам построения балетного сюжета. Им обязано «подчиниться» любое литературное произведение, интерпретируемое для балетного спектакля. На первый взгляд, сценаристу, определяющему сюжетный каркас спектакля, трудно найти компромисс между многообразием литературного оригинала и жесткими сюжетными стереотипами балета-драмы. И все же согласие возможно. Юрий Лотман, рассуждая о художественной модели мира, видит в литературном произведении два начала: событийное и мифологическое. Последнее представляет собой некую модель универсального характера, «изображающей все не через посредство отдельных эпизодов, а в виде чистых сущностей, мифологизирующих действительность». По сути дела, типичные для балета сюжетные схемы «спасения любви», «крушения любви», «неразделенной любви», «борьбы за идею» являются моделями универсального характера. В литературном произведении мифологический аспект скрыт в событийном пласте, насыщенном подробностями времени и места действия. Задача балетного сценария – выявить мифологему, универсальную модель литературного оригинала. Именно этот сюжетный архетип, положенный в основу литературного сочинения, может счастливо совпасть с одной из традиционных сюжетных схем балета.

Как ни парадоксально, сценарий первой балетной версии поэмы, созданной в пушкинскую эпоху, оказался наиболее далек от реалий ори-



Ш. Дидло.



Ж. Скибин.

гинала. Действие было перенесено в Древнюю Русь. Молодой русский офицер стал славянским князем Ростиславом, плененным черкесским ханом. Авторы второго прочтения, для которых эпоха «Кавказского пленника» была историей, сохранили время и место действия поэмы Пушкина. Обе интерпретации, несмотря на временную дистанцию, придерживались эстетики большого представления, создавались как многоактные, и, следовательно, «многонаселенные» спектакли. В связи с этим, в дополнение к пушкинским персонажам появляются

те, о которых в оригинале лишь упоминается. Более последователен в этом отношении Лавровский, который в своих записках писал: «Действие на Кавказе развертывается в строгом соответствии с ходом пушкинской поэмы. Вводные персонажи, второстепенные и эпизодические, – жених черкешенки и джигит, добывающиеся ее любви, – подсказаны мне Пушкиным». В то же время, эстетика драмбалета, в русле которой создавался спектакль, требовала тщательной разработки сюжета и внимания к историческому колориту. Сценаристы превра-



Л. Лавровский.

тили поэму Пушкина в добротную театральную пьесу, предполагающую непременно мотивировку происходящих событий. В частности, необходимо было объяснить причины появления пленника на Кавказе. В результате появился большой Пролог – пестрый столичный мир, аналога которому нет в оригинале: светские франты и жеманные барышни, конногвардейцы и гусары, генералы и чиновники. Из этого «праздного, жалкого и мелкого» света бежит офицер Бахметьев, отвергнутый ветреной княжной Ниной. Во втором акте Петербург возникает снова, на сей раз в воспоминаниях пленника. Грезы Бахметьева о Нине дают Лавровскому возможность сделать центром композиции большой лирический дуэт. Любовный треугольник, украшение хорошей мелодрамы, был само собой разумеющимся для Шарля Дидло. Невеста князя Ростислава княжна Горислава погибала, спасая жениха, и, уже будучи тенью, благословляла союз Ростислава и черкешенки Кзелкаи. Дидло, как и впоследствии Лавровский, поставил в центр балетного повествования сюжет «спасения любви», придав ему романтическую окраску (страдающий герой, жертвенная героиня). Правда, Лавровский и на сей раз оказался ближе к замыслу Пушкина, чем современник поэта Дидло. В интерпретации Лавровско-

го, как и в оригинале, ради спасения любимого жертвовала собой не далекая Невеста, а Черкешенка. Дидло, свободный от условностей советской хореодрамы, целиком был во власти своей фантазии и не чувствовал необходимости точно следовать тексту поэмы. Примечательно, что в обеих версиях «сюжет спасения любви» существенно дополнен мотивами сюжета «борьбы за идею». Отголоски этой сюжетной схемы прочитываются и в литературном оригинале, но не имеют определяющего значения в развитии основной сюжетной линии. Дидло представил на суд публики «большой пантомимный балет в четырех действиях» и, по традиции, завершил его торжественным апофеозом, где русские праздновали победу над черкесами, а черкесский хан принимал русское подданство. В финале спектакля Лавровского на фоне дуэта Пленника и Черкешенки откуда-то издали доносится казачья песня, напоминающая пленнику о Родине. Вырвавшись из прощальных объятий девушки, он устремляется к русскому лагерю.

Поэтический образ Кавказа, опасного и живописного, – одно из главных достоинств литературного оригинала. Дидло – большой мастер изображать в своих произведениях характер эпохи и колорит местности, и в «Кавказском пленнике» был великолепен. По свидетельству Адама Глушковского, «...он дает характер дикий и воинственный, приличный изображаемому народу: в дерево воткнута гибкая шашка, с рукоятки висит конская сбруя, в нее вложено широкое седло, в котором спит малютка, прикрытый вместо покрывала мехом шакала...» Лавровский, положив в основу драматургии спектакля сопоставление «Кавказ – Петербург», получил, тем самым, возможность выразить романтическую антитезу пушкинской эпохи – «манящее чужое – опостылевшее свое». Следуя традициям балета-пьесы, Лавровский в качестве танцевальной основы петербургских сцен использовал классику, преломленную в жанрово-салонной манере пушкинской эпохи. Асафьев в характеристике Петербурга симфонизировал традиционные вальсы, польки, марши, добавил яркую краску духового оркестра в сцене на катке, как всегда явив себя тонким стилистом и внимательным историком. И все же образ «погибельного романтического Кавказа» оказался столь притягателен для хореографа и композитора, так много изобретательности и вкуса вложили они в его музыкально-сценическое воплощение, что петербургские сцены при всем мастерстве их подачи выглядели бледнее.

Танцевальный фольклор народов Кавказа Лавровский не воспроизводит дословно, хотя в стилистическом отношении остается верен фольклорному подлиннику. В этом хореограф, несомненно, соответствует пушкинскому видению Кавказа – также, как и у Пушкина, Кавказ в балете Лавровского подан обобщенно, а не ограничен представлением одной из многочисленных народностей. Так трактовал образ Кавказа и Дидло, но он сочинял в русле эстетики, не обязывавшей его следовать принципу историзма, и появление некоего условного кавказского колорита было вполне естественным. Лавровский и Асафьев намеренно отказались от буквального воспроизведения «национального», чем грешили многие их коллеги по драмбaletу, и избежали, тем самым, излишней конкре-

тики, утомительного обывательства сюжета, пагубного для интерпретации литературного произведения. В сочинении «кавказских» фрагментов партитуры Борис Асафьев шел, по его словам, «от ритма лазанья, бега, походки, джигитовки». Стилизовав этот музыкальный пласт, он включил в партитуру услышанные им в горных странствиях природные интонации, бытовые наигрыши и кличи, обогатил звучание симфонического оркестра тембрами горских народных инструментов. Хотя самого строгого критика балета Ивана Соллертинского не удовлетворила музыка «Кавказского пленника» («пролог – вял, кавказским пляскам не хватает мужественности и силы, музыкальные характеристики героев не всегда рельефны, в оркестровке несколько утомляю слишком частые монотонные наигрыши солирующих деревянных»), тем не менее, в главном – музыкальной партитуре балета отказать нельзя – Асафьев создал драматургически цельную форму симфонического типа со сложным взаимодействием, разработкой и развитием собственно музыкальных образов.

И все же при всех достоинствах, музыка Асафьева – прежде всего замечательного ученого и публициста, не поднимается выше уровня крепкого профессионализма. Это обстоятельство, несмотря на различие эпох и стилей, роднит его с Катерино Кавосом – автором музыки к «Кавказскому пленнику» Дидло. Разумеется, Кавос далек от симфонического осмысления балетной партитуры – время этого не требует, но традиционные правила «музыкального сопровождения» танца он тщательно выполняет, сочетая воинственность в характеристике горцев, страстность в соло Черкешенки, лиризм в музыкальном портрете невесты. Кроме того, «независимость» партитуры Кавоса вполне искупала драматургическая цельность постановки Дидло, а отмечаемая многими современниками «поющая линия» танца сообщала балету внутреннюю музыкальность и симфоничность движения. Воплощение яркой горской экзотики, стало, наверное, основной задачей хореографа Жоржа Скибина. С труппой «Гран балле дю марки де Куэвас» он показал спектакль, в котором сжатость и концентрированность действия заставляют вспомнить о лаконизме литературного оригинала. Короткий сюжетный балет вместил максимум внешних событий. Первую картину – бой в горах сменяла интерлюдия – горцы вели Пленника в цепях; вторая картина представляла темпераментный танцевальный праздник в честь победителя, а интерлюдией, предвещающей финальное бегство, была встреча Черкешенки и Пленника. Выбор партитуры Хачатуряна в качестве музыкальной основы балета – несомненная удача хореографа. Яркая характерность, сочность оркестровых красок, кавказская «подлинность» создавали замечательный фон для танца. Роскошной музыке Хачатуряна соответствовали декорации и костюмы Мстислава Добужинского, напоминавшие о красочном великолепии дягилевской балете времен Бакста. С точки зрения эстетики, «Кавказский пленник» Скибина стал продолжением линии «ориентальных» балетов дягилевской антрепризы. Подобно Михаилу Фокину, хореограф ставит одноактный спектакль, где действие излагается с помощью танца, оживленного актерской игрой, или пантомимы, усиленной динамикой танца – при

этом хореографические формы и хореографический язык не следуют заранее определенным канонам, а рождаются каждый раз заново, исходя из тематики спектакля. Весь балет был выдержан в стиле изысканных мирикустических действий, где хореография предстает одним из компонентов захватывающей музыкально-живописной картины. Венчал спектакль воспламенявший зрителя Танец с саблями, в финале которого танцовщица в едином порыве устремлялась к рампе, напоминающая о знаменитой сцене из Половецких плясок.

Беглый анализ трех интерпретаций одного литературного оригинала, разумеется не исчерпывает всех их особенностей, но все же позволяет судить о том, как каждый конкретный спектакль, его эстетика, стиль, характер исполнения наделяют традиционную сюжетную схему (или сочетание схем) индивидуальным содержанием и тем самым делают единственной в своем роде. В удачной сценической версии литературного произведения (а все три спектакля, несомненно, в целом являются таковыми) сюжетный архетип обогащается образно-эмоциональным контекстом, который отражает как существенные особенности поэтики оригинала, так и отношение к ним создателей балетной интерпретации.

In her article «The Prisoner of the Caucasus: three views on the poem» Svetlana Naborschikova studies one of the most «balletic» Pushkin's works. According to the author the romantic design of the poem could be so easily produced on the ballet stage because it corresponded with the plots typical of ballet theatre.

The first version by Charles Didelot, created in Pushkin's life-time, differed from the original most of all. The action was shifted to the Ancient Russia. An important part of the story was a melodramatic love triangle. However, Didelot was very true to life in his poetical portrayal of the people in the Caucasus. Furthermore, the author notes the integrality of the dramatic composition of the production.

In their interpretation of Pushkin's story choreographer Leonid Lavrovsky and composer Boris Asafiev artistically conveyed the national colour and focused on the romantic antithesis of the Pushkin time: «The Caucasus - St. Petersburg».

The third version - the production of the «Grand Ballet du marquis de Cuevas» company, was choreographed by Georges Skibine. This interpretation, due to its concentrated action, recalls the laconicism of the original. The author considers indubitably apt the choice of Aram Khachaturyan's score for the ballet.

In the end the author admits that all the three versions of Pushkin's story were successful. She notes that in each case the original plot was supplemented with imaginative-emotional context, correlated with the aesthetics of its time.



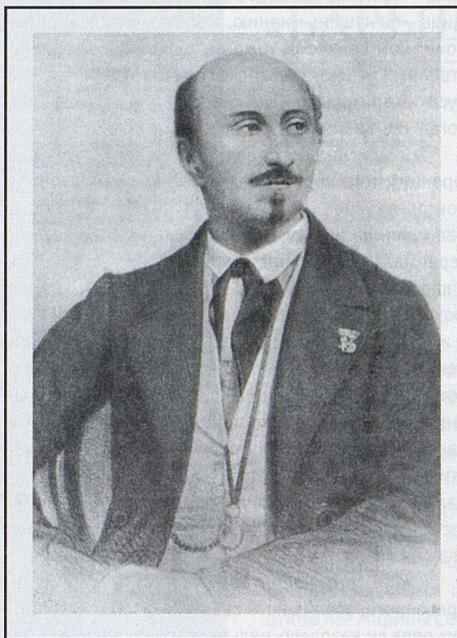
СКАЗКА О РЫБАКЕ И РЫБКЕ, «ПРОЧИТАННАЯ» ФРАНЦУЗСКИМ БАЛЕТМЕЙСТЕРОМ

Балет Людвиг Минкуса-Артура Сен-Леона «Золотая рыбка», созданный по мотивам сказки А.С.Пушкина, вошел в историю, как неудачный спектакль, объект сатирических статей и рисунков, мерило безвкусицы. «Золотая рыбка» по карикатурности изображения русской жизни превзошла все, что когда-либо появлялось на балетной сцене», – отмечал Ю.Бахрушин в книге «История русского балета». Подобное мнение, которое можно обнаружить, как в работах критиков прошлого века, так и современных исследователей, кажется сегодня не вполне справедливым.

На протяжении многих десятилетий к постановкам Сен-Леона, отдавшего русской сцене десять лет творческой жизни (1859-1869), подходили в значительной степени с точки зрения революционно-демократической и народнической критики. Отрицательная оценка, которую давали балетам В. Курочкин, Н.Некрасов, М.Салтыков-Щедрин и другие, и которая была закреплена высказываниями авторитетнейших исследователей XX века, формировала пренебрежительное отношение к творчеству Сен-Леона. Однако и Курочкин, и Некрасов, и Салтыков-Щедрин судили балет не по критериям его жанра, ибо считали произведение хореографии «развлекательным суррогатом». ¹ Иронизируя по поводу спектаклей французского балетмейстера, составлявших в тот период большую часть репертуара, они высказывали свою негативную точку зрения относительно искусства балета в целом, казавшегося им реакционным и антиреалистическим.

Попытаемся отвлечься от сложившегося отрицательного стереотипа в отношении к творчеству Сен-Леона и, в частности, к «Золотой рыбке», рассматривая с беспристрастностью исследователя все, в том числе сатирические статьи и рецензии как источник информации.

История возникновения замысла балета неизвестна. За два года до создания «Золотой рыбки», 3 декабря 1864 года, Сен-Леон представил петербургской публике спектакль по мотивам сказки П.Ершова «Конек-Горбунок». Возвращавший в балетный театр русскую тему, исчезнувшую со сцены вместе с «Русланом и Людмилой, или Низвержением Черномора, злого волшебника» А.Глушковского и «Сумбейкой, или Покорением Казанского царства» Ш.Дидло – А.Блаша, «Конек-Горбунок» имел невероятный резонанс. Поэтому, возмозжи, решение поставить балет на сюжет другой русской сказки, сказки Пушкина, было прежде всего вызвано желанием повторить успех этого первого «русского балета».



А. Сен-Леон.

Очевидно, Сен-Леон планировал осуществить постановку нового спектакля вскоре после появления «Конька». Во всяком случае, рецензент «Русского инвалида» отмечал: «О балете «Золотая рыбка» говорено было в наших газетах еще в 1865 году, когда его готовили для г-жи Муравьевой». ¹⁰ Однако тогда премьеры не суждено было состояться.

В 1866 году императрица Мария Александровна заказала Сен-Леону «балет на 50 минут» ¹¹ для гала-представлений по случаю бракосочетания сына Александра II, великого князя Александра и принцессы датской Луизы Софии Фредерики Дагмар, дочери короля Кристиана IX. Этим спектаклем стало первое действие «Золотой рыбки» с Прасковьей Лебедевой в главной роли.

Полностью балет, по-видимому, намеревались показать в период с 21 по 25 сентября 1867 года (эту информацию содержит заметка анонимного корреспондента «Петербургской газеты» ⁹). Тем не менее долгожданная премьеры задержалась еще на день – вероятно, Л. Минкус опаздывал с сочинением музыки. Во всяком случае, незадолго до 26 сентября 1867 года, когда публика, наконец, смогла познакомиться с «Золотой рыбкой», в рубрике «Театральный слух» той же «Петербургской газеты» отмечалось: «Музыка, которая пишется г.Минкусом, говорят, еще не готова». ⁹

Долгий период создания «Золотой рыбки» оказался для Сен-Леона в буквальном смысле мучительным. Он много и тяжело болел. Кроме того, на плечах хореографа, совмещавшего работу в Петер-

бурге и Москве с обязанностями балетмейстера парижского Орега, лежало тяжелое бремя многочисленных обязанностей. В одном из писем своему другу, сценаристу Ш.Нюиттеру, он восклицает: «По уши завален работой, и Петипа тоже. Сегодня вечером он репетировал «Влюбленного беса», а вчера мы оба провели по четыре репетиции! Один только я держал палочку в течение семи часов. О, пенсия, где же ты!» ¹¹

Неудивительно, что «Золотая рыбка» казалась Сен-Леону «невыносимым балетом». Работу над ней он начинал «без всякого энтузиазма» ¹¹, сомневаясь, будет ли сочинять спектакль до конца.

Читал ли хореограф сам сказку А.С.Пушкина «О рыбаке и рыбке», или же знал ее в пересказе друзей, установить не удалось.

Известно лишь, что, Сен-Леон довольно свободно изъяснялся по-русски (об этом пишет Т.Стуколкин ⁷) и нередко вставлял понравившиеся ему слова во французский текст собственноручно. ¹¹

Взяв фабулу пушкинской сказки, постановщик осложнил ее множеством сюжетных ходов и внес большие смысловые изменения. Другим стало и место действия – события «Золотой рыбки» разворачивались теперь на Украине. Помимо героев, которые есть в литературном первоисточнике, Сен-Леон ввел несколько новых действующих лиц: молодого казака Петро и его невесту, еврея-шинкаря, торговку Марусю, посланника золотого царства, по определению афиши «фантастических лиц» ² – персидского принца, царицу роз и др. Но и собственно пушкинских героев Сен-Леон преобразил. Как иронизировал рецензент газеты «Голос», «наперекор сказке, жена рыбака уже прямо появлялась на сцене молодой и красивой бабой» ⁶; «страстной казачкой Галей» ⁴, а «пушкинский старичок-рыбак являлся каким-то шутом». ⁴ В действительности, такие изменения объясняются спецификой балетного театра, желанием Сен-Леона «подладить» литературное произведение под определенный трафарет, схему построения хореографического спектакля, ибо «старушки не пляшут, не влюбляются и не в состоянии разыгрывать сцен ревности а la Отелло». ⁴ Однако такая своеобразная модификация сказки Пушкина, превратившейся в банальный балетный сценарий, вызвала бурю справедливого возмущения со стороны рецензентов, которое не могли искупить ни великолепные декорации А.Роллера и Г.Вагнера, ни достоинства постановки Сен-Леона, ни «весьма живая, игривая и мелодическая» ¹⁰ музыка Л. Минкуса.

Схемой построения и распределением танцевального материала по актам, самим принципом соединения жанровости на национальной основе с фантастическим элементом, даже включением отдельных персонажей новый балет Сен-Леона являлся аналогом «Конька-Горбунка». И хотя повторение оказалось не столь удачным, сам хореограф считал его «одним из лучших» своих произведений. ¹¹

Как и в «Коньке», первое действие «Золотой рыбки» экспонировало место действия. Жанровые и пантомимные эпизоды чередовались в нем с танцевальными. Преобладали характерные, в первую очередь, «казацкие» пляски. Другие действия были лишены украинского колорита и разворачивались то в богатой уборной новоявленной боярыни Гали, то в ее же роскошных палатах, напоминавших современникам «восточное царство» ⁴, то и вовсе на волшебном острове роз, куда Галя прилетала на ковресамолете. Пантомима перемежалась в них с характерным и классическим танцем, кроме того, встречались также и гротесковые эпизоды. Однако в отличие от

«Конька», «Золотая рыбка» почти сплошь состояла из «праздников». Каждое новое превращение Гали давало основание для торжества, а следовательно – для танцевального дивертисмента. И даже в финале балета, когда Галья оставалась «у разбитого корыта», находилась повод для веселья: возвращался из похода на басурмана Петро, которого торжественно провожали еще в первом акте. Казаки бросались праздновать это событие, и Галья, еще недавно горевшая о потерянном счастье, «мигом стряхивала с себя воспоминание», пускаясь в зажигательную пляску («танец с вальком»), «которой поддавались и все остальные».³ Балет не принято было завершать на трагической ноте. Таким образом, Сен-Леон избежал печального финала, совершенно проигнорировав при этом этический смысл пушкинской сказки. Вместе с тем, использование «праздников» позволяло балетмейстеру соединить в одной сцене самые разнообразные номера, давая выход его безудержной хореографической фантазии. Например, во втором действии, когда Галья становилась царицей, шел дивертисмент, включавший, характерные танцы (в частности, польский, краковяк и «славянскую кадрили»), танцы баядерок с шарфами, «оригинальный и интересный», по мнению современника¹⁰, танец шута и музыкантов, а также «царицын катильон» (большое па балерины с четырьмя кавалерами).

Отдельные эпизоды спектакля вызвали единодушную похвалу критиков. Среди них – упоминавшаяся пляска Шута и музыкантов, большое па балерины (2-я картина), *pas d'ensemble-allegro* (финал 2-ой картины), танец с вальком в конце балета.^{4,6,8} Кроме того, хореография «Рыбки» могла быть обогащена новыми техническими элементами. Во всяком случае, у обозревателя «Голоса» был повод написать: Сальвиони в «совершенстве исполняет одно, очень мудреное и совсем новое па».⁶

Вместе с тем, некоторые номера «Золотой рыбки» походили на танцы из других опер и балетов. В частности, «па с вяртящими шальями», хроникер газеты «Голос» счел заимствованным из балета Поля Тальони «Сарданапал»⁶, краковяк и полонез напомнили рецензенту «Вечерней газеты» одноименные танцы в опере «Жизнь за царя» (постановка П. Дидье)⁵, тот же критик заметил, будто пляска Шута похожа на пляску скоморохов из оперы «Рогнеда», и что «танец роз» целиком взят из составленного г. Сен-Леоном дивертисмента к Моцарту «Дон-Жуану», при последней постановке этой оперы на сцене парижской Оперы.⁵

Подобное сходство не умаляло достоинств хореографической ткани спектакля, которая, как видно, была достаточно яркой. Все же чрезмерное увлечение Сен-Леона танцевальными номерами, объединявшимися обычно в дивертисменты, могло создать ощущение пресыщенности. Вероятно, именно потому в статьях рецензентов звучали, казалось бы, немотивированные упреки в однообразии «Золотой рыбки», в том, будто Сен-Леон «лишен всякой фантазии»⁸ и что вообще в его новой постановке «пантомима преобладает над танцами».⁵

Быть может, спектакль казался критикам скорее пантомимным, чем танцевальным еще и в связи с тем, что главную партию в балете исполняла «вновь ангажированная»² к Императорским театрам Вильгельмина Сальвиони – не столько искусная танцовщица, сколько великолепная мимистка.

Дебют 27-летней итальянской балерины в России оказался неудачным. Общее мнение выразил рецензент газеты «Голос», написав: «Г-жа Сальви-

они напрасно решилась выступить в русском балете, не имея в себе ничего русского, для нее совершенно незнакомо; (...) ну как, в самом деле, кровной итальянке справиться с казачком или каким-нибудь гопаком?»⁶ Зато несравненно лучший прием был оказан исполнительнице партии Золотой рыбки Клавдии Канцыревой. Правда, не все критики считали это справедливым. Так, обозреватель «Русского инвалида» замечал: «Из исполнителей особенно выдаются в новом балете г-жа Канцырева и г-жа Сальвиони. Первой публика сделала прием сравнительно уж чересчур хороший, хоть г-жа Канцырева и очень мила и грациозна, но рукоплескать ей с таким восторгом, как это делала наша публика – местами, как будто в пику приезжей танцовщице – по нашему мнению, немного преждевременно».¹⁰ Сам Сен-Леон тоже объяснял столь посредственный успех итальянской гастролерши тем, что русский зритель вообще «настроен недружелюбно, когда чье-то имя не *Salvionoff*».¹¹

Так или иначе, новая «русская» постановка французского хореографа в Петербурге не смогла повторить успех «Конька-Горбунка». Пожалуй, главная причина провала «Рыбки», вдохновившая литераторов на создание сатирических статей, поэм и карикатур¹² заключалась в опрощенном выборе сюжета. Взяв за основу «Сказку о рыбке и рыбке» и исказив ее, Сен-Леон едва ли мог получить одобрение со стороны петербургского зрителя, ибо балетмейстер занес руку на святая святых – на Пушкина. Бездумность, которой веяло от литературной части спектакля, пренебрежение духом народности, которая составляет суть поэтического оригинала, элементарное нарушение принципов *soi-leur local* – все это и создало «Золотой рыбке» дурную славу в веках.

Кроме того, несмотря на достоинства яркого, красочного, зрелищного спектакля, «Золотую рыбку» едва ли назовешь цельным произведением. Балет словно разваливался на отдельные танцевальные сцены, представляя собой скорее некий род программного концерта, нежели сюжетное произведение. Сен-Леон мыслил прежде всего как хореограф, а не как режиссер. Об этом свидетельствует хотя бы его любовь к дивертисментам, позволявшим расширить собственно танцевальную ткань спектакля, а следовательно – реализовать появившийся хореографический замысел, продемонстрировать модифицированное па или поэкспериментировать с трансформацией на балетной сцене элементов той или иной национальной пляски. Сложно определить, была ли «Золотая рыбка» просто чередой увлекательных дивертисментов или же все танцевальные сцены объединялись единой хореографической идеей. Во всяком случае, материал предоставлял богатые возможности для осуществления подобного рода задач. Скажем, балетмейстер мог показать внешнее и внутреннее преображение героини, ее различные лики, вместе с тем скрывающиеся под масками все ту же неизменную мелочную душу. Следовательно, через весь спектакль проходила бы мысль о том, что внешняя красота и богатство не спрячут уродство духовное. Но так или иначе, анализируя постановку Сен-Леона, в которой главная роль отводилась танцу, вряд ли уместно говорить о том, что отдельные номера задерживали действенное развитие балета. Напротив, именно пантомимные эпизоды, лишенные достаточных обоснований в танцевальной логике самого спектакля, останавливали течение хореографической мысли и в силу этого могли казаться инородными и чрезмерно большими. Подобная тенденция всегда

присутствовала в сочинениях Сен-Леона, но к концу русского периода его творчества она звучит все более явственно, дойдя до своей высшей точки в балете «Лилия».

Таким образом, Сен-Леон подходил к иному способу организации спектакля, когда стержнем постановки становилась не столько литературная фабула, лишь иллюстрируемая танцем, сколько содержание, заложенное в самой хореографии.

Примечания:

1. Абашев В.В. Танец как универсалии культуры серебряного века // Время Дягилева. Универсалии серебряного века. Третьи Дягилевские чтения. Материалы. Вып. 1. Пермь: Изд-во «Арабеск», 1993. С.15.
2. Афиши Императорских Санкт-Петербургских театров. СПб, 26 сентября 1867.
3. Золотая рыбка, балет в 3-х актах и 7-ми картинах сочинения М.Сен-Леона. Сюжет заимствован из сказки Пушкина. Музыка Л.Минкуса. СПб, 1867. С. 23.
4. М.Р. [Ранпапорт]. Театральная летопись //Сын отечества. 1867. 30 сентября. № 227. С. 1-2.
5. М.Ф. Театральное обозрение //Вечерняя газета. 1867. 29 сентября. №213. С.847.
6. Петербургская хроника //Голос. 1867. 28 сентября. №268. С.2.
7. Стуколкин Т.А. Воспоминания артиста императорских театров (записанные по его рассказу А. Вальберхом) //Артист: журнал изящных искусств и литературы. 1895. № 46. С. 123.
8. Театральные новости: Золотая рыбка //Петербургская газета. 1867. 28 сентября №143. С.3.
9. Театральный слух // Петербургская газета. 1867. 14 сентября №135. С.3.
10. Театральные заметки //Русский инвалид. 1867. 1 октября. №271. С.3.
11. Letters from a ballet-master: The Correspondence of Arthur Saint-Léon edited by Ivor Guest. London, 1981. С. 86, 83, 79, 81, 86-87, 92, 95, 99, 106, 107.
12. Курочкин В. Сказка о враче и золотой рыбке или ненастоящие желания (Подражание Пушкину и Сан-Леону) //Искра. 1867. 29 окт. С. 493-495.; Салтыков-Щедрин М.Е. Проект современного балета //Собр. соч. М.. 1969. Т.7.С. 132-147: Новейший российский театр: Собрание образцовых произведений в стихах и прозе, а также и в рисунках. СПб. 1868. С. 36-39.

The subject of Alisa Svshnikova's article is the «The Goldfish», a ballet by the French choreographer Arthur Saint-Léon based on Alexander Pushkin's fairy tale and staged in 1867 in St. Petersburg. Of the two Saint-Léon's ballets on a Russian theme («The Little Hunchbacked Horse» and «The Goldfish») it was the least successful. But Svshnikova's research is important being based on new materials of contemporary press reviews and archive documents. Saint-Léon took some liberty in changing the plot of Pushkin's fairy tale: the action was transferred from Russia to Ukraine, and the main character - the Fisherman's old wife became a young flirtatious woman. She was danced by the Italian Guglielmina Salvioni who was a splendid mime. This was the reason why the pantomime scenes were greatly appreciated by the audience.

But Svshnikova proves that for Saint-Léon the story line illustrated by dance is not as important as the choreography itself. Hence his special attention to the many divertissements in the ballet. In «The Goldfish» Saint-Léon realizes his own choreographic conception, demonstrates new pas and experiments with folk dance.



СЕМЕНОВА В БАЛЕТЕ «БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА»

Вадим
ГАЕВСКИЙ

Балетоманы называли ее царицей, а в этом балете она была и барышней и крестьянкой. Причем, барышней пушкинских времен и крестьянкой пушкинской прозы. Какие были крестьянки в пушкинские времена трудно сказать, но ощущение подлинности было полное и ощущение близости к самому пушкинскому оригиналу. Это было некоторое открытие Марины Семеновой – художественное, артистическое и даже культурное. Открытие, в связи с очень актуальной в пятидесятые годы проблемой воплощения Пушкина на балетной сцене.

Дело в том, что у нас шел знаменитый балет «Бахчисарайский фонтан», поставленный Захаровым, и это была замечательная инсценировка пушкинской поэзии. А «Барышня-крестьянка», поставленная тем же Захаровым, двадцать лет спустя, была первым опытом хореографической инсценировки пушкинской прозы, что очень важно, особенно важно для тех лет. Сейчас все стирается, вот я себе представляю, как сейчас бы поставили, – такой проблемы даже и не возникло бы. Тогда эти проблемы возникали перед хореографом, перед режиссером, перед критикой: принципиальное и очень тонкое различие между поэзией и прозой вообще, а тем более между поэзией и прозой Пушкина. А конкретно, между стилистикой южных поэм и стилистикой повестей Белкина.

Это был очень поэтический по духу, но все-таки перевод на язык

танца прозы пушкинской, которая сама по себе сдержанная, суховатая, как мы знаем, лишенная всяких метафор, не романтическая по стилистике и тем не менее пушкинская, даже не толстовская, даже не чеховская, тем более не современная. Вот это самое главное поняла Семенова. Прежде всего она дала внешне очень убедительный портрет барышни-крестьянки: лицо, прическа, открытый лоб, улыбка – все это приводило на память фамильные портреты уездных барышень и жанровые картины, изображавшие дворовых девушек. И все это возникло не только в результате исключительно художественной интуиции, всегда отличавшей Марину Тимофеевну, но и потому что всех культурных артистов того времени волновала проблема исторической достоверности и стремление к ней было совершенно сознательным. Работа над ролью такого рода, скромной по объему и материалу, предполагала широкое знакомство с искусством того времени, с литературой, музыкой, прежде всего с иконографией.

Еще раз повторю, что меня поражает сейчас, уже столько лет спустя после премьеры и на что я обратил внимание тогда, подчиняясь обаянию живого спектакля (а он был очень обаятельным), это конкретность исторического мышления авторов, которые ставили даже не прозу Пушкина вообще, не какую-либо из его петербургских повестей, а именно повесть из провинциальной жизни. Вот эта опозитивированная Пушкиным провинция, ее очарование совершенно особое, пушкинский уездный мир, который страстно он сам любил и противопоставлял Петербургу – это все в балете получилось. В «Барышне-крестьянке» возродился талант Захарова, особенно его умение ставить балеты на пушкинские темы.

*М. Семёнова и В. Преображенский
в балете «Барышня-крестьянка».*



Мало кто из русских композиторов обходил вниманием строки А.С.Пушкина. Одна из причин тому – музыкальность его поэтического дара. А имя современника и тезки поэта Александра Сергеевича Даргомыжского с творчеством Пушкина связано особенно тесно. Его опера «Русалка» – одно из самых популярных произведений русской сцены, многие романсы на стихи поэта постоянно звучат в концертах самых известных вокалистов. Однако почти забыт тот факт, что Даргомыжский стал автором сочинения, представляющего новый для русской музыки синтетический жанр – жанр оперы-балета, в основу которого легло анакреонтическое стихотворение молодого Пушкина «Торжество Вакха», написанное им в 1818 году.

*«Откуда чудный шум,
неистовые клики?*

*Кого, куда зовут и бубны,
и тимпан?*

*Что значат радостные лики
И песни поселян?*

*В их круге светлая свобода
Прияла праздничный венок.
Но двинулись толпы народа...
Он приближается...*

Вот он, вот сильный бог!»

Своими корнями жанр оперы-балета уходит в традицию французской театральной культуры, где музыкально-сценическое произведение включает в себя и пение, и танец, и мимическое искусство. Но опера-балет Даргомыжского несомненно родилась на почве русских музыкально-театральных традиций. Уже в пушкинское время балет был очень популярен. Обязательно включали танцевальные номера и русские оперы, вплоть до двух шедевров М.И. Глинки («Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила»), который уже не ограничился в своих сочинениях дивертисментным использованием балетных эпизодов, а органично соединял их с основной драматургической линией спектакля. По этому пути пошел и Даргомыжский, развернув уже в первой своей опере «Эсмеральда» большие ярко характерные хореографические сцены. Следующим его шагом в этом направлении стала опера-балет «Торжество Вакха».

«ТОРЖЕСТВО ВАКХА» – ПЕРВАЯ ОПЕРА-БАЛЕТ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

В стихотворении, которое исследователи-пушкинисты определяют как «дифирамб», поэт дает живую, красочную и очень подробную, словно писанную с натуры, картинку праздника в честь античного бога. Видимо, это обстоятельство и побудило композитора искать для задуманного сценического произведения новое структурное построение и не только увеличить количество хореографических номеров, но и усилить драматургическую связь между оперными и балетными формами. Напомним и еще об одной интересной подробности: «Торжество Вакха» – первое оперное произведение, сочиненное на подлинный текст Пушкина. Анакреонтическая лирика поэта – закономерное для русской художественной культуры первой половины XIX века явление. Анакреонтическая поэзия оказалась сферой, родственной ей по образам и эмоциональному тону. Но в своих «античных» произведениях русские художники отнюдь не подражали приемам и формам классических авторов.

Сравнительно большой (достаточно для того, чтобы стать основой двухактного спектакля) текст стихотворения по существу лишен сюжетного развития. Задача поэта была передать ту полноту жизни, бьющую через край эмоциональность и восторженность, которыми, по его мнению, обладала античная культура. Неугомонный эллинский дух, свойственный самому Пушкину, определил движение стиха как смену картин, живописующих шествие в честь Вакха (Бахуса) его шумной свиты. Этим приемом воспользовался Даргомыжский, усилив многочисленными повторами поэтических фраз и даже отдельных слов, передающих экзотический характер стихотворения. Например, несколько раз встречается в пушкинском стихотворении возглас:

«Эван, эвоз! Дайте чаши!

Несите свежие венцы!

Невольники, где тирсы ваши?

*Бежим на мирный бой,
отважные бойцы!»*

Даргомыжский превратил его в своеобразный хоровой рефрен. Соотношение оперных и балетных форм у него имело целью образно воплотить на сцене пушкинское слово. Четыре солиста (Первый и Второй греки, Первая и Вторая гречанки) и хор повествуют о происходящем. Главные же герои праздника – сатиры, нимфы, вакханки и, наконец, сам Вахх (Бахус) – купаются в своей родной стихии – в танце: «волшебной пляской топчут луг», как сказано у Пушкина.

Рождение такого сценического полотна, которое соединяло в себе два жанра музыкального театра, весьма осложнило его дальнейшую судьбу. Не все понимали те возможности, которые открывал перед ними этот род спектакля. Даже такой тонкий музыкант, как А.Серов, высоко оценивая музыку сочинения в целом, считал тем не менее, что «для танцев есть своя отдельная область – балет, где соединение мимики, то есть пластической красоты и движения, с простотою обстановки и с выразительною музыкаю может доставить наслаждение, быть может, достойное соперничать с оперою, по крайней мере с многих сторон, но смешивать сферу оперы с сферой балета никак не должно, потому что такая амальгама неестественна и вредит полноте впечатлений».

Еще больше проблем возникло при воплощении «Торжества Вакха» на театре. Его сценическая жизнь складывалась крайне неудачно. Напомним, что произведение выросло из написанной Даргомыжским ранее (в 1846 году) кантаты для трех солистов, хора и оркестра.

Первое упоминание об опере-балете «Торжество Вакха» содержит письмо А.С.Даргомыжского от 25 апреля 1847 года его приятелю В.Кастриото-Скарбеку: «На будущую зиму я буду ждать тебя сюда (в Петербург). Я, может быть, здесь буду ставить своих «Вакханок» на сцену...» Таким образом, Даргомыжский надеялся увидеть свое произведение на столичной сцене.

Но его надеждам не суждено было осуществиться. Борьба за исполнение произведения с театральной начальством длилась почти двадцать лет. После завершения оперы-балета Даргомыжский узнал, что московская театральная администрация «Торжество Вакха» поставить не сможет. А он очень на это рассчитывал после успешной премьеры в Москве его оперы «Эсмеральда».

В марте 1850 года Даргомыжскому удалось напомнить о своем произведении: в большом концерте, организованном В.Одоевским и другими в пользу «Общества посещения бедных», наряду с «Камаринской» и «Арагонской хотой» Глинки, впервые прозвучало и вступление к «Торжеству Вакха».

Следующую попытку осуществить постановку автор предпринял в 1852 году – сочинение предполагалось показать на московской сцене в бенефис известной певицы Е.Семеновы. Но когда либретто было направлено на цензуру третьего отделения собственной канцелярии Николая I, член главного цензурного управления генерал Л.Дубельт наложил на постановку «Торжества Вакха» запрет, мотивируя это тем, что сюжет, «извинительный в поэме» может быть «соблазнительным» и близким «к безнравственности при представлении на сцене».

Правда, через год два номера из оперы-балета вошли в программу авторского концерта. Но концертное исполнение отрывков не могло заменить театральной постановки. И Даргомыжский не оставлял мысли об этом. Поглощенный окончанием, а затем и постановкой «Русалки», он не переставал волноваться за судьбу «Торжества Вакха».

Отчаявшись увидеть свое детище на московской или петербургской сцене, Даргомыжский во время поездки за границу в 1864–1865 годах пытался заинтересовать исполнением оперы-балета музыкантов в Брюсселе. А по возвращении из-за границы весной 1865 года ком-



БОЛЬШИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ТРАГЕДИИ

Татьяна КУЗОВЛЕВА



Николай Боярчи-ков впервые в истории по-

становок балетов по произведениям Пушкина обратился к «Пиковой даме» (1969) и «Борису Годунову» (1975). Хореографом был задуман триптих пушкинских балетов на музыку С.Прокофьева. Помимо названных, туда должен был войти и «Евгений Онегин», но спектакль осуществлен не был. Музыка, предназначавшаяся для драматических спектаклей по Пушкину и фильма «Пиковая дама», композитор написал в 1936 году к 100-летию со дня смерти поэта. Но замыслы постановщиков в то время по разным причинам не были реализованы. Всплеск Проккофьев использовал эту музыку в других сочинениях.

«Три карты» – балет по повести «Пиковая дама» – взялась ставить труппа Камерного балета, руководимого П.Гусевым. Музыка балета, кроме партитуры к фильму, включала ряд номеров фортепианного цикла «Мимолетности», оркестрованного Н.Мартыновым. Действие балета строилось на соотношении двух планов – реального и воображаемого, в борьбе двух идей, раздирающих Германна, во взаимодействии двух начал – игры и жизни. Образ жизненной борьбы, скрытой под маской карточной игры, составлял плоть спектакля. А тема раздвоенности души пропитывала все действие, создавая поле драматического напряжения. Когда Германн впервые встречал Графиню и Лизу, из-за его спины выросал похожий на него двойник, олицетворявший лирическую часть души героя. Этот двойник вступал в безуспешную схватку с Германном-стяжателем. Разделение героя на двух враждебных, но неотделимых друг от друга персонажей, непрерывное обострение их позиций нагнетало активность действия и превращало повествовательный жанр в драматический.

В трагической раздвоенности героя Боярчи-ков выразил главную мысль Пушкина. Поединок Германнов – лирического, страдающего от несо-

вершенства мира, и самого воплощения этого несовершенства, тщеславного и корыстного игрока, проецировался на социально-нравственные коллизии времени. На исходе 1960-х тема раздвоения личности была актуальна. Те, кто жил идеалами эпохи «оттепели», теперь либо сдавали нравственные позиции, либо обрекали себя на трудный, нередко трагический жизненный путь. Судьба Германна таким образом отразила судьбы поколения. Хореограф вывел на балетную сцену совершенно нового героя, в котором борьба добра и зла обнажала противоречия времени.

Игра Германна была соперничеством с окружением, со своей судьбой, с самим собой. На карту ставилась жизнь, и Германн эту игру проигрывал. Психологический танец-монолог в сбивчивой и повторяющейся пластической речи открывал душевную боль Германна-лирика. Появление двойника удваивало внутренний конфликт героя. Мир вокруг, напротив, был спокоен, словно не воспринимал страданий человека, а только порождал их.

Лиза, лирическая «классичка», не понимала и не могла понять экспрессивный язык Германна. Разностильный дуэтный танец выдавал несовместимость мироощущений героев.

Чередование эпизодов, как в азартной игре, накаляло обстановку. Игру напоминала не только быстротечность событий – балет шел немногим более тридцати минут, но и само решение сценического пространства представляло мир как большой игровой дом. Игральные карты, подвешенные сверху, составляли его потолок (художник А.Коженкова). Шеренги игроков, одетых в одинаковые зеленые мундиры, колода карт-танцовщиц, превращающаяся то в своеобразный хор плакальщиц или фурий, то в кортеж Графини, то в окружение Германна, заполняли пространство. Этот мир был бездушен, но имел свою призрачную тайну: ее олицетворял Сен-Жермен. В повести этот персонаж лишь упомянут, Боярчи-ков увидел в нем одну из главных пружин действия ба-

позитор снова принимается хлопотать о постановке произведения в Большом театре. Казалось, обстоятельства на этот раз складывались благоприятно: стоявший во главе дирекции театров граф А.Борх был чрезвычайно расположен к композитору, репертуарную часть возглавлял В.Бегичев – муж давнишней приятельницы и ученицы Даргомыжского М.Шиловской, наконец, режиссер И.Савицкий очень дружелюбно относился к Даргомыжскому. Но снова – осечка. На этот раз препятствие возникло в лице старшего режиссера Московской оперы – известного тенора И.Сетова. В письме от 4 декабря 1865 года Даргомыжский разъяснял причину затруднений: «Из разговора с графом Борхом я видел ясно, что хотя Дирекция с первого слова, в видах экономии, и не разрешила требуемой суммы на постановку этой оперы, но что если бы Сетов написал тогда же хотя бы одно слово, то непременно бы разрешение было дано». Даргомыжский даже предлагал воспользоваться костюмами, сделанными для постановки оперетты Оффенбаха «Орфей в аду», чтобы расход на «Торжество Вакха» составил всего 800 рублей. Неясность положения огорчала автора. В письме от 17 июля 1865 года он пишет: «Мне вообще не везет. Например, 17 лет тому назад я написал «Торжество Вакха». До сих пор не слышал его на сцене. Обещают поставить в Москве. Два раза уже обманули. Не знаю, что будет нынешней зимой».

Свет рампы «Торжества Вакха» увидело только в январе 1867 года в бенефис режиссера Московской оперной труппы И.Савицкого, спустя тридцать лет со времени гибели Пушкина. В постановке были заинтересованы литературно-музыкальные круги русской интеллигенции, группировавшейся вокруг Артистического кружка, открытого по инициативе Александра Николаевича Островского. Работа по постановке «Торжества Вакха», который Большой театр рассматривал как балетный спектакль и числил по балетному репертуару, велась танцовщиком и балетмейстером Сергеем Петровичем Соколовым при помощи бенефицианта, но не была доведена им до конца. Причина – в разногласиях, возникших между Соколовым и старшим режиссером оперы, тенором И.Сетовым, исполнявшим партию Первого грека: Соколов требовал от певцов выполнения общих с танцовщиками мизансцен. Конфликт завершился отказом балетмей-

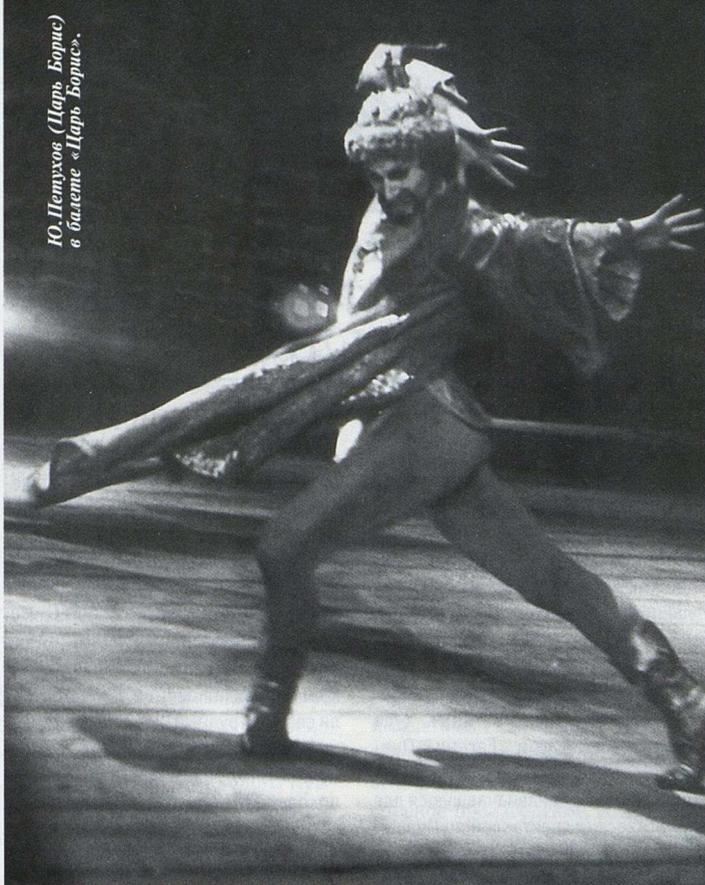
стера от участия в работе над спектаклем. Его заменил «усердный слуга» (так называет его современник и сослуживец К.Вальц) – помощник режиссера Ф.Манохин. Он не сумел постичь замысла композитора. В результате на сцене родился обычный оперный спектакль, где не было никакой связи между пением и танцами. Как пишет историк русского балета Ю.Бахрушин, «главная идея Даргомыжского была нарушена».

Лирическая опера-балет в двух действиях «Торжество Вакха» была показана зрителям 11 января 1867 года. И хотя в балетных сценах были заняты лучшие силы московской труппы: партии нимф исполнили П.Карпакова, Н.Рябова, воспитанница М.Горохова, партии вакханок – Е.Борегар, С.Шапошникова и другие, и публика, и театральная критика встретили спектакль холодно. «Даровитый композитор увлекся прелестью пушкинского стиха, но забыл, что ... сцена требует ситуации и движения», – писал В.Соллогуб. Критик «Антракта» сообщал, что танцы в «Торжестве Вакха» есть «бесконечная скука и рутинка, несмотря на то, что одна из вакханок преусердно отплясывает мазурку (!!)» и называл «галопом-канканом» общий финальный танец. В.Одоевский видел причину неуспеха сочинения в постановке, которую он назвал «антихудожественной».

Опера-балет прошла четыре раза в течение месяца и затем исчезла из репертуара.

И все же опера-балет «Торжество Вакха» не была забыта – в 1921 году Государственный Большой оперный театр в Петрограде обратился к ней, и она шла в один вечер с «Моцартом и Сальери» Римского-Корсакова и имела успех. В постановке принимали участие режиссер В.Раппопорт, балетмейстер П.Петров, художник В.Щуко, дирижер А.Павлов-Арбенин. Первую нимфу и Первую вакханку танцевала К.Маклецова.

Полтора века назад Александр Сергеевич Даргомыжский сочинил произведение, где показал, сколь плодотворен путь к созданию сценических полотен, в которых бы органично сочетались выразительные возможности смежных искусств. Его поиск был продолжен: в XX веке на театральных афишах мы встречаем не только оперы-балеты, но и балеты-оратории, балеты-кантаты, балеты-симфонии...



лета. Сен-Жермен в сопровождении трех карт-танцовщиц завязывал драматические отношения всех персонажей. Он выступал хозяином жизни – игры, на глазах у Германна передавал тайну трех карт молодой красавице Графине, которая тут же превращалась в старуху со сгорбленной спиной и трясушимися руками. Уходя из жизни, Сен-Жермен не выходил из игры. Он торопил ход событий, мечтая соединиться с Графиной. Умирая, та падала в его объятия.

Мир рождал в душе Германна непримиримые противоречия. Насилие над собой неизбежно вело к духовным потерям: иссякали нравственные силы души, двойник погибал и перед нами оказывался охваченный безумием Германн-игрок.

Повесть Пушкина Боярчиков превратил в интеллектуальную драму с трагическим исходом. Балет обнажал драматизм отношений человека с миром. За пушкинскими образами выростала тема «Игрока» Достоевского и тема двойничества, столь важная для хореографа. Спектакль для того времени был необычен по форме, точен по художественному результату. Он открыл Боярчикова-балетмейстера – экспериментатора.

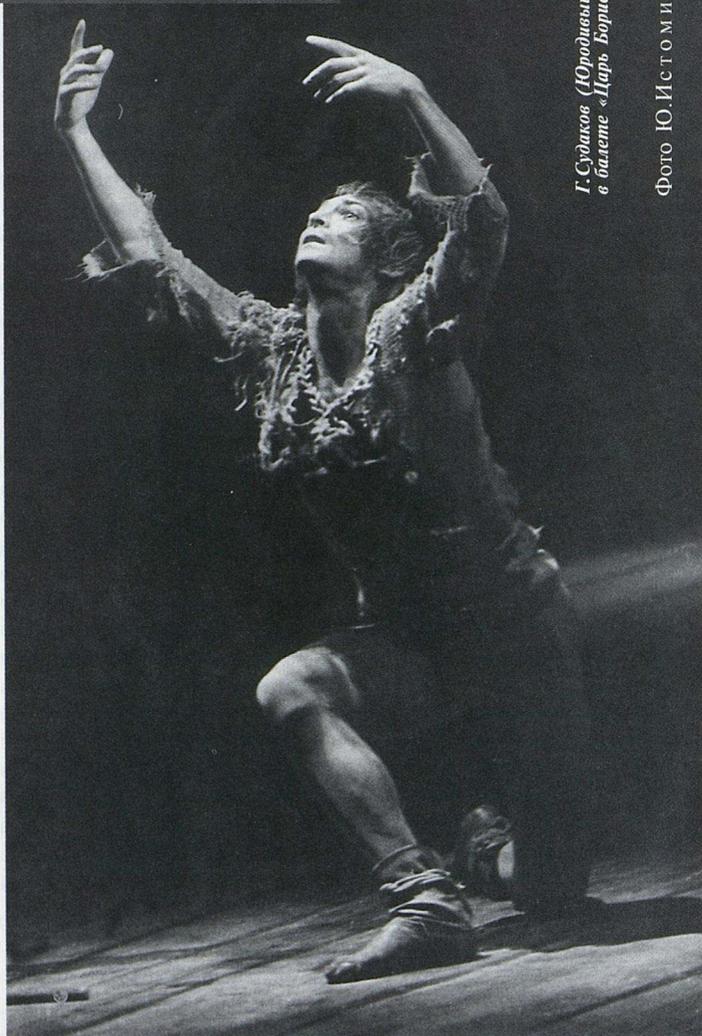
Балет «Царь Борис» развил художественные приемы, найденные в «Трех картах». Здесь напряженнее раскрывалась жизнь духа. Борис вступал на престол с благими намерениями, но не с чистыми руками, и погибал в му-

ках совести, пройдя путь горьких истин. Хореография давала сложный процесс сплетения мыслей работы сознания. Она делала явным невидимое, облекала в живую плоть тайны души. Оппонентом Германна-лирика выступал Германн-игрок. У Бориса оппонентов и внутренних противоречий было больше. То и дело кругом сновали, не давая покоя, призраки-двойники: Дмитрий и Самозванец, Грозный, кровавые мальчики. Но главным среди них был Юродивый – двойник борисовой души и олицетворение страданий народа. Равноправными героями трагедии становились два призрака: мрачная, непомерно высокая тень Ивана Грозного и светлый образ царевича Дмитрия, который множился потом в сознании Бориса кровавыми мальчиками. Традиционно балетный прием теней был решен по-своему. Призраки были кошмаром, наваждением, навязчивой идеей. Если Бориса они преследовали, мучили, то Гришка как будто вызывал их нарочно. Они подстрекали его на борьбу за престол. Тени были символичны и для народа: тень

Грозного – как бы беспросветная жестокость и насилие, Дмитрия – несбыточная мечта о праведном властителе. В концепции спектакля образ теней был найден точно и продуман во всех ситуациях. Образы Бориса и Юродивого представляли как бы противоборствующие силы истории. Герои не вступали в прямой диалог-конфликт, но вели его опосредованно. Эпизодический у Пушкина персонаж, Юродивый в балете стал вровень с Борисом как реальный и персонафицированный образ. Хореография настойчиво вела нас из жизни реальных событий в нереальность, стирая границы этих переходов. Танец Юродивого напоминал то трепетание раненой птицы, то плач, то моление. В причудливом сплаве акробатических бросков, иконописных поз, мотивов мольбы и жалоб он был средоточием мучений народа, по спине которого, точно по мостику, ступали Борис и бояре. Пластическая тема Бориса все время «кразламывалась», сбивалась с ритма, выводила из равновесия. Юродивый повторял его движения, искажая их, насмехаясь и юродствуя. То был вопль народа, и голос высшей правды, и борисова совесть. Борис пристально вглядывался в своего двойника как в отражение, в страхе крепко запахивал кафтан, натягивал шапку, – но шапка Мономаха в руках Юродивого оказывалась шутовским колпаком. Такими же – бояре «околпачат» народ. Образ народа представленного лишь пятью исполнителями, тоже выступал единичным героем этой драмы, справедливым и униженным.

Борьба и победа прозы жизни над ее поэзией и духовным началом составляла основу конфликта двух Германнов, отражала внутреннюю драму героя. В «Царе Борисе» конфликтность существовала не только в прямом противоборстве персонажей. Она была как будто растворена во всех ситуациях и во всех героях. Драматизм судьбы Бориса был следствием объективного драматизма истории. А Русь, как и у Пушкина, представляла в совокупности разных сил и характеров, предопределивших никем не ожидаемый финал. Даже для Самозванца: когда он победно шел к трону, там вдруг оказывался Юродивый с убитым Дмитрием на руках. История повторялась, а на головы народа, как и в начале действия, опускались подвешенные на веревках колокола. Метафора финала совпадала с пушкинским «народ безмолвствует».

Боярчиков, всегда остро чувствующий современность, искал трагичность, созвучную времени, и находил ее в вечном Пушкине. Грандиозный замысел триптиха позволяет говорить о больших трагедиях Пушкина в интерпретации Боярчикова. Осуществление «Евгения Онегина» сделало бы эту работу завершённой.



Г. Судаков (Юродивый)
в балете «Царь Борис».

Фото Ю. Истомина

«ДУШОЙ ИСПОЛНЕННЫЙ ПОЛЁТ»

— В ГАЛА-КОНЦЕРТЕ
ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»

В Московском музыкальном театре имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко состоялась церемония вручения приза журнала «Балет» его лауреатам.

Приз присуждается в пятый раз.

После церемонии вручения состоялся большой гала-концерт. В нём участвовали артисты Большого театра России,

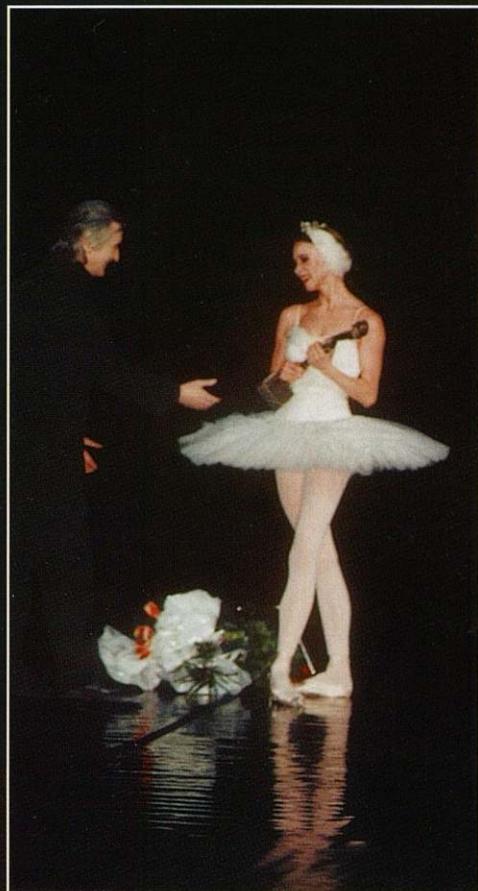
Московского музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, Санкт-Петербургского имени М.П.Мусоргского, театров «Русский балет» и Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова, Московского театра классического балета, Театра танца «Гжель», «Ведогонь-театра» из города Зеленограда.

Среди исполнителей были также юный музыкант Илья Дмитриев, воспитанники Московской академии хореографии, Академии танца Нового гуманитарного университета, Школы-студии Русского народного хора имени М.Е.Пятницкого.

Вечер открыли артисты Театра спортивных и хореографических миниатюр «Релеве», исполнившие композицию «Печальные птицы». Концерт вели Андрис Лиела и Валерий Сторожик. Режиссер программы Юрген Коген.



ДУША ТАНЦА



Анна Антоничева
и главный балетмейстер театра
имени М.П.Мусоргского Николай Боярчиков.



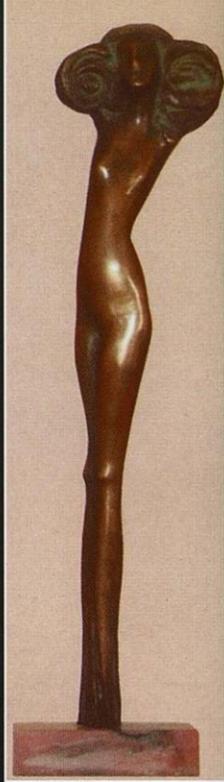
Солисты Большого театра
Анна Антоничева и Константин Иванов
исполняют дуэт из балета
«Лебединое озеро».



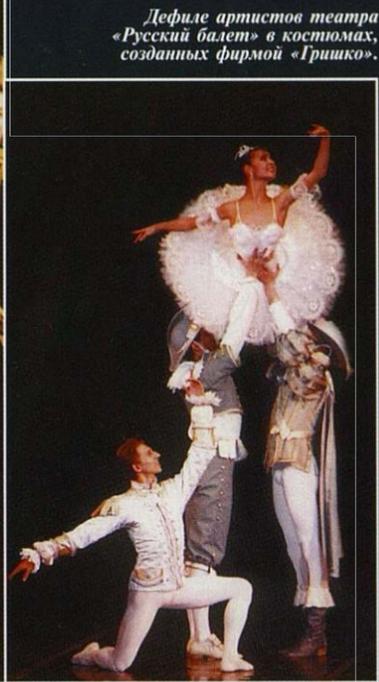
Солисты Большого театра
Анна Антоничева и Дмитрий Белоголовцев
в миниатюре «Восемь от Веберна».

Соллисты Большого театра
Елена Андриенко и Николай Цискаридзе
в балете «Видение розы».

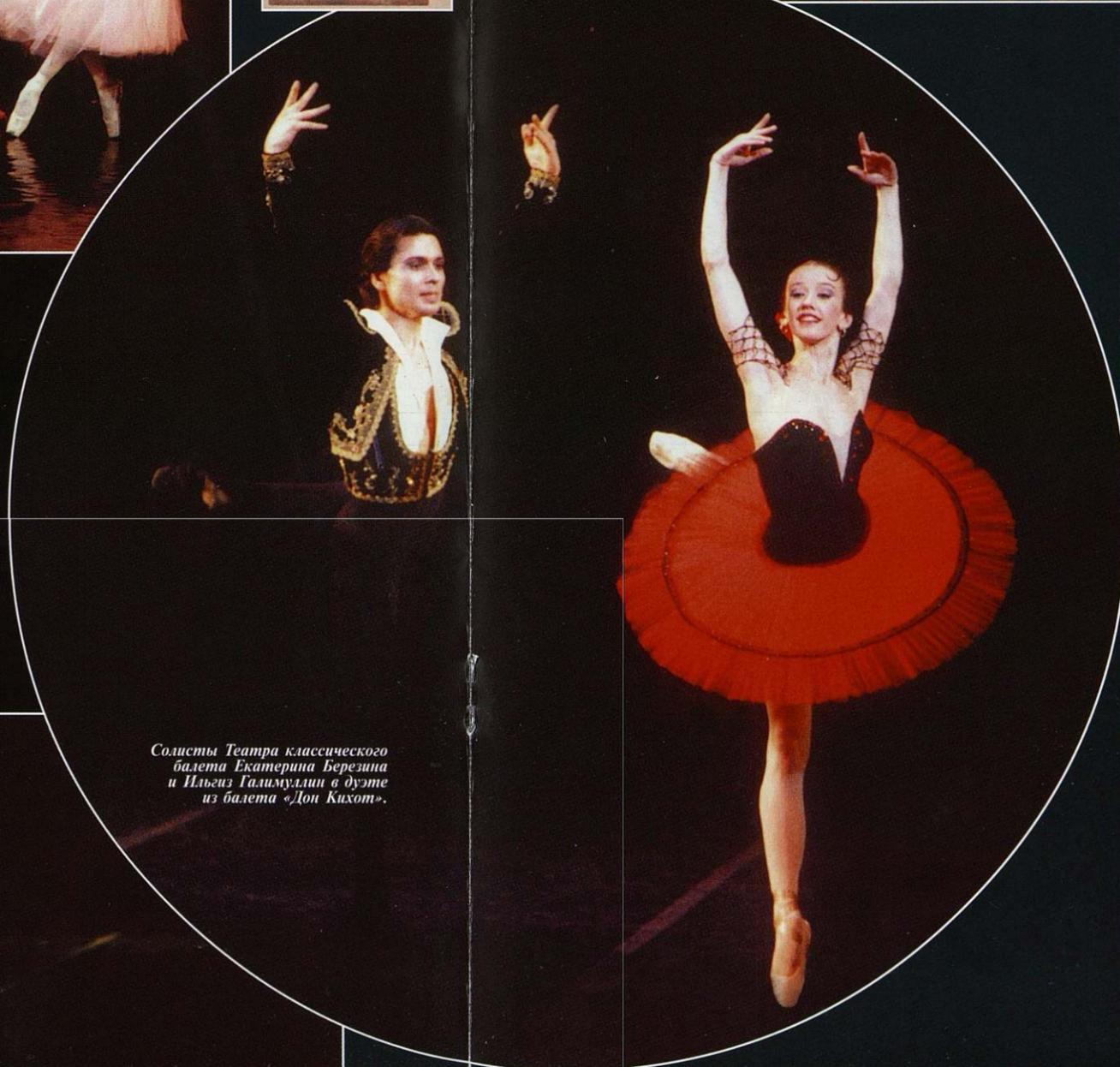
Соллисты Театра имени К.С. Станиславского
и Вл.И. Немировича-Данченко Лилия Мусаварова
и Дмитрий Ерлыкин исполняют «Вокализ».



Артисты Театра танца «Гжель»
исполняют композицию
«Хохломская карусель».

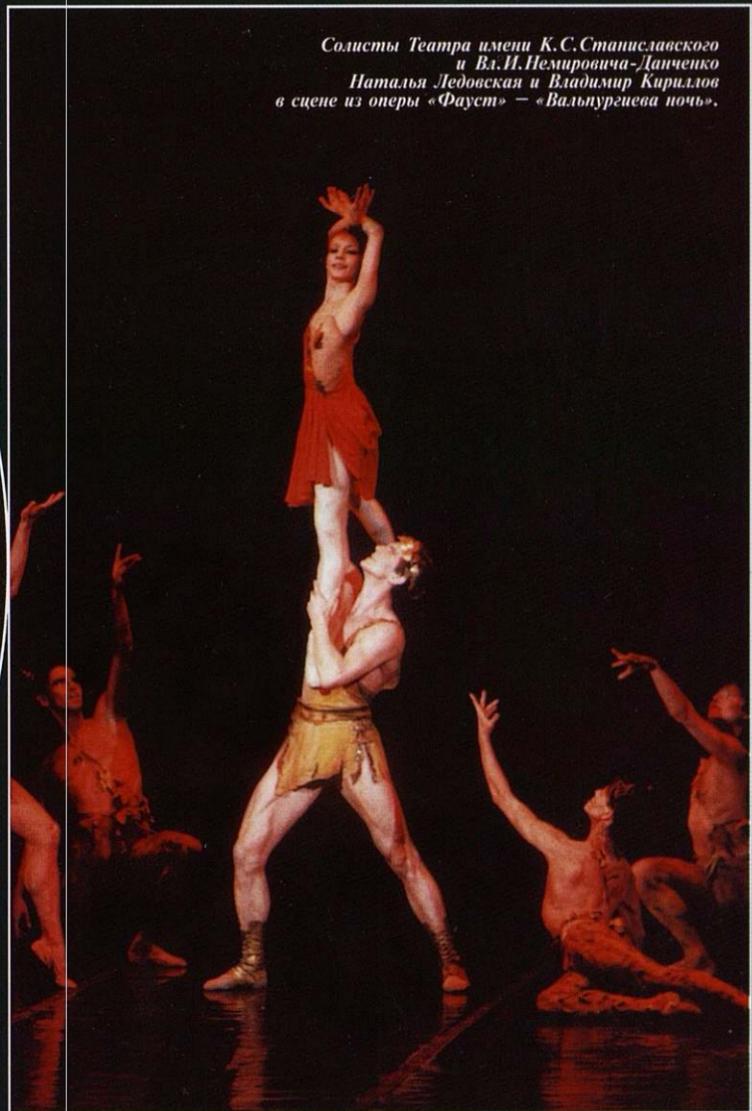


Лилия Мусаварова и Айдар Ахметов
в миниатюре «Адажиетто».



Соллисты Театра классического
балета Екатерина Березина
и Ильгиз Галимуллин в дуэте
из балета «Дон Кихот».

Соллисты Театра имени К.С. Станиславского
и Вл.И. Немировича-Данченко
Наталья Ледовская и Владимир Кириллов
в сцене из оперы «Фауст» — «Вальпургиева ночь».

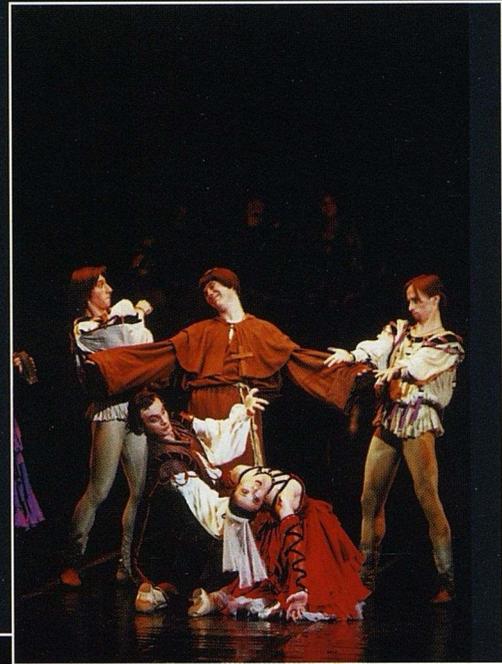
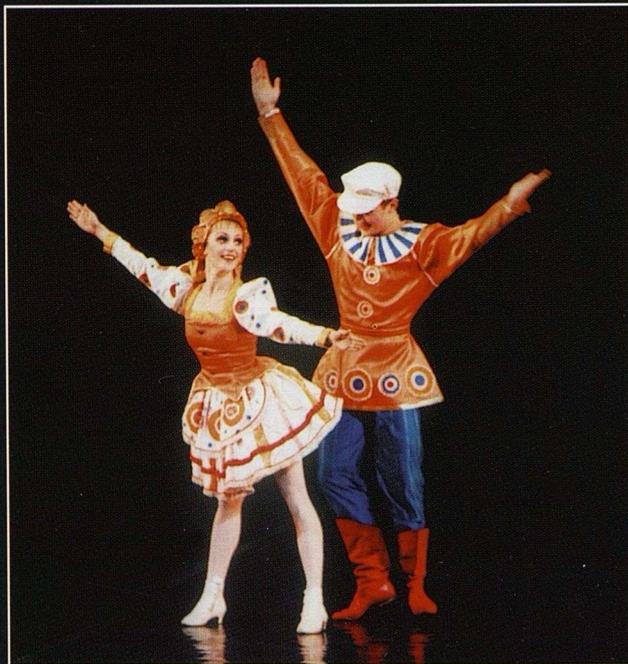


Соллисты театра
оперы и балета имени
М.П. Мусоргского
Эльвира Хабидулина
и Кирилл Мясников
в адажио из балета
«Макбет».





Воспитанники Школы-студии
Хора имени М. Е. Пятницкого
исполняют миниатюру «Ложжари».



Соллисты Театра
оперы и балета
Санкт-Петербургской
консерватории
Людмила Куц
и Дмитрий Лысенко
в композиции
«Русский сувенир».

Фото Д.Куликова



Светлана Цой и
Дмитрий Ерлыкин
в сцене из спектакля
Театра имени
К. С. Станиславского
и В. И. Немировича-
Данченко «Укрощение
строптивой».

Сцена из спектакля
«Ведогонь-театра»
«Не было ни гроша,
да вдруг алтын».



ет, отнюдь не сразу азербайджанский балет начал создавать оригинальные хореографические полотна, разрабатывать золотоносную жилу синтеза классической лексики и национальной пластики.

В 20-е годы афиша театра оперы и балета – тогда весьма богатая – формировалась «импортированием» уже опробованных балетов, либо их вольным творческим воссозданием.

Сегодня уже трудно определить степень академической подлинности «Жизели» С.Кеворкова, «Привала кавалери» М.Мордкина, «Баядерки» Боголюбова...

В 1935 году, то есть год спустя после премьеры Кировского театра, балетмейстер Илья Арбатов поставил «Бахчисарайский фонтан» в Баку.

Илья Ильич Ягубян – такова его подлинная фамилия – родился в городе Закаталы (Азербайджан), но жизнь прожил в постоянных и обычных для артиста того времени переездах. Балетную студию окончил в Тбилиси, работал в Батуми, Ростове-на-Дону, Ташкенте, Уфе, Казани, Харькове, Ереване. Был и главным балетмейстером разных театров, и преподавал в хореографических училищах Москвы и Ленинграда. Одним словом, на своем веку повидал много, накопленные же знания и впечатления умел использовать. Не случайно многолетний премьер азербайджанского балета Константин Баташов – сам разносторонне одаренный – в своих неопубликованных записках вспоминает об Арбатове, как о «человеке даровитом – балетмейстере, художнике и режиссере».

Можно предположить, что увидев ленинградский спектакль на пушкинский сюжет, Арбатов нашел его вполне подходящим для бакинской сцены.

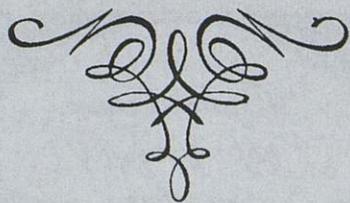
К сожалению, достоверных свидетелей той постановки не осталось. Судить о ней приходится по иконографическому материалу, передающему вполне традиционную сценографию и выразительный грим артистов И.Арбатова (Евнух), Т.Гласс (Мария), О.Ефимова (Гирей). Спасибо Н.Кашинскому, не один десяток лет фотографировавшему для Театрального музея: его негативы на хрупком стекле – дороже золота.

Какой-то свет проливают и строки цитированных выше заметок К.Баташова: «В «Бахчисарайском фонтане» опять у меня происшествие. В последнем акте Гирей приказывает бросить Зарему в пропасть. Два самых здоровых татарских воина (я и Баканов) волокут к краю парапета нелюбимую жену и бросают ее со станка, довольно высокого. Задник изображает Бахчисарайскую долину. И вот один раз не то мы покачнулись, не то Зарема испугалась и, вцепившись в нас, потащила за собой, но мы рухнули в воображаемую пропасть вместе с жертвой, цепляясь за потревоженный задник. Успех и выговор были заслуженными».

Проработав в Баку год, Арбатов уехал. А на посту главного балетмейстера театра Людвиг Секержинский вскоре сменил Сергей Кеворков, приглашенный вместе с Вахтангом Вронским (Надирадзе) из Саратова в столицу Азербайджана в 1938 году.

С.Кеворков был творчески активен. Достаточно упомянуть о том, что только в 1939 году он осуществил постановку двух балетов – «Эсмеральда» и «Бахчисарайский фонтан». Правда, участники этой редакции рассказывают, что Сергей Никитович шел «в фарватере» спектакля Ростислава Захарова, возможно, также опирался и на опыт своего предшественника Арбатова. Впрочем, в программе указаны фамилии либреттиста Н.Волкова, постановщика С.Кеворкова, балетмейстера В.Вронского, дирижеров Афрасияба Бадалбейли, В.Трахимовича, художника А.Романова и даже заведующего постановочной частью В.Найдышева, но ни Захаров, ни Арбатов не названы.

В чудом сохранившемся машинописном варианте предисловия С.Кеворков утверждает: «Постановкой балета «Бахчисарайский фонтан» театр стремится к созданию балетного спектакля, в котором танец является не самоцелью, а только средством выявления заложенной в



Пушкинские чтения: сообщения

данном произведении идеи, где танец своими специфическими средствами должен передать чувства, мысли, поступки действующих лиц как участников хореографической драмы, где средствами танца исполнитель должен создать художественный образ, психологически оправданный и эмоционально насыщенный».

Принципиальным отличием и новшеством своей постановки автор считал осуществление «последовательно и полностью на протяжении всего спектакля» линии театра на создание хореографической драмы.

В либретто и музыке С.Кеворков видел «вполне законченное и организованное художественное произведение пушкинского стиля, где ничего нельзя выкинуть и ничего нельзя прибавить».

И все же он сделал дополнение, «одобренное Б.Асафьевым» – чтение пушкинских стихов (чтецы Баглей и В.Отрадинский).

Если сравнить текст программы с изложением либретто в академических изданиях, а также с перечнем действующих лиц в сегодняшних постановках балета, то обнаружится ряд различий. И это неудивительно – время вносит свои коррективы в драматургию. Можно предположить, если судить по программе – кстати, тщательно расписанной не только литературно, но и структурно – в спектакле Кеворкова отсутствовал танец с колокольчи-

«И ТОЛЬКО СОН ВООБРАЖЕНЬЯ»

ками при наличии танца славянок 2-го действия, которое начиналось неким танцем с опухалом и кувшинами. Но, видимо, близость образного строя бакинского спектакля к традиционным версиям позволила театру имени М.Ф.Ахундова пригласить на гастроли гостей из Большого театра – Майю Плисецкую (Зарема) и Вячеслава Голубина (Вацлав).

Подробное изложение сюжета (к примеру, «подозвав строителя «фонтана слез», воздвигнутого им в память Марии, Гирей приказывает строителю открыть фонтан») позволяет сделать вывод о том, что балет был к тому же предельно насыщен пантомимой.

«Бахчисарайский фонтан» в постановке С.Кеворкова имел богатую галерею интерпретаторов. В составах Г.Алмасзаде, А.Рындина (Мария), они же плюс Л.Цхомелидзе и Д.Бойман (Зарема), В.Нежданов, В.Николаев, Н.Кузнецов (Гирей), Ю.Ковалев, В.Вронский, В.Николаев, Н.Кузнецов (Вацлав), В.Вронский, А.Галкин (Нурали)...

Партия Марии была одним из лучших сценических созданий Гамэр Алмасзаде.

Позже в спектакле блистали Галина Кремцова (Мария) и Лейла Векилова (Зарема). В этой же роли зрители увидели Варвару Рыжову – партнершу и супругу выдающегося балетного актера Анатолия Урванцева, создавшего могучий образ Гирея. Да и сам артистичный Баташов прошел путь от роли вельможного отца Марии до Вацлава и самого Крымского хана. Великолепного!

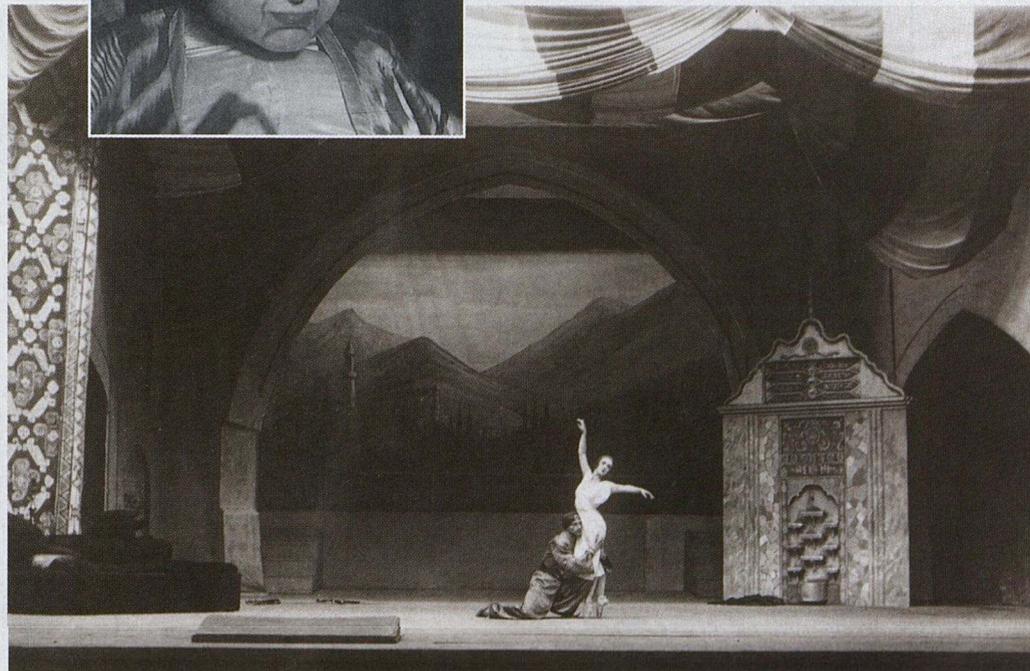
В сезоне 1950-1951 годов художник Энвер Алмасзаде выполнил новые декорации спектакля. Тогда же третий акт балета был включен в программу выпускного концерта Бакинского хореографического училища. В партии Заремы особенно ярко проявился драматический талант юной Рафиги Ахундовой. В «Бахчисарайском фонтане» с её участием обнаружился и актерский темперамент Ветты Данкевич (Мария), Максуда Мамедова, танцевавшего партии и Нурали, и Вацлава.

Спектакль долго и с неизменным успехом шел на бакинской сцене. Однако декорации ветшали, и в конце 50-х годов «фонтан печальный» замолк, исчезнув с афиш.

**Т.Гласс (Мария) и О.Ефимов (Гирей)
в балете «Бахчисарайский фонтан».**

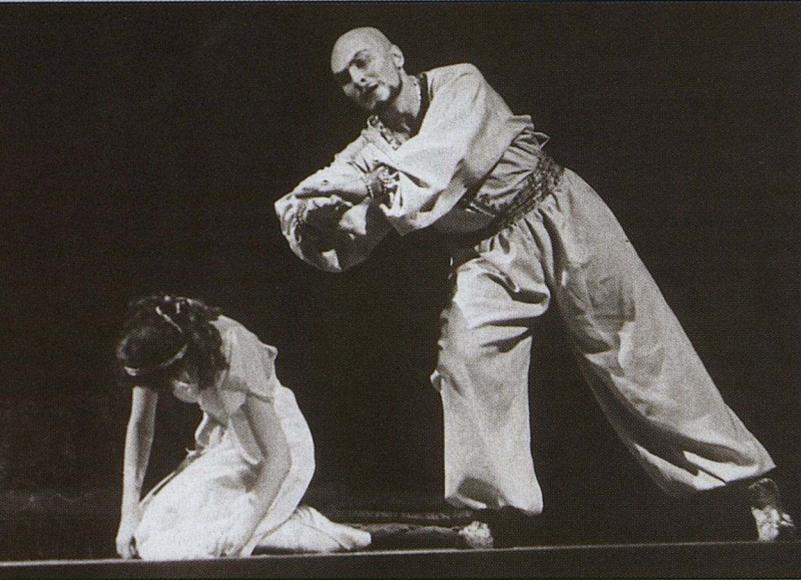
Фото Н.Кашинского

И.Арбатов (Евнух)
в балете «Бахчисарайский
фонтан» (1935-1936).



Пушкинская
портретная
галерея

*Р. Стручкова (Мария) и А. Лапури (Гирей)
в балете «Бахчисарайский фонтан» (Большой театр).*



*Г. Уланова (Мария)
и Т. Вечеслова (Зарема)
в балете
«Бахчисарайский
фонтан»
(Ленинградский театр
оперы и балета имени
С. М. Кирова).*

*М. Плисецкая (Зарема) и П. Гусев (Гирей)
в балете «Бахчисарайский фонтан»
(Большой театр).*

*А. Мессерер (Нурали)
в балете
«Бахчисарайский
фонтан»
(Большой театр).*

АВТОРЫ — О БАЛЕТЕ «БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН»

Пушкинские чтения: публикации

Николай ВОЛКОВ

*П*ушкин прочно усвоен русским оперным театром. Целый ряд его произведений использован как оперные либретто. Между тем балет, которому Пушкин посвящал, как зритель, особое внимание, почти никак не отразил пушкинскую поэзию. Только забытые ныне балеты Дидло («Кавказский пленник» и «Руслан и Людмила»), «Золотая рыбка» Сен-Леона, да отчасти «Клеопатра» Фокина могут войти в историю Пушкина, как источник балетных программ.

«Бахчисарайский фонтан» также подвергался сценической обработке. В 1825 году князь Шаховской сделал из него «романтическую трилогию» в 5 действиях под названием «Керим-Гирей, крымский хан». В этом спектакле имела особенно большой успех знаменитая Семенова, игравшая Зарему. Затем делались попытки превратить «Бахчисарайский фонтан» в оперу. На сюжет поэмы сочиняли музыку композиторы Ильинский, Федоров, Аренский. Но ни одна из этих опер не вошла в репертуар музыкального театра. Только «лирические сцены» Аренского уцелели от забвения. Наконец «Бахчисарайский фонтан» был инсценирован в виде небольшой пьесы театром «Летучая мышь» Балиева в Москве.

Однако внимательное изучение этой романтической поэмы Пушкина дает основание думать, что наилучшей формой ее театрального воплощения является балет, где пластическая образность Пушкина может найти свое, наиболее полное, выражение в танце и танцевальной пантомиме.

Моя работа над либретто «Бахчисарайского фонтана» протекала, главным образом, в попытке так построить действие, чтобы до зрителя дошло лирическое существо поэмы и ее стилистическое своеобразие. Центр тяжести драматургической работы, таким образом, лежал не в инсценировке сюжета, а в создании формы особой хореографической поэмы.

Игорь Глебов (Б.В.Асафьев) в своей книжке, посвященной инструментальному творчеству Чайковского, очень интересно определяет понятие «поэдность». Он говорит, что «поэдность — это есть проекция личности в мир. Личность строит ей желанные и удобные образы из пластического образного, материала, почерпнутого в окружающем мире». Это делает поэму своеобразным сочетанием лирических и эпических моментов.

Молодой Пушкин сочинял «Бахчисарайский фонтан» не только ради того, чтобы дать повествование о влюбленном хане. Ибо, как он сам говорит, «не тем в то время сердце полно было». И дальше:

*«Я помню столь же милый взгляд
И красоту еще земную...»*

Эти беглые лирические замечания Пушкина дают возможность смотреть на поэму «Бахчисарайский фонтан», как на его образное размышление о сущности любви. Ориентальный сюжет был, таким образом, только поводом для того, чтобы поэт мог излить свои личные переживания.

Основная же лирическая тема «Фонтана» замечательно прозрачна. Это тема о невозможности овладеть любовью путем насилия. Вот почему неправдоподобный, с точки зрения исторической действительности, крымский хан в поэме нам кажется все же реальным существом, ибо он несет в себе психологическую правду пушкинских переживаний. И если Александр Раевский хохотал над тем, как Пушкин описал поведение Гирея в «сечах роковых», то, тем не менее, нельзя без волнения следить за драмой «Бахчисарайского фонтана», когда в нем ощущаешь основную пушкинскую мысль.

Подход к «Бахчисарайскому фонтану» со стороны его лирической сущности привел меня, как либреттиста балета, к такому построению драматического действия, при котором зритель все время чувствовал бы не столько развитие сюжета, сколько развитие внутренней темы. Акцент делался не на экзотике, а на особом романтическом жизненочувствовании, так как это утверждалось в начале 20-х годов Пушкиным, находившимся в то время под сильным влиянием Байрона. Отсюда и сознательное намерение — дать некоторую байроничность в характерах действующих лиц, особенно в фигуре самого Гирея.

Романтическая традиция дала возможность довольно четко определить и женские образы. Мария и Зарема брались мною, как основные типы бале-

рин романтического балета... Воздушный облик Марии связывался мною с воздушным обликом другой Марии, знаменитой Тальони, а в страстном земном облике Заремы хотелось почувствовать страстное танцевание не менее знаменитой Фанни Эльслер.

Пушкинская поэма, сама по себе, не включает ярко выраженного драматического события. За исключением великолепной по драматизму сцены посещения Заремой Марии, все остальные части поэмы носят описательный характер. Но эта описательность такова, что она открывает возможность создавать драматические положения, целиком опирающиеся на те намеки, которые Пушкин дает в своих стихах.

Очень важным было для меня и самое наименование поэмы — «Бахчисарайский фонтан». Фонтан в известном смысле является также героем балета и весь 4-й акт мыслился мне «чудесным пушкинским обращением к «Фонтану Бахчисарайского дворца». Это была тема искусства, которое дает возможность человеку закрепить свое личное переживание в зримых и осязательных образах. Таков и «Фонтан слез», воздвигнутый пушкинским Гиреем в память «горестной Марии».

Либретто «Бахчисарайского фонтана» сочинялось мною летом 1932 года и осенью того же года было принято к постановке. Дальнейшая работа над либретто не затрагивала основной драматургической концепции. Но в процессе творческих бесед с Б.В.Асафьевым, в общении с постановщиками балета на сцене театра: С.Э.Радловым, Р.В.Захаровым, дирижером Е.А.Мравинским и художником В.М.Ходасевичем возникали отдельные счастливые сценические детали, которые и закреплялись в окончательном постановочном плане балета.

*Из брошюры В.В.Богданова-Березовского,
Н.Д.Волкова, В.А.Мануйлова «Бахчисарайский фонтан».
Издание Лен. Гос. Акад. театра оперы и балета, 1935.*

Борис АСАФЬЕВ

*М*ысль о балете-поэме «Бахчисарайский фонтан» Пушкина подсказана мне Н.Д.Волковым. В юности еще, как историку-культуроведу и искусствоведу, мне удалось много поработать над изучением эпохи Пушкина. Что касается творчества Пушкина, то, не мечтая стать профессионалом-пушкиноведом, я занимался и продолжаю заниматься наблюдением над местом и действенной ролью, какую в поэзии Пушкина занимают и играют звуковые впечатления и образы.

Меня всегда интересовало: как Пушкин воспринимал окружающий мир. Когда Н.Д.Волков натолкнул меня на мысль о музыке к «Бахчисарайскому фонтану» в плане балетного спектакля, я прежде всего был поражен: каким образом я сам не догадался о данной теме. Теперь мне кажется понятным, почему так было: высоко ценя эту поэму Пушкина и давно видя в ней одно из действеннейших и «поворотных» произведений эпохи, я был настолько подавлен односторонним истолкованием «Бахчисарайского фонтана» с точки зрения «байронических» влияний, что не слышал в изысканном говоре пушкинских стихов не только страстной музыки и эпохи, но даже и поэмы о глубоком этическом переломе, вернее о надломе «ханского» сознания Пушкина.

Я не слышал всего этого даже на первых стадиях работы, когда я думал сделать из «Бахчисарайского фонтана» документированный балет, т. е. построить музыку на мелодиях и ритмах балетов пушкинской поры, написанных на его же сюжеты, — это был один план — или же использовать музыкальный материал юного Глинки с тем, чтобы и воссоздать и заново раскрыть многие позабытые или почти неизвестные содержательные страницы музыки юной поры русской романтики. Я не жалею, что провел свой замысел сквозь эти окольные мечтания. Они помогли мне наново прочитать поэму Пушкина и услышать в ней смысл, дотоле от

меня ускользавший. И когда, после нескончаемых колебаний и опасений, я начал работать над музыкой, почувствовав необходимость написания ее, как творчески неизбежный для меня факт, – музыка получилась вовсе иной, чем, казалось мне, она должна была бы стать.

Это не реставрация романтизма, а попытка услышать эпоху через поэму Пушкина и передать волновавшие поэта эмоции «вольным их пересказом». Вольным, но не произвольным.

Мелодический язык балета – мой (акцентирую мелодический, потому что мелос руководящее начало всех прочих элементов музыки «Бахчисарайского фонтана»). Лишь очень немногие интонации эпохи, «цитатно» трактуемые, являются точным ее отзвуком. Но, создавая каждый образ, я постоянно имел в своем сознании всю, так сказать, эмоционально-звуко-поэтическую атмосферу, в которой данный образ зарождался и сквозь какие видоизменения этой атмосферы он проходил за все время, нас от него отделяющее. Так, например, я не стилизую музыку Польши 20-х годов, но вместе с тем я стремлюсь музыкально передать страстный и пылкий пафос Польши, отчаянно борющейся за самостоятельность упорным утверждением своей национальной культуры, пафос, в его высшем пламенении в эпоху Костюшки и веду его сквозь лирику Мицкевича от трагических интонаций уже шопеновской Польши, нисколько, однако, не обращаясь к самой музыке Огинского, Шопена и т. д.

Образ Марии, как он раскрылся мне в моей музыке, связан и обусловлен множеством музыкальных и особенно поэтических трансформаций романтического облика польской девушки, но в то же время и девушки в преломлении мечты Пушкина. Но вместе с тем, как все остальные образы балета поэмы «Бахчисарайский фонтан», это – образ, раскрытый и «прочитанный» в напряженной, эмоциональной атмосфере нашей современности.

Существует давняя и трафаретная истина, что очень трудно пересказывать словами содержание музыки, да еще своей собственной. Поэтому, пытаюсь теперь, после сочинения балета, раскрыть смысл в него вложенный, я чувствую свое полное бессилие, хотя хорошо помню, что при сочинении музыки ни в каком транс не находился и работал, отдавая себе отчет в каждом шаге.

Чего же, мне кажется, я добился? Вкратце: в пушкинском романтизме «Пленника» и «Фонтана» я ощущаю страстную борьбу за освобождение мироощущения и творческого сознания поэта от уз и пережитков феодально-крепостнического бытия. То, что пушкинский романтизм раскрывает рост нового индивидуального сознания через «перерождение» эмоции любви в «поэтическом» претворении отказа от деспотически-собственнического воззрения на женщину, – не снижает значительности самой борьбы сознания, стоящего на грани двух социальных формаций с пережитками прошлого, у которых оно находилось в плену. Пушкинский «Фонтан» для меня перестал быть только повествованием о «личной утраченной любви» поэта, навеянной Байроном.

Это – оптимистическая поэма об освобожденном сознании, «ханском» сознании – сознании деспота-феодала. Не в байронизме, а в конкретном ощущении одного из характернейших явлений тогдашней русской действительности – ибо в основе пушкинского творчества, даже в мечтательных его оболочках всегда даны реальные отношения – надо искать корни «Бахчисарайского фонтана». После Наполеоновских походов и до разгрома декабристов русская, передовая, дворянская молодежь стремилась изжить в себе «ханское сознание»: Россия была полна Гиреев, как она была полна и гаремов. Любовь становилась индивидуальной творческой эмоцией, преодолевающей похотливый эгоизм крепостнического сознания.

Повторяю «Бахчисарайский фонтан» – оптимистическая поэма об освобожденном сознании, для которого даже любовная мечта перестает быть бесплодной данью воображения, а включается в человеческую деятельность как порождающий и укрепляющий творчество мощный жизненный импульс.

Только так и становится мне понятным глубина впечатления и воздействия пушкинского «Фонтана» на современников. А теперь? Можно ли заново прочитать «Фонтан» и через далекие от нас поэтические образы, через раскрытый в картинах восточной деспотии «плен сознания» расслышать волнующие нас чувства? Мне думается – можно. Психика нашей современности – стоя тоже на грани двух формаций, но в еще более решительной великой и окончательной схватке двух миров – нередко вступает в острый конфликт с политически актуальным и философски-действенным осознанием творящейся действительности. Плен психики порождает в нашем быту драмы, выходящие за пределы «дневника приключений». Проблема роста человеческого сознания в его пушкинском романтическом преломлении – роста через глубокое поэтизирование эмоции любви, становящейся актуальным стимулом «новой жизни» – не может быть чужда и нашей эпохе, при всем величии и колоссальности поднятых нашей современностью, политических и социальных преобразований.

И если в моей попытке раскрытия «Бахчисарайского фонтана» не ощутится «эмоциональный тон» нашего времени, наша взволнованность – это значит, что лишь мне лично не удалось воплотить пушкинской романтической драмы, но что проблема «романтического» в современности тем самым отнюдь не снимается.

В заключение: своим балетом я вовсе не стремлюсь к воссозданию романтизма, как направления, школы или стиля. Мне кажется, что «романтическое» в человеческой психике отнюдь не противоречит реалистическому восприятию и

оценке действительности. Недаром ведь и пушкинским романтическим поэмам были глубоко чужды все отрицательные стороны романтизма, как литературной школы, с его мистицизмом и возрожденчеством средневековья.

Пушкин преодолевал влияние романтизма, как школы, романтикой своих поэмов, романтикой, ставшей для него trampлином для перерождения в реализм. Вот к чему мне очень хотелось приблизиться и в моем перевоплощении «Бахчисарайского фонтана» в современный классический балет-поэму.

Из книги «Бахчисарайский фонтан». Издание Госмузтеатра имени народного артиста республики Вл.И.Немировича-Данченко.

Ростислав ЗАХАРОВ



Советский хореографический театр хочет и должен быть театром, где танец не самоцель, а средство для выражения мысли, заложенной в произведении. Танцем хотим рассказывать мысли, чувства, поступки, хотим быть целеустремленным, идейно-принципиальным искусством, хореографический спектакль строить как единое драматическое действие, где каждый танец вытекает как необходимость, несет в себе смысл и дальнейшее развитие действия.

Условиями, позволяющими построить такой спектакль сегодня, являются – пушкинская поэма «Бахчисарайский фонтан» и чуткий, музыкальный пересказ ее композитором Б.В.Асафьевым.

Высокое качество музыки, богатства чувства и мысли – одно из основных условий для создания осмысленного балета. Она рождает хореографический рисунок спектакля у балетмейстера, определяет эмоциональную напряженность танца, который и есть не что иное, как разрешение эмоции средствами условных движений.

Главные партии в балете «Бахчисарайский фонтан» строятся на элементах классического танца, то есть на сложившейся и законченной в себе системы танцевальных движений, которая является основной школой хореографического мастерства.

Вдумчивый, художественный и идейный анализ тех возможностей, которые таит в себе классика, критическое освоение мастерства и отбор накопленного опыта – одно из главных условий для создания высокохудожественного советского балетного спектакля.

Надобно непременно понять классику не как мертвую, навсегда застывшую форму, доказать, насколько слепо и идейно ничтожно использование классики лишь для показа, предельно законченных, пластических движений и виртуозно танцевальных па – использование, при котором танец становится самоцелью, а заставить ожить танцевальное наследие классики, как богатейший, по своим средствам, хореографический язык, позволяющий рассказать зрителю о сложнейших и сильнейших человеческих переживаниях и страстях.

Было бы излишним доказывать насколько благодарным, а вместе с тем и ответственным материалом для решения этой задачи является «Бахчисарайский фонтан» А.С.Пушкина.

Спектакль развивается как хореографическая поэма, где артист-исполнитель, играя в пантомиме, в танце продолжает эту игру, то есть находится все время в образе. Танец в образе – основное. В этом плане критическое освоение театром блестящих образцов литературного наследия нам важно, как благодарнейший материал, на котором актеры учатся играть, повышают свое умение строить драматически обоснованные образы, воспитывают в себе новые качества танцовщика-актера. Это является колоссальным вкладом в дело создания советского спектакля.

Действие спектакля развертывается в Польше и в Крымском ханстве.

В постановке «Бахчисарайского фонтана» Польша показана в романтическом претворении эпохи молодого Пушкина.

Поэтому в сценической характеристике Польши отсутствует жеманство этикета, паркетность салона; сцены и танцы ставятся, отражая настроение отваги, мужества, развивая черты национального народного характера.

При обрисовке Крыма совершенно отсутствует стремление раскрывать его как традиционный театральный Восток. Это задавило бы идейную сущность поэмы. Поэтому крымские сцены и танцы ставятся не в плане декоративной экзотики, а направлены на выявление основной идеи произведения.

Хореографическая часть спектакля – танцы в большинстве строятся как монологи и диалоги, в которых актер разговаривает не условными жестами «глухонемых», а танцевальным движением, которое становится носителем мысли и чувства в кругу отношений между действующими лицами.

Таким образом, развитие образов, изменения в их психике, в направленности их действий я пытаюсь раскрыть, используя и организуя танец в различных его элементах, в зависимости от ситуации, этим самым придавая ему значение действительно игровое.

Так, танцы Марии первого акта характеризуют ее образ в родной ей обстановке:

*«Все в ней пленяло: тихий нрав,
Движенья стройные, живые,
И очи темно-голубые.
Природы милые дары
Она искусством украшала;
Она домашние пиры
Волшебной арфой оживляла».*

В третьем акте при передаче совершенно противоположного настроения Марии встает задача вместе с тем сохранить единство образа и раскрыть танцем происшедший в ней психологический сдвиг:

*«Увы! Дворец Бахчисарая
Скрывает юную княжну;
В неволе тихой увядая
Мария плачет и грустит».*

Танцы Заремы во втором акте (встреча Гирея и финал) ставились так, чтобы зритель понял, что Зареме стало ясным:

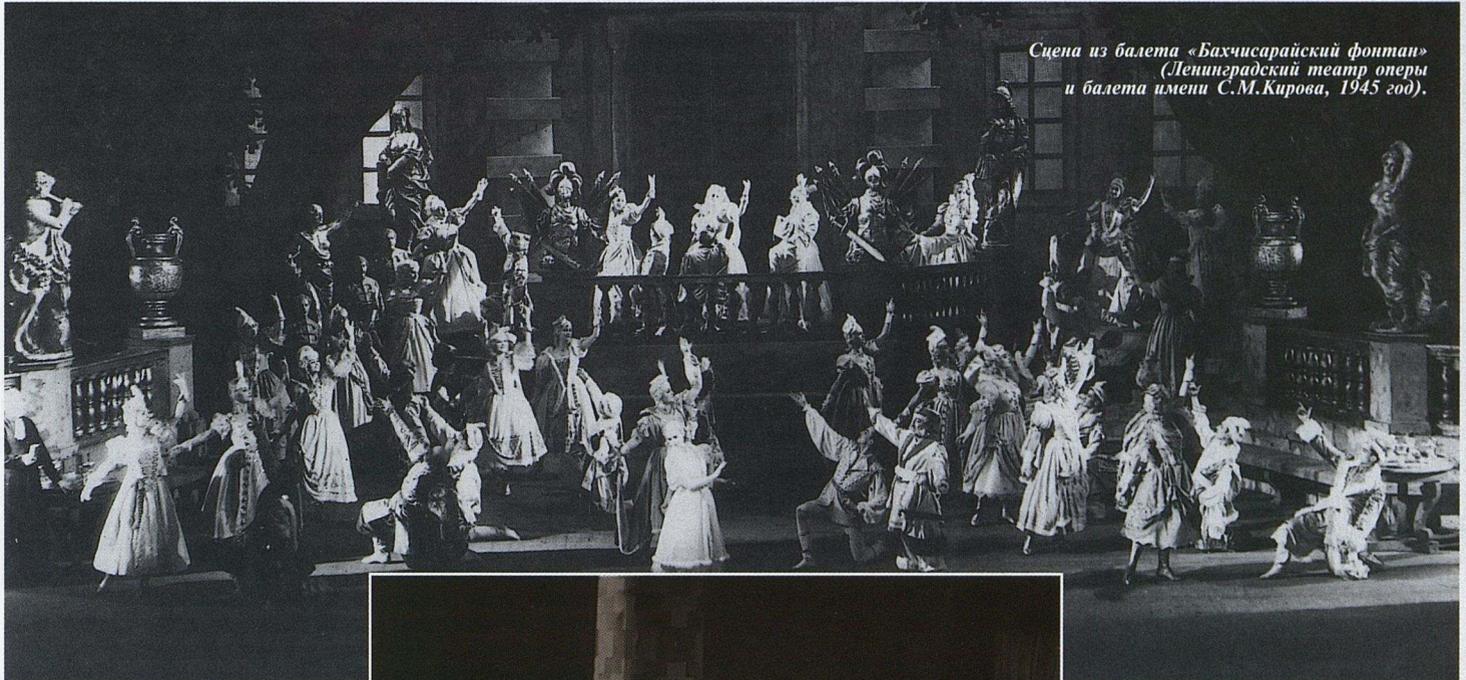
*«Но равнодушный и жестокий
Гирей презрел твои красы...»*

щается трагической гибелью Заремы. Ее трагедия – это трагедия гарема, где женщина – вещь, не имеющая права на свои мысли, чувства, желания, жизнь которой протекает в замкнутом и предельно ограничивающем кругу любовно-эротических эмоций. Безвыходность этого существования и подневольный его характер приводят к трагической гибели подлинно большое чувство и сильную индивидуальность.

Так же, исходя из поэтического образа поэмы, строится и пантомимная роль Гирея. Черты хищника, насильника в нем должна с особенной остротой раскрыть пляска татарских воинов (четвертый акт), переключаясь с пушкинскими стихами, подчеркивающими стихийность татарского набега:

*«... Тьмы татар
На Польшу хлынули рекою:
Не с столь ужасной быстротою
По жатве стелется пожар».*

Гирею, всегда и во всем видевшему рабоподобное подчинение любому своему желанию, чья воля закон, наносится смертельный удар чувством Марии. Выросшая в условиях несравненно более высокой социальной культуры, Мария не понимает насильнической, азиатской психики Гирея, протестует против нее. Гирей



*Сцена из балета «Бахчисарайский фонтан»
(Ленинградский театр оперы
и балета имени С.М.Корова, 1945 год).*

и чтобы танец выражал психологически сложнейшую смену чувства потерянности, отчаяния, ревности, поисков мысли:

*«Как пальма, смятая грозюю,
Поникла юной головою;
Ничто не мило ей:
Зарему разлюбил Гирей.
Он изменил... Но кто с тобою,
Грузинка, равен красотою?»*

Эти последние строки, страстные в своем протесте и самоанализе, также должны стать понятными в большом танце-монологе.

В третьем акте диалог Марии и Заремы также должен развиваться, как изложение пушкинского текста. Гарем (второй акт) сначала дается со стороны его поэтического описания, но постепенно обнажается его жестокий, тюремный уклад:

*«Для них унылой чередой
Дни, месяцы, лета проходят
И неприметно за собой
И младость и любовь уводят».*

Танец пленниц (четвертый акт) задуман как показ оборотной стороны гарема; он стремится показать протест против насилия над женщинами, только что пригнанными и еще не свыкшимися с рабством.

В этом плане образ гарема, истолковываемый как выражение рабства, обоб-



*Сцена из балета «Бахчисарайский фонтан». В роли Марии – Ж.Люпова,
Заремы – Т.Амосова (Мариинский театр, 1998).*

Фото Д.Куликова

органически не мог дать ей главного: привычной ей, более высокой культуры чело-веческих отношений, а потому и остался беспомощным в своих чувственных проявлениях, смутно начиная сознавать несостоятельность своего миропонимания. В борьбе с самим собой Гирей – по мысли Белинского, – если не стал человеком, то перестал быть животным.

Ясно, что любовный сюжет в поэме «Бахчисарайский фонтан» разработан не в узко биологическом или утонченно эротическом плане, а в плане борьбы за признание нового миропонимания, несравненно более содержательного и полноценного, борьбы, которую Пушкин, как выразитель передовой интеллигенции первых десятилетий девятнадцатого века, вел на протяжении всего своего гениального творческого пути и одним из первых проявлений которой было – историческое выступление его с романтической поэмой «Бахчисарайский фонтан».

Моя задача, была безмерно трудная и ответственная, – перевести средствами балетного искусства поэтические образы Пушкина на хореографическое действие; танцем рассказать поэму Пушкина.

*Из брошюры В.В.Богданова-Березовского, Н.Д.Волкова,
В.А.Майорова «Бахчисарайский фонтан».
Издание Лен. Гос. Акад. театра оперы и балета, 1935.*



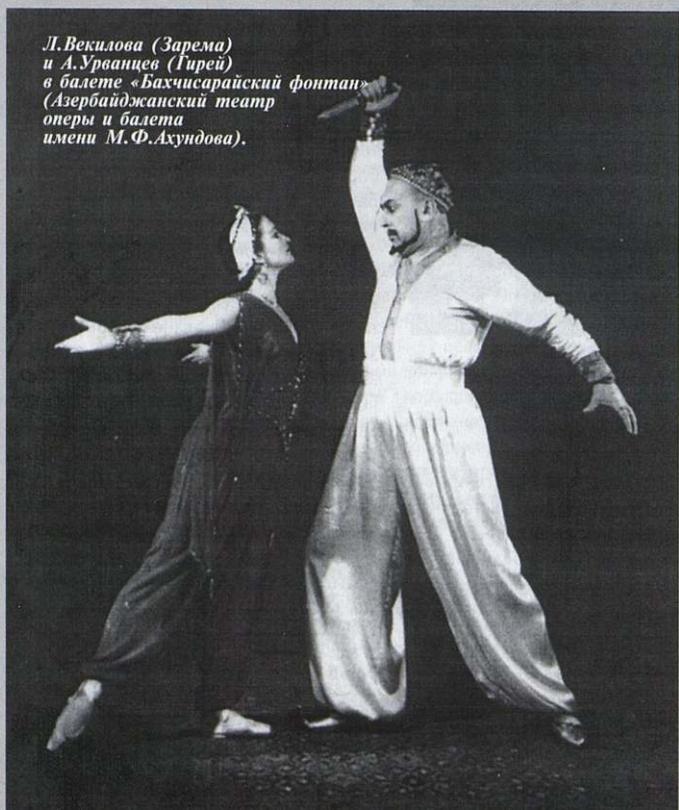
Пушкинская
портретная
галерея



М.Хайде (Татьяна)
в балете «Онегин»
(Штутгартский балет).



Б.Бейшеналиева (Зарема)
в балете «Бахчисарайский фонтан»
(Киргизский театр оперы
и балета имени А.Молдыбаева).



Л.Векилова (Зарема)
и А.Урванцев (Гирей)
в балете «Бахчисарайский фонтан»
(Азербайджанский театр
оперы и балета
имени М.Ф.Ахундова).

Леонид
ГРОССМАН

«ПОЭМА
НАСКВОЗЬ
ТЕАТРАЛЬНА»



о своим источникам и образам «Руслан и Людмила» представляет собой чрезвычайно сложный, даже мозаичный, состав. В научной литературе установлены воздействия на поэму народных сказок, волшебного рыцарских романов Ариосто, Вольтера, Гамильтона, Радищева, Карамзина, Жуковского, даже «Славянских древностей» Попова. Не следует ли от этих книжных воздействий обратиться и к живым театральным воспоминаниям Пушкина той именно эпохи, когда писалась его первая поэма?

Мы полагаем, что это необходимо сделать. Ибо сквозь ткань поэмы явственно проглядывают впечатления Пушкина-балетомана и, таким образом, в ряду его вдохновителей, среди поэтов, собирателей фольклора и ученых археологов, необходимо поставить и забытую фигуру знаменитого хореографа.

Уже в обстановке поэмы сказываются декоративные черты феерических балетных постановок Дидло. Сад Черномора выдержан в тонах декорации к «Зефиру и Флоре», «Коре и Алонзо» и прочих. Вспомним прогулку Людмилы:

*«Пред нею зыблются, шумят
Великолепные дубровы;
Аллеи пальм и лес лавровый,
И благовонных миртов ряд,
И кедров гордые вершины,
И золотые апельсины
Зерцалом вод отражены;
Пригорки, рощи и долины
Весны огнем оживлены;
С прохладой вьется ветер майский
Средь очарованных полей,
И свищет соловей китайский
Во мраке трепетных ветвей;
Летят алмазные фонтаны
С веселым шумом к облакам;
Под ними блещут истуканы,
И мнится живы [...]*

*[...] Дробясь о мраморны
преграды
Жемчужной огненной дугой,
Валяются, плещут водопады;
И ручейки в тени лесной
Чуть вьются сонною водой...»*

Это типичная декорация к балету Дидло. Другие черты поэмы дополняют традиционную постановку пантомимы – феерии. «Высокий мостик над потоком пред ней висит на двух скалах»... «Мелькают светлые беседки» и прочее.

Все эти «зеркала вод», «алмазные фонтаны», водопады, мостики, беседки являлись необходимыми аксессуарами балетных постановок Дидло. Они нужны были не только для декоративных эффектов, но и для различных приемов, сцен и группировок хореографической пантомимы. Вот почему сады здесь всегда украшены павильо-

нами и портиками, водометами и скакадами. Дидло охотно вводит в мизансцену озеро, окруженное скалами, с которых падают водопады. В марте 1819 года машинисты-декораторы требуют особых средств для поправки восьми фонтанов к балету «Ацис и Галатея». В другом балете Флора наблюдает, как вода источника с шумом поднимается и, образуя каскад, представляет взорам ее Зефира.

В такой же чистой балетной традиции выдержана сцена прибытия Ратмира в замок двенадцати дев.

*«Она манит, она поет,
И юный хан уж под стению;
Его встречают у ворот
Девы красные толпою...»
«В чертоги входит хан молодой,
За ним отшельниц милых рой;
Одна снимает шлем крылатый,
Другая кованые латы,
Та меч берет, та пыльный щит...»
«Разостлан роскошью ковер;
На нем усталый хан ложится;
Прозрачный пар над ним
клубится;*

*Потупя полный неги взор,
Прелестные, полунагие,
В заботе нежной и немой,
Вкруг хана девы молодые
Теснятся резвою толпой.»*

И восхищенный витязь «в кругу прелестных дев» «томится сладостным желанием»... Наступает ночь, и в одиноком чертоге, «при серебряной луне, мелькнула дева»...

Все это выдержано в типичной традиции кордебалета. «Каждая одалиска старается привлечь его взоры и пленить сердце его», – буквально читаем в либретто Дидло. Черты типичной балетной процессии явственно различаются и в сцене появления Черномора:

*«...Озарена
Мгновенным блеском тьма ночная,
Мгновенно дверь отворена;
Безмолвно, гордо выступая,
Нагими саблями сверкая,
Арапов длинный ряд идет
Попарно, чинно...»*

И в другом месте: «Пред ним арапов чудный рой, толпы невольниц боязливых»... Все это обычные кортежи пантомимных феерий Дидло.

Один из любимых приемов балетмейстера – использование в сюжетных целях зеркала. В предисловии к программе «Молодой островитянки» Дидло говорит о важности изображения в балете «прекрасной идеи зеркала». И действительно, по свидетельству Глушковского «большой эффект производило отражение Таманды в зеркале, которое представляла танцовщица Осипова». В другом балете «Калиф багдадский» вверху, невольницы и

рабы приносят богатое зеркало, перед которым одевают Зетюльбу в роскошный наряд. В балете «Роланд и Морган» героиня в магическом зеркале показывает рыцарю судьбу его близких. Всевозможные «зеркальные эффекты» постоянно оживляют сюжеты Дидло.

Этот же прием находим в третьей песне «Руслана»:

*«Постель оставила Людмила
И взор невольный обратила
К высокому чистым зеркалам...»*

Происходит примерка волшебной шапки Черномора перед «верным стеклом»:

*«И что ж? О чудо старых дней!
Людмила в зеркале пропала;
Перевернула – перед ней
Людмила прежняя предстала;
Назад надела – снова нет;
Сняла – и в зеркале...»*

инструменты тогдашних постановок. «Звук рогов возвещает приближение султана»... «Дочери Гименея бряцают на арфах» («Зефир и Флора»), «Эльвира играет на арфе» («Молодая остро-вятиянка») и так далее.

В «Руслане»:

*«И в тишине из-за ветвей
Незримо арфа заиграла.»*

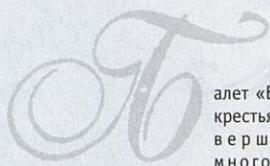
Роговая музыка крепостных оркестрантов упоминается в поэме постоянно:

«Нашел и шлем и звонкий рог». «И звонкий рог веселой ловли». «В ревущий рог летая трубит». «Чу... Вдруг раздался рога звон». «Призывный рог, как буря воеет...» И наконец, полное изображение оркестрового ансамбля:

*«... Гласы трубы,
Рога, тимпаны, гусли, бубны
Гремят над нею.»*

Первая поэма Пушкина насквозь

А.ИЛЬИН



лет «Барышня-крестьянка», завершая свой многолетний

творческую работу Б.В.Асафьева по музыкальному воплощению пушкинских тем и образов в балете, отличается исключительной простотой и выразительностью музыкального языка. Композитору удалось лаконичными средствами, с большой взволнованностью передать развитие чистого и светлого чувства любви своих героев. Лирическая теплота отличает все страницы партитуры, посвященные образам Лизы и Алексея. От зарождения первой искры чувства – через все преграды до благополучной развязки проходит симфоническое развитие, основная драматургическая линия музыки балета. Автору удалось скромными, я бы сказал, даже сознательно ограниченными средствами, обусловленными задачей создания камерного спектакля, раскрыть простой, безыскусственный, часто наивный, но глубоко искренний мир чувствований, переживаний и раздумий юной девушки; подслушать и раскрыть то, что она думала «когда в роще в шестом часу весеннего утра» и что, по словам Пушкина, невозможно с точностью определить.

Очень интересно вытекающее из самого развития сюжета противопоставление русского народа, крестьянских плясок и игр – англоязычному быту дома Муромских; русских мелодий – английской балладе и т.д. Когда смотришь этот спектакль, вслушиваясь в полную сдержанной иронической улыбки характеристику Муромского, мисс Жаксон, в проникнутую тонким юмором сцену чинного приема гостей, глубже познаешь не понятую даже многими умными и прозорливыми современниками мысль этой повести Пушкина.

Заслугой композитора является то, что ему удалось на противопоставлении музыкальных характеристик Насти и ее подруг с одной стороны, Муромского и его дома – с другой, раскрыть эту мысль. Борение живой, чистой сердцем и искренней в своих чувствах Лизы против «английского счастья», за «свое, русское», не может не вызвать симпатии советского зрителя.

Своеобразная интонация музыкальной речи автора музыки, подсказанная пушкинской повестью, ставила перед балетмейстером Р.В.Захаровым ряд трудно разрешимых задач. Комедийность сюжета требовала большой подвижности, а следовательно, насыщенности танцем. Глубина чувств и взволнованность музыкального языка толкали на широкое использование больших и сложных форм движений классического танца; камерный же строй всего произведения требовал мудрого ограничения и даже скупости танцевального выражения.

Показ развития и созревания чувства требовал раздумий и хореографических размышлений, трудно поддающихся раскрытию средствами танца, которому более свойствен показ действия, чем раскрытие мыслей и мотивировка поступков. Вместе с тем показ образов, с которыми каждый советский человек знакомится еще на школьной скамье и которые, как все творчество Пушкина, являются спутниками всей его жизни, требовало новых средств выражения в танце, новых, иных, приемов танцевальной пантомимы. Не везде и не во всем решение этих задач удалось балетмейстеру в полной мере, но мы вправе говорить о том, что этот балет,

«БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА»: ПРОСТОТА И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

не получивший до сих пор своего развернутого разбора на страницах советской периодической печати, требует к себе пристального внимания благодаря тому свежему и принципиально-новому, что он несет, как в творчестве композитора и балетмейстера, так и в пушкинских образах, созданных выдающимися деятелями советского хореографического театра.

Первое, на чем следует остановиться, это удачно найденное и убедительно решенное балетмейстером хореографическое нарастание эмоциональных взлетов в трех встречах Лизы и Алексея.

Пожалуй, ни один из известных нам балетов не обладал до сих пор, на кратком отрезке трех актов, тремя дуэтными сценами героя и героини. Требовалось исключительное художественное мастерство и творческая изобретательность, чтобы не повторяя самого себя, развернуть в них всю историю любви Лизы и Алексея, от первого робкого зарождения ее до развязки, которая так и не была описана Пушкиным. Сложность заключалась еще и в том, что нужно было, создавая в этих дуэтных сценах хореографический текст для партии Лизы, учитывать, что в первых двух (в лесу) Лиза – не Лиза, а Акулина, но вместе с тем для зрителя это – маскарад, а для Алексея озадачивающая его, необычная «странная крестьянка».

Эта задача чрезвычайно интересно решена балетмейстером при помощи введения элементов движения и повадки, свойственных русскому народному танцу. Второй дуэт (лес) и танцевально-игровые сцены: Лиза-Бетси и Алексей у Муромских, полны для Лизы сдерживаемого и не до конца осознанного чувства, удачно решенного танцевальными средствами. В заключительной сцене, где танцевальный дуэт развертывается на проникновенно-взволнованной, горячо льющейся мелодии, вдохновенно передающей порыв и радость узнавания и взаимного признания, балетмейстером найдено убедительное и захватывающее решение. Здесь чередование статичных поз в выразительной устремленности всего тела и стремительных взлетов на воздух, взаимно перебивающих, как бы стремящихся выговорить все накопившееся на душе завершается страстным и вместе с тем целомудренным музыкально-пластическим аккордом развязки, левучим и выразительным в своей скульптурной завершенности.

Глубоко продуманные балетмейстером, находящие опору в музыке, выразительные пластические характеристики действующих лиц балета помогли исполнителям в сценическом воплощении образов героев повести «Барышня-крестьянка». Образы Лизы Муромской и Алексея Берестова, созданные О.В.Лепешинской и М.Т.Семеновой, Ю.Ф.Гофманом и В.А.Преображенским, горничной Насти, созданный Т.В.Лазаревич, а также роли Муромского и Берестова-отца в исполнении А.Н.Радунского и Вик.В.Смольцова, явились большим творческим достижением артистов и обогатили галерею пушкинских образов, созданных артистами советского балета.

Из статьи в сборнике «Пушкин на сцене Большого театра», М., 1949.



Эскиз декорации к балету «Руслан и Людмила» (1824).

[...] Система знаменитых полетов Дидло чувствуется на каждом шагу в пушкинской поэме. Часто это именно полеты – превращения:

*«В окно влетает змий крылатый:
Гремя железной чешуей,
Он в кольца быстрые согнулся
И вдруг Наиню обернулся
Пред изумленной толпой.»*

«Волшебница на легком облаке спускается к ней, – описывает в своей программе Дидло. – Старая невольница исчезает – волшебница берет ее вид и место». В «Руслане» читаем:

*«И вдруг неведомая сила,
Нежней чем вешний ветерок,
Ее на воздух поднимает,
Несет по воздуху в чертог
И осторожно опускает
Сквозь фимиам вечерних роз
На ложе грусти, ложе слез...»*

«Волшебница поднимается с пленным Тао на воздух, – рассказывает Дидло, – и летит в чертоги, в которых намерена его оставить».

В «Руслане и Людмиле» ощущаются и впечатления от старинного оркестра, сопровождающего балетную постановку. Рога и арфы – вот характерные

театральна. Впечатление от вечернего спектакля явно отлагалось на утренней работе поэта. Сложное сотрудничество Антолини и Кавоса, знаменитых декораторов – Гонзаго, Канопи или Кондратьева, машиниста Тибо и целой плеяды знаменитых танцоров, под уверенным руководством замечательного организатора всей этой сценической армии – самого Дидло, производило сильнейшее впечатление на восемнадцатилетнего поэта. Его словесная феерия явственно носит следы этих театральных восприятий. Он свободно и радостно отдавался им, широко вносил их в свою композицию и на каждом шагу отражал восхитительные детали этих сказочных драм, «исполненных живости воображения и прелести необыкновенной».

Современники были очарованы древне-русской сказкой в духе Ариосто, а литературная наука установила с тех пор многочисленные книжные источники «Руслана и Людмилы». Никто не заметил, что великий поэт деюти-

Из книги «Пушкин в театральных красках». Л., 1926.

Минувшее
проходит
передо мною...

КАК МОЛОДЫ МЫ БЫЛИ!

Анатолий
ТОЛЬСКИЙ

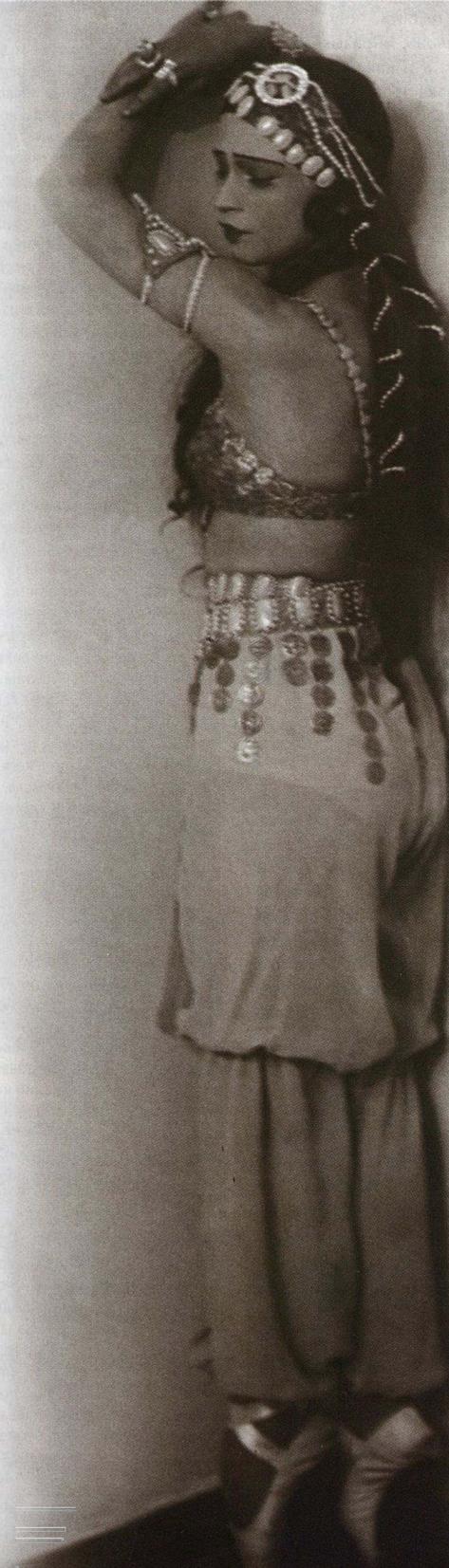
а, тогда мы были очень
молоды – многие из
нас не достигли еще и тридцатилетнего рубежа. Шесть с лишним десятилетий прошло с тех пор, как художественный руководитель балетной труппы нашего театра (тогда он еще назывался театром имени Вл.И.Немировича-Данченко) Викторина Кригер и главный балетмейстер Николай Холфин пригласили ленинградского хореографа Ростислава Захарова поставить у нас балет Б.Асафьева «Бахчисарайский фонтан», который уже с успехом шел на мариинской сцене.

...Перебирая свой личный архив, с волнением читаю рецензии критиков, отклики коллег-профессионалов, собственные записи того, что говорил нам после наших спектаклей Вл.И.Немирович-Данченко, его восторженные слова, адресованные исполнителям ведущих партий – М.Сорокиной, А.Урусовой, А.Фин, А.Клейну, В.Бурмейстеру, А.Тольскому, И.Курилову, С.Павлову... И прошлое встает передо мною.

Шел 1936-ой год, когда в театре появилась молодой Ростислав Владимирович Захаров, почти наш ровесник, но уже автор ставшей знаменитой постановки. Его эстетические взгляды были идентичны творческому кредо нашего коллектива, который исповедовал принцип «танцующего актера», боролся с рутинной, сценическими штампами, бессмыслицей в балетном искусстве. И поэтому с первых дней репетиции сопровождала атмосфера взаимопонимания. Сам Захаров, ведущие актеры и труппа в целом получали большое наслаждение от участия в процессе созидания спектакля, выявления его сквозного действия, постижения внутреннего мира поэтических образов произведения великого Пушкина.

Роли в балете исполняли А.Урусова (Мария), А.Клейн (хан Гирей), М.Сорокина (Зарема), А.Тольский (Нурали), В.Беликов (Вацлав).

Ангелина Урусова – лирическая танцовщица с утонченными линиями фигуры. Ее профессиональная культура в сочетании с вдохновенными эмоциональными порывами



помогли ей нарисовать впечатляющий портрет Марии.

Александр Клейн обладал незаурядными природными данными и считался незаменимым партнером. Внушительная фигура, огромные выразительные глаза, пластичность движений, блестящая актерская игра – его Гирей был незабываем.

Колоритно проводила партию Заремы и Мария Сорокина. Образ ее «красы гарема» впечатлял не только глубоким драматизмом переживаний, но удивительно богатой палитрой эмоциональных красок. Известный критик Николай Эльяш, назвав Сорокину талантливейшей, отмечал: «Она не играла восточной томной, вкрадливой одалиски, ее Зарема была женщиной огромной цельности, простоты, естественности».

Вспоминаю, как Зарема, надеясь вернуть любовь хана и не понимая всей трагедии случившегося, пытается привлечь к себе внимание Гирея. Но постепенно отчаяние овладевает ею. Динамичные вращения, мягкие «кошачьи» прыжки и перегибы корпуса воспринимались, как крик души, исполненной горя, как плач покинутой... До подлинно трагических высот поднималась артистка в сцене казни, когда ее Зарема прощалась с Гиреем, с жизнью, здесь в эмоциональном «звучании» эпизода вы словно ощущали катастрофу безжалостно растоптанного чувства. Образ Заремы стал в творчестве Марии Сорокиной яркой страницей многогранного таланта, обещающего танцовщице большое будущее.

Мне, как уже говорилось выше, поручили роль военачальника татарской орды Нурали.

Когда руководство театра пригласило Р.Захарова на постановку, мне и Сорокиной была предоставлена возможность посмотреть «Бахчисарайский фонтан» в Ленинграде. Спектакль произвел на меня большое впечатление. Я познакомился с Сергеем Коренем – исполнителем роли Нурали на ленинградской сцене.

Как известно, в поэме Пушкина этот персонаж отсутствует. Фигуру породило воображение либреттиста и постановщика – для более динамичного развития событий балета.

*М.Сорокина (Зарема)
в балете «Бахчисарайский фонтан».*

Балетмейстер «передал» мне текст – показал танцевальный рисунок, обрисовал место Нурали в сценическом действии, познакомил со схемой характера предводителя, плюс я получил еще и наглядное «пособие» – образ, созданный в Ленинграде С.Коренем. Но меня как актера не прельщало слепое повторение этой, хотя и великолепной, интерпретации.

Я чувствовал, что мне необходимо одиночество для того, чтобы вдумчиво проанализировать особенности этого характера и разбудить свою творческую фантазию, направив ее в нужное мне русло.

Взяв отпуск, я с разрешения дирекции и Р.Захарова уехал в Абрамцево, в дом отдыха. И в течение десяти дней, в строгом режиме, утром после завтрака вставал на лыжи и направлялся в лес, на избранную мною лужайку. Увидев мои действия здесь со стороны, можно было бы подумать, что гражданин явно «не в себе». Я же искал в движениях, в походке, в позах зерно роли, внутренне осмысленное состояние своего героя.

«Скелет» партии, который я получил в ходе репетиций в зале, постепенно обрастал «мясом» – в моем сознании и действиях рождался ловкий, сильный, раболепствующий перед ханом и злой, беспощадный в бою предводитель.

За неделю до премьеры я вернулся в Москву. Уверенно вышел на сценические, оркестровые репетиции, где «вживался» в костюм, грим, проверял детали своих творческих находок. А на генеральной репетиции провел свою партию с большой экспрессией. После ее окончания Захаров с горящими глазами вбежал ко мне в гримерную и воскликнул: «Толя! Что с тобой произошло, я не узнал образ и исполнение татарской пляски?» В замешательстве я довольно робко ответил на вопрос вопросом: «Что это: упрек или одобрение?» «О, нет! Ты превзошел первых исполнителей роли Нурали. Усиление танцевального рисунка, насыщенная экспрессия и в целом форма, исполнение образа, были сверх моего ожидания. Поздравляю с рождением внушительно-убедительного образа Нурали».

На премьере после положительного отзыва балетмейстера я уверенно провел свою партию.

В заключительной пляске в бушующую лавину татарской орды Нурали влетал подобно несущемуся по небу метеору, в сложных технических движениях показывая огненную стихию неукротимого буйного нрава воина.

На премьере было множество цветов, бурные бесконечные аплодисменты...

Образ Нурали оставил неизгладимый след в моей памяти. Эта роль – одна из самых моих любимых, как и партия Молодого цыгана в балете «Цыганы», созданном С.Василенко по поэме Пушкина.

Спектакль был поставлен хореографом Николаем Холфиным в 1937 году. Централь-



*А.Тольский (Нурали)
в балете «Бахчисарайский фонтан».*

ные роли исполняли Мария Сорокина (Земфира), Анатолий Тольский (Молодой цыган), Александр Клейн (Алеко). Но не только мы – повторю это еще раз – весь состав балетной труппы наслаждался новой встречей с поэзией Пушкина.

*«Цыганы шумною толпой
По Бессарабии кочуют.
Они сегодня над рекой
В шатрах изодранных ночуют...»*

Мария Сорокина вдохновенно создавала живописный портрет Земфиры, смуглой, юной цыганки – поистине пушкинской «вольной дочери степей».

В диалогах с Алеко, решавшихся средствами многообразной лексики дуэтного танца, Сорокина-Земфира естественно, непосредственно и главное – достоверно раскрывала страстность, порывистость природы своей героини. Земфира – цыганка, и классические движения танца Сорокиной, обогащенные элементами национальной пластики, обретали ярко оригинальный колорит, придавая поэтическому образу девушки неповторимость и внешнего, и особенно – внутреннего духовного облика.

Одной из самых живых сцен спектакля была исполненная стихийного веселья сце-

*М.Сорокина (Земфира)
в балете «Цыганы».*

на праздника в таборе, атмосферу которого передавали игры и пляски ее участников. В разгар динамичного темпераментного танца в массу исполнителей буквально врвался Молодой цыган. С его появлением темп пляски нарастал. А герой с пламенной неумолимостью вольного чувства в своих диких, необузданных движениях словно кричал о любви к неотразимой черноокой Земфире.

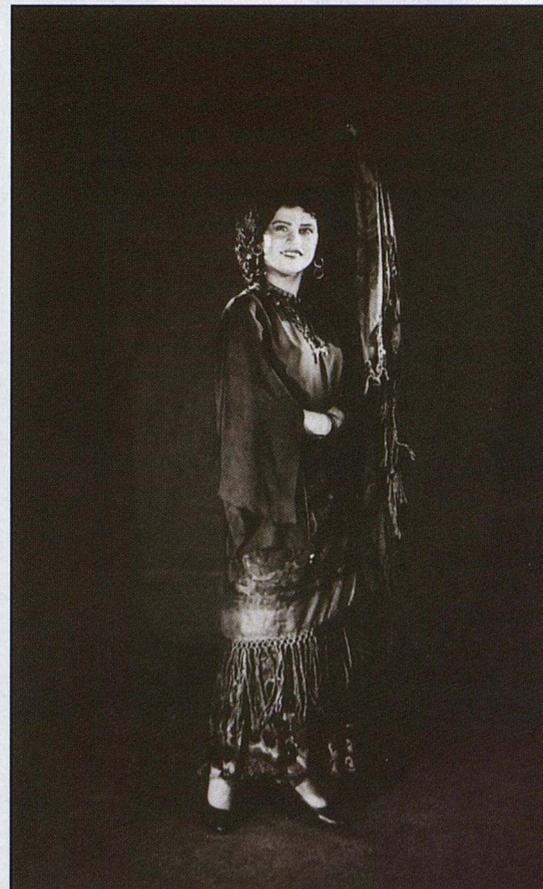
Критик И.Черноцкая писала:

«...Фольклорный материал цыганских плясок использован Тольским умно. Молодость и блеск его плясок дали правильное направление всей хореографической картине табора...»

И Земфира, в нарядном, праздничном платье, звеня монистами, украшавшими ее загорелую шею, отвечает ему – в вихре бравурного перепляса, не замечая ни любопытных глаз окружающих, ни тревожного звона бубна в руках Алеко, она танцует, вся во власти любви к Молодому цыгану.

Позволю себе привести еще одно свидетельство очевидца – балерины и педагога Серафимы Холфиной:

«...Сорокина была искрометна в этой сцене. Она показала себя здесь блестящей характерной танцовщицей. Это была первая в ее репертуаре партия, где, кроме пуантов, она танцевала в туфлях на каблуках. И пляска цыганки, с типичным «тремоло» плечами с ярким выстукиванием дробы ногами, с сильными перегибами корпуса, стремительными кру-



говращениями, и множество оттенков выражали ее ликующее, безудержное, безоглядное счастье...»

В заключительной картине на заброшенном кладбище, где возвышалась одинокая безрезка, в золотистых отблесках солнечных лучей черными силуэтами, подобно вольным птицам, не зная преград, летели к своему счастью Земфира и Молодой цыган.

Выдающийся историк балета Николай Эльяш так говорит об этой сцене:

«...Балетмейстер Н.Холфин нашел для этого дуэта, танцевальный язык, ритм, краски, ничем не напоминающие дуэты Земфиры и Алеко. Все поддержки, кружения в танцах Земфиры и Молодого цыгана выглядели как веселая возня, резвая игра двух юных, горячо влюбленных, счастливых и непосредственных существ...»

В кульминационный момент дуэта влюбленных, полного неги и любви, обуреваемый ревнивой яростью Алеко вонзает нож в сердце Молодого цыгана.

Н.Эльяш увидел в этой сцене следующее:

«...После убийства Молодого цыгана следовало бурное короткое адажио Земфиры и Алеко. Она рвалась к возлюбленному, Алеко ее удерживал, и в момент этой борьбы, разярившись, убивает Земфиру. Земфира-Сорокина, медленно, спотыкаясь, шла к Молодому цыгану, падала рядом с ним, тянулась к нему и умирала без тени страха, улыбалась, счастливая тем, что рядом с любимым...»

Режиссер-реформатор Владимир Иванович Немирович-Данченко относился к балетной труппе и ее работе с большим вниманием. И не случайно в 25-летний юбилей Музыкального театра имени Вл.И.Немировича-Данченко (так назывался театр в то время) была включена в программу юбилейного вечера картина «Табор» из балета «Цыганы». Зритель наградил ее исполнителей продолжительными аплодисментами.

В тот памятный юбилейный вечер Мария Сергеевна Сорокина была удостоена звания заслуженной артистки РСФСР.

С огромным волнением вспоминаю те годы, полные счастья и любви к Маше Сорокиной, скрепленные семейными узами. Объединяли нас и наша увлеченность профессией, идентичность взглядов на творчество. И этот жизненный «букет» нам дал возможность внести в сценические образы балета «Цыганы» разнообразные нюансы, что положительно повлияло на воплощение образов Земфиры и Молодого цыгана, их страстной молодой любви.

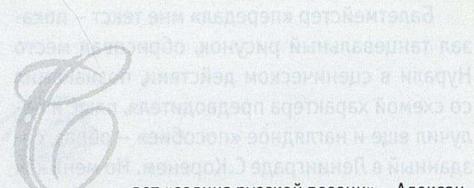
В дни 200-летия великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина с признательностью низко склоняю голову перед ним, перед его гениальными произведениями, которые помогли мне как артисту пережить мгновения высоких вдохновенных порывов.

Pushkin's ballets of the past are presented in the section «The Past elapses in front of me». The people who took first-hand part in the work on these productions - actors, choreographers, ballet-masters - are remembering them. A vivid view of those ballet is being created, lively details of the rehearsals are being shown. Anatoly Tolsky - a former dancer of the K.S. Stanislavsky and V.I. Nemirovich-Danchenko Musical Theatre tells about two ballets: «The Fountain of Bakhchisarai» and «The Gypsies».

The reminiscences of the choreographer Alexei Andreyev are his first staging of a full-length ballet «The Tale about the Dead Tsarevna and the Seven Bogatyri» (1949) to the music by Anatoly Lyadov at the Leningrad Maly Opera Theatre (now the St. Petersburg Mussorgsky opera and ballet Theatre).

An eye-witness of the premiere Vissarion Zosimovsky tells about another ballet at the Leningrad Maly Opera theatre - «The Tale of the Priest and his workman Balda» with the libretto by Yury Slonimsky and choreographed by a 24-year old Vladimir Varkovitsky to the music by Mikhail Tchulaki. Next year this production will be 60.

A former ballerina and now a coach Irina Knyazeva tells about Nina Mlodzinskaya's performance of Maria in «The Fountain of Bakhchisarai» at the Bolshoi Opera and Ballet Theatre of Belarus. At one time A. Volynsky used to write about Nina Mlodzinskaya: «She made the air around her tremble, the music occurred by itself at the appearance of the beauty!»



вет «солнца русской поэзии» – Александра Сергеевича Пушкина озарил многие произведения хореографического искусства. И я счастлив, что, создавая первый в своей жизни многоактный балет «Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях», смог приобщиться к роднику творчества великого поэта.

Я давно мечтал о хореографическом воплощении этого сочинения. Меня привлекала его оптимистическая, традиционная для образов народного творчества идея победы любви и верности над злом и над самой смертью, сюжет, который мог стать основой для развертывания на фоне картин русской старины яркие характеры доброй царевны и злой мачехи, верного королевича Елисея и других персонажей... Какой всё это богатейший материал для создания национального романтического балета! Но не мог найти соответствующей моему замыслу музыки. Наконец, однажды, играя прелюдию Анатолия Лядова, почувствовал: вот композитор, чьё творческое мышление поможет мне в работе с литературным первоисточником.

Пушкин и Лядов – поэт погиб почти за двадцать лет до рождения композитора. Но Анатолий Константинович до конца своей жизни поклонялся гениальному поэту. «О Пушкин, Пушкин! Вечный лучезарный свободный художник от головы до пят! Вот перед кем могу стоять на коленях», – восклицал он. И, слушая его произведения, я понял – они словно написаны для моего балета: в них ощущалась та же чистота и прозрачность, лиризм и подлинно русский колорит, что и в пушкинской сказке.

Но у Анатолия Константиновича не было целостного балетного сочинения, поэтому предстояла большая работа над музыкальной редакцией будущего спектакля. Кто же объединит в единое целое отдельные описи и создаст целостную, стройную и завершённую партитуру? Известный ленинградский композитор Владимир Дешевов в ответ на моё предложение сказал: «Анатолий Константинович Лядов – мой учитель, и я хочу за честь посвятить этот скромный труд его памяти». Он бережно, тонко чувствуя стиль и особенности мышления композитора, интонационную природу его мелодики, решал эту труднейшую творческую задачу. В партитуру вошли симфонические произведения Лядова «Про старину», «Волшебное озеро», «Кикимора», «Амазонка», а также песни – «плясовая» и «хороводная», фортепианный опус «Бирюльки» и другие. Дешевов оркестровал все фортепианные сочинения, дописал несколько недостающих сцен и необходимые, объединяющие отдельные фрагменты музыкального полотна. Активно участвовал в его создании и дирижер будущего балета Е.Корнблит.

Драматургическое построение балета состояло из пятнадцати картин.

Действие первое. Хоромы царицы-мачехи. Светлица царевны – девшишник. Тронный зал. Хоромы царицы-мачехи. Лес. Тронный зал.

Действие второе. Лес. Терем богатырей. Хоромы царицы-мачехи. Подворье богатырей.

Действие третье. Волшебное озеро. Шабаш ведьм. Поле. Пещера. Тронный зал.

Такова общая структура спектакля.

Пересказать словами все перипетии хореографического действия задача более трудная. Недаром говорят: «Лучше один раз увидеть...». Тем не менее, чтобы дать представление о принципах сценического воплощения «Сказки», попытаюсь изложить содержание некоторых сцен.

Царица-мачеха достаёт из сундука волшебное зеркальце-рамку, которую с другой стороны держит двойник-отражение мачехи, повторяющий её движения: так зеркальце говорит царице, что она «всех милее, всех

Во втором акте, узнав, что падчерница жива, царица, решая сама расправиться с соперницей, начинает колдовать. Из котла поднимаются языки пламени. Злая красавица превращается в ведьму. Закончив заклинания, она прыгает в кипя-

На девишнике она весела и беззаботна. С приходом свахи её поведение меняется. Монолог царевны задумчив и печален. По русскому обычаю девушка грустно прощалась с подругами.

Новые грани образа царевны прояв-

рину сцены, раскрывались скатерти-самобранки и начинался пир.

Создавая хореографию «Сказки», я стремился, чтобы лексика классического танца была подлинно русской. Элементы национального фольклора прида-

МОЙ ПЕРВЫЙ МНОГОАКТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

румяней и белее». И в ответ, помните:

*«И царица хохотать,
И плечами пожимать,
И подмигивать глазами,
И прищелкивать перстами,
И вертеться подбочась,
Гордо в зеркало глядись».*

Здесь каждая пушкинская строка хореографична и даёт материал для действия танца.

В четвёртой картине, желая ещё раз услышать, что прекраснее её нет никого на свете, мачеха достаёт волшебное зеркальце, но вместо себя видит отражение молодой царевны:

*«Как царица отпрыгнёт,
Да как ручку замахнёт,
Да по зеркальцу как хлопнет,
Каблучком-то как притопнет!..»*

Её негодование раскрывается в яростном монологе, переходящем в танцевальную сцену с Чернавкой. Наступая на неё, мачеха вручает ей кинжал, приказывая убить царевну.

щий котёл. Когда затухают последние отблески огня, появляется сгорбленная старуха-нищая. В её руке светится отравленное яблоко.

Роль мачехи решалась средствами характерного танца. Многоликость образа раскрывалась пластикой раскрепощённых движений рук, корпуса, головы и ног, помогающих воплощению радостного танца с зеркальцем, гневного монолога и колдовских заклинаний ведьмы.

Хореографическая партитура роли царевны строилась на движениях классического танца. Во всех картинах балета, где действовала героиня, раскрывались разнообразные черты её характера: жизнерадостность, скромность, доброта, верность.

Е.Иванова (Мачеха) и Т.Мельницкая (Зеркальце) в балете «Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях» (Ленинградский Малый оперный театр).

ляются в сценах с Чернавкой, с верным псом Соколкой и в тереме богатырей, где, как сказано у Пушкина: «Дом царевна обошла, всё порядком убрала...». При постановке этого эпизода я искал условного решения, исключающего натуралистические крайности. Девушка творила чудеса – труд её был возлюбим. От замахов её рук и танцевальных движений всё оживало: медленно двигался и становился на своё место стол, вскакивали и чинно вставали в ряд разнообразные кубки, зажигался яркий свет в печи.

Танцевальными сценами, раскрывающими взаимоотношения героев, были дуэты царевны и её жениха – королевича Елисея. Адажио первой встречи, проникнутое целомудренной сдержанностью. Дуэт пробуждения царевны, наполненный радостью возвращения к жизни, торжеством любви и счастья. Мажорным классическим аккордом звучала свадебная «Слава», после которой, словно по мановению волшебных чар, во всю ши-

вали своеобразие вариациям царевны, Елисея, Чернавки и гротесковому соло Соколки. Русский колорит отличал поэтические танцы русалок и весёлую пляску подруг, адажио царевны с богатырями, её дуэты с Елисеем и свадебную «Славу».

Широкий простор открывался для характерной хореографии, раскрывающей различные стороны русской природы: широту и удаль в массовых плясках, весёлое озорство в танце скоморохов, чистоту и одухотворённость в девичьем хороводе.

Подлинных единомышленников я нашёл в бригаде палешан, создававших художественное оформление спектакля, – в её руководителе, известном живописце Н.М.Парилове и молодых художниках А.Котухиной, Т.Зубковой и Г.Мельникове. Их замечательная сценография полностью соответствовала образной поэтике пушкинской сказки и стилистике музыки Лядова. Декорации отличались не только удивительной красотой, но и создавали действенный фон. Цветовая гамма каждой картины совпадала с характером происходящих событий. Запоминался

Сцена из балета «Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях» (Белорусский театр оперы и балета).



**Б.Кариева (Царевна)
и В.Васильев (Елисей) в балете
«Сказка о мёртвой царевне и семи
богатырях» (Узбекский театр оперы
и балета имени Алишера Навои).**

желто-охристый, расписанный черным узором, задник в хорах мачехи, соответствующий её зловецким замыслам. Контраст ему представляла светлица царевны, отличающаяся сочетанием нежной голубизны стен с белым орнаментом русских кружев. Резная колоннада тронного зала, большие красные арки, украшенные изображениями диких птиц, создавали настроение торжественности. Лес, в трактовке палешан, выглядел поистине фантастичным.

Премьера балета состоялась в июне 1949 года, на сцене Ленинградского Малого оперного театра, в дни празднования 150-летия со дня рождения А.С.Пушкина. Она имела большой успех у зрителей. Центральная и ленинградская пресса опубликовала положительные рецензии. Видный историк балета Н.Эльш посвятил спектаклю главу своей книги «Пушкин и балетный театр». Высоко оценив исполнение ведущих партий С.Шеиной (Царевна), Н.Морозовым (Елисей), Е.Ивановой (Мачеха), В.Андреевой (Чернавка), А.Мирецкого (пёс Соколка) и другими, Николай Иосифович писал: «... Обращение к пушкинской теме и образам ... обогатило искусство актёров, балетмейстеров, художников – всех создателей спектакля, снискавшего успех у зрителей своей народностью, оптимизмом и истинной поэтичностью».

«Сказка о мёртвой царевне» долго «жила» в репертуаре Малого оперного театра. Позднее я поставил балет в Большом театре Белоруссии и в Театре оперы и балета имени Алишера Навои в Узбекистане.



«КАЖДЫЙ ИЗ СОЛИСТОВ БЫЛ АКТЕРСКИ НЕПОВТОРИМ...»

**Виссарион
ЗОСИМОВСКИЙ**

В

будущем году исполнится 60 лет со дня первой постановки пушкинского балета «Сказка о попе и работнике его Балде». Премьера его состоялась в Ленинградском академическом малом оперном театре (МАЛЕГОТЕ, как кратко его тогда называли) 9 февраля 1940 года. В тот же день газета «Вечерняя Москва» в сообщении о прошедшей накануне генеральной репетиции спектакля отмечала «особый успех у зрителей ряда танцев и сцен» и приводила мнение известного танцовщика и хореографа Михаила Габовича о новом балете, как о творческой победе молодой труппы. Оценка была справедливой, хотя бы уже потому, что со времён архаичного «Конька-Горбунка» конца XIX века и одноактной «Байки про лису, петуха, kota да барана» 20-х годов нынешнего столетия балет вообще не обращался к русской комедийно-фольклорной тематике.

Я тогда учился в Ленинградском хореографическом училище, был очевидцем (а позднее и участником) спектакля «Балда» (как поначалу его «окрестили»). Помню тревожную зиму в начале сорокового года. Шла война с Финляндией. Из-за светомаскировки Ленинград по ночам погружался во мрак. На Карельском перешейке (это в каких-то полутора часах езды на поезде) – жестокие бои, в госпиталях – раненные фронтовики, что не могло не влиять на настроения людей в городе.

Еще одно непредвиденное событие осложняло работу над спектаклем. Его постановщик – двадцатичетырёхлетний Владимир Варковицкий на одной из репетиций сломал ногу, показывая, как всегда энергично, новое движение. Вслед за травмой – больница, операционный стол, загипсованная нога. Но, вопреки рекомендациям врачей, молодой хореограф покинул госпиталь и поселился в театре. В репетиционный зал актёры приносили его на руках. Друзья – ассистенты балетмейстера Игорь Васильев и Виктор Тулу-

**Г.Исаева (Попёнок)
в балете «Сказка о попе и
работнике его Балде».**

бьев (а им тогда вместе едва исполнилось 36 лет) помогали Варковицкому завершить работу над балетом.

Спектакль представлял собой хореомазику из массовых сцен и бытовых зарисовок, из фейерверка классических и народных танцев, выглядевших законченными миниатюрами (недаром многие артисты с успехом исполняли их позже на концертной эстраде). Однако эти, казалось бы, разрозненные части спектакля органично объединял драматический конфликт между двумя главными героями пушкинской сказки. Он выстраивался балетмейстером пластически убедительно на основе сценария Ю.Слонимского и музыки М.Чулаки.

Одну из сторон конфликта олицетворяла фигура хитроумного работника Балды – умельца, руки которого заставляли плясать в «поповом доме» самовар, стол, метлу... В вылепленном Николаем Соколовым образе героя не было ни манерности традиционных балетных кавалеров, ни сусально-лубочного «бодрячества» добрых молодцев из фильмов-сказок тридцатых годов. В двух танцевальных вариациях Балды – размашистые движения русского пляса. Туры в воздухе сочетались с замысловатыми коленцами, из которых мне запомнились «боксовая» присядка, показанная, кажется, тогда впервые. Низко присев и переступая на полупальцах, танцовщик затем выбрасывал вверх в сторону «свободную» ногу, одновременно опира-

ясь одной из рук в пол, после чего движение повторялось с другой ноги.

Противником Балды в спектакле (как и у Пушкина) выступал Поп. Его роль была поручена поистине легендарному танцовщику и актеру Александру Орлову. Едва ли не лучший Иванушка в старом «Коньке-Горбунке» Мариинского театра и первый исполнитель партии Арапа в фокинском «Петрушке» дягилевских «Русских сезонов», комик-буфф петроградской оперетты и участник блистательного дуэта в «Рязанской пляске» с Евгенией Лопуховой, Александр Александрович, служа в тридцатые годы в Малом оперном театре, встретил свое 50-летие незадолго до премьеры «Сказки о попе...». Профессиональный опыт и редкий комедийный дар «дяди Саши» (как величали Орлова в труппе) позволили показать неоднозначный и противоречивый характер пушкинского героя – мы увидели на сцене не только трусливого, алчного стяжателя, но и добрейшего, заботливого отца семейства. «Без нажима, с мягким юмором исполняет роль Попа А.Орлов», – констатировал И.Соллертинский на страницах «Ленинградской правды». Аналогичное мнение высказала и Викторина Кригер, выступившая с рецензией в «Правде».

Конфликт получал эффектное развитие в эпизоде «Сон Попа». В нем художник А.Коломойцев передал с помощью святящихся красок атмосферу сказки, а фантазия хореографа являла перепуганному герою множество двойников Балды, невольным союзником которого выступал умильительно-шаловливый Попёнок. Эту роль исполняла Галина Исаева. Комедийно-классическая танцовщица, она выступала здесь в амплу трагедии, демонстрируя в органичном постижении характера Попенка яркое дарование и, как думается, превосходя здесь известных коллег – исполнительниц подобных партий в спектаклях театров юного зрителя. С азартным упоением он тряс яблоно, плоды которой падали на голову спящего отца, принимавшего их во сне за щелчки от ненавистного ему Балды.

Заметную роль в драматической коллизии хореограф отвел партии Поповны, испол-



ненной Галиной Кирилловой. Вспоминается иронично трактованный Варковицким дуэт Кирилловой-Поповны с Соколовым-Балдой, кульминацией которого становилась новая по тем временам поддержка: Балда выбрасывал Поповну вверх на вытянутую руку, где, находясь в «шпагате», она замирала от испуга...

Посланный за оброком по наущению Попадьи (яркая сценическая работа Нины Латониной), Балда попадал в «чертовскую

баню на дне морском», где затевал спор со Старым бесом. Здесь балетмейстер вновь расширял жаровые границы классического танца. Чтобы отвлечь Старого беса от вызванных зубной болью страданий, Бесенок с Чертовкой танцевали ему па де де на музыку в стиле «жестокого» мещанского романса, где совсем по-иному предстал талант Кирилловой. Позы её Чертовки отличались эксцентричной угловатостью и подчеркнуто резкой фиксацией. Вариация была насыщена сложными, в характере образа, прыжками и вращениями. Её партнер Николай Зубковский обладатель уникального полетного «баллона», запоминался в партии рыжего Бесенка виртуозными револьтадами (перескоками через высоко подброшенную ногу) и воздушными верчениями в со де басках, после которых, спустившись на планшет сцены, актер продолжал вращаться в пируэте на полусогнутой ноге, вызывая ассоциации с крутящимся на раскаленной сковородке чёртом.

Спектакль поражал не только образно-пластическими решениями характеров или новациями в области балетной классики. Хореограф украсил его целой россыпью народно-сценических танцев. Среди них – созданная на фольклорной основе массовая «Русская рапсодия» четвертого акта. Эффектно выглядел её зачин. Стоящие рядом с девушками парни неожиданно выполняли прыжки-туры с поджатыми ступнями, затем опускались в глубокое приседание и, наконец, поднявшись на одну из вытянутых ног, раскрывали руки в стороны, олицетворяя широту русской души. Далее в затейливом танцевальном рисунке, напоминающем узоры вологодских кружев, в движениях «дробей», шаркающих шагов и присядок пластически развивалась музыкальная тема песни «Во поле берёзонька стояла», симфонически разработанная композитором М. Чулаки. «Рапсодию» венчали склонившиеся аркой над исполнителями берёзовые ветви, невольно напоминающая о воспетом Есениным «цветении» на Руси.

По-праздничному радостная пляска «Барыня» на ярмарке в Троицын день укра-

шала первый акт балета. Исполнители так «заражали» его окружающих, что сидевший на высоченном возу мужичок (Виктор Тулубьев), отчаянно спрыгнув наземь, выделявая в воздухе туры с разножками и прочие «кренделя», включался с двумя партнершами в общее веселье.

Стихию волнкости нёс в той же картине цыганский танец в составе сольного дуэта и четырёх пар антуража. Это национальное по духу произведение Варковицкого не имело ничего общего с нередко культивируемыми на ресторанной эстраде так называемыми цыганскими плясками. Я счастлив, что спустя семь лет после премьеры мне довелось выступить в этом дуэте.

По возвращению Малого оперного театра из эвакуации – в конце Великой Отечественной войны – Г. Исаева, Н. Соколов и В. Тулубьев возобновили балет, учтя замечания критики по поводу некоторых допущенных в нём длиннот.

«Сказка о попе...» оставалась поистине «спектаклем звезд», поскольку каждый из солистов премьеры был прежде всего актёрски неповторим, всегда узнаваем (без телевидения!) и любим зрителями. Партии «первопроходцев» пытались танцевать их юные коллеги. Однако, перефразируя слова Пушкина, они занимали их места, но не заменили их.

Время, увы, неумолимо к людям, и уже не все участники премьеры «Сказки о попе...» «смогут встретить двухсотлетний пушкинский юбилей. Лишь некоторым улыбнулось счастье. В позапрошлом году питерская театральная общественность отметила очередной юбилей Галины Исаевой. Живет и здравствует самый молодой участник спектакля – Фиоген Шишкин. Будучи учеником хореографического училища, он станцевал забавную партию Самовара.

Спустя год наступит 60-ая годовщина премьеры «самой талантливой работы Владимира Варковицкого», как назвал спектакль Юрий Григорович, – «Сказки о попе и работнике его Балде». Ради светлой памяти балетмейстера ещё не поздно возобно-



Н. Млодзинская (Мария)
в балете «Бахчисарайский фонтан»
(Белорусский Большой театр
оперы и балета).

«ЧЬЮ ТЕНЬ, О ДРУГИ, ВИДЕЛ Я?»

Ирина
КНЯЗЕВА

XX

век, еще несколько месяцев и он станет прошлым веком. Как богат он был событиями и великими именами – Анна Павлова, Марина Семенова, Галина Уланова. И было еще одно имя – Нина Млодзинская. Она родилась в 1905 году, умерла в 1995 году, не дожив нескольких дней до своего девяностолетия. Удивительна судьба этой балерины: прожив почти целый век, Нина Федоровна связывала разные времена! Воспитанница Ольги Преображенской, Елизаветы Гердт и Агриппины Вагановой, она несла в себе культуру классического танца XIX века, не изменяя ему ни в чем, и каждый раз «старая классика» в ее исполнении оказывалась бессмертной.

Млодзинская! Аким Вольтский пишет о ней так: «Она вся мягкая, нежно-леностная, насквозь цветочная, с круглым славянским лицом. Я люблю её хождением по сцене, тихим и размеренным. Танцует четко, стильно и необыкновенно свежо, в белом сиянии, которое излучается от всей фигуры. Сложив руки над головой, в закругленном жесте, как бы прячась под крыльями, она заставляла трепетать около себя воздух, музыка рождалась сама при появлении красоты!»

Раймонда, Аврора, Одетта-Одиллия, Жизель, Медора – все, чего касалась Нина Млодзинская, было «оттуда», из того времени, казалось, мы видели через нее Павлову и Спесивцеву, она приближала нас к ушедшему, никогда не виденному, и воспринималась современной безупречным исполнением. Танец Нины

Федоровны был мягким, пластичным, не заметен сход с пальцев на стопу, никаких резких вскоков, лишь кантилена, певучая и женственная. В ее репертуаре имелись и балеты, поставленные в нашем веке, Млодзинская танцевала Хозяйку Медной горы, Сольвейг, Суламифь, образы далекие, поэтические. И все же – в любой роли она была Сильфидой.

В год памяти Пушкина я с особым волнением вспоминаю Марию Нины Млодзинской, где особенно ярко проявились свойства ее таланта романтической балерины, где в самом характере мы словно слышали мелодию пушкинского стиха.

*«Все в ней пленяло: тихий нрав,
движенья стройные, живые
и очи темно-голубые...»*

Ее Мария была очень разной – юная польская панночка, беззаботно играющая с Вацлавом, выросла на наших глазах, познав счастье большого чувства, затем в полонезе мы видели гордую аристократку, а в гареме у Гирея – неприступно-замкнутую в своем горе, тоске, слезах пленницу, готовую умереть, но не предать своей любви. Простые рас партии, освещенные светом большого таланта, рождали поистине пушкинский образ, исполненный такой удивительной кристальной чистоты и грации.

В балете Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» мы ощущаем близость к балетам Филиппо Тальони и к их героине – Марию Тальони. Эту ниточку незримо, но прочную русский балет бережно пронес сквозь время. Эту связь двух веков мы ощущаем в образе пушкинской Марии Нины Млодзинской, который артистка создала в спектакле Большого театра оперы и балета Белоруссии. В печальном финале балета мы слышим Пушкина: «Чью тень, о други, видел я?»



Н. Соколов (Балда)
в балете «Сказка о попе
и работнике его Балде».

Г. Кириллова (Поповна)
в балете «Сказка о попе и работнике его Балде».

вить его подлинно национальный спектакль на сцене бывшего МАЛЕГОТА, театра, ныне носящего имя М. П. Мусоргского.

Пушкинская
портретная
галерея

К. Сергеев (Евгений) в балете
«Медный всадник» (Ленинградский
театр оперы и балета имени С.М.Кирова)



А. Шелест (Параша) в балете
«Медный всадник» (Ленинградский
театр оперы и балета имени С.М.Кирова).



Г. Уланова (Мария)
и М. Габович (Василис) в балете
«Бахчисарайский фонтан»
(Большой театр).



О. Иордан (Зарема) в балете
«Бахчисарайский фонтан» (Ленинградский
театр оперы и балета имени С.М.Кирова).



Николай
ЭЛЬЯШ

Балет
пушкинской
поры

«ОН НАЗЫВАЛ ИХ
БОГИНЯМИ»

Русский балет пушкинской поры славился обилием талантов, он утверждал свою школу, танцевальную эстетику. Одухотворенность, которую Пушкин отметил первым, сочеталась у русских мастеров с точностью танцевального рисунка, определялась музыкой.

Три балерины, вошедшие в пушкинскую театральную летопись, каждая по-своему претворяли традиции национальной школы. Евгения Колосова прославилась исполнением русской пляски и трагических ролей в пантомимных балетах, сценические создания Лихутиной отличались девической непосредственностью, лиризмом, мягким и тонким юмором. В черновых набросках «Евгения Онегина» написано: «Одна Лихутина мила». Безграничный талант Истоминой нес черты нового искусства, связанного со временем, с передовой художественной мыслью. Уже в анакреонтических балетах Дидло, где такой чарующей была Истомина, проступали явные черты романтического искусства. Дидло и его актеры выступали единомышленниками приверженцев нового художественного стиля. Балет ведь ранее других театральных жанров освоил его. В рассуждениях об отечественной сцене Пушкин не забывал хореографии. В статье «Мои замечания об русском театре» поэт намеревался разобрать «отдельно трагедию, комедию, оперу и балет». Статья осталась незаконченной, и разбор оперных и балетных талантов не состоялся. Но в рассуждениях Пушкина о сценической пластике, о том, что такое «благородство одушевленных движений», мы чувствуем тонкого знатока танца, сторонника театральных реформ Дидло.

Часто посещая театр, Пушкин видел Истому во многих анакреонтических спектаклях. Но балет «Ацис и Галатя» более других запомнился поэту. Может быть потому, что с него началась сценическая карьера Истоминой, а возможно, с этим спектаклем связывались первые театральные впечатления, пора юношеских надежд, наивных увлечений. [...]

[...] Стихи Пушкина передают поэтическое настроение спектакля, удивительную атмосферу сценического действия и самый та-

нец Истоминой, ее динамичную пластику. До сих пор ни одному поэту мира не удалось так художественно-образно и в то же время технически точно передать экспрессию движений; зафиксировать изменчивый и ускользающий танцевальный рисунок. [...]

[...] Пушкин технологически точно зафиксировал танец – его поэтическая зарисовка имеет профессионально хореографический подстрочник. Удивительно чуткий к истинной красоте, к новым веяниям в сценическом искусстве, Пушкин первый заметил новаторские черты танца Истоминой, воздушность и естественную грацию композиции Шарля Дидло. И свободные движения корпуса и рук, пришедшие на смену декоративной пластике XVIII века, и легкие воздушные прыжки, и быстрые мелкие па – все было увидено и поэтически преображено Пушкиным.

Богинями называл поэт танцовщиц своей эпохи. И первой из них была Истомина: именно в ней видел поэт идеальную представительницу русской школы танца, вдохновившую его удивительные строки о «душой исполненном полете».

Из книги «Авдотья Истомина», Л., 1970.



Шарль Дидло. Рисунок А.С.Пушкина.

ТЕЛЕШОВОЙ
в балете
«Руслан и Людмила»,
где она является
обольщать витязя

Александр
ГРИБОЕДОВ

кто она? - Любовь, харита,
Иль пери, для страны иной
Эдем покинула родной,
Тончайшим облаком обвита?
И вдруг - как ветер ее полет!
Звездой рассыплется, мгновенно
Блеснет, исчезнет, воздух вьет
Стопою, свьше окриленной...
Не так ли наш лелеет дух
Отрадное во сне виденье,
Когда задремлет взор и слух,
Но бодро в нас воображенье! -
Улыбка внятная без слов,
Небрежно спущенный покров,
Как будто влаги облиянье;
Прерывно персей волнованье,
И томной думы полон взор:
Созданье выпренного мира
Скользит, как по зыбям эфира
Несется легкий метеор.
Зачем манишь рукою нежной?
Зачем влечешь из дальних стран
Пришельца в плен твой неизбежный,
К страданью неисцельных ран?
Уже не тверды заклинаньем
Броня, и щит его, и шлем;
Не истомляй его желаньем,
Не сожигай его огнем
В лице, в груди горящей страсти
И негой распаленных чувств!
Ах, этих игр, утех, искусств
Один ли не признает власти!
Изнеможенный он в борьбе,
До капли в душу влил отраву,
Себя, и честь, и долг, и славу -
Всё в жертву он отдал тебе.
Но сердце! Кто твой восхищенный
Внушает отзыв? для кого
Порыв восторга твоего,
Звучанье лиры оживленной?
Властительницы южных стран,
Чье царство - роз и пальм обитель,
Которым эльф-обворожитель
В сопутники природой дан,
О, нимфы, девы легкокрылы!
Здесь жаждут прелестей иных:
Рабы корыстных польз унылы,
И безрассветны души их.
Певцу красавиц что в награду?
Пожнет он скуку и досаду,
Роптаньем струн не пробудив
Любви в пустыне сей печальной,
Где сном покрыто лоно нив,
И небо ризой погребальной.

<Декабрь 1824>

«ЧТО ВОЛНУЕТ ЗРИТЕЛЯ БАЛЕТОВ ДИДЛО?»

SP

русской хореографии 20-х годов XIX столетия исключительно повезло. Миллионы читателей «Евгения Онегина» несколько раз встречаются у Пушкина с именами балетмейстера Дидло и танцовщицы Истоминой. Эти имена озарены лучами пушкинской славы. Они овеяны стихами величайшего поэта.

С 1801 по 1829 годы Петербургский балетный театр живет и бурно развивается под всесторонним руководством балетмейстера, педагога, либреттиста и художественного вождя — Карла Дидло (1767-1837 годы). Его бытовой портрет ярко и правдиво написан мемуарами В.Асенковой, А.Панаевой, С.Жихарева, Ф.Вигеля, П.Каратыгина, Р.Зотова, П.Арапова и других современников.

Нас интересует иное. Ряд исследователей балета, цитируя пушкинские стихи, напрасно акцентируют в творчестве Дидло мастерство фантастических поэм, изобретательность превращений, полетов по сцене, декоративность массового танца, в оправе которого танцовщица Истомина исполняет виртуозные па.

Пристальное внимание и изучение эпохи, отодвигая на задний план все эти характеристики, открывает любопытную фигуру мастера хореографии, гораздо более близкую нашим дням, чем это можно было бы предположить. [...]

[...] Не хваленные «Зефир и Флора», не «Аидис и Галатейя», не проходные трагедийные постановки и анакреонтические балеты Дидло приковывали к нему сочувственное внимание А.Пушкина, А.Грибоедова, Н.Полевого и других.

Они воспринимали творчество Дидло через балеты: «Венгерская хижина» (1817 г.), «Рауль де Креки» (1819 г.) «Коро и Алонзо» (1820 г.), в которых утверждалась новая хореография, созвучная поднимающемуся искусству.

Постановки Дидло — сентиментальные драмы, трагикомедии в духе Добервалевского «Дезертира», большие танцевальные комедии и, наконец, романтические драмы.

Фантастика в них или на последнем плане или совершенно отсутствует. Большинство этих балетов построено на историческом или бытовом материале, черты буржуазно-рационалистического мышления проступают довольно отчетливо в ситуациях и обрисовке характеров.

«Плясовая трагедия» (кличка Вигеля), «слезливые балеты» (Пылаев) — в центре внимания Дидло. Тогда публика требовала в балетах интересного содержания, одним словом — «пьесы».

Мы подчеркиваем это слово, вырвавшееся у одного из рецензентов того времени. В нем раскрывается ведущая мысль наставника Дидло — Доберваля, претворенная в действие с первых шагов Дидло на сценах французских театров эпохи Французской революции.

Общее явление в лучших балетах Дидло — сценарий, движение интриги, разработка ситуаций — довлеет над всем остальным в спектакле. Хореографические пьесы Дидло — кровные родственники драматических пьес современников. В этом смысле конструкция сценического действия у Дидло такова, что в ней порой мало балетной специфики. Наделите героев словами, снимите часть музыки и перед вами блестящая, но типичная мелодрама, слезливая комедия словесного театра.

Что волнует зрителя балетов Дидло это — замечательное владение эмоциями спектакля, умение вызвать восторг разнообразием темпа и сменой настроений.

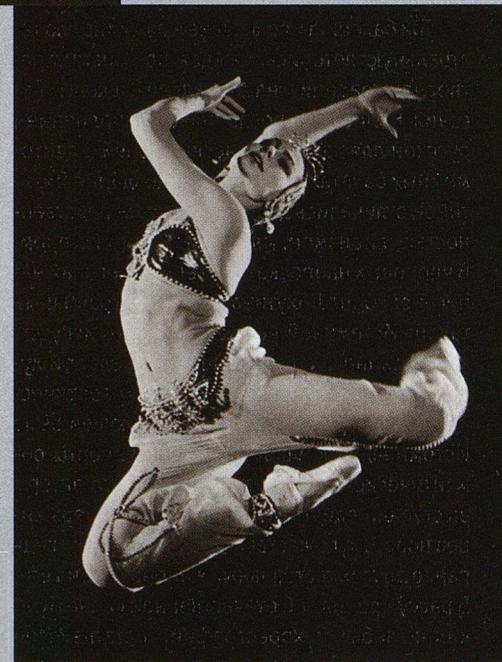
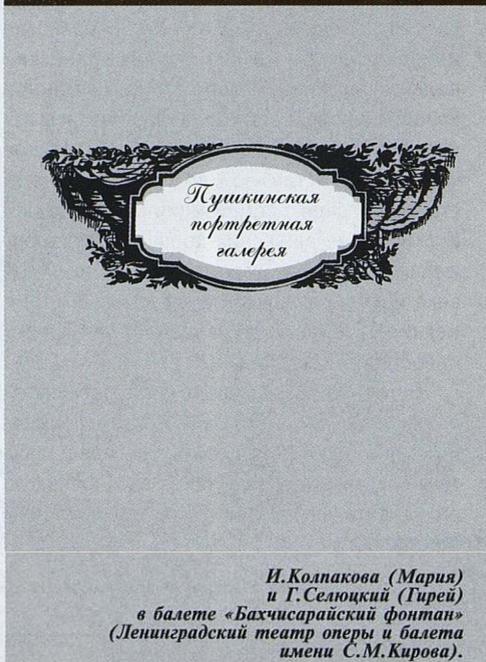
Балеты Дидло — были спектаклями большого чувства, столкновения страстей, рождающие взрывы, в которых смешное и трагическое причудливо, но органически сплетено.

«Наконец-то балет представил настоящую драму, взятую из действительной жизни со всеми ее треволнениями и страстями!» — восклицает мемуарист, и мы должны ему поверить.

Из книги «Бахчисарайский фонтан». Издание Госмузтеатра имени народного артиста республики Вл.И.Немировича-Данченко. М., 1936.



М.Кондратьева (Мария) в балете «Бахчисарайский фонтан» (Большой театр).



М.Колпакчи (Зарема) в балете «Бахчисарайский фонтан» (Большой театр).

И.Колпакова (Мария) и Г.Селюцкий (Турей) в балете «Бахчисарайский фонтан» (Ленинградский театр оперы и балета имени С.М.Кирова).





Новое
в Балетной
пушкиниане



«ПУСТЬ ХУДОЖНИК
ОСУЩЕСТВИТ СВОЙ
ЗАМЫСЕЛ...»

Тихон Николаевич Хренников – выдающийся русский советский композитор и общественный деятель, свыше сорока лет возглавлявший Союз композиторов СССР. Профессор Московской консерватории, он автор многих симфонических и инструментальных сочинений музыки для кинофильмов. Но особую притягательность для композитора представляли театральные жанры – оперы, драматические спектакли, балет. Хренников – автор музыки таких известных балетов, как «Гусарская баллада», «Любовью за любовь»; три года тому назад он создал балетную партитуру – «Наполеон Бонапарт», поставленную на сцене Кремлёвского дворца. Наша беседа с Тихоном Николаевичем касалась его новой работы – музыки балета «Капитанская дочка». Но затронула она и другие темы.

– Расскажите, как родился замысел балета «Капитанская дочка»?

«После того как прошла премьера «Наполеона Бонапарта» в «Кремлёвском балете», где либреттистом вместе с режиссером А.Белинским был Андрей Петров, руководитель «Кремлёвского балета», я попросил его подумать о новой работе. Приближалась великая дата – 200-летие со дня рождения А.С. Пушкина, и мы решили откликнуться на этот юбилей. Сколько балетов создано по произведениям Пушкина! Но «Капитанской дочки» среди них нет. Петров сказал, давайте попробуем. И он сделал либретто и хореографическую разработку, интересно сделал – там не только содержание пушкинской повести, но и дополнительный исторический материал: когда зритель придёт на спектакль и сразу увидит, что Пугачёв является «царём» Петром II, он может не понять сути происходящего. К сожалению, сейчас широкая публика плохо знает историю: либретто балета должно быть максимально ясным. И потому у нас всё начиналось приездом будущей Екатерины II в Россию, её замужеством с будущим русским царём, а далее – дворцовым переворотом, убийством Петра и воцарением императрицы Екатерины II – таков пролог спектакля. А дальше разворачивается действие уже строго по пушкинской повести: метель, встреча во время метели Гринёва с Пугачёвым и так далее. В балете два действия, приблизительно по пятьдесят минут каждое. Думаем, сейчас нашли какую-то равно-

действующую – публика привыкла к такой динамичной форме спектакля (три акта с двумя антрактами это как-то неудобоваримо), в два действия органично вмещается наш балет «Наполеон Бонапарт» и даже «Ромео и Джульетта» в редакции Ю.Григоревича.

Петров сделал великолепное либретто и всю разработку. Ведь музыку надо писать только тогда, когда есть хореографическая разработка буквально по минутам, по секундам. Иначе композитору приходится много работать впустую. А когда всё predetermined, то потом легче и балетмейстеру, и композитору: можно где-то убавить, где-то прибавить музыки, но всегда остаётся временная основа драматургии спектакля.

Приблизительно в течение года я создавал музыку, а потом ещё в течение года писал партитуру. В эти два года вклинивались и другие дела. К сожалению, не всё так легко даётся – я стал хуже видеть, приходится работать с лупой; операцию на глазах откладываю – хочется завершить задуманное».

– Как складывался музыкальный материал? Привлекали ли Вы какие-либо источники?

«Нет, нет. Я никогда не привлекаю фольклорные или другие материалы. Во всей моей достаточно большой композиторской работе было два-три частных случая, когда я пользовался фольклорными цитатами. А так – стремился всегда сочинить что-то совершенно новое; если нужен народный характер, то сделать его по-своему. Не привлекал я и так называемые музыкальные материалы эпохи. Я вообще не люблю стилизацию. Даже в первых моих постановках, таких как «Много шума из ничего» в театре имени Вахтангова, там, казалось бы шекспировская эпоха звала «покопаться» в источниках, сделать какую-нибудь стилизацию, но я от этого отказался – писал, как хотел, как на душу легло. Мне думается, стилизация – не акт большой творческой работы, а приспособление к чему-то неизвестному, потому что

даже материалы той знаменитой шекспировской эпохи – ну, откуда они известны?! Только отдельные фрагменты, а найти подлинный интонационный дух эпохи почти невозможно. Надо, чтобы музыка отвечала характерам, ситуациям спектакля. Поэтому и сейчас, в балете «Капитанская дочка» я не привлекал никаких конкретных материалов, а писал, как Бог на душу положит».

– Ваша музыка всегда очень мелодична и современна. Одно не исключает другого. И сейчас будет господствовать мелодизм?

«Естественно. Я считаю, что вообще без мелодии музыки не существует. Так что, все наши увлечения последних десятилетий – это было сектанство – вокруг да около музыки ходят, а МУЗЫКИ по сути дела там и не было. Без мелодического начала – нет музыки. Об этом говорили наши великие классики: мелодия – душа музыки. Помоему, тут дискуссии быть не может. Настоящий композитор тот, кто может сочинить свою оригинальную мелодию, а кто не может сочинить мелодии, хотя бы одной – я не считаю того композитором. Техника письма в наше время стала очень изощренной, много появилось всяких выдумок, приспособлений – возьмите, например, нововенскую школу, это целые конструкции, правила, по которым пишется музыка, но опять повторю – МУЗЫКИ там нет. Есть конструкция из нот, а слушать нечего. Я категорический противник всего того, что создаётся не человеческой фантазией, не человеческим воображением, а каким-то приспособлением. Мелодическое начало – основа образа; если нет мелодического начала, то нет образа, а если нет образности – нет и искусства. Тут одно связано с другим, потому что только мелодическая интонационная краска плюс общая динамика, моторность – необходимые слагаемые крупного сочинения».

Всё мы это видим, например, у Прокофьева, которого я считаю самым величайшим композитором XX века. Но какой бы сложности ни было у него сочинение, в любом жанре – симфони-

ческом, оперном, балетном и так далее – вы всегда чувствуете мелодическую основу. И не только мелодическую основу, но национальную окраску её. Вы всегда определите: это сочинил РУССКИЙ композитор. Прокофьев – самый великий продолжатель наших великих предшественников. Поэтому всегда, когда я занимаюсь в консерватории со своими студентами, аспирантами, я их ориентирую на Прокофьева: он даёт принципы и свободу творчества – никаких препятствий к средствам выражения, но в то же время все приёмы служат определённой точной дисциплине и характеру образности. Таких же принципов придерживаюсь и я в моём последнем балете. Кстати, я когда-то писал музыку к кинофильму «Капитанская дочка» режиссёра Каплуновского, но оттуда я взял только одну интонацию для образа Пугачёва. В новой партитуре задействован тройной состав оркестра, как и в балете «Наполеон Бонапарт».

– Какова идея нынешнего произведения – балета «Капитанская дочка»? Ведь сейчас, как правило, классические творения «перечитываются» на современный манер и становятся неизвестными.

«Сама идея заложена в повести Пушкина: любовь через страдания (такова лирическая тема); кроме того звучит тема «русского бунта». Всё это прочитывается у Пушкина, и менять драматургические акценты мы не стали».

– Когда и как будет воплощено на сцене Ваше композиторское творение?

«Планировалось осуществить спектакль силами труппы «Кремлёвский балет» с хореографией Андрея Петрова в канун пушкинского юбилея. Но в планы театра вклинилась другая постановка – возобновление «Ромео и Джульетты» в редакции Юрия Григоревича. Я не только не огорчен таким решением, но горячо приветствую его. Премьера «Ромео и Джульетты» показала, насколько правильно и своевременным был выбор руководителя «Кремлёвского балета» Андрея Петрова. Григоревич – это самое крупное явление в нашем и мировом хореографическом искусстве (наше искусство – вершина мирового искусства, я в этом не сомневаюсь). После ухода Юрия

Григоровича из Большого театра там не было ни одного достойного художественного хореографического события. В области оперы дирижёр Марк Эрмлер музыкально блестяще осуществил «Опричника» Чайковского. И это пока всё.

Мне не пришлось сотрудничать с Григоровичем в совместных постановках, но я глубоко уважаю этого художника, и был счастливым, что один из шедевров мастера вновь увидит свет кремлёвской рампы. Андрей Борисович Петров выбрал умное решение. Спектакль Григоровича стал событием».

– Следовательно, работа над «Капитанской дочкой» перенесена на следующий сезон?

«Да, это так. «Кремлёвский балет» сейчас готовится к большому гастролем в Испании, где будет показан мой «Наполеон Бонапарт».

– Вас не смущает, что пройдёт дата пушкинского юбилея, к которой приурочен Ваш труд над «Капитанской дочкой»?

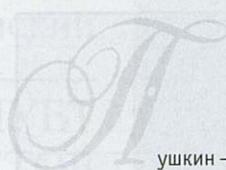
«Не смущает нисколько. Новый пушкинский балет, надеюсь, будет всегда востребован нашим театром. А к тому же моя «Капитанская дочка» всё же увидит свет рамп как раз в день пушкинского юбилея. Это произойдёт в Омске, на сцене Омского музыкального театра – постановку осуществляет хореограф Георгий Ковтун. Он работает в Петербурге, сотрудничает с труппой театра имени Мусоргского с балетмейстером Николаем Боярчиковым. А до этого он ставил многие спектакли в Киеве, там проводился фестиваль его постановок.

Посоветовавшись с Петровым, я дал право первой постановки Омскому музыкальному театру. «Капитанской дочкой» интересуется и Самарский театр оперы и балета. Пусть будет несколько воплощений, это весьма интересно.

Георгий Ковтун – талантливый самобытный хореограф; я почувствовал это уже из общения с ним, когда он советовался со мной, рассказывая о своей драматургической концепции спектакля – у него есть решительные изменения, он хочет начинать спектакль как бы с конца – с казни Пугачева. Нужны небольшие музыкальные перемещения; меня это не пугает. Пусть будет новое воплощение балета. Художником приглашена моя дочь Наталья Хренникова.

Меня очень интересует эта работа, хотя Омский театр не имеет таких возможностей, как Кремлёвский, и труппа там гораздо скромнее. Но раз воображение хореографа Ковтуна подсказывает ему своё решение, я за то, чтобы художник смог осуществить свой замысел».

Материал подготовила
Г. БЕЛЯЕВА



ушкин – человек, который в своем полном развитии быть может явится нам лет через двести», – это пророчество Гоголя вспомнилось во время встречи с московским композитором Сергеем Жуковым. И такие ассоциации, думается, не случайны: в творчестве Пушкина сконцентрированы полюса огромной духовной силы, которые словно пронизывают всю ткань русской культуры, наполняя и освящая её ауру.

«Это – поэт из космоса, из вечности», – такими словами начал наш разговор о Пушкине и Сергей Викторович. Они для него – выражение смыслового зерна его балета «Бессонница» (автор либретто Александр Медведев). Главный его герой – сам поэт, во время бессонницы проследивший всю свою жизнь, начиная с юности.

– Почему именно эти мгновения жизни Вас заинтересовали?

«Это очень важное в процессе творчества художника состояние, – объясняет композитор. – Как бы пограничное – между сознательным и бессознательным, когда активизируются его душевные силы, когда у него возникает некий созидательный импульс. И мне хотелось воплотить этот тонкий и очень сложный этап внутренней жизни человека-творца. Партитура состоит из следующих частей или сцен: 1. Пролог. 2. Юность. 3. Бал. 4. Восток. 5. Осень. 6. Бесы. Сон. 7. Эпилог. И на каждую как бы проецируются строки пушкинских произведений. Например, в сцене «Юность» за основу взяты пушкинские анакреонтические стихи, для картины «Восток» были выбраны строки из «Руслана и Людмилы», а «Бесы. Сон» вбирают в себя сон Татьяны из «Евгения Онегина», однако здесь нет ни Ленского, ни Онегина, но показано бегство Поэта-гения и Демона».

– А как такой замысел реализуется в Вашей музыке?

«Попробую объяснить, хотя музыке следует слушать, а не рассказывать о ней. Как, к примеру, решается «Пролог»? Представьте себе ночь, темное звездное небо, при первом ударе колокола на сцене возникает фигура поэта, следует второй удар колокола, затем третий – вступает тема часов, то есть времени:

*«Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...»*

Сергей ЖУКОВ

«ПОЭТ ИЗ КОСМОСА, ИЗ ВЕЧНОСТИ...»

Каждая фраза стихотворения словно ведет диалог с оркестром, в звучании которого используются «голоса» различных нетрадиционных инструментов. «Мне не спится» – явление темы времени, вступает оркестр. «Ходу часов» отвечает звучание южно-американского инструмента *choccolo* (чокколо – трубочка, наполненная пересыпающимся песком). «Жизни мышья беготня» – в оркестре как будто слышится шорох – так звучит инструмент *lastra* (ластра), представляющий собой огромный, тонкий металлический лист. Эти инструменты призваны создать некий затаенный мистический фон, из которого возникает кульминация – вступает хор, как ответ на тревожный вопрос поэта:

«Что ты значишь, скучный шепот?...»

Ты зовешь или пророчишь?

Я поняю тебя хочу,

Смысла я в тебе ищу...»

Пушкин заканчивает «Стихи, сочинённые ночью во время бессонницы» вопросительным многоточием – хор вступает в музыкальное действие без слов. Он прозвучит не только в «Прологе», но и в эпизоде «Осень» и в «Эпилоге», то есть в сценах, связанных с решающими моментами в судьбе поэта. Хор в музыке балета – символ разговора поэта с Богом, своего рода молитва. Она дарит свет поэту, и он находит в себе силы для осмысливания жизненных впечатлений и борьбы с Демоном. Демоническая стихия наиболее ярко проявляется в двух сценах: в эпизодах «Бала» и «Сна». «Бал» и «Сон» мне представляются как единые по замыслу сцены: картина «Сна» является как бы отображением «Бала», в ней происходит выворачивание наизнанку образов персонажей светского общества, в котором жил поэт. В этих сценах балета мистическое начало музыки имеет своё продолжение. Бал становится метафизическим вихрем, внутри которого оказывается поэт. Происходит раздвижение музыкального пространства: оркестр из 6-7 человек на сцене задаёт ритм на 3/4, в то время как в оркестровой яме оркестр разыгрывает стихийный бал – аллюзию вальса. Хочется надеяться, на успешное решение этой нелёгкой задачи, возникающей в связи с акустическими особенностями сценического пространства Большого театра, где предполагается постановка балета».

– Какова Ваша трактовка финала балета – воплощения внутренних прозрений поэта?

«Особенно много я работал над «Эпилогом». Трижды его переписывал, пока, наконец, не нашел то, что искал. «Эпилог» состоит из двух разделов: первый созвучен пушкинскому стихотворению «Пора, мой друг, пора...» – здесь роль хора берёт на себя оркестр, во втором разделе молитва героя находит своё разрешение – в оркестре она звучит как напутствие Поэту, уходящему в вечность.

«Эпилог» знаменует собой духовный подъём, в музыкальном отношении – это тихая кульминация, которая призвана оказывать на зрителя действие очищения, возрождения. Если сон подобен умиранию души, её уничтожению, то «Эпилог» я вижу как воскресение Поэта-творца через катарсис. В этом смысле бес-сон-ница есть пробуждение духовной жизни героя, в состоянии бессонницы душа поэта неизменно встречается сама с собой, то есть с вечностью».

Композитор Сергей Жуков – не новичок в балетном театре. Несколько лет назад в Днепрпетровске состоялась премьера его балета «Солярис». И он тоже не был его первым опытом в этом жанре: еще будучи студентом, Сергей Жуков провозглашал произведение, предназначенные для воплощения на хореографической сцене, что, наверное, не случайно. Его учитель Михаил Иванович Чулаки, по классу которого композитор закончил в 1973 году Московскую консерваторию, – автор известных балетов «Сказка о попе и работнике его Балде», «Мнимый жених», «Юность» и других. Видимо, не без влияния педагога Жуков начал осваивать специфику создания балетных партитур, еще учась в втором курсе. Он пишет одноактный балет «Преодоление», балетную композицию «Черный квадрат». А недавно московские любители музыки познакомились с его «Хореографическими картинами», в основу которых были положены мотивы повести Гоголя «Вий», им написан «Жребий Немезиды» – пластическая композиция для танцующего кларнетиста, балерины, магнитофонной плёнки.

Балет «Бессонница» принят к постановке Большим театром России.

Марина МАЙОРОВА

НА МУЗЫКУ ГЛИНКИ



ытывкарский театр оперы и балета, выпустив в октябре 1998 года камерный балет «Вальс-фантазия» на музыку Глинки, посвятил эту премьеру Пушкину. Подзаголовок – «Пушкин и Натали». На первый план здесь выведены отношения Натали и Николая I, Натали и Дантеса. (И точнее балет можно было бы назвать «Мужчины в жизни Натали»). Но наравне с этими отношениями в миниатюре присутствует пушкинский взгляд на происходящее. История трави Пушкина дана через его восприятие, через его переживания.

Постановщик Олег Игнатьев, любитель контрастов, выстраивает балет в двух планах. Первый – общий, внешний – светская жизнь бальной залы, где Пушкин один из гостей и где (балет длится чуть более десяти минут) перед нами, как смена картинок, про-

кручивается история дуэли поэта (вспоминается бал у Лариных, ссора Онегина и Ленского, поединки). Второй план – личностный, индивидуальный, внутренний – развивается в ображении самого Пушкина, гипертрофирующем события. Хореограф использует принцип так называемого «моновидения».

На сцене два Пушкина. Один – дворянин, гражданин, мужчина, чья

честь задета, другой – художник, творец, гений. Роль Пушкина исполняет один артист – Геннадий Кутаренко.

– Ваш герой как бы раздвоен. Вам, очевидно, было важно показать внешнюю канву его жизни, событийную сторону и внутреннюю жизнь. В своей трактовке гибели поэта Вы придерживались какой-то конкретной версии? – спрашиваю хореографа.

«Мне хотелось показать свою версию смерти Пушкина. Я изучил много материалов. В нашем балете император увлекся Натали, отсюда ее уклончивость, кокетство, легкомыслие. Все

понимала своего гениального мужа, но и вовсе не была его достойна? Это ведь более, чем спорная версия.

«У нас сейчас стало принято «обелять» Наталию Гончарову. Но она была «очаровательная», «пустышка» (как о ней высказывались некоторые современники). Она не то, чтобы изменяла мужу, она просто считала: почему бы не потанцевать, не повеселиться на балу, не задумываясь о том, к чему это может привести. В моем балете сами пушкинские музы, черная и белая (и в жизни есть черные и белые полосы, сомнения и терзания, взлеты и падения), как бы навели Пушкину мысль об увлечении Николаем I его женой».

Черная и белая музы (Мария Выдринина и Ирина Кувардина) – это не путеводительницы поэта и не его вдохновительницы. В балете они олицетворяют чаши весов, противоположности человеческого подсознания и, выведенные в действующие лица, являются свидетельницами внутреннего разлада Пушкина.

– В столь коротком спектакле Вами не опускается ни одна деталь, не пропущена ни одна подробность, даже появились сочиненные персонажи... Для Вас важна именно последовательность событий?

«Да, конечно. Важно все, и события, и их переплетение: и флирт, и брошенная перчатка, и сам вызов, и дуэль, и присутствие черной и белой музы... И когда Пушкин устал от всего этого, вдруг – на сцене нагнетается красный цвет и в этом свете он видит то же общество, но потерявшее все свое благообразие. Оно предстает в уродливом, грубом, монстрообразном виде. У исполнителей должна меняться пластика, стать резкой, автоматичной, угловатой. И это сообщество мутантов «смыкает» поэта. В финале он лежит на полу на фоне высвеченного задника. А музы – наводят пистолеты друг на друга».

Здесь стреляются не Пушкин и Дантес, а музы (внутренние голоса поэта), которые целятся одна в другую. Хотя, если говорить точнее, в игнатьевском «Вальсе-фантазии» конкретных персонажей нет, они даже не обозначены в программке. Герои деперсонифицированы и узнаваемы благодаря костюмам. Тем самым все действующие лица, все и никто конкретное, виноваты в гибели поэта.

Олег Игнатьев создал эскизный, но очень определенно-тенденциозный по своему замыслу хореографический набросок. Как это ни звучит странно, контрастно гармонирующий с оформлением, с изящным росчерком пушкинских рисунков, с летящей пластикой, скользящих по заднику пушкинских строф.



идет от императора. Но так как он не мог позволить себе обычное «ухаживание», его орудием стал Дантес. Ведь были и эпиграммы, где Пушкина называли «рогатым», конечно, любящий муж не мог выдержать подобного. Это была спланированная, расчетливая акция. Я выстраиваю именно такую версию. Царь внушил Дантесу мысль поухаживать за Натали, пофлиртовать с ней, тем самым подчинив себе и семейную жизнь поэта».

На сцене Пушкин – постоянно в сопровождении двух муз. Образ Натали в его сознании (по Игнатьеву) также раздвоен. Есть Натали (Наталия Супрун), кокетничавшая то с Николаем I (Роман Ваулин), то с Дантесом (Максим Фомин). И есть «чистейший прелести чистейший образец» – Натали в рисунках Пушкина. Они (портреты, автографы поэта) разбросаны по холсту, являющимся задником, единственной декорацией спектакля. Сценография Юрия Самодурова.

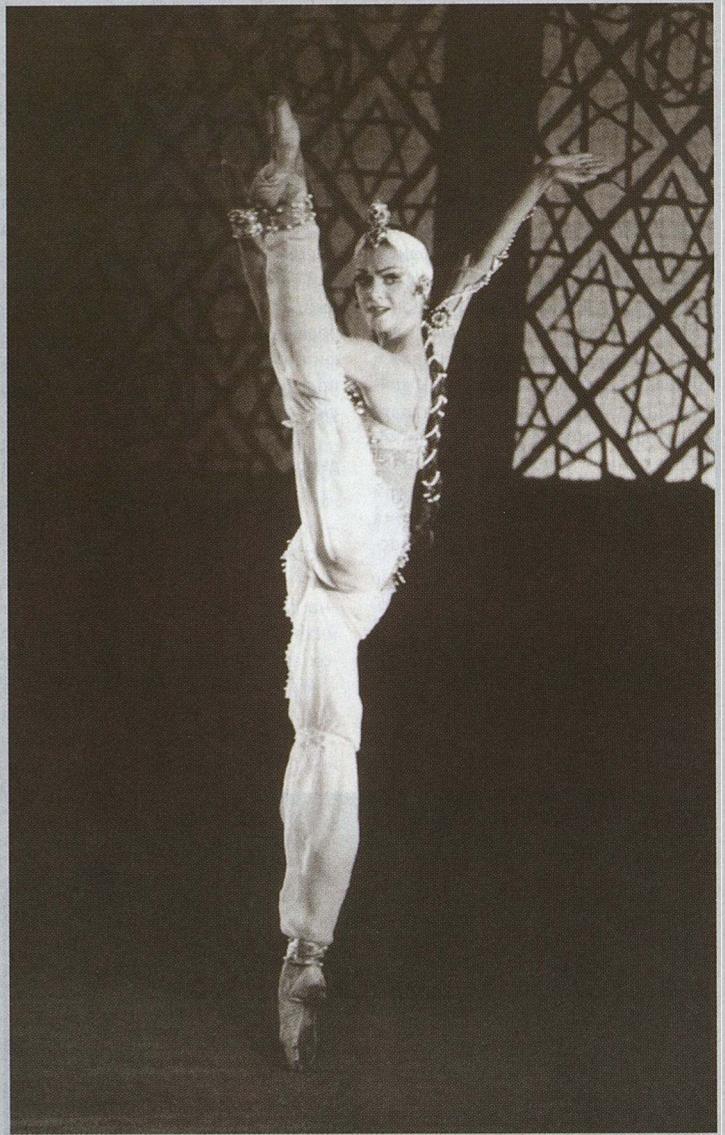
– Насколько я понимаю, Вы являетесь сторонником «чисто женской версии», которой придерживалась Анна Ахматова, умалявшая значение Наталии Гончаровой в жизни Пушкина и считавшая, что она не только не

Н. Супрун и Г. Кутаренко в балете «Вальс-фантазия» на музыку М. Глинки.

*С. Захарова (Мария)
в балете
«Бахчисарайский
фонтан» (Мариинский
театр).*



*О. Чепчикова
(Зарема)
в балете
«Бахчисарайский
фонтан»
(Мариинский театр).*



*У. Лопаткина (Зарема)
в балете «Бахчисарайский
фонтан» (Мариинский театр).*



*И. Ниорадзе (Зарема)
в балете «Бахчисарайский фонтан»
(Мариинский театр).*



*А. Ермолаев (Евгений)
в балете «Медный всадник»
(Большой театр).*



*Новое
в Балетной
пушкиниане*

**ПЕРМСКИЙ ТЕАТР:
ОРИГИНАЛЬНОЕ
ПРОЧТЕНИЕ СПЕКТАКЛЕЙ**

Кирилл ШМОРГОНЕР

В преддверии юбилея Пермский театр оперы и балета имени П.И. Чайковского показал своим зрителям балет Б.Асафьева «Бахчисарайский фонтан». Постановка Р.Захарова в редакции К.Шморгонера, дирижёр-постановщик В.Мюнстер, художник Л.Евстратова. В ролях К.Большухин (князь Адам, польский магнат), Н.Моисеева (Мария, его дочь), В.Полещук (Вацлав, жених Марии), Д.Лобас (Гирей, крымский хан), Е.Кулагина (Зарема), О.Посохин (Нурали).

В программке, выпущенной к спектаклю, его создатели так определяют свой принцип построения спектакля: «Несколько десятилетий прошло со времени рождения новаторского спектакля. Усваивая достижения и открытия творческих экспериментов, искусство балета развивалось, совершенствовалось, становилось богаче по своим художественным возможностям и выразительным средствам. Сохранив основные принципы постановки Р.Захарова, современное хореографическое прочтение «Бахчисарайского фонтана» предлагает свою интерпретацию поэмы Пушкина». Но балетная труппа Пермского театра не ограничилась только постановкой знаменитого балета. В её планах ещё одна премьера. О ней рассказывает главный балетмейстер театра Кирилл Шморгонер:

«Трудно сейчас осуществить новые постановки. Но мы не сдаемся. В настоящее время работаем над очень большим спектаклем по «Пиковой даме». Планируется, что он будет в трех актах и трех картинах. Художник С.Бенедиктов, который работал с Андреем Петровым над балетом «Эскизы» по Гоголю. Музыка П.Чайковского в обработке современного композитора Александра Чайковского. Некоторые оперные сцены приобретают у нас иной сюжет. Например, романс Полины стал музыкальной основой дуэта Лизы и Германна. Партитура была написана три года назад, но в театре ставили тогда оперу «Пиковая дама». И это притормозило нашу работу.

Я сам танцевал в спектакле Николая Боярчикова «Три карты», которой он поставил в нашем театре.

Этот балет уже давно не идет на сцене. Но там был использован такой замечательный прием, предложенный Ф. Лопуховым: Германна танцуют двое исполнителей. У Боярчикова эта находка была удивительно к месту применена. Я тоже думал: не рискнуть ли мне сделать двух Германнов, но оставил одного.

Работа эта довольно сложная, но мы планируем выпустить спектакль к концу апреля».

Материал готовила
С.ПОТЁМКИНА



ХРОНИКА ПОСТАНОВОК СПЕКТАКЛЕЙ ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ПОЭТА

«АЛЕКО», балеты по поэме «Цыганы».

1) «Алеко», одноактный балет в 4 сценах на музыку П. Чайковского в аранжировке Э. Рапи, сценарий и хореография Л. Мясина.

8.9.1942, «Балле театр», Дворец изящных искусств, Мехико-сити, художник М. Шагал; Алеко – Ж. Скибин, Земфира – А. Маркова, Цыган – Х. Лейн, отец Земфиры – А. Тюдор.

2) Балет на музыку одноименной оперы С. Рахманинова.

1949, Новгородский ансамбль классического балета.

«БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА», балеты по одноименной повести.

1) Балет в 3 актах, 7 картинах. Музыка Б. Асафьева, сценарий Н. Волкова.

14.3.1946, филиал Большого т-ра, Москва, балетмейстер Р. Захаров, художник Е. Лансер, художник по костюмам С. Самохвалов, дирижёр С. Сахаров; Лиза – М. Семенова, О. Лепешинская, Алексей – В. Преображенский, Настя – Т. Лазаревич, Мисс Жаксон – Л. Банк, Муромский – А. Радунский, Берестов – Вик. Смольцов.

29.12.1951, Ленингр. Малый т-р, балетмейстер Б. Фенстер, художник Т. Бруни, дирижёр Е. Корнблит; Лиза – С. Шеина, Алексей – Н. Морозов, Настя – Г. Исаева, Мисс Жаксон – Т. Фюрт-Райкова, Муромский – Н. Филипповский, Берестов – Н. Соколов.

2) Балет в 3 актах. Музыка В. Брунс, сценарий А. Буркат.

27.4.1955, Оперный т-р, Лейпциг, балетмейстер В. Ульбрих, художник М. Эльтен, художник по костюмам С. Планиц-Кёненке, дирижёр В. Ринкер; Лиза – Э. Маузольт-Босхольди, Алексей – Н. Иетслау, Настя – Р. Любш-Майнике, Берестов – В. Ойленбергер.

«БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН», балеты по одноименной поэме

1) Музыка неизвестного автора, сценарий и постановка Е. Андреевской.

1853-54, Гастрольная труппа Е. Андреевской.

2) хореографическая поэма в 4 актах с прологом и эпилогом. Музыка Б. Асафьева, сценарий Н. Волкова.

28.9.1934, Т-р им. Кирова, Ленинград, балетмейстер Р. Захаров, художник В. Ходасевич, дирижёр Е. Мравинский; Мария – Г. Уланова, Зарема – О. Иордан, Вацлав – К. Сергеев, Гирей – М. Дудко. 1946, возобновление там же, балетмейстер П. Гусев; Мария – Н. Железнова, Зарема – А. Шелест, Гирей – Б. Шавров.

20.4.1936, Московский Музыкальный т-р, балетмейстер Р. Захаров, режиссер П. Марков, художник В. Ходасевич, дирижёр В. Эдельман; Мария – А. Урусова, Зарема – В. Кригер, Вацлав – В. Беликов, Гирей – А. Клейн.

11.6.1936, Большой т-р, Москва, балетмейстер Р. Захаров, художник В. Ходасевич, дирижёр Ю. Файер; Мария – В. Васильева, Зарема – Л. Банк, Вацлав – М. Габович, Гирей – П. Гусев, Нурали – А. Мессерер.

23.1.1944, возобновление там же; Мария – Г. Уланова, Зарема – С. Мессерер.

1954, возобновление там же, дирижёр Г. Рождественский; Мария – М. Кондратьева, Зарема – Л. Шейн, Вацлав – А. Плисецкий, Гирей – В. Захаров.

В других городах (в скобках фамилии балетмейстеров): Воронеж (1962, Т. Рамонова); Горький (1937, П. Йоркин, 1950; Г. Язвинский; 1958, Я. Романовский; 1967, М. Газиев; 1978, С. Тулубьева; 1988); Ижевск (1962, В. Никитин); Иркутск (1959, Т. Куржиямская); Казань (1946, Л. Жуков; 1972, Н. Юлтыева); Куйбышев (1936, А. Томский; 1949, Н. Данилова, 1969, Э. Танн, 1988, Е. Шипяцкая); Новосибирск (1949, Е. Ефимов; 1961; 1972, Р. Захаров); Оренбург (1964, С. Инсарский); Пермь (1941, Г. Язвинский; 1948, Ю. Ковалев; 1960, Р. Захаров, Н. Авалиани; 1998, К. Шморгонер); Петрозаводск (1958, К. Ставский); Саратов (1936, С. Кеворков; 1951, В. Адашевский; 1964, Л. Криевс); Свердловск (1938, С. Сергеев; 1952, М. Сатуновский; 1969, С. Тулубьева); Сыктывкар (1967, Л. Бордзиловская); Уфа (1945, Н. Зайцев, Ф. Саттаров; 1970, Саттаров); Улан-Удэ (1943, М. Арсеньев; 1964, П. Абашеев и А. Гонза); Челябинск (1956, А. Бердовский; 1970, Л. Врунов); Якутск (1958, В. Козлов); Алма-Ата (1958, Р. Захаров); Баку (1935, И. Арбатов; 1939, С. Кеворков); Днепропетровск (1939, А. Гирман); Донецк (1966, Л. Криевс); Душанбе (1954, Г. Валаматадзе); Ереван (1939, И. Арбатов); Каунас (1938, Б. Келбаускас; 1961, Ю. Ястребов); Киев (1938, Г. Берёзова; 1961, В. Вронский); Кишинев (1957, А. Проценко); Львов (1949, К. Голейзовский; 1958, Н. Трегубов); Минск (1939, К. Голейзовский; 1973, Р. Захаров); Одесса (1948, В. Вронский); Рига (1946, Е. Тангиева-Бирзниеке); Самарканд (1966, Г. Язвинский); Тбилиси (1939, С. Сергеев; 1958, В. Ивашкин); Фрунзе (1948, Л. Жуков; 1964, Э. Мадемилова); Харьков (1938, И. Арбатов; 1962, И. Ковтунов).

За рубежом: София (1945, Н. Анисимова); Бухарест (1947, С. Васильева); Бытом (1951, Е. Голун); Тирана (1953, Г. Перкун); Братислава (1953, В. Ремар); Брно (1953, Р. Карганек); Будапешт (1952, Р. Захаров); Варна (1953, Н. Анисимова); Веймар (1955, Т. Шиллинг); Прага (1955, А. Томский); Хельсинки (1956, Р. Захаров); Япония (1957, труппа Микио Мацуяма); Вроцлав (1959, З. Патковский); Познань (1959, З. Патковский); Белград (1961, Р. Захаров); Улан-Батор (1956, А. Хабаева); Базель (1965, В. Орликовский); Каир (1966, Р. Захаров; 1973, А. Кузнецов).

«ВАЛЬС – ФАНТАЗИЯ. (ПУШКИН и НАТАЛИ)», одноактный балет на музыку М. Глинки, сценарий и хореография О. Игнатьева.

23.10.98, Сыктывкарский т-р, художник Ю. Самодуров, дирижер А. Штейнлукхт; Пушкин – Г. Кутаренко, Натали – Н. Супрун, Николай I – Р. Ваулин, Дантес – М. Фомин.

«ВОЛШЕБНОЕ ЗЕРКАЛО», фантастический балет в 4 актах, 7 картинах (по сказкам А. Пушкина и бр. Гримм). Музыка А. Корещенко, сценарий М. Петипа и И. Всеволожского.

9.2.1903, Мариинский т-р, Петербург, балетмейстер М. Петипа, художник А. Головин, дирижёр Р. Дриго; Король – П. Гердт, Королева – М. Петипа, Принцесса – М. Кшесинская, Принц – С. Легат.

13.2.1905, новая сценическая редакция, Большой т-р, Москва, балетмейстер А. Горский, художник А. Головин, дирижёр А. Арендс; Король – К. Кувакин, Королева – Л. Востокова, Принцесса – Е. Гельцер, Принц – В. Тихомиров.

16.12.1922, Большой т-р, Москва, возобновление по А. Горскому, балетмейстер Л. Жуков, дирижёр – Ю. Файер; Королева – М. Рейзен, Принцесса – А. Балашова, М. Кандаурова, Принц – Л. Жуков, Н. Тарасов.

«ГРАФ НУЛИН», телебалет по одноименной поэме. Музыка Б. Асафьева, сценарий и хореография В. Варковицкого.

1959, Центральное телевидение, оператор Д. Зайцев, художники К. Ефимов и С. Петерсон, дирижёр Г. Жемчужин; Наталья Павловна – О. Лепешинская, Нулин – С. Корень, Барин – А. Радунский, Лидин – Л. Болотин, Параша – Я. Сангович, Пикар – Э. Кашани.

«ДУБРОВСКИЙ», балет в 2 актах по одноименной повести. Музыка В. Кикты.

1984, Горьковский театр; сценарий и постановка А. Бадрара, Маша – Е. Урюпина, Владимир – С. Цветков.

«ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ», одноактный балет. Музыка А. Аренского, сценарий и хореография М. Фокина.

8.3.1908, Мариинский т-р, Петербург, художник О. Аллегри, художник по костюмам М. Зандин (благодарительный спектакль; премьера т-ра 19.2.1909); Береника – А. Павлова, О. Преображенская, Т. Карсавина, В. Фокина, Клеопатра – Е. Тиме, Антоний – П. Гердт; в танцах – В. Нижинский и О. Преображенская (танец с вуалью), Т. Карсавина (еврейский танец).

2.6.1909, Русский балет Дягилева, т-р «Шатле», Париж, под назв. «Клеопатра», включены танцы на муз. А. Глазунова («Вакханалия» из картины

«Осень» балета «Времена года»), М. Глинки, С. Танеева, Н. Римского-Корсакова, Н. Черепнина и М. Мусоргского, художник Л. Бакст, дирижер Н. Черепнин; Таор – А. Павлова, Клеопатра – И. Рубинштейн, Амун – М. Фокин.

19.9.1920, возобновление, Т-р оперы и балета, Петроград, балетмейстер А. Чекрыгин, художник О. Аллегри, художник по костюмам М. Зандин, дирижёр В. Дранишников; Вероника – Л. Шоллар, Клеопатра – М. Макарова, Амун – А. Вильтзак.

6.5.1923, возобновление там же, балетмейстеры Ф. Лопухов и А. Чекрыгин, художники те же, дирижёр А. Гаук; Вероника – К. Маклецова, Клеопатра – О. Яковлева, Амун – М. Дудко, Антоний – И. Кшесинский.

15.12.1962, возобновление там же, художник Н. Мельников, художник по костюмам Н. Тихонова, дирижёр Ю. Гамалей; Вероника – К. Федичева, Клеопатра – А. Шелест, Амун – Б. Бреговдзе, Антоний – В. Ухов.

В других городах (в скобках фамилии балетмейстеров): Казань (1959, Л. Бордзиловская), Куйбышев (1958, Н. Данилова), Саратов (1959, В. Адашевский), Свердловск (1938, И. Арбатов), Сыктывкар (1972, Л. Бордзиловская) и др.

«ЗОЛОТАЯ РЫБКА», фантастический балет в 3 актах, 7 картинах по «Сказке о рыбе и рыбке». Музыка Л. Минкуса, сценарий и хореография А. Сен-Леона.

8.11.1866, 1-й акт. Эрмитажный т-р, Петербург; Галя – П. Лебедева. 26.9.1867, полностью. Мариинский т-р, Петербург; Галя – В. Сальвиони, А. Кеммерер, Е. Вазем, Тарас – Т. Стуколкин, Петро – Л. Иванов, Золотая рыбка – К. Канцырева.

16.11.1903, Большой т-р, Москва, в 4 актах, 7 картинах, с добавлением музыки А. Серова, Л. Делиба, И. Брамса, П. Чайковского и др., балетмейстер А. Горский, художник К. Коровин, дирижёр А. Арденс; Старик – Н. Домашов, Старуха – С. Федорова, Золотая рыбка – Э. Гримальди, А. Балашова, В. Мосолова, Карлица – В. Кригер, Шут – В. Рябцев.

«ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК», балеты по «Сказке о золотом петушке».

1) «Le Cog de Or», на музыку к опере Н. Римского-Корсакова, сценарий и хореография М. Фокина, художник Н. Гончарова.

1914, Русский балет Дягилева.

1937, «Балле рюс дю колонель де Базиль».

2) Музыка В. Гевиксмана, сценарий и хореография Р. Ибатулина.

1986, Воронежский театр.

«КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК», балеты по одноименной поэме.

1) «Кавказский пленник, или Тень невесты», балет в 4 актах. Музыка К. Кавоса (оркестровка Т. Жучковского), сценарий и хореография III. Дидло.

15.1.1823, Большой Каменный т-р, Петербург, дирижёр К. Кавос; Черкешенка – А. Истомина, Пленник – Н. Гольц.

1838, возобн., там же; Черкешенка – М. Новицкая-Дюр.

4.10.1827, Большой т-р, Москва, доп. номера на музыку Н. Кубишты, балетмейстер А. Глушковский, художник – В. Баранов, дирижер – Ф. Шольц; Черкешенка – А. Воронина-Иванова, Пленник – А. Глушковский.

2) Балет-поэма в 3 актах с прологом. Музыка

Б. Асафьева, сценарий Н. Волкова, Л. Лавровского, И. Зильберштейна.

14.4.1938, Ленингр. Малый т-р, балетмейстер Л. Лавровский, художник В. Ходасевич, дирижер П. Фельдт; Пленник – С. Дубинин, Черкешенка – Е. Чикавидзе, Нина – Г. Кириллова.

1947, возобновление там же.

20.4.1938, Большой т-р, Москва, сценарий Н. Волкова и Р. Захарова, балетмейстер Р. Захаров, художник П. Вильямс, дирижёр Ю. Файер; Пленник – М. Габович, Черкешенка – М. Боголюбская, Полина – М. Семенова, О. Лепешинская.

В других городах (в скобках фамилии балетмейстеров): Саратов (1938, В. Кононович), Свердловск (1939, В. Романовский), Ереван (1942, Лавровский), Киев (1938, Г. Берёзова), Харьков (1957, И. Ковтунов). Ставился также в Ростове, Котбусе и Хальберштадте.

3) «Le Prisonnier du Caucase», одноактный балет на музыку из балета А. Хачатуряна «Гаянэ».

4.12.1951, «Гран балле дю марки де Кузвас», «Т-р де л'Амбир», Париж; балетмейстер Ж. Скибин, художник М. Добужинский; исполнители – Ж. Скибин и М. Толчиф.

«КАМЕННЫЙ ГОСТЬ», хореографические сцены в 4 картинах по одноименной трагедии. Музыка Б. Асафьева (на материале испанских народных песен в записи М. Глинки), сценарий и хореография Л. Якобсона.

26.6.1946, выпускной спектакль ЛХУ, на сцене т-ра им. Кирова, Ленинград, художник В. Борискович, дирижер Д. Похитонов, исполнители – Х. Мустаев, Ю. Мячин, А. Мирецкий, Е. Петрова, В. Панова, И. Генслер.

«КЛЕОПАТРА», балеты по сюжету А. Пушкина.

1) Одноактный балет-пантомима. Музыка Р. Глиэра, сценарий Вл. Немировича-Данченко и Л. Баратова.

11.1.1926, Московский Музыкальный т-р, дирижер В. Бакалейников.

2) Балет на музыку С. Прокофьева, сценарий и хореография А. Романенко.

1982, Пермский т-р; Клеопатра – Н. Дьяченко.

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК», балет в 4 актах, 13 картинах с прологом по одноименной поэме. Музыка Р. Глиэра, сценарий П. Аболомова.

14.3.1949, Т-р им. Кирова, Ленинград, балетмейстер Р. Захаров, художник М. Бобышов, дирижёр Е. Дубовской; Евгений – К. Сергеев, Параша – Н. Дудинская.

27.6.1949, Большой т-р, Москва, балетмейстер Р. Захаров, художник М. Бобышов, дирижер Ю. Файер; Евгений – В. Преображенский, А. Ермолаев, М. Габович, Параша – О. Лепешинская, Р. Стручкова, Г. Уланова, Царица бала – М. Семенова.

В других городах (в скобках фамилии балетмейстеров): Горький (1993, В. Бударин); Казань (1963, С. Тулубьева); Новосибирск (1953, М. Сатуновский); Саратов (1952, В. Успенская); Алма-Ата (1955, Ю. Ковалев); Ереван (1949, И. Арбатов); Львов (1951, Н. Трегубов); Одесса (22.5.1956, С. Павлов и З. Васильева); Ташкент (1950, И. Смирнов).

За рубежом: Бухарест (5.11.1954), Росток (1954).

«МЕТЕЛЬ», балет по одноименной повести на музыку Г. Свиридова, сценарий и хореография А. Бадрака.

1986, Горьковский т-р; Маша – Е. Лебедева, Владимир – С. Цветков, Бурмин – В. Кирица.

1987, Балет – Новосибирск

«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ», балеты по одноименной трагедии.

1) одноактный балет на музыку В.-А. Моцарта и А. Сальери. Сценарий и хореография В. Боккадро.

13.6.1973, Большой т-р, художник С. Вирсаладзе, дирижер А. Копылов; Моцарт – А. Кондратов, Сальери – М. Цивин, Черный человек – Н. Федоров.

18.2.1983, возобновление там же; Моцарт – В. Устинов, Сальери – А. Лиэпа, Черный человек – С. Громов.

2) Одноактный балет на музыку «Реквиема» В.-А. Моцарта. Сценарий и хореография Ю. Ворова.

1998, Балет России, Москва.

«ОНЕГИН», балет в 3 актах, 6 картинах по роману в стихах «Евгений Онегин» на музыку П. Чайковского (в аранжировке К.Х. Штольце). Сценарий и хореография Дж. Кранко.

13.4.1965, Штургартский балет, художник Ю. Розе; Онегин – Р. Барра, Татьяна – М. Хайде, Ленский – Э. Мадсен, Ольга – А. Кардыус. Экранизирован в 1966.

1972, Гос. опера, Мюнхен.

1976, Королевский шведский балет, балетмейстер М. Хайде по Дж. Кранко.

«ПИКОВАЯ ДАМА», балеты на сюжет одноименной поэмы.

балет на музыку оперы П. Чайковского.

1960, Монте-Карло, сценарий и хореография С. Лифаря.

1978, Марсельский балет, сценарий и хореография Р. Пети.

балет в 2 актах на музыку С. Прокофьева, сценарий А. Белинского, балетмейстер Н. Боярчиков.

1969, Ленинградский Камерный балет под руководством П. Гусева,

1973, под названием «Три карты», Пермский т-р; Лиза – Г. Шляпина, Двойник Германна – Ю. Петухов.

«ПУШКИН. РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПОЭТЕ», вокально-хореографическая симфония в 2 частях. Музыка А. Петрова, сценарий и постановка Н. Касаткиной и В. Василева, художник И. Сумбаташвили.

27.6.1979, Т-р им. Кирова, Ленинград, музыкальный руководитель и дирижёр Ю. Темирганов; Пушкин – Р. Багаудинов, В. Гуляев, Наталия Николаевна – И. Колпакова, Н. Болшакова, Муза поэтесса – С. Ефремова, Дантес – К. Заклинский, Николай I – В. Пономарев, Пугачев – Н. Ковмир, В. Бударин, Нищий – В. Федоров, Безумец – А. Иваненко.

1980, Свердловский т-р, дирижер Е. Колобов.

4.6.1986, Мос. гос. т-р классического балета, музыкальный руководитель и дирижер А. Виноградов; Юноша – С. Исаев, Пушкин – О. Соколов, Наталия Николаевна – Г. Шляпина, Муза – Н. Шалашнова, Дантес – Р. Гизатуллин, Николай I – В. Храпов, Никита, Пугачев, Нищий – В. Трофимчук, Безумец – С. Белорыбкин.

«РУСЛАН И ЛЮДМИЛА», балеты по одноименной поэме на музыку оперы М. Глинки.

1) 1936, т-р «Остров танца», Москва, сценарий и постановка Н. Позднякова



LURIT

ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО

«ЛЮРИТ»

ПИРОТЕХНИЧЕСКИЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ

Несколько лет мы занимаемся разработкой и проведением пиротехнических шоу, основывающихся на тесной взаимосвязи пиротехнических, световых и иных спецэффектов с музыкой самых различных жанров и стилей. Идя путём добавления в партитуру музыкального произведения строк специальных эффектов, тесно вплетая их в ткань драматургического развития музыкального материала, принципиально отказываясь от «нарезки» музыкальных отрывков для более эффектной подачи пиротехнических изделий, мы стремимся к максимальному художественному результату.

ВСЁ ДЛЯ СЦЕНЫ

- ◆ Обладая прокатным комплексом сценического звукового оборудования,
- ◆ парком световых приборов для спецэффектов (среди которых уникальные установки для пуска гигантских конфетти),
- ◆ имея в активе хорошо зарекомендовавшие себя в России направления профессионального грима, постижерских изделий и сценического костюма,
- ◆ мы готовы к воплощению самых дерзких и нетрадиционных творческих замыслов.

ПРАЗДНИК ПОД КЛЮЧ

Тесно сотрудничая с мастерами искусств различных жанров, мы готовы организовать увлекательное действо любого масштаба от сценарной идеи до её сценического воплощения в любом регионе России.

121835 Москва,
ул. Старый Арбат 35
Дом Актёра, офис 370
Тел.: 248-28-22,
тел./факс 248-40-82

2) Балет в 2 актах, аранжировка В. Агафонникова, сценарий и хореография А. Петрова
31.03.1992, «Кремлевский балет», Москва, художник М. Соколова, дирижер А. Чистяков; Руслан – В. Лантратов, Людмила – М. Левина, Горислава – С. Цой, Наина – С. Романова, Фарлаф – В. Тедеев, Ратмир – А. Кондратов, Черномор – В. Кременский, Финн – И. Осинковский.

«РУСЛАН И ЛЮДМИЛА, ИЛИ НИЗВЕРЖЕНИЕ ЧЕРНОМОРА, ЗЛОГО ВОЛШЕБНИКА», пантомимный балет в 5 актах по одноименной поэме. Музыка Ф. Шольца, сценарий и хореография А. Глушковского.

16.12.1821, Москва, т-р в доме Пашкова на Моховой, художник Раслов, художник по костюмам Левизи, дирижёр Ф. Шольц; Руслан – А. Глушковский, Людмила – Т. Глушковская (Иванова).

2.12.1824, Большой т-р, Петербург, балетмейстеры Ш. Дидло и О. Пуаро (по А. Глушковскому); Руслан – Н. Гольц, Людмила – А. Истомина, В. Лопухина, А. Шемаева.

15.5.1831, Москва, Большой т-р, возобновление постановки А. Глушковского, художник И. Браун, дирижер – Д. Карасев.

«СКАЗКА О МЕРТВОЙ ЦАРЕВНЕ И О СЕМИ БОГАТЫРЯХ», балет в 3 актах по одноименной сказке. Музыка В. Дешевцова (на темы А. Лядова), сценарий и хореография А. Андреева и Б. Фенстера.

1949, Ленингр. Малый т-р, дирижер Е. Корнблит; Царевна – С. Шеина, Королевич Елисей – Ю. Литвиненко, Мачеха – Е. Иванова.

1960, Минский т-р, балетмейстер А. Андреев.

«СКАЗКА О ПОПЕ И РАБОТНИКЕ ЕГО БАЛДЕ», балеты по одноименной сказке.

1) Балет в 4 актах. Музыка М. Чулаки, сценарий Ю. Слонимского.

9.1.1940, Ленинградский Малый т-р, балетмейстер В. Варковицкий, художник А. Коломийцев, дирижер П. Фельдт; Поп – А. Орлов, Балда – Н. Соколов, Поповна – Г. Кириллова, Попадья – Н. Латонина, Попенок – Г. Исаева, Бесенок – Н. Зубковский, Цыганка – Е. Иванова.

1.3.1945, возобновление там же, балетмейстеры Г. Исаева, Н. Соколов, В. Тулубьев.

4.4.1971, под названием «Русская сказка», МХУ, на сцене Большого т-ра, Москва, балетмейстер А. Деметьев, консультант Ф. Лопухов, художник Л. Решетникова, дирижер Ф. Мансуров; Поп – Э. Кашани, Балда – А. Бакланов, Поповна – Е. Хомутова, Попадья – Р. Бутырская, Черт – Т. Файзи-ев, Чертенюк – О. Гурьевская.

В других городах: 1977, Петрозаводск (С. и А. Кузнецовы); 1979, Красноярск (Н. Маркарьянц).

2) Одноактный балет на музыку Д. Шостаковича к одноименному мультфильму, сценарий Ю. Борисова и В. Васильева.

11.2.1989, на сцене КЗЧ, Москва, балетмейстер В. Васильев; Ведущий (чтец) – О. Борисов, Балда – Васильев.

«СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ», балеты по одноименной сказке на музыку оперы Н. Римско-Корсакова.

1) 1929, под названием «Царевна-лебедь», Русские сезоны Дягилева, Париж, сценарий и хореография Б. Нижинской.

2) 1935, т-р «Остров танца», Москва, сценарий и постановка Н. Позднякова.

«СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ», балет в 3 актах по одноименной повести. Музыка А. Петрова, сценарий Ю. Заводчиковой, балетмейстеры Ю. Воронцов и М. Михайлов.

5.5.1955, ЛХУ, на сцене Кировского т-ра, Ленинград, дирижер П. Фельдт; Дуняша – Г. Покрышкина, Минский – И. Чернышев, Вырин – Б. Шавров. 1956. Кировский т-р, Ленинград.

«ТОРЖЕСТВО ВАКХА», одноактная лирическая опера-балет по стихотворению А. Пушкина, сценарий и постановка Н. Савицкого.

11.1.1867, Большой т-р, Москва, балетмейстер – Ф. Манохин, художники – П. Исаков, Ф. Шеньян, дирижер – И. Шрамек; исполнители – И. Сетов, С. Демидов, А. Меньшикова, Е. Щепина, П. Карпакова, Н. Рябова, Е. Борегар, С. Шапошникова.

«ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ МУЗА. Пушкин – Ахматова», одноактный балет по стихам двух поэтов на музыку М. Глинки, А. Верстовского, С. Рахманинова, А. Шнитке, сценарий и хореография Л. Сабитовой.

1998, «Театр танца Лилии Сабитовой», Москва; исполнители – Л. Сабитова, Е. Усова, Н. Желонкина, Н. Витовская, А. Полянская.

«ЦАРЬ БОРИС», балет по трагедии «Борис Годунов» на музыку С. Прокофьева, музыкальная редакция Н. Мартынова, сценарий и хореография Н. Боярчикова.

1975, Пермский т-р; Марина Мнишек – Л. Шипулина, Юродивый – К. Шморгонер, Г. Судаков.

1978, Ленинградский Малый т-р, дирижер П. Бубельников; Марина Мнишек – Т. Фесенко, Царевич Дмитрий – Е. Алканова, А. Малышева, Юродивый – С. Козадаев, Г. Судаков.

«ЦЫГАНЫ», хореографическая поэма в 3 актах по одноименному произведению. Музыка С. Василенко, сценарий П. Маркова и Н. Холфина.

3.10.1937, Московский художественный балет под рук. В. Кригер, балетмейстер Н. Холфин, художник Б. Волков, дирижёр В. Эдельман; Алеко – А. Клейн, В. Бурмейстер, Земфира – М. Сорокина, Молодой цыган – А. Тольский, Мадам Н – А. Урусова.

1937, ЛХУ, на сцене Кировского т-ра, Ленинград, балетмейстер А. Камкова; Земфира – Н. Федорова.

1938, Горьковский т-р, балетмейстеры П. Йоркин и М. Цейтлин.

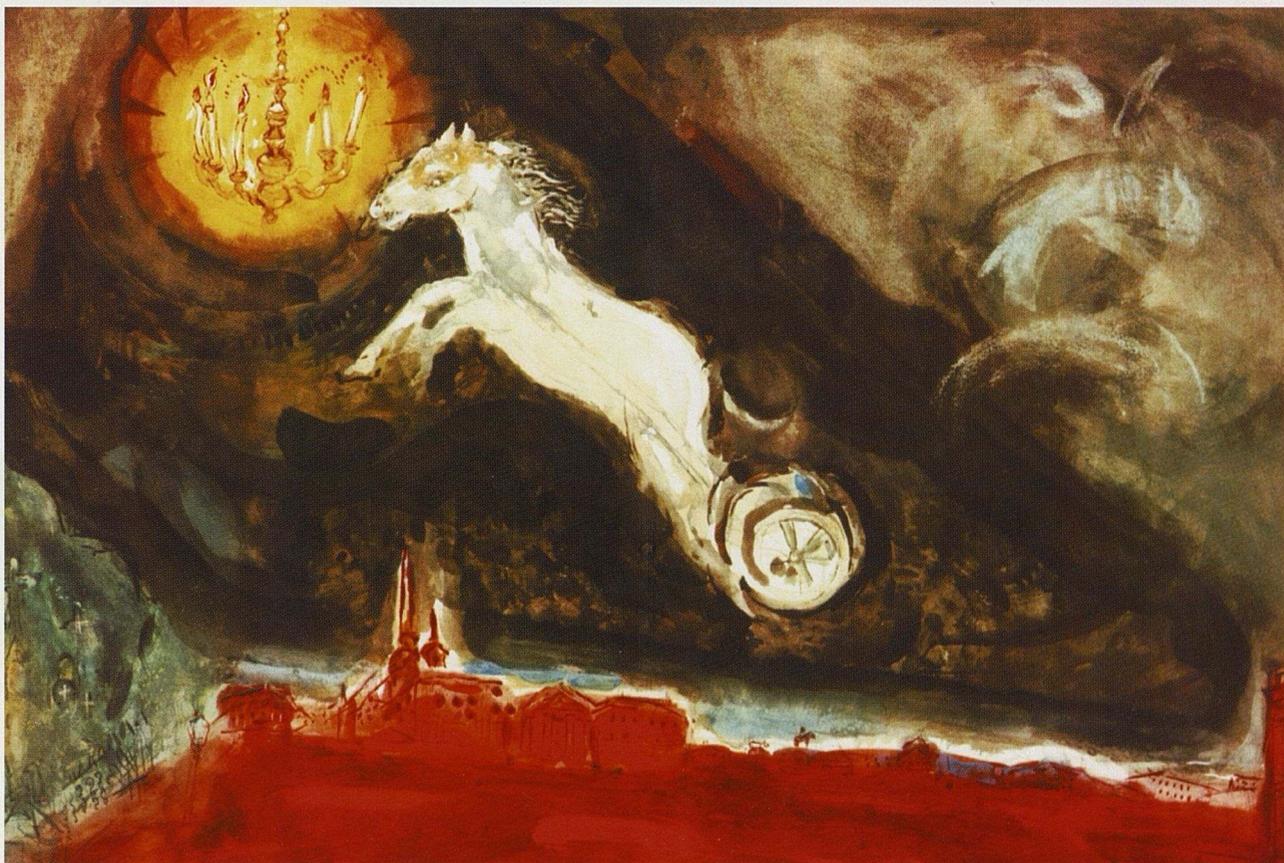
«ЧЁРНАЯ ШАЛЬ, ИЛИ НАКАЗАННАЯ НЕВЕРНОСТЬ», одноактный балет-пантомима на музыку разных композиторов в аранжировке Нейтвиха по одноименному стихотворению. Сценарий и хореография А. Глушковского.

11.12.1831, Большой т-р, Москва, художник И. Браун, дирижёр Д. Карасёв; Муруз – Н. Пешков, Олимпия – Т. Глушковская, Вахан – Ж. Ришар, Аспазия – Ф. Гюллен-Сор, Зеида – Е. Лобанова.

«Я ПОМНЮ ЧУДНОЕ МГНОВЕНЬЕ», балет в 3 действиях, 12 эпизодах по одноименному стихотворению). Музыка Г. Синисало (на темы М. Глинки).

1962, Казанский т-р, балетмейстер И. Смирнов. 1973, Челябинский т-р, балетмейстер Л. Воскресенская.

Материал подготовил
Борис ТАРАСОВ



МАРК ШАГАЛИ. Эскизы занавесей к первой и четвертой картинам балета «Алеко».



Grichko

*Непревзойдённая
балетная обувь и одежда
для всех видов танца*

ВАШИХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ УСПЕХОВ
И ТВОРЧЕСКОГО
ДОЛГОЛЕТИЯ



*Царевна-Лебедь
солистка государственного
ансамбля танца «Кострома»
Ирина Кульгашова.*

Фото Григория Кузьмина

10 лет на страже

Оптовая торговля:

г.Москва, метро Пушкинская или Чеховская,
Страстной б-р, д. 4, помещение 127
(войти в арку у кафе «Лакомка» и повернуть направо)
Телефон: (095) 229-72-39 Факс: (095) 229-48-73

Салон-магазин:

г.Москва, метро Пушкинская или Чеховская,
Тверская улица, дом 12, строение 7, подъезд 10
(проход через Козицкий переулок)
Телефон: (095) 229-03-61 Факс: (095) 200-46-22

ISSN 0869-5199 Индекс 70947