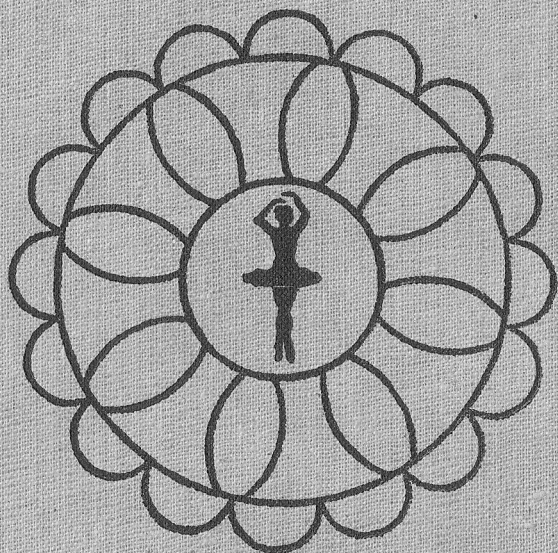


Р.Захаров

Сочинение
танца

страницы
педагогического
опыта



Р.Захаров

С
*Очинение
танца*

страницы
педагогического
опыта



Москва
«Искусство»
1989

Издание 2-е

Допущено Управлением учебных заведений
и научных учреждений Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для хореографических
отделений вузов
искусств и культуры

Рецензенты:

народный артист РСФСР доцент *Я. А. Долгушин*,
народный артист РСФСР профессор *И. В. Смирнов*,
заслуженный деятель искусств РСФСР
кандидат искусствоведения *О. Г. Тарасова*

3 490600000—141 Ш—88
025(01)—89

15ВМ 5—210—00347—7

© Издательство «Искусство», 1983 г.

ОТ АВТОРА

Я назвал свой труд «Сочинение танца. Страницы педагогического опыта». Это не ряд «рецептов», как создавать танец и балет, а ряд тем, которые педагог может развивать и варьировать в зависимости от своих личных знаний, а также от уровня подготовки студентов. Разумеется, этими уроками не исчерпывается весь огромный круг тем, которые разрабатываются за период обучения в институте.

Обучить искусству сочинения танца и создания балетных спектаклей можно лишь тех, кто имеет природные способности, призвание к этому роду деятельности, а также профессиональное образование. А преподавать эту дисциплину имеет право педагог, имеющий за своими плечами большой опыт сочинительской и постановочной работы. Передавать свой опыт может лишь тот, кто его накопил, кому есть что сказать своим ученикам, кто имеет возможность строить занятия на конкретных примерах сочинительской и постановочной работы.

Главное, на что должно быть обращено внимание преподавателя,— это раскрытие индивидуальности каждого из своих учеников, а они всегда разные, самобытные, неповторимые. Не себе подобные копии, а новые кадры балетмейстеров, творчески самостоятельных, со своим мышлением и почерком, обязан воспитывать педагог.

Кроме того, руководитель курса должен воспитывать в своих учениках единомышленников, граждан, патриотов, стоящих на позициях партийности, идейности, народности и реализма советского хореографического искусства, высокообразованных профессионалов — художников, мастеров своего дела.

Ничто не вырастает на пустом месте, не возникает из ничего. В предлагаемой книге рассказывается о традициях, из которых выросло наше отечественное искусство и которые, развиваясь, привели советский балет к невиданному расцвету.

Книга написана в форме лекций по истории, теории и практике танцевального искусства, где будут затронуты и вопросы состояния критики. В книгах «Искусство балетмейстера», «Записки балетмей-

стера», «Слово о танце» и других я сформулировал свое творческое кредо балетмейстера и педагога, рассказал о практических навыках, которые были приобретены за всю мою долгую жизнь артиста, хореографа-практика и педагога.

В настоящей книге я как бы сфокусировал многое из написанного ранее, стараюсь сделать полноценное учебное пособие.

Автор ограничивается этим кратким вступлением в надежде, что по мере своих сил и возможностей он изложил многое нужное в этом труде, основанном на преемственности традиций и на личном, более чем полувековом опыте артиста и балетмейстера и более чем тридцатипятилетнем опыте педагогической работы в Государственном ордена Трудового Красного Знамени институте театрального искусства имени А. В. Луначарского.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ВОСПИТАНИЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Курс «Искусство балетмейстера» является основной дисциплиной в воспитании молодых кадров балетмейстеров — руководителей балетных групп театров оперы и балета и музыкальных театров нашей страны, руководителей ансамблей народного танца, постановщиков танцев в драматическом театре, в кинематографе и на телевидении, на эстраде, в цирке, танцев на льду.

В решениях XXV и XXVI съездов КПСС и постановлениях ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» подчеркнута огромная роль, которая принадлежит советскому искусству в строительстве коммунизма, в воспитании нового человека. В связи с этим особое значение приобретает повышение качества подготовки молодых специалистов.

Балетмейстер является художественным руководителем балетной труппы и определяет идейно-эстетическое направление всей художественной жизни коллектива. От его мировоззрения и эстетических позиций зависят направление творчества и гражданские устремления коллектива.

Советская высшая школа стремится воспитать балетмейстера как передового человека своего времени, человека высокой культуры и глубоких знаний, в совершенстве владеющего основами профессионального мастерства, активного борца за искусство социалистического реализма. Поэтому профессиональная подготовка студентов-балетмейстеров неотделима от их идейного и эстетического воспитания, от утверждения в их сознании марксистско-ленинских принципов понимания задач искусства и его общественной роли в жизни советского народа, от овладения творческой методологией метода социалистического реализма.

В решениях XXVI съезда КПСС сказано: «Огромна тяга советских людей к искусству... Но это уважение, эта любовь к

искусству предполагают и великую ответственность художника перед своим народом. Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства»

В свете этой высокой цели особое значение приобретает яркое и вдохновенное воплощение в произведениях сценического искусства новых, коммунистических начал в жизни советского общества, создание художественно убедительных, глубоких и правдивых образов наших современников, в которых воплощаются лучшие черты строителей нового мира.

Разобраться в сложных явлениях современного искусства, отличить прогрессивные тенденции от ошибочных и вредных может лишь тот художник, который умеет творчески применять в своей сфере деятельности принципы марксистско-ленинского учения.

Исходя из общих задач воспитания балетмейстера, вы будете изучать и цикл общественно-политических и общеобразовательных дисциплин. В задачу преподавателей по специальности входит развитие у студентов умения и способности применять полученные знания в своей практической деятельности.

Будущий балетмейстер овладевает профессией при изучении цикла специальных предметов, включающего развернутые курсы *хореографических дисциплин* (композиция классического танца, композиция народно-сценического танца, композиция историко-бытового танца, дуэтный танец, изучение образцов классического наследия и т. д.), *музыкальных дисциплин* (теория музыки, анализ музыкальной драматургии и т. д.) и *режиссерско-постановочных дисциплин* (режиссура и мастерство актера в балетном театре, оформление балетного спектакля и т. д.).

Предмет «Искусство балетмейстера» суммирует знания, получаемые студентами на занятиях по профилирующим дисциплинам, и приводит их в целостную систему знаний, взглядов и профессиональных навыков, дающую возможность овладеть современной методологией создания хореографических произведений искусства.

Балетмейстер, создатель новых хореографических произведений, помимо профессиональных знаний и навыков в области хореографической композиции и исполнительства должен обладать способностями и знаниями автора-драматурга и режиссера-постановщика балетного спектакля.

Способность *мыслить хореографическими образами* отличает балетмейстера от драматурга и от режиссера драмы или оперы. Однако, как и они, балетмейстер должен быть мыслителем, психологом и педагогом: создавая *драматургию* спектакля, воплощая ее средствами *хореографической композиции* в пластические образы, он работает с артистами балета как *режиссер*. Иначе говоря, балетмейстер является автором хореографической драматургии и хорео-

графической композиции всего балетного спектакля, а также его режиссером-постановщиком.

Сегодня мы будем говорить о том, что входит в задачу первого года обучения. Это будет:

знакомство со спецификой, основными категориями и терминологией искусства вообще и хореографического в частности;

знакомство с принципами реалистической методологии искусства;

знакомство с основными законами драматургического мастерства и методикой сочинения программы (либретто) отдельных танцев и хореографических сцен;

знакомство с основами композиционного мастерства в хореографии и элементарные сведения по хореографической реализации драматургических замыслов — сочинение, постановка и показ серии учебных этюдов, отдельных танцев и сцен.

На первом году обучения мы разберем вопросы теории и практики.

Искусство как форма общественного сознания. Жанры искусства. Театральное искусство, его специфика и виды.

Хореография как вид театрального искусства. Действенная природа хореографического искусства. Специфика балета, его отличие от изобразительного, драматического, оперного искусства и кинематографии.

Балет и искусство классического танца. Народный танец как источник профессиональной хореографии. Реалистические традиции русской школы классического балета.

Балетмейстер и сфера его творческой деятельности. Балетмейстер как идеологический руководитель хореографического коллектива.

Социалистический реализм — методологическая основа советского искусства. Не только эстетическая сторона, но и идейность, партийность и народность как критерий искусства социалистического реализма.

Основы хореографической драматургии: тема, идея и сюжет произведения, образы-характеры действующих лиц и предлагаемые обстоятельства действия, конфликт и расстановка борющихся сил в нем.

Драматическое построение хореографического действия: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Законы драматургии в балетном спектакле и их применение в других жанрах хореографического искусства.

Принципы драматургического построения каждого акта, картины, сцены, эпизода, танцевальной фразы.

Методика создания программы (либретто) хореографического произведения искусства.

Хореографическая композиция как форма выражения драматургического содержания.

Параллельно с теорией будет проводиться практическая работа

по сочинению и постановке хореографических этюдов, танцев и сцен. Для этого на первом году обучения будут использованы материалы народного танца: русские хороводы, кадрили, переплясы, танцы народов СССР, социалистических стран и народов мира.

Исполнение этих заданий будет осуществляться силами самих студентов.

В конце первого семестра будет проведен зачет по специальности: каждый студент должен показать один из хореографических этюдов, сочиненных им. Кроме того, необходимо будет ответить на теоретические вопросы по пройденному материалу.

На экзамен в конце года выносятся поставленные студентами хореографические сцены или танцы, по которым определяется качество усвоения материала: насколько интересна и глубока по содержанию идейно-тематическая основа сочинений, как студенты овладели законами драматургического построения действия, насколько интересны композиционные решения этих сочинений, выразительность хореографического рисунка и текста, верно ли найдено соотношение между содержанием и формой. Учащиеся должны также ответить на теоретические вопросы.

В период обучения на первом курсе проверяется профессиональная пригодность студента к избранной специальности и делаются соответствующие заключения о целесообразности его дальнейшего обучения.

ХОРЕОГРАФИЯ КАК ВИД ИСКУССТВА

Что такое хореография? Что мы подразумеваем под этим словом? Многие считают: хореография — это танец. Или: хореография — это балет. Понятие «хореография» гораздо шире. В него входят не только сами по себе танцы, народные и бытовые, классический балет. Само слово «хореография» греческого происхождения, буквально оно значит «писать танец». Но позднее этим словом стали называть все, что относится к искусству танца. В этом смысле употребляем его и мы.

Хореография имеет три раздела: а) народный, б) бытовой (или, как мы еще называем его, бальный) танец и в) профессиональное искусство танца, в том числе классический балет.

Танец — это искусство, а всякое искусство должно отражать жизнь в образно-художественной форме. Специфика хореографии состоит в том, что мысли, чувства, переживания человека она передает без помощи речи, средствами движения и мимики.

Хореография родилась на заре человечества: еще в первобытном обществе существовали танцы, изображавшие трудовые процессы, воспроизводившие движения животных, танцы магического характера, воинственные. В них человек обращался к силам природы. Не умея их объяснить, он молился, заклинал, приносил им

жертвы, прося удачной охоты, дождя, солнца, рождения ребенка или смерти врага. Все это, впрочем, можно увидеть и в наше время, в искусстве народов Африки например. Описания танцев путешественниками и фольклористами рассказывают о жизни, обычаях и нравах различных народов.

С изменением социального строя, условий жизни менялись характер и тематика искусства, в том числе и народной хореографии.

Новые темы, новые образы, иная манера исполнения появились в танцах народов нашей страны после Великой Октябрьской социалистической революции. Родились танцы, по-иному решающие тему труда — как первой жизненной потребности, доставляющей человеку радость и удовлетворение. Это, например, русские «Пряхи», «Рукодельницы», «Трактористы», украинские «Шевчик», «Урожай», белорусский «Ленок», молдавский «Сбор винограда», узбекский «Хлопок», карельский «Рыбаки» и множество других.

Есть масса лирических, героических, комических, медленных и плавных или вихревых, огневых, коллективных и сольных плясок, в которых ярко и убедительно раскрывается образ наших современников. В многочисленных ансамблях народного танца, профессиональных и самодеятельных, мы видим танцы, посвященные рабочим, труженикам полей, советским воинам, партизанам, китобоям. Хорошо раскрыт в народной хореографии и образ советской женщины — свободной труженицы, героини Великой Отечественной войны.

Еще Н. В. Гоголь в своих «Петербургских записках 1836 года» писал: «Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий, у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный, у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый, у другого легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность» *.

Какие изумительные, выразительнейшие слова нашел Гоголь для рассказа о народной хореографии! Получается, что он уже более ста лет тому назад прочитал нам замечательную лекцию на эту тему, и его мысли каждый балетмейстер должен запомнить на всю жизнь. Особенно надо было бы задуматься над ними современным зару-

* Эту цитату я приводил не раз, не могу не повторить ее снова.

бежным, да и некоторым нашим хореографам, которые строят свои произведения исключительно на движениях классической школы и танца «модерн», совершенно выхолостив из них всякие признаки национальной характеристики.

И каким великолепным, простым русским языком выражает Гоголь свои мысли! Очень советую почитать, даже выучить наизусть отрывок «Чуден Днепр при тихой погоде» и почаще повторять его про себя, может быть, тогда ваша речь сама собой польется «вольной и плавно» и вам легче будет выражать собственные мысли хорошим литературным языком. Не забудьте и Тургенева и, конечно, Пушкина и Лермонтова. А вам, будущим руководителям хореографических коллективов, необходимо будет и говорить с артистами, делать доклады, читать экспозиции новых балетов. В дальнейшем студент должен будет излагать свои замыслы хорошим литературным языком. И не читать что-либо по запискам! Только живой речью, рожденной тут же, на месте (разумеется, хорошо продуманной заранее), можно привлечь внимание слушателей, разгечь в них живой интерес к новой работе, вызвать иногда на дискуссию. Слушатели должны видеть ваши глаза, обращенные к ним, веселую улыбку или сурово нахмуренные брови. Тогда легче будет убедить их в правильности вашего замысла, который может иногда показаться необычным, выходящим за рамки привычного, а может оказаться и новаторским.

Но возвратимся к нашей теме. Мы поговорили в общих чертах о народном танце, о его древнем происхождении и о бесконечном разнообразии. Теперь поговорим о профессиональном искусстве танца. Кроме классического балета сюда же относятся родившиеся в наше, советское время ансамбли народного танца. Мне довелось работать в некоторых из ведущих ансамблей, и потому я знаю специфику творчества артистов и балетмейстеров в них. Считаю, что балетмейстера ансамбля народного танца можно сравнить с исследователем. Сколько ему приходится ездить по разным областям и республикам, забираться в самые дальние уголки, чтобы по крупицам собрать жемчужины народного творчества и на их основе создать свое новое хореографическое сочинение. Они работают так, как завещал Гоголь. Но мне довелось встречаться и с такими балетмейстерами, которые без конца пережевывают одну и ту же «жвачку», если можно так выразиться, то есть просто ставят танцы, подобные тем, что много раз видели в сочинениях своих коллег.

С профессиональным искусством танца мы встречаемся еще в опере, музыкальной комедии, на эстраде, в цирке, кино, балете на льду, иногда — в драме. В дальнейшем мы будем отдельно разбирать специфику всех этих видов хореографии, так как многим из вас, возможно, придется с ними столкнуться. В процессе обучения вы не будете получать задания на сочинение танцев для эстрады, для оперетты или кинофильма.

Но самой сложной формой профессиональной хореографии является классический балет. Те, кто думает, что классический

танец своим происхождением обязан придворным балам, глубоко заблуждается. Он основан на танце народном, который в свое время проник в салоны высшей знати.

Разумеется, в первозданном виде он там исполняться не мог, так как вольная непосредственность его движений была чужда той среде. Попав туда, танец стал исполняться в совершенно иной манере, то есть «благородной», более сдержанной, иногда жеманной, даже напыщенной.

Развитие танцевальной техники в салонах пошло, естественно, по иному направлению, чем это происходило в народе: ведь народ танцевал на лужайке или на земляном полу хижин, а знатные дамы и кавалеры скользили по гладкому полу, изящно вытягивая носки, плавно и важно приседая по правилам, специально выработанным придворными танцмейстерами. Длинные платья и шлейфы дам обзывали к неторопливым движениям. В XVIII веке, когда на время исчезли шлейфы, темы танца стали быстрее, появились маленькие прыжочки, также заимствованные из народных танцев.

На занятиях по историческому танцу все это изучается тщательно и подробно, студенты будут сами исполнять всевозможные исторические танцы разных эпох — иноземные и русские. Поэтому сегодня в нашу задачу не входит их разбор. Мы лишь подошли к истории возникновения профессионального классического балета.

Из истории балета мы знаем, что первоначальными его исполнителями были сами придворные, а во Франции — даже король с королевой. Танцу тогда уделялось очень много внимания: обучение начиналось с детских лет, и, хотя танец тех времен по своей технике не шел в сравнение с тем, что стали исполнять позже профессионалы, уровень хореографических позиций любителей был достаточно высок.

Отсюда — уже один шаг для самоопределения собственно искусства балета: появились настоящие мастера танца — солисты и антураж для массовых сцен.

Балет в нашем понимании этого слова, то есть хореографическая пьеса с определенным содержанием, образовался, разумеется, далеко не сразу.

Все это подробно изучается на дисциплине «История балета». Скажу только, что впервые сформулировал задачи классического балета Жан-Жорж Новерр. Его «Письма о танце» должны быть настольной книгой каждого из вас.

И наконец, бальный или бытовой танец. Возник он также из народного танца. Само перечисление старинных бальных танцев свидетельствует об этом: полонез, мазурка, краковяк, полька, паде-спань; венгерка, бальная русская, вальс, а позднее танго и другие популярнейшие танцы обязаны своим происхождением народам Польши, Венгрии, Испании, Германии, стран Латинской Америки. Попав в бальные залы, эти танцы, разумеется, претерпели значительные изменения по сравнению с первоисточниками, а нынешние западные танцы, возникшие, например, из негритянского

фольклора, доведены порой до непристойности или стали похожи больше на шаманские действия, чем на танец.

Сочинение любого из перечисленных видов танца требует специалиста-профессионала в своей области — балетмейстера.

БАЛЕТМЕЙСТЕР

Теперь, когда мы выяснили ряд вопросов, непосредственно связанных с творческой деятельностью балетмейстера, настала пора разобраться в том, что собой должен представлять сам балетмейстер, в чем заключаются его задачи в искусстве, в чем специфика его профессии.

Слово «балетмейстер» означает «мастер балетного спектакля». Балетмейстеры работают в оперно-балетных театрах, а также в музыкальной комедии, на эстраде, в ансамблях классического и народного танца, сочиняют балльные танцы. Одни создают большие балеты, другие их репетируют, ведут педагогическую работу.

Значит, мы должны разделить балетмейстеров на четыре типа: сочинитель, постановщик, репетитор и танцмейстер. Первого из них, балетмейстера-сочинителя новых хореографических произведений — балетов, можно сравнить с композитором, создающим музыкальные произведения большой формы. Но композитор будит воображение слушателей, создавая музыкальные образы, а балетмейстер для достижения той же цели создает образы пластические, зримые.

И Жизель, и Одетта, и Одиллия, и Мария, и Зарема, и Джульетта — все эти образы созданы средствами пластической выразительности, с учетом богатых возможностей человеческого тела.

Способность мыслить *хореографическими образами* отличает балетмейстера от режиссера драмы или оперы. Он также имеет дело с драматургией, которую ему предстоит воплотить в своей хореографии, в развитии пластической линии всего балета, поэтому он, как и режиссер, должен быть мыслителем, философом, психологом, педагогом.

В чем же еще состоит отличие балетмейстера от режиссера драмы, оперы, кино и т. д.?

Всякий режиссер приступает к постановочной работе уже после того, как изучил, осмыслил и продумал пьесу, которую должен ставить, или текст, на который написана опера, то есть имея на руках готовый текст. Он является постановщиком авторского сочинения (например, пьесы А. Островского или оперы П. Чайковского, написанной по либретто). Основная задача их — истолковать и найти яркое, убедительное сценическое воплощение идеи автора — драматурга или композитора.

Балетмейстер-сочинитель сам является *автором балета*, сочинителем всего хореографического текста, а затем уже и постановщи-

ком его на сцене. Недаром в афишах прошлого столетия мы читаем: «Балет сочинения Ш. Дидло поставлен А. Глушковским» или «Балет сочинен и поставлен М. И. Петипа».

Несведущие люди приравнивают творчество балетмейстера к труду режиссера. Это большое заблуждение, которое вносит подчас путаницу в понимание роли балетмейстера в деле создания балета, а иногда приводит к произвольному искажению авторского танцевального текста, к плагиату и т. п. Такое стало возможным потому, что до сих пор авторское право на хореографические сочинения не узаконено. Мы обязаны неустанно растолковывать значение творчества балетмейстера всем, кому это знать надлежит.

Еще Новерр писал: «Широко распространено ошибочное мнение, будто балетмейстер может сочинять балеты сидя и письменно или устно указывать па, фигуры, группы, действие, выражение и жесты. Нет более утомительной в физическом и умственном отношении профессии, нежели профессия балетмейстера: он должен и ставить, и сочинять па, и показывать их; если артисты их не воспринимают сразу, то он обязан начинать сначала и несколько раз подряд...»².

У нас принято говорить — балетмейстер-постановщик, подразумевая под этим балетмейстера-сочинителя. Правильно ли это? Балетмейстер-постановщик — это тот, кто ставит артистам уже сочиненное произведение. Значит, балетмейстер-сочинитель — это тот, кто сочиняет балет или танец, а постановщик — это тот, кто показывает это сочинение артистам. Разумеется, чаще всего эти два типа балетмейстера объединяются в одном лице.

Но кто-то должен еще и репетировать сочиненный и поставленный балет или отдельный танец. Это может делать и сам балетмейстер-сочинитель, но он иногда поручает такую работу другому специалисту — балетмейстеру-репетитору. Такая должность есть почти в каждом театре. Репетитор чаще занимается возобновлением старых спектаклей, вводом в них новых исполнителей, но также параллельно с постановщиком работает со вторым и третьим составом нового балета.

Это третий тип балетмейстера. На его обязанности лежит вся работа по показу и отделке танцев и мизансцен, как сольных, так и массовых. В небольших труппах имеется один-единственный штатный балетмейстер театра, который является и сочинителем, и постановщиком, и репетитором всего балетного репертуара. Такие театры, как московский Большой или Театр имени Кирова в Ленинграде, — обладают целым штатом репетиторов высокой квалификации: одни из них работают только с солистами, другие — с кордебалетом, третьи — лишь с народно-характерными танцовщиками.

В числе балетмейстеров-репетиторов Большого и Кировского театров мы видим таких знаменитых артисток и артистов, как Марина Тимофеевна Семенова, Галина Сергеевна Уланова, Наталия Михайловна Дудинская, Асаф Михайлович Мессерер, Раиса Степанов-

на Стручкова, Марина Викторовна Кондратьева, Николай Борисович Фадеев.

Четвертый тип балетмейстера можно назвать *танцмейстером*. И вот почему. Если слово «балетмейстер» принято употреблять в значении «создатель балетного спектакля», то есть большой формы театрального представления, то слово «танцмейстер» буквально означает «мастер танца», то есть отдельного номера. Но в жанре малых форм работали многие хореографы прошлого, им уделяют немало внимания и современные балетмейстеры.

Роль и месте балетмейстера в процессе создания нового балета станут совершенно ясными, когда мы проследим этот процесс. Состоит он из пяти звеньев единой, неразрывной цепи. И хотя каждое из этих пяти звеньев — самостоятельный и сложный творческий процесс, в то же время все они находятся в органической связи друг с другом.

Первое звено — это возникновение у драматурга (или у самого балетмейстера) идеи — темы будущего спектакля и воплощение ее в программе. Программа должна быть составлена по законам драматургии и содержать изложение сюжета — событий, происшедших в определенное время, в определенных условиях, — с обозначением и описанием места, времени и характера действия, перечисление и развернутые характеристики всех основных действующих лиц.

Вторым звеном является композиционный план или музыкально-хореографический сценарий, который создается балетмейстером для композитора. Прежде чем приступить к составлению композиционного плана, балетмейстер продельвает большую подготовительную работу по изучению всех необходимых для этого материалов, вплоть до полевых экспедиций, когда это надо.

Получив композиционный план, композитор приступает к сочинению музыки, консультируясь в процессе этой работы с балетмейстером. Процесс создания композитором оригинального произведения — музыки балета — и есть *третье звено* этой цепи.

Настает момент, когда музыка написана, клавиш (а иногда и партитура) — в руках у балетмейстера и он может приступить к сочинению существа балета — его хореографии.

Четвертое звено включает в себя весь период сочинения балета, всех его танцев и сцен, вернее, спектакля в целом с галереей художественных образов, которые существуют и действуют в атмосфере конкретной исторической эпохи. И это все — и танцы, и сольные и массовые сцены, и образное видение декораций и костюмов, и световая партитура — входит в понятие *синтетического спектакля*.

Первым этапом сочинения балета является работа с концертмейстером-пианистом, который знакомит балетмейстера с новым музыкальным произведением. Уяснив себе его драматургию в целом, балетмейстер составляет для себя план как «домашней» работы по сочинению танцев и сцен, так и работы по постановке их в зал.

Прежде балетмейстеру приходилось приглашать к себе пианиста, и тот исполнял ему по кускам каждый номер несчетное число раз.

В последнее же время техника значительно облегчила этот процесс — появился магнитофон. Вы уже сами имеете возможность оценить преимущества занятий балетмейстера с магнитофонной записью, которая может воспроизвести музыку не только в исполнении пианиста, но и оркестра. А это дает возможность балетмейстеру ознакомиться с оркестровым звучанием задолго до перехода репетиций на сцену. Кроме того, он не связан по времени с пианистом — этот момент всегда ограничивал его. Сочинять теперь он может в любое время, хоть ночью. Но время от времени консультироваться с опытным музыкантом-концертмейстером необходимо.

Постепенно, номер за номером сочиняет балетмейстер все сольные и массовые танцы и сцены, записывая их себе для памяти. Одновременно с этой работой он пишет экспозицию спектакля, то есть описание своего замысла.

Пятое звено — постановка всего сочинения в репетиционных залах, показ и разучивание с солистами их партий, а с артистами кордебалета — массовых танцев и сцен. Завершающий этап этой работы — репетиции на сцене с оркестром, в декорациях, костюмах, гриме и с освещением.

И как результат всего творческого процесса — встреча со зрителями на премьере.

Как мы уже говорили, чтобы стать балетмейстером, нужно иметь не только специальное хореографическое образование, но и способности к этому виду творческой деятельности. Талант балетмейстера состоит из многих слагаемых: это прежде всего отлично развитая фантазия, способность мыслить хореографическими образами и сочинять несчетное число разнообразнейших танцевальных композиций. Балетмейстер должен уметь понимать, чувствовать и воспроизводить всевозможные движения, жесты, позы, присущие людям самых различных характеров, как бы эти движения ни были сложны. Он должен иметь выразительное тело и лицо.

Кроме того, ему необходимо обладать прекрасной зрительной памятью и острым зрением, способным замечать исполнительскую погрешность в массе танцовщиков. Глаз балетмейстера, подобно объективу киноаппарата, должен точно фиксировать сцену или танец, так же как ухо композитора или дирижера контролирует игру оркестра.

Музыкальный слух, безупречное чувство ритма дадут ему возможность, работая над музыкальным произведением, запомнить его так, чтобы при сочинении хореографии он мог его мысленно пропеть.

Рисунок в танцевальной композиции и красочная гамма костюмов, как и декоративный фон, в балетном театре играют очень значительную роль. Поэтому знание законов изобразительного искусства для балетмейстера очень важно.

Балетмейстер — создатель крупных хореографических произведений — должен обладать знаниями и способностями режиссера-постановщика драматургически цельного спектакля. Все эти

качества, заложенные в природе человека, развиваются не сразу, а) путем учебы и тренировок.

В прошлом балетмейстером становился артист балета, обладающий фантазией и проявивший способности к сочинению танцев. Опыт служил ему единственной балетмейстерской школой. Если он обладал еще пытливым умом и жаждой знаний, то начинал заниматься самообразованием: много читал, посещал музеи и выставки, концерты симфонической музыки. Знакомство с выдающимися достижениями других искусств расширяло кругозор, развивало ум и художественный вкус. Таким был в начале нашего столетия Михаил Фокин, обладавший исключительной широтой познаний. Ведь хореографическое училище могло тогда дать лишь очень низкий уровень знаний, и Фокин всего добился сам.

Создатель хореографического шедевра — танцев лебедей в «Лебедином озере», балета «Щелкунчик» (первой редакции) и ряда других балетов Лев Иванов был и незаурядным музыкантом.

Прошло время, когда артист балета, имеющий некоторый сценический опыт и поставивший более или менее удовлетворительно ряд танцевальных номеров, мог считать себя балетмейстером. Высокое профессиональное и общее образование необходимо сейчас балетмейстеру. И это закономерно привело к организации соответствующего высшего учебного заведения, в котором учатся не только студенты-москвичи, приезжие из многих союзных и автономных республик нашей страны, но и из многих зарубежных стран. Более того, наши маститые заслуженные и народные артисты, пробуя свои силы в балетмейстерском творчестве, пришли к убеждению, что ныне путь к высокому балетмейстерскому искусству лежит не только через многолетний артистический опыт, но и через широкое общее образование. Это и привело их в стены нашего института: балетмейстер Ю. Григорович окончил заочное актерское отделение ГИТИСа, а О. Виноградов — балетмейстерское. А. Лапаури, О. Тарасова, В. Бокадорро, В. Васильев, П. Петров, Д. Брянцев, осуществившие постановку ряда балетов в Большом театре, — воспитанники ГИТИСа; Г. Майоров, В. Елизарьев — Ленинградской консерватории.

Мне лично не довелось учиться на балетмейстерском факультете, так как в мое время его не существовало. В дни моей молодости, когда я начал ставить балеты и решил посвятить себя этому делу, я понял, что балетмейстер должен обладать настоящими, большими знаниями. Я поступил на режиссерский факультет Ленинградского института сценических искусств, чтобы получить необходимые, с моей точки зрения, знания: в области режиссуры, работы с художником, актером, постановочной частью театра, а также в области истории театра, истории и теории музыки. Но моим учителем в области балетмейстерского искусства стал Новвер — его «Письма о танце и балетах».

Разумеется, я прочитал и книги критиков дореволюционного периода — Худекова, Плещеева, Светлова, Левинсона, Волинско-

го,— некоторые французские издания. Но книги эти, хотя и знакомы/мили меня с фактами из истории балета (иногда поданными весьма субъективно), все вместе не дали мне того, что дали новороссийские «Письма...».

Из моих практических «учебников» я могу назвать балеты «Тщетная предосторожность», «Жизель», «Эсмеральда», «Копелля», «Лебединое озеро», в некоторой части — «Баядерка», «Корсар» и «Конек-Горбунок». С интересом всматривался я в балеты Фокина, которые в то время еще шли в бывшем Мариинском театре. Принесли мне пользу и постановки Ф. Лопухова, уже по одному тому, что еще школьником, участвуя в них, а затем глядя со стороны, я понял, что мой путь будет другим. Работы Георгия Баланчивадзе в «Молодом балете» меня не увлекли. Ближе мне были постановки начинающего В. Вайнонена на эстраде: они всегда были содержательны, реалистичны, танцевально изобретательны, музыкальны, и некоторые отличались настоящим житейским юмором.

В 1946 году в Москве, впервые в истории балета, была организована кафедра хореографии и специальное балетмейстерское отделение при Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского. Возглавить их было предложено мне.

Среди окончивших наш институт есть народные артисты Союза, народные и заслуженные артисты союзных республик, лауреаты Государственных и других премий, педагоги с научными званиями. Многие из окончивших возглавляют балетные коллективы различных театров, ансамбли народного танца, хореографические училища. Надеюсь, что и новым нашим студентам предстоит большая и плодотворная жизнь в искусстве.

Так вернемся к теме занятия. Может ли балетмейстер ограничиться лишь художественным руководством вверенного ему коллектива? Балетмейстер является организатором всей творческой жизни балетной труппы. Он определяет ее идейную и художественную направленность. Потому так велика его ответственность за репертуар — отчетливый показатель этой направленности.

Балетмейстер — не только художественный, но и *идеологический* руководитель труппы, ее воспитатель. Это всегда надо помнить. От зрелости мировоззрения балетмейстера, его мироощущения зависит идейно-творческий план работы балетной труппы. Партийность, идейность, народность и реализм — вот комплекс всей организационно-творческой деятельности советских балетмейстеров. Советский балетмейстер — балетмейстер нового типа: он не ограничивается лишь творческой деятельностью, он обязан участвовать в общественной жизни страны.

Балетмейстерское сочинение, в которое он вложил свою душу, свои принципы, авторскую идею и мастерство, воплощается на сцене артистами балета. Поэтому разговор наш о профессии балетмейстера не может не включать и разговора о профессии балетного артиста.

АРТИСТ БАЛЕТА

\ Итак, артист балета. Мы с вами по себе знаем, какая это сложная и многотрудная, но в то же время увлекательная профессия. Никакой другой артист не затрачивает столько физических сил на подготовку к своему выступлению, а само выступление никакому другому артисту не стоит такого огромного физического напряжения.

1 Известно, что артистом мы называем не только того, кто выступает на сцене в той или иной роли, но и музыканта — пианиста, скрипача, виолончелиста, художника-живописца, певца, исполнителя на концертной эстраде. Каждый из них владеет спецификой своего жанра: в основе одного лежит разговорная речь, другого — певческий голос, третьего — гармоническое развитие, тренированное тело.

Но всех артистов объединяет умение говорить со зрителем на языке художественных образов. Если этого нет, нет и артиста в настоящем смысле слова.

Артист балета — это тоже мастер, художник, творящий образ. Независимо от того, является ли артист балета солистом или выступает в кордебалете, он не может только механически выполнять движения, заданные балетмейстером. Он должен быть его сотворцом.

К сожалению, иногда приходится видеть такое формальное исполнение поставленной балетмейстером партии, и не только в кордебалете. Среди солистов тоже немало бывает таких. Некоторые из моих студентов искренне признавались, что, когда им приходилось танцевать в кордебалете, они тяготились этой своей обязанностью, только и мечтая о том дне, когда смогут выступить в сольной партии и «показать себя». Оставив в стороне недобросовестность такого подхода к своим обязанностям, я предлагаю вам теперь, когда вы решили стать балетмейстерами, попробовать поставить себя на место автора столь формально и потому неинтересно исполняемых танцев. Сможете ли вы в таком случае считать, что ваше сочинение получило то сценическое воплощение, которое вами было задумано? Думаете ли вы, что зритель, для которого мы все творим, получит полное удовлетворение от такого исполнения? Не ощутит ли он скорее возмущение, чем восхищение при этом? А может быть, его охватит такая скука, что он пожалеет о напрасно потерянном времени и больше в ваш театр не придет. Мы еще вернемся к этому вопросу, когда будем говорить о работе балетмейстера с артистом.

Артист балета призван создавать средствами танца живые человеческие образы. Ведь балетмейстер ему рассказывает и показывает то, что он сочинил, а зритель знакомится с этим сочинением через исполнительское творчество. Поэтому от степени одаренности и творческого отношения артиста к своему труду зависит очень многое. Талантливый артист, увлеченный новой партией, своим ис-

полнением преумножит ее достоинства, и наоборот, неспособный или нерадивый может все свести на нет. /

В чем же заключается творчество артиста балета? Специфика творчества артиста балета заключается в том, что мысли, чувства и переживания своего героя он выражает без помощи человеческой речи: движениями тела, жестами рук, мимикой лица. Речью здесь является сам танец. От степени его наполненности содержанием зависит сила его выразительности. Если скрипач всю мощь своего таланта вкладывает в инструмент, извлекая из него чарующие звуки, и они — человек и скрипка, на которой он играет,— составляют (как бы единое целое, то артист балета сам является одновременно и «скрипачом» и «скрипкой». Вот почему, говоря о своеобразии Профессии артиста балета, мы должны сказать и о тех данных, которые необходимы всякому, кто решил посвятить себя этому виду художественного творчества.

Занятия классическим танцем обычно начинают с детских лет, когда организм еще не сформировался и его можно развивать согласно требованиям балета. И это не исключение: пианисты и скрипачи начинают заниматься еще раньше, а артисты цирка иногда обучают своих детей с трехлетнего возраста. Конькобежцы-фигуристы обязательно начинают тренаж с детства, как, впрочем, и другие спортсмены — пловцы, гимнасты, акробаты.

Мы знаем, что девять-двенадцать лет — лучший возраст для начала занятий классическим танцем. Это правило. Но бывают и исключения. При особых природных данных некоторые молодые люди добиваются выдающихся успехов. В начале 20-х годов при Ленинградском хореографическом училище (а затем и при Московском) были открыты вечерние курсы для тех, кто почему-либо опоздал поступить в основное училище. Эти учебные заведения дали нашему искусству большое количество профессионалов, и в их числе — такие мастера, как К. М. Сергеев, А. М. Мессерер, Ф. И. Балабина, М. М. Габович, С. Г. Корень, Л. В. Якобсон, в белорусском театре — А. В. Николаева, Л. М. Ряженова, В. П. Мионов, и многие другие.

К сожалению, теперь этот плодотворный опыт не используется. Иногда в профессиональное искусство приходят и из среды самодельных артистов. Так бывает и в драме, и в опере, и на эстраде, и в цирке, и в балете.

Как вам известно, чтобы успешно закончить школу классического балета и стать артистом-танцовщиком в высоком смысле этого слова, нужно обладать целым комплексом физических и духовных качеств: гармоничным телосложением, хорошим здоровьем и выносливостью, артистизмом. Не все люди одинаково ритмичны от природы, но если человек не совсем лишен чувства ритма (а таких, как вы знаете, в хореографические училища не принимают), то при постоянных упражнениях оно может хорошо развиваться. Только артист с тонкой музыкальностью и прекрасным чувством ритма в состоянии верно почувствовать и выразительно передать на

сцене музыкально-хореографический образ, уловить и воплотить содержание музыки, ее тончайшие нюансы. Без чувства ритма не может быть синхронности музыки и танца, их единства.

\ Кроме того, артист балета должен обладать хорошей музыкальной и зрительной памятью, иметь тонкий слух и острый глаз. Из-за отсутствия общепринятой системы записи танца артисту балета приходится полагаться на эти свои качества. Артист драмы, перед тем как явиться на репетицию, получает на руки напечатанной текст своей роли и может ее выучить; артист оперы получает и текст и ноты. Артист же балета должен запоминать не только всю музыкальную, мелодическую линию каждой своей партии, как сольной, так и массовой, все выходы, вариации, адажио, коды, ансамблевые танцы, в которых он участвует,— параллельно с музыкой им должна быть усвоена и хореография, которую показывает балетмейстер.

Правда, как вы, наверное, замечали, здесь одно помогает другому: музыка помогает усваивать танец, хореографические образы, танцевальные движения, восстанавливаясь в памяти, помогают вспоминать и музыкальные мелодии. Некоторые артисты помнят свои танцевальные партии и их музыкальную основу всю жизнь. С их помощью иногда удается восстановить балетные спектакли балетмейстеров прошлого. Так, например, Ф. Лопухов, В. Пономарев, А. Монахов восстановили на ленинградской сцене балеты М. Петипа, М. Фокина, Ж. Перро, которые шли в императорском Мариинском театре. И. Смольцов, Е. Долинская долго сохраняли в московском Большом театре сочинения А. Горского. Им мы обязаны тем, что советский балет воспринял лучшие традиции русского балета. К сожалению, очень многое из ценнейшего старого репертуара, из доставшегося нам наследия теперь не исполняется и скоро будет безвозвратно утрачено.

Способность запоминать танцевальные произведения помогает передаче от одного поколения артистов другому того лучшего, что было накоплено талантом и трудом многих балетмейстеров, педагогов и артистов *. А именно в артисте сосредоточивается творческий труд всех троих.

Если танец исполняется небрежно, а порой упрощается и облекается, происходит закономерный процесс обеднения и искажения всего танцевального произведения. Так со временем тускнеют яркие, созданные талантливым балетмейстером спектакли. А вместе с обеднением и разрушением формы их танцев растворяется и содержание

* При кафедре хореографии ГИТИСа открывается специальная лаборатория для фиксации хореографических произведений. Известно, что еще в XV в. делались попытки записи танца. И у нас и за рубежом возникло немало систем, предлагаемых для такой записи. Задача лаборатории — изучить всё сохранившееся в этой области, выбрать наилучшую систему (по возможности равную нотному стану в музыке) и внедрить ее в практику. А пока этого нет, лаборатория пытается собрать все, что записано мастерами танца при помощи словесного описания и зарисовок. Это необходимо сделать, пока живы люди, в памяти которых многое сохранилось.

балетов. Примеров такого небережливого отношения к произведениям хореографического искусства можно привести немало. Бывает, что новый балетмейстер как бы начинает летосчисление со дня своего прихода в театр и все внимание отдает лишь собственным сочинениям. Такой, с позволения сказать, руководитель поручает в своих балетах роли самым лучшим артистам, а другие спектакли идут в исполнении третьих и четвертых составов. Таким способом он добивается того, что его сочинения выгодно отличаются от остальных.

Балетмейстер с помощью своих ассистентов обязан тщательно репетировать не только поставленные им балеты, а и все те, что были созданы до него или другими приглашенными в театр балетмейстерами. Кроме того, необходимо распределять солистов-исполнителей так, чтобы лучшие из них были заняты во всех балетах — и классического наследия и в новых, современных.

Чем богаче и разнообразнее репертуар, созданный балетмейстерами с разными индивидуальностями и творческим почерком, тем шире возможности для раскрытия новых дарований балетного коллектива. Но не только балетмейстеры — сочинители и репетиторы должны сохранять созданную хореографию, а и артисты-исполнители, которые с момента постановки или ввода становятся как бы ее постоянными хозяевами. Сохранение первоначальной формы и выразительности танцев зависит не только от первых исполнителей, но и тех, кто приходит им на смену*.

В последнее время одним из любимых и у танцовщиц и у зрителей снова стал дивертисмент «Гран па» из «Пахиты» Минкуса. Это очень хорошо, так как номер не только знакомит и тех и других с непревзойденным мастерством М. Петипа, но и воспитывает танцевальное мастерство исполнителей, которые учатся железной логике построения танцевальной композиции. Все мы учились и учимся на произведениях Петипа.

В памяти сохранились еще те особенности, те детали, которыми старый балетмейстер так великолепно умел наделять каждую вариацию, адажио или бравурные коды. Несмотря на кажущиеся повторения одних и тех же па, они каждый раз преподносились в разных комбинациях, изменялся ракурс, находились оригинальные переходы из одного рисунка в другой. Петипа избегал излишнего «обогащения» вариаций большим разнообразием па. Наоборот, понимая, что в конечном счете кажущееся разнообразие приведет к однообразию (из-за все-таки небезграничного арсенала нашей классики), он отбирал два-три основных движения и на них строил вариации: одна состояла в основном из больших жете в раз-

* Если учесть, что молодое поколение танцовщиков приходит в театр прямо со школьной скамьи и именно в театре, в его коллективе начинается трудовое воспитание, именно здесь прежде всего и происходит процесс гражданского, нравственного, морального формирования личности артиста, то станет ясно, что личный пример руководителя во всех аспектах гражданской и личной жизни значит очень много.

ных направлениях, другая — из па-де-бурре и па курю тоже в разных ракурсах, в третьей солистка ни разу не вскакивала на пальцы, а только на них наступала, мягко опускаясь на плие (вторая вариация в «Пахите», которая теперь иногда заменяется), четвертая, как, например, в па-де-де из «Дон Кихота», наоборот, вся построена на релеве в разных вариациях на па курю. Так же разнообразились и мужские вариации — одна заносками, другая большими прыжками, третья изобиловала верчениями и проч. В наших дальнейших занятиях мы будем развивать композиционную фантазию по примеру Петипа на заданном ограниченном количестве движений. Разумеется, подбор этих движений будет исходить из характера и стиля музыкального произведения. Вспомним опять-таки вариации фей в прологе «Спящей красавицы», каждая из которых состоит из ограниченного количества па, и потому они все разные. А задания Чайковскому на сочинение музыки этих вариаций давал сам балетмейстер по заранее обдуманному им характеру каждой феи.

А теперь я стал замечать, что, к сожалению, то ли по забывчивости репетиторов, то ли по воле самих солистов, позволяющих себе многое заменять, как говорят, приспособить «себе по ногам», заметно стала стираться оригинальность первоначального сочинения. К вариациям стали приделывать шаблонные верчения по диагонали, чтобы показать технические возможности исполнителя, и наоборот, вместо трудного антраша сис делают легонькое антраша катр. Переходы от одной комбинации к другой исполняются тоже по шаблону. В результате же к концу дивертисмента становится чуть скучновато смотреть: повторяемость быстро приедается.

Работая с артистами балета, балетмейстер не может не учитывать индивидуальности исполнителей. Ему далеко не безразлично, кто будет танцевать его произведение, какого характера дарование артиста, каковы его внешние данные. Ведь индивидуальностей множество, их столько, сколько людей на свете, и двух совершенно одинаковых характеров природа еще не создавала. Даже близнецы, внешне похожие один на другого как две капли воды, непременно имеют свои далеко не схожие характеры. И по анатомическому строению артисты бывают разные: ноги, руки, шея у одних длинные и тонкие, у других покороче и поплотнее. Все это, не говоря уже о технических возможностях артистов, которые имеют очень большое значение, приходится балетмейстеру учитывать при распределении ролей.

Внешние данные помогают или мешают артисту, но, разумеется, в итоге решает все его внутренняя наполненность, артистизм. Есть натуры лирического склада, другие склонны к героическим и трагическим ролям, некоторые обладают комическим даром. У наиболее одаренных натур диапазон шире. Так, нашей замечательной балерине Ольге Лепешинской удавались и комические роли, и героические, и некоторые лирические. Галина Уланова, начав с ролей чисто лирического плана, таких, как Одетта, Мария, Аврора, стала

превосходной исполнительницей партий, полных глубокого драматизма: Жизели (вы все, наверное, видели в фильме ее неподражаемое исполнение сцены сумасшествия), Корали в «Утраченных иллюзиях» по Бальзаку и, наконец, Джульетты.

Великой артисткой, по свидетельству современников, была Анна Павлова. Она создала вдохновенный образ Лебеда, потрясавший зрителей до слез образ Жизели и в то же время танцевала веселую, беспечную бабочку, кокетливую Лизу в «Тщетной предосторожности», темпераментную Китри, упоительную вакханку в глазуновской «Вакханалии» и другие контрастные образы.

Нашей современнице Марине Семеновой также удалось достичь вершин танцевального искусства. Я помню ее царственного Лебеда и блестящую, коварную Одиллию в «Лебедином озере», трагическую Баядерку и гордую Раймонду, прекрасную Панночку в «Гарасе Бульбе», скромную Золушку и, наконец, проказницу Лизу в «Барышне-крестьянке», где она невероятно смешно имитировала нелепые манеры своей гувернантки.

Но такие необыкновенно одаренные артисты встречаются не так уж часто. В большинстве случаев танцовщику приходится считаться со своими природными данными, со своим определенным сценическим амплуа.

Теперь поговорим о технике. Техника — это умение выполнять все движения, из которых состоит танец, как классический, так и народно-характерный. Технике классического и характерного танца обучают в училище, но она совершенствуется в течение всего времени работы артиста на сцене. Ведь балеринами становятся не сразу, обычно сначала танцуют в кордебалете, затем способные танцовщики выдвигаются в солисты, а уже самые одаренные и технически сильные становятся балеринами и премьерами балета. Бывают, конечно, и исключения, когда еще в школе молодая танцовщица покажет себя столь одаренной, что сразу поступает в театр на ведущее положение.

Но можно ли сказать, что балериной или премьером способен стать всякий танцовщик, хорошо овладевший техникой танца, и роли у него будут получаться уже потому, что он чисто и уверенно выполняет все па? Конечно же нет! Одного физического воспитания для артиста балета недостаточно. Он должен обязательно стать *артистом*, то есть не только научиться хорошо танцевать, но и уметь правдиво играть на сцене, создавая образ. Только тогда он имеет право исполнять ведущие и эпизодические роли в балетном спектакле. А для этого ему придется учиться — учиться актерскому мастерству. Так вот, наряду с техникой *внешней*, выражающейся в умении исполнять все трудные па, артисту балета необходимо обладать и техникой *внутренней* — актерским мастерством.

Не так давно был издан сборник статей о балете известного критика, искусствоведа И. И. Соллертинского³, писавшего еще в дни моей юности. Но мысли, высказанные в его статьях, актуальны и в наше время. Так, о состоянии актерского мастерства в балете

начала 20-х годов он писал: «...ныне наличные кадры балетной труппы следует режиссерски переобучить эмоционально-выразительной пантомимной игре на основе техники современного актерского искусства, притом помня, что игра балетного актера принципиально отлична от игры драматического актера...»

Мы в свое время так и поступали, но теперь наблюдается такая погоня за техникой ради техники, что актерское мастерство в балете иногда отстает. В наших училищах этот предмет преподается, но, к сожалению, пока в отрыве от занятий классическим танцем. Было бы больше пользы, если бы актерское мастерство преподавали специалисты, способные оба этих предмета соединить на своих занятиях. По опыту знаю, как иногда приходится биться с молодыми артистами в работе над новой ролью. Танец у некоторых из них существует отдельно от образа, а то, что требуется, то есть танец в образе, никак не получается. Много времени и сил уходит на то, чтобы добиться желаемого.

Как видите, балетмейстеру приходится быть и педагогом актерского мастерства.

Что же такое внутренняя техника артиста балета? Это прежде всего умение управлять своими мыслями и чувствами, умение наполнять ими движения, жесты и позы. Внутренняя техника — важнейший элемент искусства перевоплощения актера. Мало встать в красивую, правильную позу, например в арабеск. Сама по себе поза еще ровно ничего не говорит. Подлинное искусство начинается лишь тогда, когда поза озаряется внутренним светом человеческого чувства — радости, счастья, гордости, гнева. Выдающиеся артисты умеют вкладывать во все движения действенного танца конкретное содержание, то есть они обладают большой внутренней техникой. Я не хочу сказать, что во время упражнений, вырабатывающих внешнюю технику, нужно каждый раз вызывать в себе какое-либо чувство и вкладывать его во все позы и движения. Это было бы абсурдным. Когда я говорю о выразительности и содержательности движений, то имею в виду *содержательность танца в целом*, а танец-то и состоит из ряда выразительных движений.

Если артист правильно понял и почувствовал смысл и содержание танца, всех движений, предложенных ему балетмейстером, то его руки, ноги и корпус перестанут быть «деревянными», они как бы наполнятся внутренним теплом, и зритель обязательно почувствует это. Если же перевоплощения не произойдет, то зритель останется холодным и в лучшем случае отдаст должное чисто формальному мастерству танцовщика. Русский же балет тем и знаменит, что наряду с техникой внешней в нем всегда присутствовала внутренняя наполненность, выразительность исполнения. Но добивались этого лишь очень одаренные от природы люди, ведь в старой школе актерское мастерство не преподавалось, да и не все балетмейстеры были так уж требовательны в этом отношении.

Как же происходит процесс проникновения во внутренний мир героя, образ которого актер собирает воплотить? Прежде всего,

он должен уяснить себе, какие мысли, чувства и переживания владеют героем в период его сценической жизни, поверить в то, что иных быть не может. Он должен вжиться в них настолько, чтобы они стали его собственными мыслями и переживаниями.

Не надо думать, что чувства персонажей можно вложить в себя, как вкладывают кассету в фотоаппарат. Все чувства заложены в самом человеке — актере. Надо только уметь вызвать к жизни необходимые, разбудить их, если они спят. В этом и состоит одна из важнейших педагогических задач балетмейстера в его работе с артистами над созданием сценического образа. Я не хочу сказать, что любой человек может стать отличным актером, стоит с ним только хорошенько поработать. Конечно, здесь решает одаренность. Один артист податлив как воск, из него можно лепить все что угодно, а с другим приходится изрядно помучиться, прежде чем добьешься чего-нибудь.

Музыка балета порой содержит в себе целую гамму сложных человеческих чувств, переживаний. Артист должен уметь услышать это, почувствовать, чтобы воплотить в танце. Музыка помогает артисту и балетмейстеру творить танец своим эмоциональным и психологическим содержанием.

Конечно, забота о музыкальности исполнения — это обязанность всякого артиста. Под музыкальностью мы понимаем нечто большее, чем умение танцевать ритмично, в такт. Но как балетмейстер в своей сочинительской работе выявляет содержание музыкального произведения, так и исполнитель должен проникнуться этим содержанием, взволнованностью, эмоциональной насыщенностью и характером музыки, на основе которой сочинен танец.

Репетируя, балетмейстер устанавливает точный темп танца, следит за безукоризненным ритмом, требует, чтобы исполнение сочеталось с силой и характером музыкального звучания, например форте или пиано, анданте или стаккато, которые должны быть отражены и в хореографии. Полная ограниченная взаимосвязь между музыкальным произведением и танцевальным, которую мы видим на сцене в исполнении артистов, — вот идеал балета и отдельного танца.

Волнуются ли артисты перед выступлением? Положительное это явление или отрицательное? Мы, балетмейстеры, должны понимать, что волнение волнению рознь. Одно дело, когда артистом овладевает страх, боязнь выйти на сцену, неуверенность в своих технических возможностях. И совсем другое, когда артист взволнован радостным предчувствием вдохновенного творчества. Каковы же причины того и другого состояния?

Приподнятое настроение, радостная взволнованность при огромном напряжении всех сил бывает, когда актер хорошо подготовлен к выходу на сцену, продумал свою роль, накопил эмоции, которые он должен передать зрителям, — такое состояние мобилизует силы исполнителя, организует его мысли и чувства, они делаются обостренными и послушными его воле. Спектакль от этого

становится праздничным. Значит, подобного рода волнение надо считать положительным.

Волнение же, вызванное чувством страха, наоборот, лишает артиста сил и физических и духовных. Ноги у него подгибаются, колени становятся ватными. О каких танцах может идти речь, когда артист выходит на сцену с перекошенным от страха лицом? Воплощение образа отходит на последний план, все мысли сосредоточены лишь на преодолении технических трудностей.

Волнение подобного рода может происходить от двух причин, и мы, балетмейстеры, должны в этом разбираться. Первая — плохая подготовленность танцовщика к выступлению: он либо взял на себя партию не по силам, либо не успел или поленился как следует ее подготовить; вторая — плохое состояние нервной системы.

Поняв причину, балетмейстер должен где можно помочь танцовщику; слишком робкого следует ободрить, внушить уверенность в своих силах, ленивого — заставить больше работать. Нервы же необходимо лечить.

Натура настоящего артиста — это чуткий инструмент. К каждому нужен индивидуальный подход. Нельзя допускать грубости, одергивания в момент, когда артист занят творчеством. Но и не поддерживать строгую дисциплину тоже нельзя. Балетмейстер — это не только создатель произведения, на нем лежит обязанность организации работы коллектива. Этой его обязанности мы посвятим специальное занятие.

Я начинал творческую жизнь как артист балета, что и дало мне возможность как бы пропустить через себя то, что связано с актерской деятельностью. Но тогда все это было еще не до конца осознано. Позднее, соприкоснувшись с работой артиста уже в качестве балетмейстера, я серьезно задумался над особенностями его творческого труда, над спецификой подготовки танцовщика-артиста в том качестве, которое было необходимо для создания новых, современных балетов. Я понял, что школьная подготовка танцовщиков, которая давала им в основном хорошую технику и академическую правильность движений, уже не отвечает новым требованиям советского балетного театра и необходима ее перестройка. Именно потому, что через артиста балетмейстер воплощает свой замысел произведения и доносит его до зрителей, на воспитание и формирование танцовщика-артиста должно быть обращено наше общее внимание.

Конечно, решающую роль в этом процессе моего постижения сыграл Ленинградский институт сценических искусств, где я обучался мастерству режиссера под руководством замечательных педагогов.

Мы часто смотрим в концертном исполнении Максимовой и Васильева дуэт из «Спартака». Им удалось внести в эту, может быть, последнюю встречу двух любящих существ столько искренности, неподдельного чувства, душевной и физической красоты, что зритель не может не сопереживать им. Но какого огромного, напря-

женного творческого труда стоило достижение этого талантливым артистам! Как тщательно продумали и отрепетировали они мельчайшие детали танца, тончайшие нюансы исполнения! Только при такой самоотверженной работе можно достичь полного слияния музыки и танца, добиться того, чтобы музыка стала зримой, живой пластической речью.

Но вот тот же дуэт мы видим в исполнении другой пары. Невольно ловим себя на том, что появились отдельные телоположения, замысловатые поддержки, которые почему-то не очень логично вытекают одна из другой. Что же случилось? Ведь исполняется то же сочинение Ю. Григоровича, а впечатление исчезло. Далеко не каждый обладающий даже сильнейшей техникой танцовщик может стать артистом в высоком смысле этого слова.

К великому счастью для нашего балета, кино- и видеопленки зафиксировали почти все поставленные в последние годы спектакли в разном исполнении, и нам представилось возможным сравнивать результаты работы каждого из современных артистов, учиться у одних и испытывать чувство неудовлетворенности от выступлений других. Поэтому я здесь не буду подробно разбирать творчество таких мастеров, как И. Колпакова, Г. Комлева, Г. Большакова, Г. Мезенцева в Ленинграде, М. Кондратьева, Н. Тимофеева, Н. Бесмертнова, Н. Сорокина, Л. Семеняка, Н. Павлова, В. Гордеев, Б. Акимов, А. Богатырев, и многих других одаренных танцовщиц и танцовщиков, успешно работающих в столице и других городах. Вы часто видите их на сцене и в телепередачах, сами можете судить об их способностях и мастерстве. О двух таких великолепных танцовщиках-артистах, М. Лиепе и М. Лавровском, у нас будет особый разговор, потому что они, как и В. Васильев, уже достигли немалого успеха на поприще балетмейстерского искусства. Они закончили наш балетмейстерский факультет, совершенно справедливо решив получить здесь полный объем знаний.

Екатерина Максимова считалась поначалу типичной актрисой на ампула инженеру. Казалось, что ей нужно исполнять «Тщетную предосторожность», «Коппелию», «Мирандолину», «Барышню-крестьянку», «Золушку», но, кроме последнего, названные балеты исчезли со сцены Большого театра, и так получилось, что все роли Г. С. Улановой перешли к Е. Максимовой и великая балерина стала с ней работать. Нужно сказать, что не все удавалось молодой балерине сразу: ее Жизель казалась тогда как бы составленной из двух индивидуальностей — самой Максимовой и ее наставницы. Но прошли годы, и труд талантливой артистки сделал то, что поначалу не предвиделось: Максимова ощутила в себе такие артистические качества, которые позволили ей с большим драматизмом исполнять и пушкинскую Марию, и шекспировскую Джульетту, и Фригию, и Жизель. Задорная Китри в «Дон Кихоте» занимает в ее репертуаре особое место.

Но, как видно, душа артистки все время ждала выхода той

неуемной жизнерадостности, того подлинного комического дарования, которое с таким блеском раскрыла она в телефильме «Галатhea». Тут она совершенно неподражаема, достигает предела артистической выразительности. И хочется отметить, что самые нелепые с точки зрения классической школы движения (которые здесь необходимы по замыслу одаренного балетмейстера Д. Брянцева, выпускника ГИТИСа) она умудряется выполнять с очаровательной грацией, вызывая в то же время дружный смех зрителей.

Много юмора заложено в натуре Л. Семеняки, что ярко проявилось еще на выпускном вечере Ленинградского хореографического училища, в забавном номере талантливого Г. Майорова «Мы». Это настойчиво говорит о том, что наши театры обязаны ставить не только спектакли в жанре драмы или трагедии, а и веселые комедии, полные жизнерадостного оптимизма, для артистов, обладающих несомненным лирико-комическим дарованием. Ведь недаром зрители с удовольствием смотрят балет Т. Хренникова и балетмейстера В. Бокадорро (француженки, тоже воспитанницы ГИТИСа) «Любовью за любовь» по мотивам комедии Шекспира «Много шума из ничего». Здесь неожиданно и Н. Тимофеева проявила незаурядный комический дар.

Богатство жанров — вот что необходимо современному балетному театру, обладающему великолепными артистическими силами, которые, может быть, еще до конца и не раскрыли свои возможности.

РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ

Вот танец сочинен и поставлен. Артисту или группе артистов предстоит его исполнять для зрителей, а это возможно только тогда, когда танец отделан, отработан, отшлифован. На этой стадии работы балетмейстер выступает уже в качестве репетитора, а последнее невозможно, если он не обладает педагогическим даром.

Артисты-солисты или исполнители массовых танцев — это всегда творческие индивидуальности, и к каждому из них надо найти подход, суметь помочь раскрыть себя в танце, помочь выявить не только технические возможности, но и артистизм. Затем нужно суметь объединить все эти индивидуальности в коллектив и подчинить его общему замыслу, характеру и стилю спектакля, музыкальному ритму и темпу. Психология творчества балетмейстера и психология творчества артиста в этом процессе обретают единство — они устремлены к одной цели.

Я делю артистов на две категории — думающих, мыслящих и бездумных. Первые никогда не позволят балетмейстеру превратить себя в механически действующих марионеток. Глаза их всегда будут спрашивать постановщика: зачем, для чего, для кого я исполняю этот танец? Кого я изображаю, что я должен в танце рассказать, о

чем поведать? Если танец, который исполняется артистом, бессмыслен, формален, представляет собой набор несвязанных движений, поддержек и вычурных позировок, то виноват в этом не только балетмейстер, но и артист, согласившийся танцевать бессмыслицу. В последнее время, в особенности в телепередачах, довольно часто приходится смотреть такие, с позволения сказать, танцы. Без всякой нужды артисты катаются по полу, лежат на животе, спине, на боку, подняв одну или обе ноги, или неистово вертятся во всех направлениях на земле и в воздухе, выполняют сложнейшие прыжки — и все это без всякой видимой цели и смысловой направленности. Ни с того ни с сего пары внезапно обнимаются или отворачиваются друг от друга. Иногда исполнители о чем-то, по-видимому, задумываются, но что таится в душе этих «героев» — для зрителей остается непонятным. И все это выдается за «поиски нового языка»! О какой же танцевальной речи и о каком новом языке в таких случаях можно говорить?

В таких танцах, состоящих как бы из сплошных междометий, нет и отдаленного намека на осмысленную конструкцию пластической речи. Думающий артист не согласится исполнять подобную абракадабру, бездумному же — все равно, была бы возможность показать свои технические и природные данные.

На заре своей человечество объяснялось лишь возгласами, потом стала складываться осмысленная речь, которая в наше время достигла совершенства. Так зачем же, когда уже в 30—40-х годах мы добились огромной выразительности танцевальной речи, отбрасывать себя назад, к младенческому периоду развития хореографии, к способу общения средствами танцевальных междометий? Не к языку вообще, а именно к *танцевальной речи* призывал еще в XVIII веке великий реформатор и теоретик танца Ж.-Ж. Новерр, всей душой вставая против бессмыслицы «танца ради танца».

Но вернемся к процессу работы в исполнителями. В этой работе творчество балетмейстера и артиста, если это подлинное творчество, всегда взаимопроникновение. Первая задача хореографа — это добиться четкого и выразительного исполнения текста и рисунка танца. И в терпеливой и требовательной репетиционной работе последовательно, такт за тактом, шаг за шагом балетмейстер стремится этого добиться. Как мы уже говорили, методика его работы складывается из двух разделов: из наглядного показа артисту или артистам текста и рисунка танца и из словесного пояснения, когда постановщик, называя движения и позы, говорит, как и в каком характере и стиле, в какой манере следует исполнять показанную композицию.

Ну как не вспомнить тут моих замечательных учителей, которые разучивали с нами, воспитанниками Ленинградского академического балетного училища, а затем с артистами бывшего Мариинского театра танцы из балетного репертуара! Это были А. М. Монахов, Л. С. Леонтьев, В. И. Пономарев, И. Ф. Кшесинский, А. В. Ширяев — превосходные репетиторы, мастера клас-

сического и характерного танца. С какой огромной увлеченностью, настоящей творческой радостью работали мы с ними, забывая об усталости! В то время некоторые из этих артистов еще выступали на сцене, и это была для нас живая, достойная подражания школа. Мы старались приблизиться к их манере, стилю, высокой культуре танца. Так лучшие традиции русского балета передавались непосредственно от поколения к поколению. Но должен сказать, что наши учителя не хотели видеть в нас свои копии. Щедро отдавая нам свои знания, они стремились развить и наши индивидуальности, и делали это очень успешно, в чем можно убедиться, вспомнив поколение выдающихся артистов начиная с Марины Семеновы и Алексея Ермолаева. Теперь большинство из них сами передают свои знания и опыт новым поколениям, занимаясь педагогической и репетиторской работой, а некоторые стали балетмейстерами — создателями новых балетов.

Нельзя недопонимать того, что благодаря преемственности мы, сами того не подозревая, ежедневно пользуемся в тренировочном классе многими комбинациями, которые, как безусловно удачные, красивые и полезные, перешли к нам от наших предшественников и стали для нас привычными.

Возьмем, к примеру, такую обычную комбинацию, как томбе — па-де-бурре — глиссад — большое жете. По всей вероятности, она была создана очень давно, на заре прошлого века или еще раньше. А кому она принадлежит, Вестрису, Добервалю, Дидло, Тальони, Перро или Петипа,— кто знает?! И таких па у нас бытует много.

До Вагановой класс строился в основном просто, традиционно: педагог не изощрялся в придумывании головоломных комбинаций, преследуя лишь цель добиться от учащихся правильности выполнения всевозможных па и, конечно, большой силы ног. Ваганова же, умевшая быстро и очень правильно «ставить» своих учениц, то есть добиваться от них всей возможной точности выполнения простейших комбинаций, стала переходить к ежедневным изменениям классных заданий, к их все большему усложнению и к большим танцевальным композициям, которые становились уже не просто заданиями педагога, а как бы сочинениями балетмейстера. Этим она добивалась огромных успехов в выработке координации движений у учащихся, их танцевальное™ и способности к быстрому усвоению самых сложных и разнообразных балетмейстерских заданий.

Почти параллельно с Вагановой самые разнообразные комбинации сочинял на своих уроках также знаменитый педагог Московского училища — В. Д. Тихомиров. Придавая огромное значение раскрытию индивидуальности будущих артистов и артисток, он развивал у своих учеников танцевальность, умение владеть телом в самых разнообразных заданиях.

Приехав в Москву, я встретился в работе с одаренными артистами, обладавшими разнообразными дарованиями. Это были А. Абрамова, Л. Банк, В. Васильева, Н. Конюс, А. Мессерер, А. Жуков,

В. Смольцов, А. Радунский, М. Габович, А. Руденко и молодые О. Лепешинская, И. Тихомирнова, С. Головкина и многие другие классические и характерные солисты. Хотя они несколько уступали ленинградским воспитанникам Вагановой и Пономарева в академической строгости и точности танцевального рисунка, им удалось выразительно воплотить пушкинские образы на балетной сцене.

Вслед за Вагановой и другие педагоги, восприняв ее метод, стали сочинять танцевальные композиции как балетмейстеры. Но, разумеется, не всем это одинаково удается. Если Ваганова, Семенова, Кожухова, А. Мессерер, Пушкин и некоторые другие делали и делают это с настоящим знанием дела, исходя из соображений целесообразности определенных движений, из которых составлена комбинация, и учитывая степень их полезности и необходимости для разучивания на данном этапе обучения, то некоторые, менее знающие и одаренные преподаватели, считая самым важным демонстрацию своей изобретательности, изошряются в придумывании сложных, иногда запутанных и неудобных для исполнения па и их комбинаций. Это приводит не к правильному и последовательному обучению молодых кадров, а к развитию неряшливости, неточности, разбросанности в танце.

Часто, присутствуя на экзаменах в хореографических училищах, мы видим сложные композиции, в которых без художественной последовательности мелькают вразброс разные па в самых нелогичных сочетаниях. На экзаменах выполняется это все как будто гладко, но мы знаем, что преподаватели натаскивают своих учеников на усвоение такого показательного урока ежедневно в течение двух-трех месяцев. Попробуйте же задать этим ученикам после заученного экзамена какую-либо другую комбинацию, и, возможно, вам придется убедиться в их гораздо более слабой подготовке к усвоению балетмейстерских заданий, чем это могло показаться.

В мое время такого длительного натаскивания перед экзаменами не было и любой из мастеров, присутствующих на экзамене, мог задать либо адажио, либо аллегро по своему усмотрению, и ученики это тут же выполняли. Думается, что такую практику полезно было бы возобновить.

Мой многолетний опыт убедил меня в том, что в педагогике необходимо сочетать два приема: как обучение всевозможным движениям путем их неоднократного повторения, без сложных комбинаций, так и сочинение (или заимствование из классического репертуара) небольших композиций из пройденных па. Но и в дальнейшем, когда весь арсенал движений классической школы усвоен, очень полезно отводить уроки или часть их на повторение однорбдных па или небольших комбинаций на исполнение их подряд.

Возьмем, к примеру, со де баск. В большой комбинации он может оказаться смазанным, исполненным не в полную силу. А вот если вы зададите его же по четыре раза по диагонали или восемь раз по кругу, то учащиеся или артисты в тренировочном классе будут

прилагать старания, чтобы с каждым разом это па выходило все лучше и лучше. При повторениях движение хорошо усваивается «мускульной памятью», и потому они так полезны. Помню, каждый урок у Пономарева заканчивался исполнением шестнадцати антраша сис, а кто мог, делал и антраша уит. И как бы мы ни уставали после урока, обязаны были их делать до конца. И в женском классе антраша сис было обязательным. Теперь же женщины на сцене их делают очень редко.

Я остановился сейчас на некоторых педагогических приемах потому, что балетмейстер не может ограничивать себя сочинительской и репетиторской деятельностью. Он непременно должен быть и педагогом. Где, как не в тренировочном классе, может он вновь и вновь соприкоснуться со священными для него канонами классической хореографии, вспомнить то, чему обучался сам и что должно быть постоянным фундаментом его творчества.

А если говорить о практике балетмейстера в небольших коллективах, то ему часто придется исполнять обязанности и сочинителя, и репетитора, и педагога.

В работе балетмейстера-репетитора очень важна отделка деталей танца. Когда я вспоминаю танцы в исполнении Люком, Гердт, Семенова, Спесивцевой, Семеновой, Улановой, Лепешинской, Ермолаева, Сергеева, Чабукиани, Дудинской, Плисецкой, Стручковой, Колпаковой, передо мной встает множество незабываемых деталей, которые и делали их столь непохожими друг на друга. Они исполняли главные партии в «Лебедином озере», «Жизели», «Лауренсии», «Медном всаднике», танцевали те же танцы, не изменяя их текста и рисунка, но сколь разными были образы, ими созданные, благодаря деталям, найденным каждым из них! И как уныло однообразными делаются танцевальные партии, когда их исполняют балерины, лишь добросовестно воспроизводящие текст. Тогда невозможно отличить Иванову от Петровой, тогда неинтересно и скучно смотреть одно и то же.

Сейчас я говорил о деталях, найденных самими артистами в процессе работы над танцевальными партиями. Но мы не должны забывать и те, которые создаются сочинителями танцев — балетмейстерами. Так, детали, отличающие произведение Петипа, Фокина, Горского, братьев Легат, а затем советских хореографов, некоторые репетиторы старались и стараются бережно сохранять. Но, к великому сожалению, таких мастеров я знаю немного. В работе же иных репетиторов, которые добросовестно сохраняют лишь схему танцев, все находки, отличавшие творческую манеру одного балетмейстера от творческой манеры другого, постепенно стираются и исчезают. Это наша беда.

Об этом мне с бо-ЬЮ в сердце и неоднократно говорила выдающаяся балерина начала нашего века Елизавета Павловна Гердт, которая, несмотря на то, что Большой театр уже отметил ее восьмидесятилетний юбилей, продолжала работать в нем до своих последних дней как педагог.

Так вот, детали танца первоначально создает балетмейстер, но множество их вносит в процессе работы и талантливый артист. Работая с артистами, балетмейстер помогает формированию их творческой личности. Он улавливает и фиксирует проявившиеся иногда подсознательно особенности танца артиста, жесты, повороты головы, выполненные им в своей, отличной от других манере. Стремление к раскрытию индивидуальности каждого — это единственно правильный метод работы балетмейстера с исполнителями. К сожалению, иногда при вводе молодого исполнителя на старую роль ему навязывают манеру и все детали, найденные его знаменитым предшественником. Да и сами начинающие артистки иногда стремятся подражать, например, Улановой во всем, даже в манере смотреть на партнера или слегка приподнимать плечи, не понимая того, что если у Улановой все это было свое, личное, а потому естественное и органичное, то у другой получается надуманно, фальшиво, манерно. Артистка теряет свою индивидуальность и делается бледной, неинтересной копией Улановой. Так рождается штамп.

В связи с этим хочу сказать о поклонах публике наших балерин. Я вспоминаю, как кланялись перед закрытым уже занавесом Гердт, Люком, Семенова, Уланова, Лепешинская. У каждой из них была своя манера поклона. Например, Семенова кланялась горделиво, царственно, красивым жестом проведя рукой вдоль зала, иногда дарила кого-либо из зрителей улыбкой. Уланова же кланялась исключительно просто, скромно, как бы застенчиво, иногда прижавшись спиной к занавесу, склоняла голову, а на губах ее скользила легкая улыбка. Им стали подражать чуть ли не все. И снова появился штамп.

Мы коснулись некоторых сторон работы балетмейстера с исполнителями. Мне остается добавить, что руководителя-наставника должна интересовать не только работа его подопечных, но и их личная жизнь вне театра, круг их интересов, проблемы и заботы. Очень ценным может оказаться вовремя поданный им совет, а иногда и практическая помощь. Молодых можно и должно правильно направлять и оградить от ошибок. Такая взвешенная работа руководителя очень поможет формированию здорового и дружного коллектива единомышленников.

ОБРАЗ В БАЛЕТНОМ СПЕКТАКЛЕ

Что такое образ в театральном искусстве?

Образ — это конкретный характер человека плюс сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые предопределены действием драматургическим.

В художественном творчестве образ — явление собирательное, типическое, вымышленное, но вместе с тем взятое из самой гущи

жизни. Он складывается из множества органически слагаемых свойств и особенностей. Сюда входят социальная, национальная, профессиональная принадлежность героя, принципы восприятия им жизни, его умственная деятельность в процессе развития, совершенствования или, наоборот, скатывания личности к разложению, к распаду.

По словам великого ученого-физиолога И. П. Павлова, самый главный человеческий рефлекс — это рефлекс инициативы. Являясь побудителем к каждому действию, этот рефлекс неразрывно связан с психикой и чувствами человека.

Инициатива нужна всегда и во всем, ибо она — побудитель к действию. Процесс создания образа начинается с интереса к нему, с изучения материалов исторических, литературных, иконографических, музыкальных. Музыка отражает интонационный строй своего времени и поэтому служит основной опорой в творчестве хореографа, а изобразительное искусство подсказывает пластический рисунок определенной эпохи и народа. Желание действовать вызывается мыслью. В борьбе чувств — переживаниях и сомнениях — одерживает верх одно из них и подчиняет себе все существо человека.

Так происходит процесс рождения, создания художественного образа в творчестве артиста вообще и балетного в частности.

Что же такое характер? Поясним на примерах. В семье родился ребенок. Мать постоянно кричит на него, дергает, требует послушания, а добивается противоположного: ребенок часто становится дерзким, непослушным или же очень скрытным, лживым, неискренним. В другой семье мать разговаривает с сыном всегда спокойно, ровно, без раздражения. Когда ребенок нашалит, она не кричит на него, не торопится наказать, а терпеливо объясняет ему, почему так поступать нехорошо, и постепенно воспитывает в нем правдивость, рассудительность, ребенок любит и уважает свою мать. Так формируются зачатки будущих противоположных характеров.

Но характер формируется не только в семье. Ребенок идет в детский сад, затем в школу, где очень многое зависит от умения педагогов оказывать хорошее влияние на детей. Потом студенческая или рабочая среда завершают формирование человеческого характера. Безусловно, все сказанное не означает, что в маленьком человеке нет каких-то врожденных черт, которые могут затем развиться или заглухнуть в зависимости от воспитания. Они, конечно, есть у каждого ребенка. И вот у человека, родившегося с определенными задатками, на которого оказали влияние воспитание и общественная среда, сложился конкретный характер.

Балетмейстер, а затем артист, которым предстоит воплотить >тот характер на сцене, должны изучить, внимательно проследить нею последовательность его формирования, понять его, и только тогда они поймут, почему отношение этого героя к действительности, в которой он живет в период сценического действия, стало именно таким, каким оно выражается в его действиях и поступках, описан-

ных в программе, выраженных в музыке. Если автору хореографии удастся все это не только понять, но и выразить чувствами действующего лица, ему легко будет создать именно ту танцевально-мимическую партитуру, которая может быть свойственна данному человеческому образу. А затем и артист — исполнитель этой партии, получив от балетмейстера конкретные задания, текст танцевальной партии, проникнется неповторимыми свойствами характера этого образа и сможет в него перевоплотиться, создать этот образ на сцене.

Наше советское реалистическое искусство требует именно такого, углубленного подхода к работе над образом.

Приведу конкретный пример из собственной практики. Сочиняя балет «Бахчисарайский фонтан», я глубоко задумался над образом пушкинской Заремы. И задавал себе множество вопросов: как мог сложиться такой незаурядный характер? В какой среде родилась и выросла эта женщина, что предшествовало ее появлению в гареме крымского хана Гирея? Почему она стала его первой, любимой женой? Почему она именно так реагировала на измену своего возлюбленного, забывшего ее ради Марии?

Пушкин не уточняет всех событий, происшедших в ханском дворце, не говорит о том, как погибла Мария и что случилось с Заремой. Но сценическое действие требовало конкретности, и поэтические намеки обрели эту конкретность в нашем балете. И Мария, и Зарема, и Гирей должны были предстать перед зрителями как живые люди, каждый из которых обладал неповторимой индивидуальностью.

Для воплощения человеческого образа, внутренних свойств характера на сцене немалую роль играют внешние признаки, особенно, конечно, в балете, где все выражается движениями человеческого тела и мимикой. Поэтому подбор артистов, которым предстояло воплощать столь яркие пушкинские образы, должен был быть безошибочным.

Мне повезло: в тот период в Ленинградском театре оперы и балета танцевали талантливейшие молодые артисты: Галина Уланова, которая стала первой Марией, Михаил Дудко — Гирей, Константин Сергеев — Вацлав, Андрей Лопухов — Нурали. Но я начал говорить об образе Заремы. И с исполнительницами этой сложнейшей партии мне тоже очень повезло. В Ленинграде были такие замечательные Заремы, как Ольга Иордан, Вера Каминская, Татьяна Вечеслова, Алла Шелест, Фея Балабина. Все они были разные и вместе с тем точно и безукоризненно исполняли то, что мной было сочинено.

Первой исполнительницей этой роли была О. Иордан. Целый вечер мы с ней провели в творческой беседе, обсуждая этот образ. Мы читали поэму Пушкина, увлеченно говорили обо всем, что могло быть связано с ролью. Я рассказал балерине, как я представлял себе биографию Заремы: «Маленькой девочкой ее украли на родине, в Грузии, привезли в Крым, и она стала пленницей

Гирея. Сначала она плакала, грустила, тосковала по родине. До сих пор она иногда видит как в тумане милое лицо матери, тот край, где родилась, но все это уже далеко от нее. Зарема выросла красавицей, и в силу обстановки, в которую она попала и в которой сложилась как личность, главной целью ее жизни стало — завоевать любовь Гирея, быть его первой женой.

Весь гарем воспитывался так: целью каждой женщины было стать самой близкой, самой желанной для Гирея. Были там, правда, пленницы, не смирившиеся со своей участью, мечтавшие о победе, — это те, которые попали в гарем более взрослыми и не могли привыкнуть к своему почти тюремному существованию. Но такие, как Зарема, не знавшие свободной жизни, воспитанные в «спраздной лени», привыкли считать себя украшением, удовольствием — подарком для хана. Судьба была милостива к Зареме — она стала царицей, любимицей грозного хана. И вдруг Зарема теряет единственный смысл своей жизни — любовь своего повелителя! В условиях гарема ей остается или стать посмешищем остальных жен и евнухов и увядать в забвении, или попытаться вернуть расположение Гирея. По представлениям Заремы о жизни, о людях и их взаимоотношениях, все ее последующие поступки абсолютно оправданны. Сам Пушкин не осуждает Зарему: «Какая б ни была вина, ужасно было наказанье!»

После беседы мы с Иордан вполне понимали друг друга, и в дальнейшем, на постановочной репетиции, она хорошо восприняла весь подготовленный материал — действенные танцы Заремы. Мне нетрудно было добиться от нее и нужных красок в исполнении.

Передо мной — очень хорошо написанная книга — монография Н. П. Рославлевой о Марисе Лиене. Талантливый артист прекрасно понял новые традиции советского балета и блестяще их развил: «Сценическая жизнь любой роли — это лишь маленький отрезок всей жизни, которую прожил твой герой (всю ее надо непременно знать), — утверждает танцовщик. — И каждый раз, когда выходишь на сцену, нужно, чтобы зритель ощущал конкретные и яркие моменты жизни образа как продолжение той, оставшейся за пределами сцены. И уход должен быть таким же. Нельзя «распускать» себя ни на секунду. Тогда зритель почувствует, что твой Красс, Ферхад, граф Альберт или цирюльник Базиль живут и дальше»⁴. Эти мысли артиста подтверждают плодотворность метода, зародившегося в 30-е годы.

Реалистическое искусство советского балета выросло не на пустом месте. Оно питалось традициями, сложившимися в русском балете, корни которого восходили к балетам Новерра, Вальберха, Дидло, Глушковского, Перро, Л. Иванова. На центральных образах двух балетов Перро я и хочу остановиться. Это Жизель и Эсмеральда.

Балет «Жизель» известен более как сочинение балетмейстера Коралли, но начинал его ставить Жюль Перро, и, как я думаю, именно ему мы обязаны этим замечательным произведением хо-

реографического искусства. В этом можно убедиться, сличая почерк автора «Жизели» и автора «Эсмеральды». Несмотря на все наслоения позднейших редакций, в них основное, общее — необычная для других балетов того времени правда человеческих характеров, чистота и непосредственность обеих героинь и, наконец, органически вытекающие из содержания действенные танцы.

Создательницей образа Жизели была Карлотта Гризи. Она сумела в своем исполнении полностью донести до зрителей замысел автора. Балет «Жизель» прославил имя этой выразительной артистки, и она вошла в историю наряду с Марией Тальони и Фанни Эльслер.

Старинный балет «Жизель» благодаря стараниям Мариуса Пети́па и русских репетиторов сохранился именно в России, — давно исчезнув с той сцены, где родился. В новой редакции Большого театра, созданной Л. Лавровским, балет был показан в 50-е годы в Париже, и спектакль стали даже называть «русской Жизелью». В начале нынешнего века великая балерина Анна Павлова со своей небольшой труппой показывала этот балет чуть ли не во всех странах мира, потрясая зрителей своей гениальной игрой и воздушностью танца. Затем прекрасной Жизелью была Ольга Спесивцева, а в наше время — Галина Уланова, которая до сих пор остается непревзойденной, хотя теперь эта роль отлично исполняется в Большом театре Екатериной Максимовой, Натальей Бессмертной, Людмилой Семенякой и Надеждой Павловой.

К счастью для нас и для последующих поколений, Жизель Улановой была снята на киноленту, и мы можем любоваться чудесным искусством балерины, которая уже не выступает. Полностью фильм был снят в Лондоне в 1956 году (всего за одну ночь), но, кроме того, операторы кинохроники неоднократно снимали Уланову в «Жизели», «Золушке», «Бахчисарайском фонтане», «Лебедином озере», «Ромео и Джульетте», «Красном маке». К великому сожалению, о творчестве других танцовщиц и танцовщиков, выступавших ранее, мы можем судить лишь по восторженным описаниям в печати.

Так, о первой Жизели — Карлотте Гризи восторженно писал Теофиль Готье, один из авторов программы этого балета (совместно с Сен-Жоржем), в статье, помещенной в книге «Красоты Оперы» (Париж, 1845). Познакомиться с этой довольно длинной статьей будет полезно, во-первых, потому, что это — пример балетной рецензии первой половины прошлого века, а во-вторых, благодаря этой статье мы имеем возможность сличить первоначальную редакцию прославленного балета с той, которую видим теперь на наших советских сценах.

ЗАМЕТКИ О ЖИЗЕЛИ

«Карлотта Гризи дебютировала на сцене Оперы в блестящем па-де-де из «Фаворитки», до сих пор остающемся одним из прекраснейших цветков в ее хореографическом венке. «Жизель» стала ее первым балетом в Опере. Мы помнили прелестного ребенка, игравшего несколько лет назад в театре «Ренессанс» в пьесе

под названием «Дзингаро», причем в ту пору еще не было ясно, балерина перед нами или певица, поскольку девочка и пела и танцевала. Молодой, чистый голос, абсолютный слух, легкая поступь, безукоризненно точные движения, нежный и простодушный взгляд голубых глаз — такой осталась Карлотта Гризи в памяти светских людей и журналистов. «Жизель» сразу вывела ее в ряды прима-балерин.

Одному моему другу, поэту, вспомнилась немецкая легенда, сюжет которой показался ему как бы специально созданным для этой белокурой итальянки с глазами-незабудками; он пересказал легенду г-ну де Сен-Жоржу, человеку остроумному и чуткому, которому Королевская академия музыки и танца должна быть признательна вдвойне. Публика, все еще с сожалением вспоминая Сильфиду — Тальони и все еще надевавшаяся на возвращение воплощенной «качучи» — Эльслер, мгновенно утешилась и не завидовала больше ни санкт-петербургским, ни американским зрителям: она открыла новую балерину. Долгое время женщины говорили: «Что может быть прекраснее воздушной грации, изысканной и томной непринужденности Тальони?» Долгое время мужчины говорили: «Что может быть прекраснее заразительного пыла, дерзкой и лихой стремительности, истинно испанского темперамента Фанни Эльслер?» Карлотта Гризи легка и целомудренна, как Тальони, жива, весела и точна, как Эльслер; кроме того, у нее есть неоценимое преимущество: ей всего двадцать два года, и она свежа, словно цветок в утренней росе.

...Уже в самом юном возрасте Карлотта проявляла незаурядные способности к танцу; когда ей исполнилось семь лет, ее пригласили на главные партии в Миланский театр... Первым наставником Карлотты был француз г-н Гийе, его сменил Перро, который многому научил ее и дал ей не один полезный совет. Она выступает в Неаполе, Венеции, Вене, Англии. Она не только танцует, но и поет, и Малибран, тонкая и пронзительная певица — воплощение поэзии, — советует ей бросить балет и посвятить себя пению. Повинуясь внутреннему голосу, безошибочно направляющему всех великих художников, Карлотта, как сказал бы писатель начала века, осталась верна культуре Терпсихоры и не ошиблась. Подобно полевой птичке, она порхала и щебетала. Ныне она избрала полет, а пением ее могут наслаждаться только друзья, когда она в их тесном кругу с очаровательным местным выговором исполняет какую-нибудь тирольскую или венецианскую песенку.

Карлотта Гризи среднего роста; ее ножка привела бы в отчаяние андалузскую маху; танцовщица могла бы обуть туфельку Золушки даже поверх балетной туфельки. Стройная, изящная, сильная, ножка ее — ножка Дианы-охотницы, преследующей в лесу испуганных оленей. Цвет лица Карлотты Гризи поразительно свеж, и единственный грим, с которым знакомо это лицо, — волнение и наслаждение от танца. Румяна она держит у себя только для того, чтобы подкрашивать пуанты телесного цвета, когда они кажутся ей слишком бледными. Лилии и розы уцелели нынче только в гербах да в дурных виршах, поэтому мы сравним ее нежную кожу с тончайшим листком китайской рисовой бумаги или с лепестками только что распустившейся камелии; лицо ее дышит детским простодушием и заразительной веселостью, и лишь изредка в нем мелькает выражение грусти и досады, напоминающее очаровательную гримаску Эсмеральды, этой цыганской Гризи, — создания величайшего поэта нового времени, а быть может, и всех времен.

Далее автор переходит к описанию действия балета «Жизель», и мы обнаруживаем почти точное совпадение его с тем, что видим в наши дни. Описывая декорацию первого акта, он говорит об осенних красках — золотой листве и прозрачных кистях винограда, — о прекрасных берегах Рейна, видимого в глубине, о маленькой, скромной избушке, наполовину спрятавшейся в зелени, и, наконец, о возвышающихся вдаль на гребне скалы белых башнях замка.

Я сказал, что действие первого акта совпадает с тем, что мы видим теперь, но отношение авторов к главным персонажам иное. Так, граф Альберт идеализирован, его легкомысленная игра с бедной кре-

стьянской девушкой оправдана, зато поступок лесничего Иллариона, обнаружившего обман графа, трактуется так:

«...люди не прощают другим их счастье... Ревнивые глаза следят за Жизелью. Илларион, таинственный и мрачный лесничий, какие часто действуют в германских балладах, любит Жизель озлобленной любовью, больше похожей на ненависть. Такие чувства часто зарождаются в испорченных сердцах, неспособных внушать любовь. Илларион узнает, что Альберт — не крестьянин, а знатный молодой человек, бургграф, обрученный с принцессой Батильдой. Проникнув через окно в хижину этого лжекрестьянина, Илларион обнаруживает шпоры, шпагу и украшенный гербом плащ; он может одним словом убить Жизель, и убьет ее»

Здесь нетрудно обнаружить чисто классовый подход к характеристике героев спектакля: благородный граф имеет благородные чувства, а простолудин — низменные. Я писал об этом много лет назад в «Литературной газете». Затем Л. М. Лавровский в своей редакции балета «Жизель», убрав условный жест, переставил и акценты. В его трактовке Илларион (теперь его называют Гансом) искренне любит Жизель и разоблачает графа потому, что надеется таким образом уберечь девушку от обмана и неизбежного позора, который она навлекла бы на себя, поверив своему возлюбленному. Но нежное сердце девушки не выносит обмана любимого, она теряет рассудок. На мой взгляд, такая характеристика центральных образов много ближе к жизни.

В пантомимном монологе мать говорила Жизели: «Ты уморишь себя, негодная девчонка, и после смерти станешь виллисой; в полночный час, надев платье из лунного света, ты будешь кружиться в танце, звеня браслетами из росяного жемчуга; ты будешь увлекать путников в гибельный хоровод и сбрасывать их, задыхающихся и обливающихся потом, в ледяное озеро. Ты будешь vampиром танца!»

Жизель отвечает на благоразумные материнские увещевания так, как отвечает всякая девушка, когда мать напоминает ей, что пора идти домой: «Я не устала, еще один маленький контрданс, ну пожалуйста».

Кроме этого пантомимного диалога после танцев следовала сцена появления принцессы Батильды, ее отца и придворных, возвращающихся с удачной охоты. Это все также решалось приемом пантомимы, смысл которой стал понятен теперь без тех условных жестов, которые были обязательны в прежнее время.

А вот сцена сумасшествия Жизели дошла до нас, как видно, в неприкосновенности и до сих пор служит образцом действенного танца, органически вытекающего из пантомимы, так как не требует никаких пояснений ни жестом, ни печатным словом.

«Во втором действии перед зрителями предстает таинственная лесная чаща, напоминающая гравюры Садлера. Большие деревья с причудливо искривленными стволами сплелись густыми кронами, а их узловатые корни уходят под воду и извиваются там, словно змеи; на черной глади озера выделяются белыми и желтыми пятнами кувшинки; ночной ветерок колышет высокую траву и бархатные султаны камыша.

В этом заросшем травой и полевыми цветами уголке леса стоит белый каменный крест; видно, что он поставлен совсем недавно — камень еще не успел потемнеть.

Луч света, пробивающийся сквозь густую листву, падает на имя, высеченное на кресте. Это имя Жизели. Да, здесь в холодной земле покоится юная жертва Иллариона, едва достигшая пятнадцати лет — возраста Джульетты, возраста любви. Но что за дерзкие охотники устроили засаду в таком месте! Бессмысленно выслеживать здесь зайца или оленя; здесь обитают лишь призраки, которым не страшны пули. Это мрачное место пользуется дурной славой. Послушайте меня, люди добрые, забирайте свой пахнет из дичи и флаги с водкой и бегите прочь отсюда. Бьет полночь, наступает тревожная пора, когда живые отходят ко сну, а мертвецы встают из могил. Блуждающие огоньки, словно огненные бабочки, пронзают тьму. Вольнодумцы смеются над ними и говорят, что это всего лишь болотные испарения; но вы, доблестные немецкие охотники, вы ведь прекрасно знаете, что эти огоньки — неприкаянные души или злые духи; разве не дрожат твои колени, грубый Илларион, разве не выступает у тебя на висках холодный пот — ведь рядом с тобою могила Жизели!

Как ни бесстрашны охотники, они в ужасе разбегаются. Приоткрыв свои се-ребристые веки, царица ночи луна освещает опустевшую поляну. Видите, высокая трава кое-где примята — здесь водят свои хороводы виллисы. Да, именно эту поляну облюбовали они для своих волшебных праздников.

Глядите! трава колыхается; чашечка одного цветка приоткрывается, и оттуда поднимается облачко белого пара; оно превращается в юную, прекрасную девушку, бледную и холодную, как снег в лунном свете; это королева виллис. Концом скипетра она чертит в воздухе кабалистические знаки, сзывая своих подданных со всех концов света...».

Вот здесь первая редакция сильно отличается от последующих:

«Проносится в вихре темпераментная андалузка, проплывает томная немка, исполняет ритуальную пляску баядерка с золотыми кольцами в носу — все они жили и умерли в танце и ради танца. Они вырастают из-под земли, спускаются с деревьев, сбегаются со всех сторон».

Появление и танец Жизели были такими же, как и в наше время, но в конце танца она преклоняла колени перед королевой виллис и ей прикрепляли ко лбу звезду, а к плечам — два прозрачных крылышка. По окончании церемонии ее, новообращенную, хотели обучить танцевать фантастический вальс, но она уже знала его, и лучше, чем другие.

Далее, как и теперь, виллисы производили свою экзекуцию над Илларионом, и каждая хотела принять в ней участие: «...их десять, двадцать, тридцать...» Это говорит о том, что в то время в «Гранд-Опера» был большой кордебалет.

Когда Иллариона сбрасывали в озеро, «вода волновалась, пенилась, по ее глади расходились круги. (По-видимому, здесь применялся световой трюк.)

«Прощай, Илларион, правосудие свершилось!»

Вдруг зашевелились листья, чья-то рука раздвинула ветви...».

Дуэт Жизели и Альберта, вероятно, шел так же, как и теперь, но затем следовала сцена, когда виллисы пытались овладеть новой жертвой. Жизель умоляла их пощадить возлюбленного и просила его покрепче схватиться за крест на ее могиле и не покидать его, что бы ни происходило. Такие подробности, вероятно, «произносились» при помощи условных жестов. Так же «произносились и слова Мирты», которая, признавая, что ее скипетр сломается и она потеряет свою власть, если дотронется до креста, повелевала:

«Жизель, ты в моей власти, и я приказываю тебе: танцуй свой самый целомудренный и одновременно самый страстный танец, гляди на Альберта самым нежным взором и улыбайся самой обольстительной улыбкой. Он добровольно отпустит крест.

Жизель принуждена подчиниться, она медленно и неохотно исполняет несколько па, украдкой поглядывая на горизонт. Ночь подходит к концу, скоро запоет петух и наступит рассвет. Если Альберт не покинет своего пристанища, он будет спасен, и — высшее самоотречение — бедная тень старается казаться как можно менее прекрасной и соблазнительной. Но тщетно! Зачарованный юноша уже почти отпустил спасительный крест. Мирта заставляет Жизель убыстрить темп, та повинуется — не зря ведь она виллиса. Захваченная вихрем танца, она порхает, прыгает, кружится, и юноша, забыв о том, что бросается навстречу гибели, устремляется за ней и присоединяется к ее безумной пляске, желая умереть в объятиях дорогой ему тени. Этот ослепительный, головокружительный танец длится долго; Альберт бледнеет, дыхание его становится прерывистым, он вот-вот упадет в коварную воду, — но тут вдали раздается звон колокола.

Бледная полоса рассвета пересекает облака за холмом; светает. Виллисы испуганно разбегаются и прячутся в своих убежищах — в чашечках кувшинок, в трещинах скал, в дуплах деревьев. Альберт спасен. Жизель обессиленно опускается на траву, цветы обволакивают ее и смыкаются над ней; ее прозрачное тело тает как дым. Она машет хрупкой, бледной рукой тому, кого ей никогда уже не суждено увидеть; потом рука исчезает — земля вновь поглотила свою добычу.

Альберт в отчаянии бросается в лес, но там уже никого нет. Он поднимает с могилы розу — розу, еще хранящую благоухание целомудренной души Жизели; вот все, что осталось от бедной крестьянки.

В полном отчаянии, с разбитым сердцем, он без сознания падает на руки подошедшим Батильде и Вильфриду.

...Карлотта Гризи и ее верный помощник Петипа сделали из этого последнего акта настоящую поэму — дивную и нежную хореографическую элгию. К большому удивлению многих зрителей, взор их, привыкший следить за рон де жамбами и пуантами, затуманивали слезы, а это не часто случается на балетных спектаклях. Отныне Жизель и Карлотта Гризи слились для нас в единый образ, и мы не можем представить себе в этой роли никакую другую танцовщицу».

Так казалось современникам Гризи, но они, как мы знаем, ошиблись: «Жизель» пережила свой век и до сих пор является одним из самых любимых балетов во всем мире. Что же касается «Сильфиды», прошедшей с подлинным триумфом и положившей начало романтическому балету первой половины XIX века, то она была обязана таланту Марии Тальони, и после ухода со сцены создательницы этой партии балет утратил свое значение.

Чем же это объяснить?

Балет «Жизель» рассказывал о больших и подлинных человеческих чувствах: любви, страдании, верности и прощении, с одной стороны, о барском легкомыслии, но искренней любви и раскаянии — с другой.

Все это, несмотря на романтическую условность балета, понятно зрителю, вызывает его искреннее сочувствие, привлекает его сердце к образу героини, заставляет переживать ее трагедию. Балерине, если, конечно, она и талантливая актриса, здесь есть что играть, есть на чем показать свое разнообразное дарование. Поэтому мы имеем основание причислить «Жизель» к произведениям реалистическим, как один из первых балетов с крепкой драматургической основой.

А музыка! Талантливый композитор Адан, автор известных в свое время оперы «Почтальон из Лонжюмо», балета «Корсар» и

других, создал одно из самых значительных музыкальных произведений романтизма. Драматургия программы органически перешла в драматургию музыкальную, а затем и хореографическую.

Создатели хореографии — Перро, Коралли, а затем и М. Петипа (который поставил «Жизель» в Петербурге в своей редакции, сохранив ее основу) — нашли в этой музыке характеристики героев с чувствами и переживаниями и сумели воплотить их исключительно талантливо. Танцы «Жизели» — образец для всех хореографов последующих поколений. На занятиях по классическому наследию вы будете проходить их и сами сможете в этом убедиться.

«Сильфида» (1832), первый балет романтической серии, был и первым «белотюниковым» балетом. Мария Тальони и ее отец Филипп Тальони совершили не только реформу классического танца (Тальони стала танцевать на кончиках пальцев) *, но и реформу балетного костюма, сделал его таким прозрачным и воздушным, что он в значительной мере способствовал легкости и невесомости танца его создательницы. Тальони стала первой балериной нового стиля танца. Она была не только чрезвычайно одаренной танцовщицей, но и необычайно трудолюбивой. Сохранилось немало рассказов о ее изнурительной работе под руководством безжалостного отца. И хотя балерина казалась болезненной и хрупкой (во время работы она не раз теряла сознание), этот труд не пошел ей во вред — она дожила до весьма почтенного возраста.

Сюжет «Сильфиды» навеян шотландской легендой. Юноша накануне свадьбы влюбляется в фантастическое существо Сильфиду. Их любовь вызывает злобу старой волшебницы, и она, желая погубить прекрасную фею, дает юноше заколдованный шарф, от прикосновения которого к плечам Сильфида погибает. Невеста выходит замуж за другого.

Музыка Шнейцгофера не идет ни в какое сравнение с музыкой Адана.

Этот балет в 1922 году В. И. Пономарев пробовал восстановить для выпускного спектакля Ленинградского балетного училища. В роли Сильфиды выступила способная танцовщица Нина Млодзинская, Она была очень красива, с головкой, убранный в стиле Тальони, но у нее не было и намека на ту легкость, невесомость, которая прославила ее знаменитую предшественницу. А без этого не может быть Сильфиды. Тут особенно бросался в глаза неправильный выбор исполнительницы. Я не знаю, на основании каких материалов восстанавливал этот балет Пономарев. Возможно, кое-кто из старых артистов помнил еще редакцию М. Петипа 1892 года, но интереса он не вызвал, показался архаичным, музыка — слабой, переживания героев не волновали. В репертуар он не вошел, несмотря на то, что ожидался с большим волнением из-за его шумной славы в

* Утверждать, что Тальони это сделала первой, нельзя, по-видимому, у нее были предшественницы, но положила начало пальцевой технике — она.

прошлом веке. В настоящее время балет «Сильфида» возобновлен в ряде стран, в том числе и в СССР, в редакции Бурновиля.

Но вот в 1844 году появился балет «Эсмеральда» Жюля Перро на музыку Ц. Пуни. Этому балету, как и «Жизели», суждена была долгая славная жизнь. Конечно, огромную роль в его успехе играла драматургия, созданная Перро на основе знаменитого романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери». Беспхитростная, но трогательная и мелодичная музыка позволила балетмейстеру сочинить танцы и пантомимные сцены, отличающиеся психологической правдивостью, большим накалом страстей.

Хотя этот балет был первоначально поставлен Перро в Англии, подлинной создательницей образа Эсмеральды стала Фанни Эльслер, искрометный талант которой хорошо нам известен из описаний. Прославилась она в забытом ныне балете «Хромой бес», где с невероятным успехом исполнила качучу. Сохранилось несколько гравюр и фарфоровых статуэток балерины в этом танце, их можно увидеть в книгах и музеях.

Попробуем представить себе Эльслер — Эсмеральду, эту темпераментную юную цыганку, по-детски наивную и шаловливую в начале балета и бурно переживающую свою трагедию в последующих актах. Замечательной Эсмеральдой, по свидетельству очевидцев, была позднее итальянка Вирджиния Цукки, для которой Петипа сделал в Петербурге новую редакцию. Позже ее танцевала Матильда Кшесинская. Кшесинская была превосходной балериной, обладавшей необычной для того времени техникой (так, она первая после знаменитой Пьерины Ленъяни стала делать 32 фуэте), и, кроме того, она была крупной актрисой. Ее Эсмеральда всегда заставляла публику волноваться и даже вызывала слезы. Второй ее коронной партией была роль Рамзеи в ныне забытом балете «Дочь фараона». Здесь было множество великолепных танцев М. Петипа.

Роль Эсмеральды стала яркой страницей в творческой биографии Екатерины Васильевны Гельцер. Но мне, к великому сожалению, видеть ее в этой партии не довелось.

После Октября в Петрограде Эсмеральду танцевала Ольга Спесивцева, превосходная танцовщица редкой красоты, она трогала наивностью, непосредственностью и искренностью переживаний своей героини. Затем Эсмеральду танцевала Елена Люком. В редакции этого балета, осуществленной А. Я. Вагановой, замечательно показала себя талантливая Татьяна Вечеслова. Балет требует высокого актерского мастерства и создания значительного образа в танце. Остается пожалеть, что он давно не идет на наших больших сценах.

Театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко поставил этот балет в редакции В. Бурмейстера. Виолетта Бовт и Элеонора Власова, обе одаренные артистки, стали хорошими исполнительницами главной роли.

Гастролировавший у нас французский балет «Гранд-Опера» показал балет «Собор Парижской богоматери» с новой музыкой

М. Жарра и хореографией Ролана Пети. В этом балете самой большой балетмейстерской удачей стал образ Квазимодо. Интересен он тем, что решен исключительно пластическими средствами; у исполнителей (Р. Пети и С. Атанасов) нет костюма с горбом, как это делалось раньше, ноги не деформированы, нет и искажающего лицо грима. Все это стало ненужным благодаря талантливости артистов, исполняющих эту роль, которые лишь с помощью мимики, движений и поз дают полную иллюзию уродливости Квазимодо. Это так убедительно, что не требуется никаких ухищрений гримера и костюмера. Рисунок роли продуман балетмейстером четко, он нов и интересен. Правда, здесь очень заметно влияние фокинского «Петрушки», но это полезное влияние.

В балете Жюля Перро, который идет под названием «Эсмеральда», главной героиней является молодая цыганка. В «Соборе Парижской богородицы» она потеряла свою первенствующую роль. Прежде все события разворачивались вокруг Эсмеральды, теперь же, по-видимому, балетмейстер хотел дать более полную картину событий средневековья, подчеркнуть значение остальных образов знаменитого романа В. Гюго. Но удалось это сделать лишь там, где в распоряжении хореографа оказался талантливый исполнитель. Остальные роли как-то стусевались, отошли на второй план. Исполнительница роли Эсмеральды, сильная балерина Клер Мотт, совершенно к ней не подходила. Она крупна, тяжела, лишена искренности и непосредственности, которые составляют основу этого образа. Не думаю, что в такой большой и талантливой труппе, которой является балет «Гранд-Опера», не нашлось более подходящей актрисы. Нашел же Ю. Григорович там, среди совсем начинающих танцовщиц, Доменик Кальфуни — прелестную исполнительницу роли Анастасии в своем балете «Иван Грозный», которая после исполнения этой партии стала новой «звездой» своего театра.

Хореография, предложенная балетмейстером исполнителю партии Клода Фролло, не вяжется в моем представлении с образом этого мрачного священника. Его танцы напоминают классический экзерсис с большими батманами, двойными турами и прочим. Получилась ирония и над католической церковью и над самим классическим танцем.

В танцах массы много акробатических приемов, что делает исполнителей похожими на полулюдей-полуживотных. Народ в спектакле — «одноликая чернь», а это уже совсем чуждо нашим понятиям. В этом смысле балет В. Бурмейстера решен очень убедительно и выгодно отличается от французского.

В спектакле есть талантливые находки, но он эклектичен, нет четкой социальной концепции.

Я потому так подробно остановился на разборе спектакля французского балетмейстера, что он поставил его и в Ленинградском театре имени Кирова. Роль Эсмеральды Ролан Пети поручил одаренной балерине Галине Мезенцевой, которая напоминает французскую танцовщицу только своим высоким ростом. Клода Фролло

ло исполняет способный танцовщик и артист Юрий Гумба, а Квзимодо — К. Заклинский.

Знакомясь с творчеством артистов и балетмейстеров прошлого, мы вспомнили «Жизель», и я думаю, что интересно будет познакомиться с совершенно ныне забытым балетом балетмейстера Коралли «Хромой бес» (музыка Казимира Жиды). В свое время он пользовался огромной популярностью, в основном благодаря участию в нем Фанни Эльслер. По подробному описанию балета, сделанному в 1845 году Теофилом Готье можно судить о вкусах французской театральной публики начала и середины прошлого века, о том, что могло ее приводить в восторг.

Балет «Хромой бес» был своего рода балетом-водевилем, где вместо пения были, по всей вероятности, великолепные танцы и превосходные исполнители. Это — комедия положений. В те времена ведь не было кино и такой спектакль, с быстро меняющимися картинками, полными забавных приключений, несомненно, должен был пользоваться огромным успехом. Зрители узнавали там самих себя, свои стремления к счастью и богатству, и им хотелось верить в доброго беса, который может им все это легко предоставить.

ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ «ХРОМОЙ БЕС» **

«Кто не знает «Хромого беса», романа Лесажа из испанской жизни! Ныне заслуженный успех снискал одноименный балет. Либретто его принадлежит перу молодого литератора Эдмона Бюра де Гюржи, в расцвете лет и таланта унесенного чахоткой; пантомиму и танцы поставил господин Коралли — бессменный создатель наших лучших балетов. В «Хромом бесе» наиболее полно проявился гений Фанни Эльслер, этой немки, сумевшей стать испанкой. Фанни Эльслер — воплощенная качуча, качуча Долорес, возвысившаяся до уровня классического образца; Фанни Эльслер — самая темпераментная, самая безупречная, самая мудрая танцовщица из всех, чей стальной носок когда-либо касался пола сцены. Неблагодарная! Она отправилась в Америку, предпочтя нам дикарей и янки, и свела их с ума звоном кастаньет и покачиванием бедер; дошло до того, что сенаторы впрягались в ее карету, а толпы народа провожали ее криками и фанфарами! Хотя она — увы! — уехала и, вероятно, никогда уже не вернется, мы, те, кому посчастливилось лицезреть ее, попытаемся по мере сил запечатлеть на бумаге ускользающие черты ее прелестного облика, грани ее неподдельного и тонкого дарования.

Фанни Эльслер высокого роста, стан ее строен и гибок, ноги ее — ноги Дианы-охотницы; сила не лишает их изящества; чистая и благородная линия шеи соединяет ее миниатюрную, как у античной статуи, головку с атласными плечами... пленительные глаза ее дышат лукавством, в уголках губ таится чуть ироническая улыбка. Черты ее лица безупречно правильны, словно высечены из мрамора, однако они способны выражать все чувства, от самой безысходной скорби до самой безудержной радости. Мягкие каштановые волосы, блестящие и шелковистые, расчесаны обычно на прямой пробор и обрамляют лоб, равно достойный и золотого венца богини... Хотя она женщина в полном смысле этого слова, изящество и стройность стана позволяют ей с огромным успехом выступать

* Т. Готье был романтиком, энергично ополчившимся против классицизма. Он положил начало так называемой «школе парнасцев». Совершая свои путешествия по Европе, Готье побывал и в России, о чем написал путевые заметки — «Художественные сокровища старой и современной России» и «Путешествие в Россию».

** Статья приводится с незначительными сокращениями.

и в мужском костюме. Только что вы видели прелестнейшую в мире девушку — и вот уже перед вами прекраснейший юноша-

Занавес взвизывает, и перед нами предстает, если верить программке, зал оперного театра в Мадриде, убранный для бала. Лишь колонны, позолота, хрусталь, созвездия сверкающих люстр, пышность напоминают нам, что мы в Парижской опере.

Дон Клеофас Самбульо, студент университета в Алькала, пришел на бал попытать счастья; а поскольку дон Клеофас — бравый молодец, галантный кавалер, веселый, остроумный собеседник да вдобавок еще и храбрец, каких мало, то счастье тут же улынулось ему.

Не прошло и четверти часа с тех пор, как он появился в зале, а уже успел завязать настоящую интригу с кокетливейшим в мире белым домино, поклясться прекрасной маске в любви и подкрепить свое признание виршами, которые он предусмотрительно переписал в нескольких экземплярах. Сердобольное белое домино дает ему взамен кольцо — не какое-нибудь, а настоящее золотое кольцо! — и скрывается в толпе. Дон Клеофас готов броситься вслед за ним, но тут внимание его привлекает изящная накидка. Упорхнувшее домино вмиг забыто: студент вновь объясняется в любви, достает из кармана новую записку и завладевает цветком, в котором накидка не в силах ему отказать... Но сеньор дон Жиль, ужасный ревнивец, замечает эту уловку и с проклятиями спешит вырвать красавицу из рук Клеофаса. Какие пустяки! Ветренник тем временем успел заметить розовое домино, которое, проплывая мимо, обожгло его взором своих сверкающих глаз. «Прелестное домино, я люблю тебя, я люблю только тебя!» — вновь произносит студент и подкрепляет свои слова третьим циркуляром. А так как перед доном Клеофасом не может устоять даже самая жестокосердая красотка, розовое домино выслушивает его благосклонно и позволяет ему похитить у себя бант, который занимает свое место рядом с цветком и кольцом, увы! — уже почти забытым.

Однако дон Жиль отнюдь не потерял из виду своего соперника: он жаждет мести, но чрезмерная осторожность или чрезмерная трусость мешают ему пойти на прямое столкновение, поэтому он возбуждает ревность в капитане Белласпада, рыцаре дамы в розовом домино. Этот Белласпада, по правде говоря, просто фанфарон: он побаивается ссоры с Клеофасом и советует дону Жилю просто приказать лакеям избить его.

Так бы и случилось, но, к счастью, белое домино, посвященное в заговор, предпрещает о нем студента, и тот переодевается в женский костюм, надеясь таким образом довести до счастливого конца свою тройную интригу.

Действительно, в новом наряде Клеофас становится неузнаваем; более того, он держится столь грациозно и естественно, что дон Жиль и Белласпада, не сомневающиеся в том, что перед ними — дама, устремляются вслед за ним и наперебой приглашают его на ужин, а юному вертопраху кажется пикантным принять это приглашение. За десертом радушные хозяева, сгорая от желания узреть лицо красавицы, с которой они только что отужинали, просят Клеофаса снять маску... Вообразите себе их изумление и ярость, когда из-под маски показывается лукавая физиономия их соперника! Капитан требует у мистификатора удовлетворения за нанесенное оскорбление с тем большей решительностью, что видит его безоружным; но Клеофас, схватив шпагу донна Жилия, готов храбро отразить удары Белласпады. Однако капитан отделяется легким испугом, ибо на крик его достойного сообщника тотчас собирается толпа, появляются альгвазилы, и сбросившему свой наряд студенту удается ускользнуть из их рук только благодаря помощи розового домино, накидки и в особенности белого домино.

Декорация меняется. Мы в таинственной лачуге, где, судя по всему, готовятся самые разнообразные подзорные зелья. Вам, несомненно, знакомы картины, на которых Рембрандт, Тенирс или Эжен Изабе, повинувшись капризу своей кисти, нагромождают в восхитительном поэтическом беспорядке пузатые, как бегемот, колбы; перегонные аппараты с длинным, как слоновий хобот, отводом; стоящие на краю стола флаконы с узким горлышком, напоминающие задумчивых лебедей; трубки, свернувшиеся клубком, словно змеи; чучела крокодилов; старинные книги с медными застежками; желтоватые пергаментные свитки; черепа, скалящиеся в беззубой улыбке; карты, глобусы, телескопы, таблички с заклинаниями и кабалистическими знаками — весь этот пыльный, прогорклый, затхлый, зловонный, расплывающийся

мир черной магии и астрологии. Бледный луч луны освещает это подозрительное логово, оставляя серебряные блики на огромном брюхе стоящего в тени стеклянного флакона, похожего на один из тех сосудов, в которых в Испании охлаждают вино.

Убегая по крышам от своих преследователей, Клеофас заблудился; он проникает в эту лачугу, «как падает вино в бутылку», то есть сверху. Лаборатория пуста... Поначалу студент слегка оглушен падением, но вскоре он приходит в себя и начинает потихоньку разглядывать помещение.

Любому другому результаты осмотра вряд ли показались бы особенно обнадеживающими, но наш студент — вольнодумец, и его мало страшат тайны кабалы. Внезапно тишину нарушает слабый стон. Похоже, что жалоба доносится из огромного сосуда, стоящего на помосте в глубине лаборатории. Клеофас подходит к этому сосуду и ударом молотка разбивает его... Оттуда вырывается густой темный дым, а когда он рассеивается, на его месте оказывается уродливый карлик, хромой, кривоногий, с костылем в одной руке и серебряным колокольчиком в другой. Это Асмодей. Хромой бес, добрых Два десятка лет проведенный в этом сосуде по воле алхимика.

При виде нечистой силы дон Клеофас, несмотря на всю свою храбрость, отшатывается в изумлении и ужасе, переставая понимать, происходит все это наяву или он стал жертвой ужасного ночного кошмара. Но Асмодей спешит успокоить Клеофаса, называет его своим избавителем и обещает служить ему верой и правдой. Скептический идальго, дабы испытать, сколь далеко простирается эта бесовская сила, просит таинственного человечка показать ему трех прелестных незнакомок, встреченных на балу. Асмодей чертит костылем в воздухе кабалистические знаки — ив тот же миг стена раздвигается, и в образовавшемся проеме, залитом светом, Клеофас видит белое домино, затем накидку и наконец розовое домино. Более того, по мановению руки беса со всех трех дам спадают маски и домино, и студент видит их истинные лица и костюмы. Оказывается, что первая дама — простая манола (испанская гризетка), по имени Пакита, вторая — самая модная мадридская танцовщица донья Флоринда, а третья — сеньора Доротея, богатая молодая вдовушка. Все три кажутся Клеофасу одинаково соблазнительными, «сердце его колеблется», и, прежде чем сделать выбор, он хотел бы рассмотреть их получше и познакомиться с ними покороче. «Хорошо,— говорит бес,— все они придут сюда посоветоваться с алхимиком. Нарядись в балахон проклятого колдуна и прими их вместо него».

Первой приходит Пакита. Девушке хочется узнать, искренне ли любит ее молодой человек, который ухаживал за нею на балу, а поскольку она всего лишь гризетка и не знает грамоты, она просит мнимого волшебника прочесть ей его же собственную записку. Студент невольно краснеет при виде такого простодушия; такая победа не слитком лёсна для его тщеславия; поэтому, чтобы поскорее отделаться от девушки, он говорит, что ее непостоянный поклонник уже изменил ей, и в доказательство своих слов возвращает ей кольцо, сделав вид, будто добыл его колдовским путем. Пакита понимает, что забыта, и в отчаянии удаляется; но в последний миг Асмодей, добрый бес, успевает шепнуть ей на ухо, чтобы она не отчаивалась, ибо у нее остается могущественный покровитель, который о ней позаботится. Действительно, оставшись наедине с Клеофасом, благородный бес укоряет его за то, что он отверг чистую и бескорыстную любовь девушки, которая, по его мнению, достойнее многих знатных дам; но тщеславный студент не слушает справедливых упреков и радуется, когда их прерывает приход сеньоры Доротеи. Прелестная вдовушка является в сопровождении брата, капитана Белласпады, и другого нашего знакомого, сеньора дона Жилья. Доротея жалуется на неясное томление и просит раскрыть ей, если возможно, его причину. Погримасничав с ученым видом, Клеофас заявляет вдовушке, что единственное средство от ее болезни — замужество! Дон Жиль весьма одобряет такой рецепт, льстя себя надеждой извлечь из него выгоду, ибо он давно уже мечтает жениться на Доротее. Но студент, отведя ее в сторонку, советует ей выйти замуж за того незнакомца, который похитил у нее бант на балу и который, добавляет он для вящего успеха, принадлежит к высшему обществу. Затем, поскольку вдовушка возражает, колеблется и не слишком доверяет нашему лжемагу, Клеофас побеждает ее нерешительность с помощью банта, похищенного накануне с ее груди. Доротея перестает сомневаться в правоте слов алхимика и дает волю своей радости. Дон Жиль, заблуждаясь по поводу ее причины,

полагает, что настал подходящий момент для объяснения, и падает перед вдовушкой на колени, заклиная принять его как лекарство, то есть как мужа... Но трах! — бес, желая развлечься, смешивает карты — ив дверях появляется донья Флоринда! Танцовщица затевает ссору со своим старым чисибеем, которого застаёт в вышеописанной двусмысленной позе. Доротей со своей стороны разыгрывает возмущение и в сопровождении капитана удаляется...

Клеофас, оставшись наедине с Флориндой, открывается ей и вновь принимается убеждать ее в своей любви; танцовщица не остается равнодушной — она слушает студента с явным удовольствием; но злополучный дон Жиль, который всегда все делает невпопад, вскоре нарушает их уединение. Флоринда, дабы скрыть смущение, делает вид, будто упала в обморок, а Клеофас под тем предлогом, что надо дать ей нюхательную соль, посылает соперника то за одним, то за другим флаконом, просит принести то то, то се, а сам тем временем успевает обо всем договориться с танцовщицей. Наконец красавица открывает глаза, милостиво прощает дона Жилья и удаляется, опираясь на его руку и деляя знаки студенту. Юный Самбулю наверху блаженства; он зовет Асмодея и горячо благодарит его за оказанные услуги. «Однако,— замечает он,— чем все это кончится? Манола меня не волнует, но как мне соблазнить вдовушку и танцовщицу? Мне предстоит борьба с могущественными противниками^а а я всего лишь бедный студент... Мне нужно золото, дворцы, богатства...». «Только и всего? — говорит бес.— Пожалуйста!» И ударом костыля превращает мрачную лабораторию алхимика в роскошный дворец...

Среди цератоний, олеандров, миртовых кустов, гранатовых и апельсиновых деревьев — всего самого прекрасного и душистого, чем богата испанская флора,— возвышается мавританский альказар с расположенными одна над другой террасами. Когда бес берется за архитектуру, он всегда хватает через край! Мраморные колонны, фарфоровые пластинки, позолоченное и расписное чугунное литье, двери из кедрового дерева, алебастровая чаша, с'ены, резные, как кружево, или лопатка для рыбных блюд — все явилось на свет, встало на свои места и сложилось в единое целое за несколько секунд!..

«Прекрасно, вот дворец и парк, но где же слуги?» — «Какие пустяки!» Тому, кто одним мановением палочки заставляет вырасти деревья и колонны, ничего не стоит нанять нескольких мошенников. Тотчас из всех углов сбегается толпа лакеев в ливреях с галунами и золотой тесьмой: дворецкий, управляющий, повара, поварята, экононы, пажи...

Клеофас замечает бесу, что гонец с головой борзой показался бы несколько странным в Прадо и привлек бы внимание братства Святой Германда. Бес смеется над собственной рассеянностью, делает знак, и у всех демонов — ибо вы догадываетесь, что все эти слуги могли представить лишь рекомендации, подписанные Сатаной,— отваливается у кого клюв, у кого пасть, у кого рыло, и все они приобретают человеческие лица, если не более благородные, то хотя бы более благообразные. Из-под земли вырастает накрытый стол, уставленный золотой посудой, фруктами, винами и яствами, не ставшими менее вкусными от того, что были приготовлены в адской печи. Дон Клеофас, который уже ничему не удивляется, спокойно усаживается и принимается за еду. Во время трапезы полубогаженные нимфы порхают вокруг него под чарующие звуки музыки. Приходится признать, что Асмодей знает свое дело.

Во втором акте нашему взору предстает танцкласс той же мадридской Оперы. Здесь идет урок танцев, весьма напоминающий истязания в подвалах инквизиции,— известно ведь, каким пыткам подвергаются юные сифиды и будущие виллисы. Но вот неожиданное происшествие прерывает занятия: двое непосвященных, презрев запреты, пытаются любой ценой проникнуть в святылище. Нет нужды объяснять вам, о ком идет речь: вы без труда признали Клеофаса и его друга — Хромого беса. Незваных гостей, несмотря на их настойчивость, выпроваживают за дверь. Но кому под силу сладить с дьяволом? Закройте дверь у него под носом — и он пролезет в замочную скважину. Так и поступает Асмодей. В мгновение ока он принимает облик учителя танцев и занимает его место, да так ловко, что никто не успевает заметить подмены.

У этого славного малого свои причины для такого поступка: его подопечная Пакиа вот-вот должна прийти с просьбой принять ее в кордебалет. Бедная девушка, полагая, что Клеофас принял ее за танцовщицу, надеется таким образом найти путь к его сердцу. Но это не устраивает Асмодея, ибо он знает, какие

личества и опасности подстерегают гризетку в мире балета. Он решил не допустить ее туда. Поэтому, когда Паquita появляется и, желая показать, что она умеет делать, исполняет несколько па деревенского танца, которому научилась в родном селении, мнимый балетмейстер, насмехаясь и ропща еще громче своих учениц, объявляет девушке, что ей не суждено научиться хорошо исполнять пируэты и жете батто. Простодушное дитя, видя крушение своих надежд, отчаивается до такой степени, что присутствующая при этой сцене Флоринда, не в силах удержаться от волнения, говорит ей несколько утешительных слов и обещает свою поддержку.

Но увы! — танцовщица вскоре забывает свое обещание! Вечером ей предстоит исполнить па-де-де в новом дивертисменте, и она считает своим долгом прежде показать его избранному кругу зрителей, дабы по их приему судить о возможной реакции публики. Однако Флоринда замечает, что выступление ее не производит должного впечатления, что вторая партия в дуэте более выигрышна и интереснее задумана, одним словом, что ею полностью пренебрегают. Она приходит в ярость и требует от балетмейстера изменений и купюр, на которые тот не соглашается, — ведь балетмейстер-то не кто иной, как Асмодей. Флоринда грозит, что откажется танцевать. Атмосфера накаляется. Одни зрители становятся на сторону хореографа, другие, в том числе дон Жиль и Клеофас, которому все же удалось преодолеть запрет и проникнуть в зал, с горячностью отстаивают сторону танцовщицы. Неизвестно, до чего дошло бы дело, если бы колокольчик распорядителя не заглушил внезапно шум своим пронзительным звоном, успокоив общее возбуждение и заставив каждого занять свое место. Нужно ли объяснять, что было во время этой сцены с бедной Паquitой? Она подошла к Флоринде — Флоринда ее оттолкнула, потом к Клеофасу — Клеофас притворился, что не узнал ее. Только Асмодей, уходя, шепнул ей на ухо: «Терпение! Вы отомстите и ей и ему!»

Для тех, кто никогда не бывал за кулисами театра и кто мечтает узнать, что происходит по ту сторону занавеса, следующая картина должна обладать особым очарованием. Декорация изображает сцену Оперы перед началом спектакля. Распорядитель трижды ударяет в гонг.

Оркестр играет увертюру, занавес в глубине сцены поднимается, и нашему взору предстает зал, залитый светом и полный публики. На сцену выбегает кордебалет и, повернувшись к зрителям спиной, исполняет дивертисмент; за ним следует па-де-де, на генеральной репетиции которого мы только что присутствовали. Флоринда не ошиблась, предчувствуя поражение; несмотря на все ее усилия, на ее отчаянные прыжки, никто ей не аплодирует; все кричат «браво» ее сопернице, — разумеется, речь идет о воображаемой публике, ибо партию Флоринды исполняет Фанни Эльслер, а разве может одно ее появление на сцене, одно ее малейшее движение не вызвать восторга? Дело в том, что Асмодей заколдовал зрителей и заставляет их поступать так, как угодно ему.

Флоринда, видя, что борьба бесполезна, решает притвориться, что вывихнула ногу, растянула связку — все что угодно, и падает на руки статистов...

Распорядитель приказывает опустить занавес, и балерину уносят в ее уборную. Туда уже успели проникнуть Клеофас и его адский сообщник. Они спрятались на балконе, за портьерой, чтобы незаметно наблюдать за всем происходящим. Статисты приносят Флоринду и кладут ее на диван. Она зла на себя, на весь мир и просит оставить ее одну... Именно в этот момент Клеофас решает выйти из своего укрытия. Сначала танцовщица несколько удивляется его внезапному появлению и делает вид, что сердится; но студент без труда добивается ее благосклонности. Он напоминает ей о бале, о встрече накануне у алхимика, и беседа принимает самый нежный оборот; как вдруг камеристка Флоринды докладывает о приходе балетмейстера. Клеофас едва успевает спрятаться за очень кстати подвернувшуюся ширму. Флоринда встречает назойливого хореографа резкими упреками, ибо именно его, как постановщика па-де-де, она считает главным виновником своего провала; но добрый малый так удручен, так рассыпается в извинениях, что танцовщица, не в силах сердиться на него, скрепляет примирение поцелуем. Эта милость, оказанная балетмейстеру, возбуждает ревность Клеофаса, и, выйдя из своего убежища, он прямо заявляет об этом Флоринде. «Как, вы ревнуете к поцелую вежливости! Неужели вы не понимаете, что мне приходится угождать этому человеку!» Пока она пытается образумить студента, в дверь снова стучат. На этот раз является дон Жиль в сопровождении театрального

врача. Тот для вида прописывает несколько рецептов и тотчас удаляется. Дон Жиль, полагая, что остался с Флориндой наедине, падает на колени и начинает объясняться в любви с таким пылом, что Клеофас, не выдержав, ударом кулака опрокидывает ширму и предстает перед глазами ошарашенного соперника. Если вы полагаете, что танцовщица смущена, то вы совершенно не знаете женщин! Они всегда найдут способ оправдаться, в особенности если не правы. Флоринда разыгрывает удивление, гнев и, несмотря на возражения студента, убеждает дона Жилья, что Клеофас — возлюбленный ее камеристки. Старый идальго зовет своих слуг, дабы они прочурили наглеца по заслугам; но, к счастью, Хромой бес помогает Клеофасу ускользнуть, что тот и делает, несколько изменив, как вы догадываетесь, свое мнение о танцовщице.

Дабы окончательно раскрыть ему глаза на поведение Флоринды, Асмодей решает дать ему возможность в тот же вечер побывать у нее дома. Прелестная куртизанка пригласила на роскошный ужин своих поклонников, число которых оказывается весьма приличным (или, если угодно, весьма неприличным).

Под конец празднества гости просят Флоринду сплясать. Она выходит вперед в баском национальном костюме из розового атласа, с черными кружевными воланами; расширяющаяся книзу юбка облегает бедра; осиная талия красиво изгибается, а на корсаже сверкает алмазная пряжка; гладкая, как мрамор, ножка просвечивает сквозь тонкую паутинку шелкового чулка, а крошечная ступня готова пуститься в пляс с первыми звуками музыки. Как она очаровательна со своим большим гребнем и розой в волосах, горящими очами и сияющей улыбкой! В розовых ее пальцах звенят кастаньеты. Вот она делает первый шаг — раздается звон кастаньет; звук этот — словно гроздь ритма. Как она гибка! как стройна! сколько огня! сколько страсти! сколько пыла! Подняв трепетные руки и склонив голову, она прогибается назад так, что белые плечи ее почти касаются пола. Сколько очарования в этом движении! Кажется, будто в эту руку, почти касающуюся полосы рампы, она собирает все желания и весь энтузиазм зала!

Мы видели Роситу Диес, Лолу и лучших танцовщиц Мадрида, Севильи, Кадикса, Гренады; мы видели альбесинских цыганок; но ничто не может сравниться с этой качучей в исполнении Фанни Эльслер!

Но отчего она вдруг остановилась? Откуда эта внезапная бледность? Что случилось? Пока она с таким пылом и самозабвением предавалась безумной пляске, Асмодей приподнял крышу и показал Клеофасу, что огорчения актрисы никогда не бывают долговечны. Студент, вне себя от ярости, бросил сверху к ногам Флоринды розу, которую она подарила ему на балу!

Третий акт переносит нас на один из мадридских перекрестков, к дому доньи Доротеи. Клеофас привел музыкантов под окно вдовушки, к которой отныне устремлены все его желания; звучит серенада, а мы уже говорили, размышляя о «Севильском цирюльнике», что молодая испанка не может, слыша под своим балконом серенаду, не выглянуть из-за *reja* *. Итак, вдовушка не заставляет себя долго ждать и жестами дает понять воздыхателю, что его ухаживания Встречены благосклонно... Но тут является эта скотина дон Жиль, продолжающий погоню за двумя зайцами. «Ну и дела, — говорит он себе, — надо предупредить Белласпаду».

Вслед за ним является еще кто-то. А! Это горничная Флоринды — она вручает Клеофасу записку от своей хозяйки; Клеофас рвет ее, даже не пожелав прочесть, и отсылает смущенную служанку. Наконец музыкантам все-таки удается без помех окончить серенаду. Пока Клеофас расплачивается с артистами, честно заслужившими свою мзду, вновь появляется дон Жиль, на сей раз в сопровождении брата вдовушки. Последний требует у Клеофаса объяснений. Клеофас начинает с того, что говорит, кем он является, вернее, кем он не является, ибо он выдает себя за знатного сенюра, хвалится своим богатством и в заключение заявляет капитану, что надеется на неслыханную честь стать его зятем. Белласпада не видит причин для того, чтобы перерезать ему глотку: напротив, подобные намерения кажутся ему как нельзя более похвальными, и, не обращая внимания на отчаянные знаки дона Жилья, он прощается с молодым человеком, пообещав тому замолвить за него словечко перед доньей Доротеей.

* Оконная решетка (*исп.*).

Хромой бес, видя восторг Клеофаса, пытается растолковать ему, что Белла-пада и его сестрица польстились только на мнимое богатство и никогда не снизошли бы до него, если бы знали, что на самом деле у него ни гроша за душой. Но студент отказывается этому верить, и, не исходя эти речи из уст его благодетеля, он счел бы их за оскорбление.

Асмодей решает пустить в ход последнее средство и заставляет появиться Пакиту. Манола со слезами на глазах рассказывает свою горестную повесть, и страдания ее столь неподдельны и трогательны, что не могут оставить Клеофаса равнодушным. В сердце его начинается борьба; и чистая любовь уже почти побеждает, как вдруг, к несчастью, приходит лакей и вручает студенту приглашение в гости к вдовушке. От радости Клеофас тотчас забывает о гризетке; он так горит желанием поскорее отправиться к донье Доротее, что отталкивает даже беса, который пытается его удержать; огорченный такой неблагодарностью, тот грозит бросить его на произвол судьбы.

Однако в тот миг, когда Клеофас собирается войти к вдовушке, он чувствует, как чья-то рука ложится на его руку и чей-то голос кричит на языке балета: «Постойте, милый кабальеро! Вы любите донью Доротею, и я тоже; а потому соблаговолите скрестить со мною шпагу».

Речи эти принадлежат молодому офицеру. Клеофас имеет полное право не узнавать его, но нас-то его усы не могут ввести в обман, ибо у нас хорошая память. Это донья Флоринда собственной персоной. Она действует так ловко, что у студента нет ни малейшей возможности уклониться от поединка. Дуэлянты скрепчивают шпаги, и дело принимает столь серьезный оборот, что один из них неминуемо должен остаться на поле боя. Но Пакита, издали наблюдавшая за поединком, бросается между ними и вынуждает их отложить дуэль, к огромному огорчению Флоринды, которая уже не может помешать Клеофасу отправиться к сеньоре Доротее. Оставшись вдвоем, танцовщица и манола рассказывают друг другу свои истории. Это естественно, ведь обе они женщины. Сплоченные жаждой мести, они забывают о своем соперничестве и заключают против вдовушки оборонительный и наступательный союз, а Асмодей обещает им покровительство.

Для начала бес помогает Паките под видом модистки и Флоринде в военной форме проникнуть в будуар сеньоры Доротей, занятой своим туалетом. Кто из вас видел мадридских манол? Они лучше бордоских гризеток, лучше парижского модисток; они быстры, как змеи, грациозны, как птицы; шелково-атласный наряд, переливающийся на солнце, подчеркивает изящество их форм; личико у них не кокетливо-плутовское, как у пастушек Ватто, не слащаво-сентиментальное, как у пастушек Гесснера, но умное, страстное, задорное; манола вся — пыл, огонь, стремительный порыв, царство фантазии, блестящий каприз, полуденный луч, который, играя, скользит среди лесных теней. И вот Пакита и Флоринда — в будуаре Доротей. Юный офицер прячется за ширму, между тем как гризетка показывает вдовушке свои изделия. Доротея, прежде чем сделать выбор, хочет подумать; она просит юную продавщицу оставить свой товар и прийти за ним попозже.

Это нам очень на руку. Как только вдовушка и балерина остаются наедине, Флоринда бросается к ногам Доротей и недолго думая признается ей в страстной любви.

— Как! Так лихо взяться за дело! Объясняться в любви даже не познакомившись поближе! Это уж лишком! — скажете вы.

Но не учите ученого — танцовщица по собственному опыту знает, как завоевывать сердце женщины; так что будьте спокойны. Впрочем, ей надо всего лишь скомпрометировать вдовушку, устроить небольшой скандал, и уж это-то Флоринде вполне удастся.

Бес попутал Клеофаса сунуть нос в дверь будуара как раз в тот миг, когда Доротея волей-неволей дарит поцелуй ангелочку в форме и позволяет ему взять на память ленту со своего корсажа. Судите сами, каково студенту это видеть! Однако он сдерживается и в поисках забвения садится за карточный стол. Но ему не везет: он проигрывает все деньги, полученные им от Асмодея, а беса рядом нет, и некому пополнить его кошелек.

Желание отыграться и, главное, самолюбие не дают Клеофасу прервать игру, и ему приходится играть в долг; к счастью, вскоре Доротея предлагает всем отправиться на открытие ярмарки. Гости соглашаются; студент хочет предложить руку хозяйке

дома, чтоб объясниться с ней, но вдовушка, отгадав, вероятно, его намерения, поспешно опирается на руку дона Жилия — и все отправляются на ярмарку.

Декорация изображает, как гласят программка, берег Мансанареса; мы видим мост, должно быть Толедский. Мы присутствуем на одном из тех испанских праздников, что устраиваются в честь какого-либо святого...

Сколько экспрессии! Сколько экзотики! Все здесь действительно испанское, и мы благодарим Оперу за тщательное воспроизведение всех этих деталей.

Вот *calesas* *, в которые впряжены клячи с еще не зажившими после недавнего боя быков шрамами; распряженные волю, стоящие рядом с повозками и взвращающие своими круглыми глазами на всю эту новую для них суматоху; мулы в диковинной упряжи, с помпонами, бубенцами, плюмажами и побрякушками всех цветов; вот франты в сопровождении своих франтих в атласных туфельках; кормилицы в черных бархатных корсажах, отделанных золотой тесьмой; валенсийцы, смуглые как арабы, в фустанеллах и пеньковых башмаках, разносящие *oschata de chufas* ** в маленьких пробковых бочонках; манолы с косами, уложенными корзиночкой, в сморщенных у локтя мантильях; мальчишки, подносящие огонь курильщикам; цыганки в бело-голубых платях с пышными оборками, ведущие за руку голых и желтых, словно табачный лист, карапузов; погонщики в широкополых шляпах и кожаных камзолах, перетянутых широким поясом, похожие на рейтаров XVI века, снявших свои панцири, — перед нами живые пестрые струи испанской толпы, кишащая смесь блесков и лохмотьев.

Грохочет баскский барабан, лягают кастаньеты, жужжит гитара, звенят стрекоты; время от времени эту неразбериху шумов покрывают возгласы: «*Alza! Ola! Añ!*» Тут танцуют салатеадо, там — манчегас; бискайцы пляшут зертгино, андалузцы — халео и болеро; каждая область хочет доказать, что ее танцы самые лучшие.

Ревность умеет разжечь искру, таящуюся под⁷ пеплом угасшей любви. Клеофас, видя, как Доротея проходит мимо под руку с доном Жилем, чувствует прилив страсти; он протискивается сквозь густую толпу и встает позади вдовушки.

Флоринда, по-прежнему в костюме офицера, тоже решает пройти по *fiesta del sautillo* ***. Она приходит вместе с Пакитой и держит в руках ленту, которую с напусковой иронией показывает бедному Самбулю. Студент, будучи задет за живое, подходит к молодому офицеру и напоминает ему о назначенном свидании.

— У меня назначено более приятное свидание с этой юной особой; уж позволите мне, прежде чем драться с вами на дуэли, насладиться плодами моего успеха.

Клеофас готов взорваться, но появляются танцоры и очень вовремя разнимают их.

Пакиа, чтобы заставить всех забыть о поражении, которое она потерпела в танцклассе, с бесконечной грацией и очарованием исполняет народный танец. Все присутствующие рукоплещут ей, и сам дон Клеофас пришел бы в восхищение, не будь он до сих пор безумно влюблен во вдовушку, на подарки и безделушки для которой он, к большому ее удовольствию, тратит свои последние дуэро. Когда кошелек его становится пуст, а случается это очень скоро, он начинает покупать в долг, ибо торговцы не могут себе представить, чтобы у нарядно одетого сеньора не было ни одного мараведи, ни одного реала.

В глубине сцены проходят цыгане; среди них — Асмодей, сам выбравший себя их старейшиной. Оя выступает вперед и предлагает присутствующим погадать. Его дьявольская сущность сильно облегчает ему овладение этой почтенной профессией; он превзошел всех в колдовстве, гадании на картах, некромантии, хиромантии, пиромантии и прочих «мантиях». Он предсказывает Паките долгожданное счастье, срывает усы с Флоринды и разоблачает Клеофаса, провозглашая его нищим ныне, и присно, и во веки веков.

Кредиторы издают горестные вопли, поставщики, отточив когти и раскрыв пасть, готовятся сожрать несчастного. Дон Ютеофас рад бы броситься в Мансанарес, будь эта почтенная река пригодна для самоубийства, но неприятно топиться

* Шарабаны (*исп.*).

** Напиток из земляного миндаля (*исп.*).

*** Праздник на лужке (*исп.*).

в луже, куда летом сливают помои. В довершение стыда Белласпада, видя, как с вороны постепенно срывают павлиньи перья, подхватывает сестру под руку и незаметно скрывается.

Флоринда же не сбежала и потихоньку передает полный золота кошелек Паките, ибо, растроганная чистой и простодушной любовью маленькой манолы, она отказывается от своего увлечения сеньором Клеофасом, бывшего не более чем капризом. Асмодей, видя, как благотворно повлиял на студента этот жестокий урок, возвращает ему свою дружбу и дает волшебный колокольчик, чтобы в случае нужды вызвать его..

Клеофас, как мы уже говорили, по натуре скептик, и, хотя нет причин сомневаться в добрых намерениях беса, он хочет немедленно испытать силу талисмана; студент звонит в колокольчик — и при первом звуке маленького серебряного язычка пропавший Асмодей вдруг вырастает из-под земли, хотя он был уже у антиподов, если не дальше.

Итак, Клеофас Самбульо может жить спокойно с красавицей женой и бесом в услужении. Но не чересчур ли много для одного человека?» *

Этот балет Коралли под названием «Асмодей» («Хромой колдун») был показан 18 октября 1843 года в московском Большом театре балетмейстером Герино в бенефис Е. Санковской. А в Петербурге в постановке Титюса он шел с 1839 года с участием балерин Круазет и Смирновой. Трудно сказать, в каких редакциях он был осуществлен, но, по-видимому, им заинтересовалась и русская публика.

Мне думается, что жанр балета-водевиля можно было бы возобновить, разумеется с современной тематикой. Нашему зрителю он, несомненно, пришелся бы тоже по вкусу — веселье и смех всегда современны.

О БАЛЕТМЕЙСТЕРАХ ПРОШЛОГО

*Знакомство с эволюцией
балетмейстерского творчества*

Мы разобрали то, что относится к профессии балетмейстера, как мы ее понимаем теперь. Разумеется, наша профессия определилась не вчера, традиции ее переходили из поколения в поколение, несмотря на то, что, как мы уже говорили, «секреты кухни» сочинителей хореографии тщательно оберегались, передаваясь лишь от отца к сыну или к любимому ученику.

Но некоторые крупные деятели балетного искусства оставили свои записки, мемуары, а также книги, в которых высказали свои принципы и взгляды на профессию. Из таких авторов мы должны прежде всего назвать Ж.-Ж. Новерра, Карла Блазиса, Августа Бурнонвиля, Леопольда Адиса. Очень полезно ознакомиться с ними, прочитав сборник «Классики хореографии»⁵. Из русских балетмейстеров, оставивших труды о танце и балете, можно назвать Ивана Вальберха, Адама Глушковского, Мариуса Петипа, Михаила Фокина, Федора Лопухова. Петипа, к сожалению, написал лишь неболь-

* Пер. с франц. В. А. Мильчиной.

шую книжку воспоминаний, в которой меньше говорится о творчестве и больше — о том, как его обидели, недооценив в старости. А кто, как не этот непревзойденный мастер танцевальной композиции, мог бы поделиться с потомками своим мастерством! Обижен он был действительно, но так было не только с ним.

Разумеется, описать танец или целый балет так, чтобы можно было его ясно себе представить, невозможно, а общепринятой записи танца, как мы уже говорили, до сих пор еще нет. Если о творчестве Петипа, Перро, Иванова, Фокина мы еще можем составить себе представление по тем танцам и балетам, которые дошли до наших дней, то что мы знаем о произведениях Новерра, Блазиса, Вальберха, Дидло, Филиппа Тальони? Ровно ничего, хотя с их принципами и знакомимся по запискам и книгам. Но и это очень важно для преемственности традиций в искусстве балета. Поэтому давайте вспомним, что писали мастера прошлого о своем искусстве.

Новерр! Кто не знает, что с этим именем связано начало того, что мы можем назвать самостоятельным балетным спектаклем. Хотя его предшественники Ф. Гильфердинг и Г. Анджолини своими опытами подготовили почву для новерровской реформы. И тут мы еще раз можем убедиться, что ничто не возникает вдруг, из ничего.

Известно, что до той поры балет являлся обязательной принадлежностью оперы, но сюжетно с ней связан не был. Это были танцевальные антре, вставные интермедии, различавшиеся только по музыке, цветам костюмов и количеству участников, — па-де-де, па-де-сис и т. п. в окружении безликого кордебалета. Ни смысла, ни содержания в них не было. Танцовщик-артист там был и не нужен.

Все это впервые пришло во французский театр в постановках великого реформатора балета.

«Новерр жил накануне буржуазной революции, в бурный и волнующий век Просвещения, в нагнетенной атмосфере переоценок и кризисов. Он был современником энциклопедистов и лично переписывался с Вольтером. На сцену выходили новые силы; совершалась интеллектуальная революция, готовилась политическая...». И дальше: «Пребывание в Лондоне... оставило неизгладимый след в его (Новерра.— Р. З.) психике и привело его почти к полному перевороту в художественном мировоззрении, впервые познакомив с новыми принципами буржуазного театрального искусства. Решающим моментом здесь являлось знакомство с исключительным актерским дарованием в лице великого буржуазного лицедея XVIII века — Давида Гаррика... Именно мимическая сторона дарования Гаррика и невиданная психологическая убедительность потрясли Новерра и навели его на долгие размышления о театральном всемогуществе пантомимы и о необходимости создания драматической выразительности танца. Для Новерра, как и для всех буржуазных теоретиков театра XVIII века, Гаррик становится живым лозунгом, мастером психологического реализма, ярчайшим антиподом придворного актера эпохи классицизма с его напевно-риторической

манерой игры... Перспективы, раскрытые английским трагиком, дают Иоверру остро почувствовать теоретическую неподготовленность к реформе танца, отсутствие научного образования, начитанности в истории театра и танца. Кризис унаследованных по традиции хореографических верований заставляет Новерра обратиться к книгам. Гаррик любезно предоставляет в его распоряжение свою библиотеку; по возвращении во Францию Новерр продолжает самообразование. Выучка классицизма подсказывает ему прежде всего обратиться к античности».

Здесь я привел такую длинную цитату из статьи Соллертинского «Жизнь и театральное дело Жана-Жоржа Новерра»* потому, что она очень ясно обрисовывает положение в искусстве, предшествовавшее новерровской реформе. Нельзя сказать, что балетмейстеру удалось ее провести без борьбы. Не всем артистам, среди которых были солисты, избалованные придворной знатью, да и не всем высокопоставленным зрителям это нравилось. Но жизнь требовала, чтобы искусство шло вперед. Кровная связь балетного искусства с драматическим существует с XVIII века, и, как бы ни старались некоторые наши «балетоведы» разорвать эту связь, она с тех пор продолжается и теперь.

Новерра мы можем назвать первым балетным режиссером. И не только балетным. Пройдет немало времени, пока в драме и опере режиссеры добьются такой художественной целостности, какой добивался Новерр. Он первый понял необходимость содружества композитора и балетмейстера в деле создания нового хореографического произведения, добился отмены масок, скрывавших выразительность лица танцовщика, требовал от художников соответствия декораций и костюмов стилю музыки и хореографии.

Новерр объявил войну условному жесту. Но тут возникло противоречие: поскольку он брался за очень сложные литературные сюжеты и воплощал их в своих произведениях, ему пришлось в некоторых случаях возвращаться к условному жесту, против которого он сам восставал.

Новерр для истории балета, его теории и практики — основной источник, не испив из которого никто из нас не может начинать работу в своей области искусства.

Еще знаменитый в свое время русский артист и балетмейстер Иван Вальберх, выпущенный из балетной школы в 1786 году сразу на положение солиста (и это несмотря на предпочтение, которое дирекция императорских театров отдавала иностранцам), стремился к сдержанности и осмысленности своих спектаклей, которые, по свидетельству современников, заставляли зрителей волноваться и переживать события вместе с актерами. Партнершей Вальберха по сцене была замечательная пантомимная артистка Е. Колосова, и они оба

* Новерр Ж.-Ж. Письма о танце, с. 21. И. И. Соллертинский был блестяще эрудированным искусствоведем, владел более чем двадцатью языками, много писал о музыке и хореографии.

добивались такой мимической выразительности, которая повлияла не только на балет, но и на становление русской драмы той поры.

Ничего похожего на дневники или воспоминания, в которых прямо говорилось бы о профессии балетмейстера, как он ее понимал, Вальберх, к сожалению, не оставил, но некоторые его высказывания говорят о многом: «Вчера видел Вестриса-ломальщика. Боже милосердный, можно так ослепить людей? Что за Вестрис?.. Танцует почти без рук, вертится, как сумасшедший, и даже по временам язык высовывает». Как видите, Вальберх не признавал бессмысленного танца и о кумире парижской публики Вестрисе сказал: «...спасибо, хотя дорого купил, да вышел из заблуждения. Видел его, дурака»⁶.

В «Предисловии к либретто балета «Амазонки, или Разрушение волшебного замка» Вальберх писал: «Прежде Новерра любитель истины и природы спрашивал часто, что значит такой балет, в котором качали руками, подымали ноги, одну после другой, без всякого видимого намерения, в котором танцовали, одним словом, чтоб танцевать». И далее: «Балеты ныне не из одних скачков и антр-ша состоят; они имеют обдуманый план: *изложение, узел и развязку*,— правда, положение сочинителя, артисты, коими он может располагать, их дарования, подобия музыки, декораций, костюмов много содействуют успеху балета и неудаче оногo»⁷. Здесь автор прямо говорит о важности художественной целостности балетного спектакля.

Следует подчеркнуть, что этот замечательный деятель русского театра, окончив школу почти без всякого общего образования, сам изучил французский, итальянский и немецкий языки, литературу, историю, философию. Стал переводчиком с французского многих пьес для драматического театра и оперы (27 переводов, в том числе мольеровский «Дон Жуан»). Героями его балетов часто были простые люди, и к ним привлекались симпатии зрителей.

Умер этот неутомимый деятель от чахотки, многочисленная семья его осталась в бедности.

»ч Пока Вальберх находился в Париже, в Петербург был приглашен балетмейстер, которому суждено было создать славную эпоху в истории русского балета,— Шарль-Луи Дидло. Его письменных высказываний о своем творчестве почти не сохранилось, и судить о принципах балетмейстера мы можем лишь по свидетельству современников, но, так как о произведениях Дидло писалось очень много, понять его устремления можно с достаточной ясностью. Он был достойным продолжателем дела Новерра и Доберваля, значительно развившим их постановочные приемы. Деятельность Вальберха подготовила русский балет к тому, что Дидло постепенно нашел среди артистов единомышленников и верных последователей.

В балетном спектакле на первое место Дидло ставил содержательность. В его произведениях все подчинялось смыслу. Танца ради танца он не признавал, презирал бессмысленное «скакание», хотя значительно развил и обогатил танцевальную технику. Так, в своем

раннем балете «Зефир и Флора», который он не один раз ставил заново и усовершенствовал, Дидло ввел большие прыжки-полеты и для мужчин и для женщин, что было тогда внове. Флора — в этой партии танцевала Мария Тальони — была легкокрылой предшественницей ее знаменитой Сильфиды, она помогла танцовщице определить свое амплуа.

Дидло обогатил технику женского танца, введя в него почти все элементы мужского, а кроме того, по некоторым данным можно предположить, что его артистки уже поднимались на кончики пальцев в мягких туфлях. И это предопределило танцевальную технику Тальони, которой приписывается изобретение «пуантов».

Дидло, как и Новерр, сочинял «пантомимные балеты», где действие развивалось в талантливо поставленных сценах, заставлявших публику волноваться, проливать слезы или от души хохотать: «Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники», «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов», «Кавказский пленник, или Тень невесты» и многие другие его балеты. Танцы в них не были просто дивертисментом для развлечения публики: они хоть и не продвигали действия, но вытекали из него, характеризовали среду, в которой жили герои, — их национальность и время, когда происходило действие. Дидло изучал народные танцы и переносил их на сцену, видоизменив согласно условиям театра того времени. Иногда он даже поднимался до танца в образе, например в «Зефире и Флоре».

Примечательно, что Вальберх и Дидло выводили на сцену не «галантных персонажей», а живых людей, часто людей из народа, наделяя их положительными человеческими качествами. Даже мифологические герои балетов Дидло казались обыкновенными живыми людьми со страстями и пороками. При этом талантливый балетмейстер умел не повторяться, его герои отличались разнообразием характеров, ситуации, в которые они попадали, были всегда разными, и оттого каждый новый балет смотрелся с неослабевающим интересом. Дидло почти всегда был автором своих программ, то есть мы смело можем назвать его и талантливым драматургом. Он прорабатывал с композиторами планы будущих музыкальных сочинений, подробно и зная свои требования к каждому музыкальному номеру — танцу или пантомимной сцене. Он «видел» и «слышал» весь балет своим внутренним зрением и слухом.

Все современники писали о том, что балеты Дидло были необыкновенно поэтичны. Достаточно вспомнить отзывы о них Пушкина: «Там и Дидло венчался славой...»

Ведь мы помним наизусть пушкинские стихи о театре, об Истоминой — одной из учениц Дидло:

«Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла — все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.
Блистательна, полувоздушна,

Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан сохнет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.
<...> Все хлопает. Онегин входит...

...потом на сцену
В большом рассеянье взглянул,
Отворотился — и зевнул,
И молвил: «Всех пора на смену;
Балеты долго я терпел,
Но и Дидло мне надоел».

Эти слова Пушкин написал для характеристики Евгения Онегина: даже спектакли, неизменно пользовавшиеся огромным успехом у всех, наводили на него лишь тоску — «черта охлажденного чувства, достойная Чайльд-Гарольда. Балеты г, Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе». Такие слова написал сам поэт в своих примечаниях к «Евгению Онегину», желая, по-видимому, предупредить читателей о том, что он не согласен с героем.

Для наиболее яркого воплощения своих замыслов Дидло прибегал ко всевозможным сценическим эффектам, но никогда не делал этого без необходимости, ради самих эффектов. Так, знаменитые полеты при помощи специальных машин были применены им в балете «Зефир и Флора» для полета бога ветра, затем, в других балетах, были уже и групповые полеты. Ф. Тальони в «Сильфиде» также использовал эту находку Дидло, без чего в этом балете ему было не обойтись.

Приступая к новой постановке оперы «Руслан и Людмила» в Большом театре в 1937 году, я вспомнил о полетах, изобретенных Дидло, и просил найти чертежи этих машин. Их нашли и приготовили мне семь «полетов», которые были в сцене Ратмира, когда он поет арию «Чудный сон живой любви...». Там есть слова: «Не улетайте, не покидайте, чудные девы, в жаркий час любви» и «Слетите, чудные, ах, где вы, где вы?»

У нас были и сквозные полеты через всю сцену из стороны в сторону, два полета, которые сходились на середине и снова разлетались по своим кулисам, и один полет, который как бы зависал в глубине сцены, и прочие. Танцовщицы под хитоны надевали специальные прочные корсеты из кожаных ремней, к которым прикреплялись канаты, обернутые черным бархатом. Сцена была затемнена, лишь летящие танцовщицы освещались лучами, и канаты на фоне чер-

ного бархатного задника были совсем незаметны. По окончании арии к Ратмиру сбегались «слетевшие» девы и начинались танцы «чародейства Нанны».

Так применили изобретение балетмейстера начала прошлого века.

Творческая энергия и плодовитость Дидло были необыкновенны. Он все время искал и изобретал что-то новое, непохожее на прежнее. «Сколь трудна обязанность принадлежать усилиям нашим. Нас ничто не должно пугать: мы, трудолюбивые дети Аполлона, беспрестанно должны пролагать новые дороги по пути искусства нашего, беспрестанно стараться расширить круг действия и бороться с преградами, на каждом шагу нас удерживающими, мы должны испытывать все средства и усугублять усилия и ревность по мере препятствий, нам представляющихся»⁸.

Дидло призывал к разнообразию, без которого искусство балета не может существовать. Его завет мы должны вспомнить особенно теперь, когда, подражая балетам Запада, мы стали пользоваться лишь материалом классического танца и танца «модерн», совершенно изгнав танец народный. А старые мастера чередовали развернутые танцевальные сцены с пантомимными, что давало отдых глазу и подготавливало к новому восприятию танцев, которые казались от этого ярче и интереснее. Бесконечное же танцевание неизбежно утомляет глаз зрителей, и они понемногу перестают достойно оценивать даже самое виртуозное исполнение. Это истина, которую вам всем необходимо усвоить, это один из главнейших хореографических законов.

«В балете «Дон Карлос и Розальба» я украсил действие характеристическими танцами, перемешав оные с другими, без чего в течение трех актов я бы непременно впал в однообразность»⁹, — писал дальше Дидло.

Слава замечательного мастера была велика. Но это не помешало дирекции императорских театров разделаться с ним, когда его требования и устремления пришлись не ко двору: он был посажен под арест, а затем уволен на пенсию. Правда, балетмейстер сам не пожелал после ареста явиться в театр и подал прошение об отставке, которая была принята.

Окончился славный период, когда на русской сцене главенствовали русские артисты, воспитанные Вальберхом и Дидло. Двор и дирекция стали отдавать предпочтение иностранцам, хотя бы и значительно менее талантливым, чем отечественные артисты. Такое положение продолжалось очень долго.

Французский балетмейстер Жюль Перро, один из одареннейших балетмейстеров прошлого столетия, сыграл значительную роль в деле развития русского балета. Он был одним из самых принципиальных поборников сюжетного, содержательного балета. Вспомним его основные произведения: «Жизель» (не законченная по причине конфликта с Парижской Академией музыки и танца и завершенная балетмейстером Коралли), «Эсмеральда», «Корсар»,

«Фауст», «Наяда и рыбак» («Ундина»), «Маркабомба». Большинство из них сочинено по известным произведениям мировой литературы, определившим их жанр и драматургию.

Один из петербургских рецензентов 1851 года отмечал, что в любом балете Перро действенные танцы представляют собой лучшее место спектакля. Они перестают быть простой беспредметной пляской, а приобретают мимический смысл. В этом Перро был убежденным последователем Новерра и Дидло, хотя, конечно, обладал иной индивидуальностью и иным мироощущением. Кроме того, он был представителем другого времени. Поэтому балеты его были не похожи на балеты его предшественников. Он внес в искусство хореографии много нового. Его прошлое циркового мима-акробата и навыки школы классического танца Вестриса, учеником которого он был, способствовали развитию оригинальности и своеобразия его хореографического почерка, обогатившего классический балет того времени.

Встреча с одаренными русскими танцовщиками и танцовщицами не могла не оказать влияния на его сочинения, которые в их исполнении приобрели особый смысл и окраску.

Перро не увлекали сюжеты чисто фантастические (как, например, Ф. Тальони), где в основном плясали существа из мира теней. Ему гораздо ближе были реальные герои, средневековые персонажи Гюго — Эсмеральда, Квазимодо, Феб, Клод, Гренгуар, байроновские Конрад, Медора, Исаак, гетевские Фауст, Маргарита, Мефистофель, дочь повстанца Катарина и прочие.

Хотя второй акт «Жизели» происходит в мире виллис, в первом акте совершаются вполне жизненные события, настолько убедительные, что вот уже более ста лет по-настоящему волнуют зрителей, вызывая искреннее сочувствие к судьбе героини.

«Эсмеральду» Перро сочинил по собственной программе. В своей работе он не только опирался на роман Гюго, но и изучил материалы, дающие представление о средневековом Париже, о нравах высших и низших слоев населения, о мрачном соборе Парижской богоматери и его служителях и т. п. Для постановки сцен и групп в танцах парижской толпы, нищих и калек, церковных обрядов он использовал иконографические материалы.

Все это позволило балетмейстеру дать в своем балете, по жанру романтическом, вполне реалистическую картину жизни французской столицы того времени.

Балет Перро «Эсмеральда» претерпел некоторые изменения. М. Пегипа по-своему отредактировал его. Так, ему принадлежит постановка большого па Флер де Лис, ее подруг и кордебалета — традиционного дивертисмента в духе всех парадных балетов, поставленных во вкусе великосветской публики и ровно ничего не выразивших. Танцы балерин в пышных коротких тюниках (пачках) выпадали из стиля балета Перро.

Перро не имел возможности осуществить на императорской сцене все свои замыслы так, как ему хотелось. Император Николай

считал В. Гюго слишком свободомыслящим, поэтому инсценировки его произведений в театре запрещались цензурой. И балетмейстер, для того чтобы балет все же получил право на жизнь, вынужден был пойти на значительные переделки, принесшие спектаклю ущерб. Так, самодовольный жуир Феб превратился в благородного рыцаря, спасающего в новом, «благополучном» конце спектакля Эсмеральду от казни, а священник Клод Фролло «лишался сана» (правда, только в то время), сделавшись светским лицом.

Я помню «Эсмеральду» 20-х годов, когда заглавную партию танцевали красавица О. Спесивцева и прекрасная, обаятельная артистка Е. Люком. В то время в этом балете еще сохранились основные танцевальные эпизоды Эсмеральды, Феба, Гренгуара и пантомимные сцены, не утратившие своей выразительности.

Помню я и старую постановку «Корсара», участвовал в ней сам, будучи школьником. Конечно, спектакль был довольно далек от поэмы, но были в нем и превосходные сцены, державшие зрителей в напряжении. Таковы действенный дуэт Медоры и Конрада, сцена Медоры с корсарами и т. п. Заканчивается балет знаменитым «кораблекрушением», которое было не просто сценическим эффектом, а играло драматургическую роль (как было сделано «волнующееся море», я рассказал в книге «Искусство балетмейстера»¹⁰, когда шла речь о постановке моего «Медного всадника» в 1949 году — сцены «Петербургское наводнение»).

А вот описание его балета «Наяда и рыбак» («Ундины»), помещенное в книге «Красоты Оперы», изданной в Париже в середине прошлого века, дает понятие о балете того времени, о сложности сюжета, избранного и разработанного Перро, и об интересных находках талантливого хореографа.

С балетом «Ундины» москвичи познакомились во время гастролей английской труппы балета «Ковент-Гарден». Впервые балет был поставлен Жюлем Перро в Лондоне в театре Хеймаркет в 1843 году с одной из лучших балерин середины прошлого века Фацш Неррито.

Легенды об ундинах мужского и женского пола были очень распространены в Германии и Шотландии. Они представлялись как существа, которые любили сыграть злую шушу с людьми, а если «смертный» влюблялся в ундины, то она заманивала его в свои подводные дворцы, откуда он уже не возвращался. Эти легенды перекликаются со славянскими сказками о русалках и водяных, в которых верили наши предки.

Сюжет заимствован Перро у немецкого писателя французского происхождения Ламотт-Фуке. Балет «Ундины», шедший в Лондоне и Берлине, имел огромный успех.

Действие его было перенесено с севера на юг, в Сицилию, возможно, потому, что исполняла его дочь Кадикса Фанни Черрито. «...Представьте себе гибкую, черноглазую жительницу Кадикса с пышными плечами и бедрами, легкую и подвижную, как истинная андалузка; черты ее лица правильны и выразительны, в глазах светятся ум и лукавство. Покой — не ее стихия. Пока она стоит на

месте, мы помним о ее недостатках, но стоит ей сделать одно-единственное движение — и все преобразуется: вместо обыкновенной женщины перед нами оама грация.

22 июня 1843 года Фанни Черрито вышла на сцену Оперы в роли Ундины. Она имела огромный успех, и с тех пор самые влиятельные британские газеты и журналы не устают повторять, что «ни одной балерине не удалось так пленить сердца англичан». Так писал в 1845 году Филарет Шаль.

Этот балет — история любви маленькой Ундины к смертному человеку, которого она разлучает с его невестой. Это поначалу подходит на сюжет «Сильфиды», но дальше действие развивается совсем по-иному*.

Ундина мечтает стать смертной, чтобы обвенчаться с любимым. Мать не хочет такой участи для своей дочери, но Ундина все же стала смертной девушкой. Тут следует знаменитая танцевальная сцена, когда Ундина играет со своей тенью: это значит, что она обрела человеческий облик и у нее появилась тень. Фантастические существа, согласно поверью, тени не имели.

Но после радости наступают печали. Ундина страдает, боится, молится. Появляется ее мать и говорит: «Ты умрешь, как эта роза!» Ундина, став невестой, слабеет, и юноша торопит свадьбу, но перед алтарем красавица увядает.

Мать Ундины возвращает ее в лоно вод, а смертная невеста вновь появляется перед женихом, обретая свое счастье.

«...Ни один балет не шел на лондонской сцене с таким триумфом. Поэтичность и увлекательность замысла, красочность и живость исполнения, простота и изящество интриги — все это является залогом успеха, и мы не сомневаемся, что французы впервые в истории балета прислушаются к мнению англичан и «Ундина» пойдет и на сцене парижской Оперы», — заканчивает Шаль.

Дивертисментные танцы совсем не интересовали Перро, и, когда требовалась их постановка, он передавал эту работу другим балетмейстерам. Кончил свои дни замечательный хореограф, как и многие другие, в нужде и забвении.

Антиподом Жюль Перро стал сменивший его на петербургской балетной сцене Артур Сен-Леон. Приспособленец и бизнесмен от искусства, он не имел творческих принципов, делая то, что в данной ситуации требовалось, угождая всем — и дирекции, и балеринам, и великосветской публике. Нельзя отказать ему в таланте: танцы солистов он сочинял хорошо, проявляя фантазию и мастерство композиции. Но массовые танцы ему не удавались, были примитивными по рисунку и совершенно лишены выразительности. Это заставляло вспоминать разнообразнейшие и живые композиции Перро, часто несимметричные, но сделанные рукой художника.

* Не совсем точно пересказан сюжет из балета Ж. Перро «Ундина, или Наяда и Рыбак». Сценарий балета был опубликован в книге Ю. И. Слонимского «Драматургия балетного театра XIX века». (М., «Искусство», 1977).

Из шестнадцати поставленных Сен-Леона в Петербурге балетов до нас дошли лишь «Конек-Горбунок» (муз. Ц. Пуни), значительно переделанный А. Горским, и «Коппелия» (муз. Л. Делиба) в редакции Петипа в Петербурге, а в Москве — Горского. Сказать, что осталось от первой постановки «Конька-Горбунка», уже невозможно: первоначальный план Сен-Леона был построен на восхвалении монарших достоинств императора Александра II, и от сюжета сказки не осталось почти ничего. Ясно только, что превращение ершовского царя в хана было сделано именно тогда, потому что балет не имел права показывать венценосца в оглуленном виде.

Позднее в балет вставлялись номера на музыку других композиторов («Славянский танец» Дворжака в первом акте, «Русская» Чайковского, «Рапсодия» Листа в четвертом и др.), которая резко отличалась от музыки Пуки.

И тем не менее мы должны высоко ценить некоторые танцевальные композиции старого «Конька-Горбунка» и не предавать их забвению. Например, замечательный танец четырех солисток «Фрески» (или «Ковры»), «Подводное царство», и в том числе танец «Океан и жемчужины», «Нереиды», дивертисмент четвертого акта — «Гопак» (тогда он назывался «Малороссийский танец»), «Уральские казаки», «Рапсодия», танцы Царь-девицы — «Меланхолия-мазурка», «Русская» и другие. Как видите, нам есть что использовать из этого кажущегося устаревшим балета.

Балет «Золотая рыбка», поставленный Сен-Леона по сказке Пушкина, оказался настоящей «развесистой клюквой». Он вызвал уничтожающую критику Салтыкова-Щедрина. Посмотрите его «Проект современного балета»: «Я люблю балет за его постоянство. Возникают новые государства, врываются на сцену новые люди; нарождаются новые факты; изменяется целый строй жизни; наука и искусство с тревожным вниманием следят за этими явлениями, дополняющими и отчасти изменяющими самое их содержание — один балет ни о чем не слышит и не знает...»¹¹. В этих немногих словах дана удивительно точная картина состояния императорского балета николаевского времени.

Далее писатель рассказывает в сатирической форме содержание «Золотой рыбки» в трактовке Сен-Леона, и нам остается только поражаться тому, какие нелепости могли возникать на балетной сцене тех времен, и не только возникать, но и пользоваться шумным успехом у великосветской публики.

Но Сен-Леону принадлежит большая заслуга перед мировым балетом в том, что к концу своей карьеры он сочинил один из лучших балетов европейского репертуара — «Коппелию» на музыку Л. Делиба. Последний акт ее, правда, состоит из дивертисмента — очередной балетной свадьбы, — в котором много хороших танцев, но первую и вторую картины можно отнести к балетам действенным. Нужно надеяться, что, пока еще живы те, кто помнит старушку «Коппелию», она будет восстановлена и зафиксирована, как все достойные этого произведения, на киноплёнке.

В последнее время наши балетмейстеры, занимаясь постановкой балетов, созданных предшественниками, обратились и к «Коппелии». Они создали полностью новые, непохожие друг на друга редакции. Так, в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко этот балет идет в постановке А. Чичинадзе, а в Ленинградском Малом оперном театре — О. Виноградова, в Московском хореографическом училище балет переделан А. Радунским, М. Мартиросяном и С. Головкиной. Это, вероятно, закономерное явление, когда современные балетмейстеры обращаются к хорошей музыке и интересному сюжету, но повторяю: *зафиксировать для новых поколений лучшие произведения прошлого совершенно необходимо*. Ведь не случайно на международных балетных конкурсах в основном исполняются па-де-де и вариации из старых балетов, с которыми до сих пор современным хореографам трудно соревноваться.

Особое место в истории отечественного балета занимает Лев Иванов — создатель танцев лебедей в балете «Лебединое озеро». Смело могу назвать его новатором, реформатором классического танца, впервые так тонко связавшим его с симфонической музыкой.

О «Лебедином озере» мы с вами будем говорить на специальном занятии. Здесь я хочу сказать, что Иванов создал симфонические танцы не только в «Лебедином озере». Я вспоминаю его «снежинки» в «Щелкунчике», которые, к сожалению, ныне уж, вероятно, невозможно восстановить*. В этом танце он как бы предвосхитил танцы лебедей. И в «Щелкунчике» и в «Лебедином озере» Иванов не просто сотворил новую танцевальную форму, воспринял не только ритм и музыкальный рисунок, но, что самое главное, услышал и понял саму мысль композитора, воплотил ее в одухотворенной пластике сочиненных им танцев.

Интересно отметить, что и первоначальная постановка «Половецких плясок» в опере Бородина «Князь Игорь» принадлежала Иванову. По свидетельству моего старого педагога характерного танца А. В. Ширяева, исполнявшего в этих плясках «Танец с луком», ивановская постановка послужила М. М. Фокину основой для нового их варианта. «Половецкие пляски» Фокина прославились на весь мир благодаря парижским гастролям антрепризы Дягилева.

Нам остается только гадать, сколько мог бы дать мировой хореографии Л. Иванов, этот гениальный художник, хореограф-музыкант, если бы не сложные обстоятельства, в которых ему довелось жить и творить. Мы уже говорили, как дирекция императорских театров относилась к отечественным талантам. Предпочтение всегда отдавалось приглашенным иностранцам. Русским кроме природной одарен-

* Прекрасно поставленный В. И. Вайноненом «Танец снежинок» есть лишь вариант темы, найденной Л. И. Ивановым, как и танцы А. А. Горского в «Лебедином озере» являются вариантом танцев, сочиненных Ивановым. Их гоже необходимо зафиксировать.

ности необходимо было обладать и особым умением показать себя, проявлять настойчивость в достижении цели, а кое-где и суметь подладиться, польстить власти Имушим. Ни одним из этих качеств Иванов не обладал. Он был человеком исключительной скромности (что очень хорошо) и был совершенно не предприимчив, отличался характером вялым и безвольным (такие качества для балетмейстера— руководителя коллектива неприемлемы). И вот, с одной стороны, вялость характера безусловно послужила причиной того, что в эпоху неограниченного владычества волевого и энергичного Петипа на долю Иванова выпало так мало возможностей раскрыть свой необыкновенный талант. А с другой стороны, кто знает, если бы он был более энергичен, назначил бы его Петипа вторым балетмейстером, замещающим великого маэстро, когда тому было просто некогда заниматься очередным балетом или когда он был болен?

Скромность и «незаметность» Иванова привели даже к тому, что долго имя его было как бы забыто, почти не фигурировало на афишах и в истории балета, которая писалась случайными людьми. Только в наше, советское время имя Льва Иванова было воскрешено из небытия, его творчество получило достойное признание.

Бесконечно жаль, что его талант должен был разминаться на постановку балетов, заготовленных в большинстве случаев самими Петипа, почему-либо не захотевшим их осуществлять. Программы этих произведений, бедность мыслей, заложенных в них, связывали постановщика, не были ему интересны, а потому и балеты эти удивляли серостью, не свойственной одаренному хореографу. Объяснить это можно тем, что художник может творить только тогда, когда он увлечен темой, вдохновлен новой идеей и страстно стремится воплотить их в своем сочинении. Так, безусловно, и было в период сочинения второго акта «Лебединого озера», когда Иванов как бы забыл постановочные приемы Петипа, под влиянием которого он всегда находился, и унесся на крыльях своей фантазии несравненно выше, предопределив тем самым надолго пути русского и советского балета.

Мариус Петипа и Лев Иванов — два художника, творившие в одну и ту же эпоху, но понимавшие свою задачу каждый по-своему.

Иванова мы можем считать создателем одухотворенного, выразительного танцевального искусства. Петипа же в начале деятельности в русском балете стремился к содержательности своих балетов и выбирал сюжеты из литературы, а позже вынужден был подчиниться требованиям, которые предъявляло к балету высшее общество и вольно или невольно стал в балетах даже на литературные темы основное внимание уделять дивертисментному танцу (вспомним его редакции балетов того же Перро, куда он вставил целые дивертисментные картины). Хотя в поздние годы им были созданы совместно с композиторами такие шедевры, как «Спящая красавица» Чайковского и «Раймонда» Глазунова.

Слов нет, его композиции сделаны были рукой величайшего мастера танца, и можно сказать, что именно Петипа довел свое

направление до самой высшей точки искусства. До сих пор я не знаю, кто мог бы сравниться с ним в этом.

Как и Сен-Леон, он прекрасно знал достоинства и недостатки своих, а также приезжих балерин, умел, как никто другой, сделать им танцы «по ногам», то есть так, чтобы их возможности были поданы как можно выигрышнее, эффектнее. Фантазия его была неисчерпаема. Разумеется, он кое-где повторялся, некоторые вариации напоминают одна другую, но все они чрезвычайно танцевальны, логичны по композиции, и их всегда хочется танцевать. Дошедшие до нашего времени вариации, адажио, коды, антре, сочиненные этим балетмейстером, всегда служили, служат и сейчас, если так можно выразиться, наглядным пособием по классическому танцу как для артистов, так и для балетмейстеров.

Интересно свидетельство А. Плещеева о соперничестве М. Петипа и А. Сен-Леона:

«На пути балетмейстера Мариусу Ивановичу пришлось встретить весьма могущественного соперника в лице известного Сен-Леона, с которым они по очереди ставили балет за балетом. Соперничество талантов, как бывает всегда, породило две партии среди публики; на Петипа посыпались злые эпиграммы (после «Ливанской красавицы»), а Сен-Леон вызвал журналиста на дуэль, но в результате талант М. И. нельзя было не признать более соответствующим идее хореографического произведения: он иллюстрировал, за ничтожным исключением, балет пантомимой, единством действия танцев и сюжета, а Сен-Леон был, скорее, замечательным мастером по части изобретения отрывочных, бессвязных, но красивейших solo и вариаций, напоминавших, как я говорил выше, дивертисмент. Здесь этот хореограф считался бесспорно великим мастером, игнорировавшим чуть ли не умышленно содержание балета»¹².

Самым грандиозным и великолепным балетом Петипа, с массой замечательных антре, вариаций, массовых танцев и дивертисментом сказок-миниатюр в последнем акте, явилась «Спящая красавица», дошедшая до нас в наиболее полном виде. К сожалению, и этот балет не избежал переделок, и далеко не всегда к лучшему.

На наших сценах мы можем видеть и другие балеты Петипа. Так, в Ленинграде идет в старой постановке «Баядерка», в которой потрясающе танцевала Анна Павлова, а в 30-е годы — Марина Семенова, создавшая новую великолепную традицию исполнения центральной партии. Затем Наталия Дудинская и Вахтанг Чабукяни, сделавший роль Солора танцевальной. Знаменитая картина «Тени» из четвертого акта балета часто исполняется во многих наших театрах и хореографических училищах. Балет «Пахита» давно целиком не ставится, но его прославленное гран па мы видим довольно часто, так как оно заснято на киноленту. Радостно было видеть в исполнении ленинградских артистов и прекрасное па-детруа из той же «Пахиты». Сожалею лишь о том, что по привычке, оставшейся от дореволюционного балета, некоторые педагоги и балетмейстеры-репетиторы произвольно изменяют хореографию Пе-

типа в вариациях, приспособлявая ее для своих учениц или солисток. Образцы творчества великого мастера *мы обязаны сохранять в неприкосновенности.*

В «Лебедином озере» ГТетипа сделал многое, например па-де-де Одиллии и Зигфрида (идущее ныне в редакции Вагановой и Горского), танцы первого и некоторые третьего актов. Точно установить их первоначальные редакции теперь невозможно. Петипа вставлял свои танцы в ' «Жизель» (па-де-де первого акта), в «Корсара» («Очарованный сад»), в «Эсмеральду» (гран па Флер де Лис). Многие танцы в «Тщетной предосторожности», «Коппелии» дошли до нас в редакции Петипа.

Одним из лучших сочинений хореографа была «Раймонда» А. Глазунова. Его постановка сохранялась в Ленинграде, в Москве же она шла в редакции А. Горского. Но М. Т. Семенова, переехав в Москву, привезла с собой и те танцы, которые исполняла в Ленинграде. А знаменитое «Венгерское гран па» и теперь исполняется в концертных программах в постановке Петипа, причем надо отметить, что каноническая редакция здесь строго соблюдается. Исключительно точно и, что называется, академично танцует его И. Колпакова.

Творил этот мастер до глубокой старости. Так, «Спящую красавицу» он создал в 1890 году, в возрасте 71 года, а последней его работой был балет «Волшебное зеркало» Корещенко, поставленный в 1903 году, когда Петипа было уже 84 года! Такая долгая трудоспособность, может быть, объясняется тем, что этот балетмейстер не прекращал сочинительской работы ни на один год.

В годы реакции, наступившей после революции 1905 года, русский императорский театр опять попадает в творческий тупик. В балетах-дивертисментах отсутствие глубокой мысли и бедность содержания прикрывались внешне блестящими, но формальными и холодными композициями.

Такое положение не могло не волновать передовую часть обоих балетных коллективов.

В петербургском Мариинском театре в ту пору работали танцовщики первого положения и балетмейстеры братья Николай и Сергей Легат. Их балет «Фея кукол» пользовался очень большим успехом у взрослых и у детей (музыка Й. Байера, художник Бакст, дирижер Дриго). Балет был сочинен в традициях Петипа. Знаменитое па-де-труа Коломбины и двух Пьеро братья Легат танцевали с М. Кшесинской, затем с О. Преображенской. Оно часто исполнялось на эстрадных площадках. Затем я возобновил его в Московском хореографическом училище. Мне довелось танцевать его еще в школе, с Ольгой Берг и Георгием Малисом. Мы очень любили этот прекрасный сочиненный веселый танец, и я считаю, что его необходимо восстановить и зафиксировать как единственный образец творчества братьев Легат, которое как бы завершило период господства старой формы классического балетного спектакля. Начавшие почти одновременно с ними М. Фокин и А. Горский открыли русскому балету

новые пути. О них и о балетмейстерах последующих лет речь у нас впереди.

С конца 1898 года в московском Большом театре стал работать переведенный из Петербурга А. А. Горский. С его именем связан большой и плодотворный период жизни этого театра. Ему обязано творческим ростом и расцветом целое поколение артистов балета во главе с Е. В. Гельцер и В. Д. Тихомировым.

Творчество Горского отличалось демократическими тенденциями, которые было легче осуществить в Москве, подальше от императорского двора. Им были заново отредактированы и частично переставлены балеты «Конек-Горбунок» (Ц. Пуни, первоначальное сочинение Сен-Леона) и «Дон Кихот» (Л. Минкуса, первоначальное сочинение М. Петипа), в них видное место заняли русские и испанские народные танцы. Он сочинил также ряд новых балетов, среди которых выделяется «Саламбо» по Флоберу на музыку А. Арендса. После Октября им был создан детский балет-пьеса «Вечно живые цветы» на музыку Б. Асафьева, П. Чайковского, В. Бакалейникова и мелодии народных и революционных песен. В работе над спектаклем принимали участие А. Луначарский, режиссер А. Петровский, дирижер Ю. Файер. Это был интересный опыт синтетического спектакля, но удержался он недолго.

Горский возобновил на московской сцене в своих редакциях и балеты Петипа «Раймонда» (А. Глазунова), «Баядерка» (Л. Минкуса) и другие. Всем хорошо известна его работа над «Лебединым озером», новый вариант которого (основанный на находках Л. Иванова) он создал для сцены Большого театра, размеры которой значительно превосходили размеры Мариинской сцены. Талантливый балетмейстер создал свою хореографическую редакцию, обогатившую спектакль. Так, например, «Танец невест» в третьем акте я отношу к жемчужинам отечественной хореографии. В последнее время композиция этого танца была нарушена тем, что в него ввели Принца. По мысли режиссера это, может быть, и правильно, но Горский строил свою композицию без участия Принца и создал ее так удачно и своеобразно, что необходимо было ее сохранить. Правда, вспомнить теперь надо не отдельный танец, а весь спектакль Горского, который ныне совсем исчез из репертуара Большого театра, что я считаю непростительным, так как ему грозит полное забвение, как и многим другим хореографическим шедеврам. Одно время в Большом театре исполнялись две редакции: в самом театре — новая постановка Григоровича, а во Дворце съездов — старая, Горского. Зрители имели возможность выбирать, смотреть то, что им больше нравится, и образец классического наследия сохранялся. Ныне же «Лебединое озеро» Горского* не показывается, и об этом можно горько сожалеть.

В петербургском балете в начале века во главе группы артистов,

* В спектакле центральная партия Одетты — Одилли исполнялась в постановке Л. Иванова, М. Петипа и А. Вагановой.

поставивших своей целью борьбу с балетной рутинной, стоял ода-реннейший человек — Михаил Фокин. Уже первые его шаги как балетмейстера привлекли к нему внимание артистов, зрителей и художников — членов группы «Мир искусства» во главе с А. Бенуа. Талантливые художники «Мира искусства» не относились к пропагандистам реалистического искусства. Они стремились уйти от насущных проблем современности в мир прошлого, сказок, в радужный мир экзотического Востока. Стилизация, декоративность утверждались ими как художественный метод. И Фокин в своем творчестве остается под влиянием этого направления.

Характерна трактовка Михаилом Фокиным репертуара. Так, в «Петрушке» Игоря Стравинского балетмейстера увлекла возможность показать человеческие страсти через переживания кукольных персонажей; в «Карнавале» Р. Шумана это были страдания бедного Пьеро из комедии масок; «Египетские ночи» А. Аренского привлекли Фокина не психологической правдой пушкинских характеров, а возможностью использовать декоративность и стилизацию. Задачи, поставленные перед собой балетмейстером, решены были им чрезвычайно талантливо. В их осуществлении видна рука настоящего мастера, прошедшего лучшую в мире русскую хореографическую школу под руководством такого педагога, как Х. П. Иогансон, а участие превосходных художников и артистов, всецело разделявших творческое кредо балетмейстера, принесло этим произведениям большой успех.

Все это особенно вспоминается сейчас, когда мы увидели «Петрушку» и «Жар-птицу», поставленные Морисом Бежаром. Балетмейстер перемешал в своих спектаклях приемы классического танца, пресловутого «модерна» и акробатики и, конечно, отдал щедрую дань модному сексуализму. Все это не имеет ничего общего с идеей композитора, а в хореографии и намек нет на ту русскую основу, на которой построена музыка.

Фокин не ставил своей целью создание больших балетов с развернутым сюжетом, в основу которых легли бы значительные события и где зрители могли бы наблюдать развитие и становление характеров героев, волнуясь вместе с ними и переживая их судьбу. Все балеты Фокина одноактные, иногда — двухактные. Благодаря выдающемуся таланту и творческой смелости, позволившей ему во многом поломать каноны старого балета, раздвинуть рамки классического танца, Фокину удалось создать произведения, которыми долго любовались зрители многих стран мира и которые представляют интерес и до сих пор. Это были «Шопениана» (или «Сильфиды», как она именуется за рубежом), «Петрушка» и «Жар-птица» Стравинского, «Половецкие пляски» в опере «Князь Игорь» Бородина, «Арагонская хата» на музыку Глинки, «Египетские ночи» Аренского, «Карнавал» Шумана, прославленный Анной Павловой (а в наши дни — Галиной Улановой и Майей Плисецкой) «Умирающий лебедь» Сен-Санса, «Видение розы» Вебера и ряд других. Каждый из этих спектаклей и танцев отличался своеобразием стиля и ма-

неры исполнения, богатством и разнообразием хореографического рисунка, мастерством композиции. Каким непростительным представляется полное забвение многих балетов Фокина нашими ведущими театрами! Идут лишь «Шопениана», «Умирающий лебедь», «Петрушка», «Жар-птица», «Видение розы». И молодые балетмейстеры и артисты много теряют от того, что не имеют понятия о том ценном, что было им создано.

Классический танец Фокин обогатил многими новыми движениями, часть которых пришла от знаменитой в то время американской танцовщицы-босоножки Айседоры Дункан, опиравшейся в своих исканиях на образцы древнегреческой пластики. Дункан произвела сенсацию своими импровизациями на музыку великих композиторов-классиков, почти всегда не предназначенную для танца. Дункан совершенно отрицала классический танец с его незыблемыми канонами и провозгласила танец свободный, естественный, танцевала так, как ей подсказывало чувство, беря за основу движения с античных фресок, с рисунков на греческих вазах. Импровизационный талант, темперамент и артистизм этой танцовщицы, а также необычность формы танца, костюма вызывали дружные восторги зрителей во всех странах.

Айседора Дункан неоднократно выступала в России и жила у нас, а в Москве даже была создана студия под ее руководством, просуществовавшая до 1948 года. Отчего же она распалась? Да оттого, что Дункан, создав свой собственный, неповторимый стиль исполнения, не создала никакой *системы*, которая позволяла бы на ее основе воспитывать новые поколения танцовщиц. Понятия *школа* и *система* неотделимы. И потому учебное заведение, основанное Дункан, хотя и называлось школой, на самом деле ею не являлось. Ученицы танцевали «под Дункан», воспроизводя в танце настроение музыкальных произведений. Какое-то время зрителей это интересовало, но потом, не видя в исполнительницах искры того дарования, которым обладала сама Дункан, они перестали увлекаться этим видом хореографического искусства.

Правда, выступления Дункан не прошли бесследно. На Западе стали появляться дилетантки, используя в некоторой степени форму ее танца. Возникли и кое-какие «школы», проповедующие «свободный», «современный» танец. Некоторые танцовщицы обладали и талантом, например, в США получила большую известность Марта Грэхем, открывшая свою школу и, безусловно, оказавшая влияние на современный танец «модерн».

Система же классического танца, выработанная его школой, является универсальной, она дает такие возможности, что человеческое тело, ею воспитанное, способно воспроизводить любые движения любых танцев без всякого ограничения. Поэтому, когда Фокин увлекся античным танцем, танцем древних египтян, пытаясь восстановить их по древним фрескам, он нашел в петербургской труппе талантливых артистов, способных воплотить все его замыслы.

Известно, что первой исполнительницей Седьмого вальса в «Шо-

пениане» была Анна Павлова, затем все балеты Фокина танцевала Тамара Карсавина, ведущим танцовщиком был Вацлав Нижинский и другие одаренные артисты, с огромным увлечением воспринявшие новаторство балетмейстера.

У каждого хореографа бывает как бы свой контингент основных исполнителей, разделяющих его убеждения и замыслы. У Петипа в начале его деятельности были Екатерина Оттовна Вазем, Евгения Павловна Соколова, итальянские гастролерши, среди которых выделялась обаятельная и техничная Пьерина Леньяни, затем в театр пришли из школы Матильда Кшесинская, Ольга Преображенская и другие. У Горского блистала Екатерина Гельцер, выдвинулись Викторина Кригер, Балашова, Кандаурова, Кудрявцева, Тихомиров, молодые Банк, Абрамова, Подгорецкая, Смольцов, Жуков, Тарасов.

Лопухов нашел для своих балетов Ольгу Мунгалову. Мне чрезвычайно повезло в самом начале творческой работы. В Ленинградском театре тогда стала работать талантливая молодежь, воспитанная А. Я. Вагановой и В. И. Пономаревым. Для осуществления моих, тогда казавшихся дерзкими, замыслов нельзя было найти лучших исполнителей, чем Галина Уланова (которая как актриса родилась в «Бахчисарайском фонтане»), Татьяна Вечеслова, Наталья Дудинская, Вера Каминская, Константин Сергеев, Михаил Дудко, Борис Шавров, Михаил Михайлов и артисты старшего поколения, которые так же великолепно исполняли новые роли.

В наши дни Ю. Григорович опирается на яркие таланты и высочайшее мастерство В. Васильева, М. Лиены, М. Лавровского, Н. Бесмертновой, Е. Максимовой, Н. Тимофеевой. И так бывает у каждого хореографа.

Так как большая часть жизни Фокина протекала за границей, его влияние на зарубежный балет было огромным. Началось оно еще с парижских гастролей в 1909 году, - затем дягилевская антреприза долгие годы диктовала балетную моду. Порвав с Фокиным, Дягилев выдвинул как балетмейстера В. Нижинского. Именно с этой поры, с 1912 года, на балетной сцене появились сексуальные мотивы, которые в наше время получили такое печальное распространение на Западе. «Послепуденный отдых фавна» К. Дебюсси был пионером в этой области.

Одноактные балеты стали общепринятыми во всех балетных труппах, кроме советских. И лишь после гастролей наших балетных коллективов за рубежом и приезда французского и американского балетов в Советский Союз некоторые наши балетмейстеры стали тоже увлекаться балетными миниатюрами.

В этом нет ничего плохого, так как обогащается репертуар, но нужно надеяться, что это не повлечет за собой измельчания содержания балетных произведений, ухода от реалистических традиций, которыми всегда был силен и славен русский балет.

Разрыв с родиной привел к угасанию таланта Фокина, к его творческой деградации. Став на путь откровенного декаданса, он уже

не создал произведений, которые можно было бы (кроме, пожалуй, «Синей Бороды») поставить в ряд с его прежними балетами. В своих интереснейших записках он все время жалуется на невероятно трудные условия для творчества.

«О судьбе Фокина нельзя не сожалеть. Этот высокоталантливый балетмейстер мог бы создать немало прекрасных произведений, живи он со своим народом единой духовной жизнью. Но, потеряв связь с народом, художник теряет и почву, питающую его творчество, талант его растрачивается по пустякам, искусство становится бесплодным»¹³.

А «Ежегодник Академических театров» в статье «М. М. Фокин в роли создателя американского балета» информировал: «Супруги Фокины после долгого отсутствия приезжают в Америку и дают концерты в Нью-Йорке и Мангатен-опера-гауз. 12 июня Фокин показывает ряд кратких балетов. Ждут сенсации от нового балета «Медуза», составленного из сюжетов двух классических древнегреческих легенд о Персее и Медузе. Музыка взята из «Патетической симфонии» Чайковского. Идут «Эспаниола» на музыку Римского-Корсакова, «Эльфа» и др. По мнению Фокина, в Америке есть все возможности для создания мирового балета и «в ближайшем будущем не Европа будет экспортировать балетные группы и методы балетного искусства, а Америка даст Европе новый балет и новые идеи в мире танцев и музыки»¹⁴.

Как вы знаете, пророчество Фокина не сбылось. С тех пор советский балет поднялся на такую невиданную высоту, что именно на его достижения пытались и пытаются равняться зарубежные хореографы и балетные коллективы, как бы они ни старались утверждать обратное и как бы ни пытались укрепить свои труппы привлечением отдельных талантливых артистов, прошедших советскую школу.

Как жаль, что Фокин, так много давший своему родному искусству, от него отдалился и не дожил до нынешнего триумфального расцвета советского классического балета и до того успеха, который сопутствует ему во время гастролей на всех континентах. И та же Америка (как и другие) не может не признать его бесспорного приоритета. Сделав очень много для пропаганды русского балета, Фокин лишил себя возможности участвовать в его развитии у себя на родине.

Много и с увлечением работал в Москве в 20-е годы талантливый балетмейстер Касьян Ярославич Голейзовский. Деятельность его протекала по преимуществу в области малой формы. Хотя в Большом театре в 1925 году он поставил балет «Иосиф Прекрасный» (музыка С. Василенко), а в 1964 году — «Лейли и Меджнун» (музыка С. Баласаняна). Много работал Голейзовский для эстрады, возглавлял балет мюзик-холла, где ставил танцы для тридцати и сорока герлс, а затем сочинил ряд интересных миниатюр для молодых артистов Большого театра — М. Лавровского, Н. Бессмертной, В. Васильева и других. Много работал он и на Украине, в Белорус-

сии, в Таджикистане. Его танцы отличались изысканностью формы, интересным рисунком телосплетения в дуэтах с некоторой примесью эротики. Это был большой мастер хореографической композиции.

В 60—70-е годы французский балетмейстер, работающий ныне в Бельгии, Морис Бежар ставит свои балеты в стиле «модерн», а вернее, без всякого определенного стиля, смешивая все. По своему усмотрению он прибегает к движению как модернистским в виде бесконечного повторения второй позиции, акробатическим шпагатам, к глубоким вздохам, когда артисты находятся в крайне непристойных телоположениях, к пению и т. д.

Вспомнил мне приезд группы Мориса Бежара в Москву в 1978 году. По моему мнению, его трактовка балетов Стравинского «Петрушка» и «Жар-птица» не идет ни в какое сравнение с этими же, одними из лучших сочинений М. Фокина.

Исключительно музыкальный человек, Фокин создал балеты, в которых не только форма соответствовала сложнейшим музыкальным ритмам, но и выражалась мысль композитора, его идейный замысел. Французский балетмейстер в своей трактовке всем этим пренебрег.

Морис Бежар сочинил для Майи Плисецкой номер «Айседора» (на музыку Ф. Шопена, И. Брамса, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, К. Руже де Лиля, А. Н. Скрябина и Ф. Листа). По-видимому, и балетмейстер и артистка хотели в какой-то мере возродить для зрителей образ знаменитой танцовщицы, но это совершенно не удалось. Плисецкая, разумеется, видеть Дункан не могла, и винить ее в этом нельзя. Я же хорошо помню выступления Дункан и могу утверждать, что танцы ее были совершенно иного характера. Во-первых, несмотря на свои в то время уже немолодые годы, она стремительно носилась по сцене босиком, совершая легкие прыжки с невыворотными коленями, часто откинутой назад головой — как могли танцевать древние менады. Танец ее был очень динамичен и темпераентен, особенно когда она исполняла «Марсельезу» или «Интернационал». В постановке же Бежара балерина почему-то одета в длинную, до пола тюнику и в сандалии. Единственно достоверное здесь — это шарф, охватывавший шею Дункан и послуживший причиной ее гибели. В остальном это почти не танец, а жестикуляция, подсказанная балетмейстеру, по-видимому, необычайно пластичными руками Плисецкой. Но при чем здесь Айседора?

Если зарубежные балетмейстеры вынуждены обращаться к готовым музыкальным произведениям знаменитых композиторов, так как заказ нового балета талантливому музыканту зачастую им не по карману, то у нас, при государственной системе заказов, театры получили полную возможность это делать. Живут и творят высокоодаренные композиторы разных национальностей, а мы имеем возможность создавать программы новых балетов, могущих служить достойной основой для музыкального воплощения.

Я не могу сказать, что этого не делается. Истинно творческий

процесс идет постоянно: появился ряд интересных музыкально-хореографических произведений в разных городах. Но при таком широком распространении хореографического искусства, которое наблюдается в настоящее время, это словно капля в море. Нашим театрам, как и министерствам культуры республик, необходимо настойчиво заботиться о непрерывном пополнении балетного репертуара. Только тогда молодые балетмейстеры не будут вынуждены прибегать к перестановке старых балетов, чтобы не быть в простое.

ДРАМА — СТАНИСЛАВСКИЙ — БАЛЕТ

К. С. Станиславский оказал огромное влияние на развитие мирового театрального искусства, в том числе и на советский балет. Сопоставляя балет с драмой, он писал: «В балете все не как у нас; все совсем иное; иная пластика, иная грация, иной ритм, жест, походка, движения, все, все иное»¹⁵.

Да, это безусловно так: что касается внешних проявлений внутреннего состояния актера, то зоркий глаз великого режиссера это очень правильно подметил. Ведь если в драме основным средством художественного выражения является речь, а все остальное ей сопутствует, служит дополнением к речи, то в балетном искусстве единственным выражением содержания является движение, мимика, а речью служит сам танец — пластика человеческого тела со всем богатством ее выразительных возможностей.

То, что в балете «все иное», совсем не означает, что главное, на чем основано учение Станиславского, не относится и к нашему искусству. Я уже говорил, что в 30-е годы в балетный театр неоднократно привлекались драматические режиссеры. Это были С. Радлов, В. Соловьев, Н. Петров, Э. Каплан в Ленинграде, А. Дикий, П. Марков, И. Туманов в Москве. Они привнесли в балет опыт драматического театра, основанный на системе Станиславского. Нашим хореографам на первых порах недоставало режиссерских знаний, необходимых для создания новых спектаклей с четкой драматургией, не хватало умения работать с артистами над ролью. Мне же было все это значительно легче, так как я уже окончил режиссерский факультет, где преподавали и В. Соловьев, и С. Радлов, и Н. Петров.

В то время необходимо было вывести классический балет из тупика, помочь ему подняться на новый уровень. Этого и стремились мы добиться в своих новых постановках.

Вот что писал тогда И. И. Соллертинский: «Основное противоречие балета, составляющее его эстетический смысл, как театрального жанра,— в непрерывной борьбе двух взаимно враждебных начал и необходимости их сочетания: формального начала (отвлеченный классический танец) и драматического (пантомима, излагающая сюжет). Делая ударение на первом моменте, мы получим абстракцию «чистого танца», ничего, кроме своей декоративной за-

конченное™ не выражающего; на втором — получим бесформенную осмысленность простой пантомимы, тяготеющей к сценическому натурализму и отрицающей условный по природе танец. Соединение их в едином танцевальном спектакле представляет поэтому художественную проблему исключительной сложности».

И дальше: «Современный танец утерял секрет непосредственной выразительности. Означать нечто, носить конкретный смысл он может лишь при условии его театрализации. Вне театральности он будет лишь отвлеченным орнаментом, арабеской, прихотливым узором, где игра движущихся линий будет рассматриваться как самоцель. Чтобы снова стать выразительным, танец должен превратиться в танцевальную драму, а танцовщик — в хореографического актера...»¹⁶.

Должен сказать, что мы с Соллертинским были единомышленниками* и в своем первом сочинении, балете «Бахчисарайский фонтан», я стремился осуществить как раз эти принципы: действенный танец, танец в образе стал основным выразительным языком этого спектакля.

В стабильных учебных планах нашего балетмейстерского отделения имеется дисциплина «Основы режиссуры», где вы знакомитесь с системой Станиславского и с работой режиссера над драматическим спектаклем. Поэтому я не собираюсь излагать здесь то, что изучается на смежной дисциплине. Я только хочу посоветовать как можно внимательнее изучить труды великого режиссера. Интересные, полезные книги написали уже и ученики Станиславского — А. Попов, Н. Горчаков, М. Кнебель и другие, — они продолжают и развивают учение своего наставника.

Все известные балеты 30—50-х годов — и «Пламя Парижа», и «Бахчисарайский фонтан», и «Сердце гор», и «Лауренсия», и «Фадетта», и «Ромео и Джульетта», и «Кавказский пленник», и «Тарас Бульба», и «Барышня-крестьянка», и «Медный всадник» — родились под прямым влиянием заветов Станиславского. В книге «Работа актера над собой» он говорит: «Творчество требует полной сосредоточенности всего организма целиком»¹⁷. Это относится, разумеется, не только к актеру, но и к любому творческому работнику — писателю, художнику, музыканту, танцовщику, режиссеру, композитору, балетмейстеру. Мы в своей деятельности следовали этому.

Мне посчастливилось лично знать сподвижника К. С. Станиславского — В. И. Немировича-Данченко. Моя первая постановка «Бахчисарайского фонтана» в Москве, еще до Большого театра, была осуществлена в Театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Помню, как Владимир Иванович не только с удовольствием просмотрел этот спектакль, но и вышел по требованию публики на сцену и раскланивался вместе с нами, как бы подтверждая, что в этом балете проявились те же принципы, которыми руководствовался возглавляемый им театр.

* Его лекции в Институте сценических искусств не прошли для меня даром.

Часто посещал Немирович и спектакли Большого театра, а я, как руководитель балета, всегда сопровождал его. Иногда он задавал вопросы, относящиеся к постановке и исполнителям, а иногда делал и замечания — краткие, но точные и меткие. В балете «Кавказский пленник» (который он оценил высоко) была сцена, когда Черкешенка (М. Боголюбская) приходила к Пленнику, приносила ему еду и танцевала для него свои незатейливые танцы. Так вот, Владимир Иванович как-то раз сказал: «Захаров,— он почему-то всегда называл меня по фамилии,— вам, по-моему, хорошо было бы поставить в этом месте для Черкешенки и Пленника большое, развернутое адажио, в котором они могли бы вести как бы хореографический диалог».

Мне эта мысль очень понравилась, я и сам подумывал об этом, но балет уже шел и не так легко было внести в него дополнения. Но, сославшись на авторитет маститого режиссера, я попросил Б. В. Асафьева написать новое адажио. Он согласился, даже хотел взять за основу недавно прозвучавшую в Москве на Декаде грузинского искусства очаровательную песню «Сулико». Так мы и порешили. Но... разразившаяся война разрушила наши планы. Пока мы были в эвакуации, замечательные декорации П. В. Вильямса пропали, и спектакль так и не был восстановлен. Теперь его нельзя увидеть нигде.

Но я отвлекся от темы. Станиславский учил нас правде — правде понимания авторского замысла, художественного образа спектакля, правде актерского мастерства, органического сочетания всех компонентов спектакля, в том числе его декоративно-костюмного оформления. Учил умению искать эту правду, и не только искать, но и осуществлять в своих работах. Его метод помогает проникнуть в глубины жизни, где физическое и психологическое в человеке неотделимо. Артисту приходится нередко перевоплощаться в образ, совершенно противоположный его собственному характеру, находить для этого образа черты, не свойственные его индивидуальности. И здесь ему на помощь приходит система.

Система Станиславского во многом способствовала появлению на наших сценах реалистических балетов. Еще Б. В. Асафьев писал, что в основе русского хоровода лежит драма, понимай — жизненное действие. Вспомним дошедший до нас хоровод «А мы просо сеяли». Ведь действие его построено по законам драматургии — имеет экспозицию, завязку, развитие, кульминацию и развязку. Из этого примера видно, что понятие драматического действия было заложено давным-давно в народном искусстве и значительно позже закрепилось на профессиональной сцене. Нет такого театрального искусства, из которого можно было бы исключить понятие «драма». Драма — это жизнь, а театральное искусство призвано ее отражать в образно-художественной форме. Если балет — это театр, значит, и он не может быть исключением.

Поскольку некоторые наши балетные теоретики хотели бы видеть наш балет ориентирующимся на новаторства Дж. Баланчина,

то я должен привести здесь ряд его высказываний о том, как он понимает задачи своего искусства. Беру журнал «Америка» (№ 199, май 1973 года) и читаю интервью, которое журналист Луис Ботто взял у балетмейстера.

«Вопрос. Отражает ли балет жизнь?»

Ответ. Нет. Балет — это фантазия. С жизнью он ничего общего не имеет. Мы нереальные люди. Мы обучены танцевать и представлять ради красоты, но мы не те, кто играет в жизни какую-то роль. Мы вроде цветов. Цветок вам ничего не говорит. Он сам по себе красив. У нас нет ничего общего с людьми на улице. Вне сцены — другое дело. Но на сцене мы обучаем танцоров всему искусственному. Мы заставляем тело двигаться так, как ему от природы не положено.

Вопрос. Значит, балет не эмоциональное искусство, за исключением того, что вызывает у зрителей эмоции красотой танца?

Ответ. Разумеется. Многие ходят в театр, чтобы увидеть свою жизнь, свои переживания. В балете мы не даем им такой возможности. Мы им даем что-то меньшее. Когда вы видите цветы, вас охватывают эмоции? Вы растроганы их цветом и красотой, но что такое быть растроганным? Кое-кто считает, что от эмоций необходимо плакать. Ну а если вы не плачете, тогда другие считают вас холодным и бессердечным. Есть люди горячие, есть холодные. Что лучше? Мне больше нравятся холодные».

По правде говоря, мне как-то жутко было читать эти признания, по-моему, признания прославленного на Западе мастера циничны. Конечно, у нас вряд ли найдется человек, считающий балетное, танцевальное искусство лишенным эмоций. Мало найдется также людей, у нас или в любой зарубежной стране, где видели Уланову, у которых не подступал бы комок к горлу или даже не показывались бы слезы на глазах, когда они смотрели ее в ролях Джульетты, Марии или Жизели. И в этом никто не стесняется признаться, наоборот, все благодарны великой актрисе за те драгоценные часы наслаждения высоким искусством переживания, которые она им дала.

А вот как Баланчин понимает развитие балетного искусства за прошедшие с начала его деятельности пятьдесят лет:

«Вопрос. Улучшилось ли искусство танца в сравнении с 1920-ми годами?»

Ответ. Сейчас танцуют по-иному. Нас учат покрывать большее пространство, и быстрее. У нас улучшилось зрение и слух. Мы значительно быстрее запоминаем. Ансамбли стали сложнее. Вроде механизма швейцарских часов...»

Как ясно из этого ответа, балетмейстер видит прогресс лишь в формально-техническом развитии танцевального искусства. Нигде он не говорит о раскрытии внутреннего мира человека средствами классического балета, наоборот, подчеркивает, что это не его задача.

Но дадим слово И. И. Соллертинскому, который еще в 20-х годах, когда Георгий Баланчивадзе проводил свои эксперименты в «Моло-

дом балете» в Петрограде, писал: «...однако, думается нам, основная проблема, стоящая перед современным постановщиком, обрисовывается с достаточной рельефностью: перед танцем стоит дилемма — или стать выразительным языком, что осуществимо лишь путем его театрализации; либо, отказавшись от выразительной функции, выродиться в своей сценической осмысленности, навсегда обрекая себя на страдательную роль пустого театрального орнамента, по существу, лишнего»¹⁸.

Читая дальше интервью, полное холодного цинизма, мы снова убеждаемся в том, что это не столько вина талантливого человека, сколько его беда. Если бы он в свое время не поддался соблазну больших заработков и не уехал из Советской страны, кто знает, возможно, здесь раскрылись бы такие стороны его дарования, о которых он сейчас и не подозревает. Ведь он всю жизнь творил, вынужден был творить для общества, где, как писал еще Бальзак, царствует безжалостный чистоган.

Вот послушайте, что говорит Баланчин об условиях, в которых ему приходится творить:

«Вопрос. Будет ли большинство этих балетов с декорациями?

Ответ. Нет.

Вопрос. Кто это решает? Хореограф?

Ответ. Нет. Деньги. Все зависит от того, сколько у вас свободных средств. Но и тогда театр спрашивает: «А не могли бы вы обойтись без декораций?» Балеты лучше ставить без дорогих декораций и костюмов, пока нет уверенности в том, что спектакль пройдет успешно. Если вы затратите большие деньги на декорации и костюмы, а постановка провалится, что тогда с ними делать?»

И дальше:

«Вопрос. Вы многое переделываете?

Ответ. Переделываю, но меньше, чем драматург в театре. У драматурга значительно больше времени. И для переделки ему нужны лишь карандаш да бумага. А бумаги он может изводить сколько душе угодно. Мы же должны действовать очень быстро. Я должен придумать танец, танцоры должны его разучить, а на следующий день мы приступаем к работе. Порой меня спрашивают, сколько времени уходит на создание балета. На это ответить невозможно. Все зависит от того, сколько у вас и у танцоров есть времени — может, несколько дней, может, целый месяц».

Или:

«Вопрос. Вы уже приступили к работе?

Ответ. Нет. Я никогда не приступаю к работе, пока не окажусь в репетиционном зале. Вы не можете планировать движения заранее, как не можете подобрать слова, перед тем как собераетесь что-то написать. Это часть вашего творчества. У вас в голове всегда оказывается достаточно слов и знаний грамматики, когда они вам потребуются, то есть, все необходимое для того, чтобы приступить к работе, когда наступит нужный момент. То же происходит и с постановкой балета. Когда наступает нужный момент, у вас есть

все необходимое, в вашей голове достаточно правил балетной грамматики, чтобы приступить к работе».

Вот значит как: грамматика, правила и их бесконечные вариации согласно предложенному композитором ритму. Разве для создания произведений большой литературы когда-нибудь было достаточно лишь знания грамматики и синтаксиса? А глубокая мысль? А художественно-образное видение замысла, где грамматика и синтаксис существуют лишь как средство, а не как самоцель!

Как каждое произведение театрального искусства, балет должен строиться по законам драматургии. Отрыв же от теории драматического искусства разрушает его, делает жанром не театральным, а концертным. Разумеется, и это имеет право на существование, даже приносит известную пользу, устремляя все внимание на разработку технических средств танца, усложнение его формы. Но все же высшим достижением балета всегда был и будет *театр классического балета*, способный быть и содержательным и эмоциональным, способный нести глубокие мысли, прогрессивные идеи.

Театр — это общественная трибуна, кафедра, с которой драматург, режиссер, композитор и актер говорят людям о волнующих всех жизненных проблемах. В разных жанрах искусства театр рассказывает о человеческих судьбах настоящего времени, недавнего и далекого прошлого. Говорит так горячо и убедительно, что глубоко волнует зрителя, заставляя сопереживать, *верить* в происходящее на сцене. Это мы видим не только в драматическом театре, но и в театре музыкальном, к которому относится и балет.

Большую помощь режиссеру и актеру призван оказывать театральный художник, создающий правдивую обстановку на сцене, сразу, еще до начала действия, переносящую зрителей именно в ту эпоху и в ту социальную среду, в которой происходят события пьесы.

Сколько истинного таланта, влюбленности в искусство театра внесли в него такие мастера живописи, как Головин, Коровин, Бенуа, Бакст, Рерих, Добужинский, Бобышов, Федоровский, Ходасевич, Дмитриев, Вильям, Петрицкий, Рындин, Чемодуров, Арефьев, Вирсаладзе, Левенталь и некоторые другие, во многом определившие успех оформленных ими спектаклей.

Я вспоминаю, какое огромное впечатление производили в 20-х годах на петроградских зрителей декорации Головина к спектаклю Мейерхольда «Маскарад», как дружно аплодировали они знаменитой коровинской панораме в «Спящей красавице». Или романтическому озеру в «Лебедином озере», волнуемому морю в «Корсаре», великолепной архитектуре Петербурга в «Медном всаднике», декорации «Днепр» в «Руслане и Людмиле», картине «Степь» в «Тарасе Бульбе», многим декорациям Вирсаладзе. Зрители благодарят художника за наслаждение, доставленное прекрасными картинами природы, за красоту интерьера, выдержанного в стиле определенной эпохи — античности, готики, ренессанса, рококо, барокко, ампира...

Теперь мы много говорим и делаем для охраны окружающей

среды, заботимся, чтобы с детских лет воспитать любовь к природе и ко всему прекрасному, созданному человеком. В нашем государстве принят закон об охране памятников старины и культуры прошлого, и это замечательно!

Казалось бы, и театр должен быть не просто пропагандистом этого большого дела, но и *бережно относиться к лучшим своим созданиям* и сохранять, постоянно реставрируя, лучшие произведения театральной живописи.

На деле же мы часто наблюдаем обратное. Так, размыты на холст многие замечательные декорации названных выше мастеров, а из-за этого исчезли из репертуара спектакли, ими оформленные (не писать же декорации сначала!). А на сценах вдруг вместо реалистических декораций стали появляться кубы, пандусы, лестницы, задники с условными изображениями, рогожи и доски, даже просто голые кулисы. Художники из живописцев превратились в конструкторов.

Театр словно стал стесняться правдивой исторической обстановки, считая, что для ознакомления с ней надо ходить в музей, а в театре нужны лишь «символы», вроде «рогожа — старая Русь» или «пустая сцена — простор для актерской игры» и т. п.

Это какое-то чудовищное заблуждение, причем повторяющееся то, что мы пробовали в 20-х годах и давно отбросили как ненужный хлам. Ныне же оно преподносится как «новаторство». Нельзя забывать, что, в отличие от эстрадной программы, спектакль, будь то драма, опера или балет,— искусство синтетическое и никогда не получится спектакля высокохудожественного, если в нем будет отсутствовать или представлен в искаженном виде один из его обязательных компонентов.

Нам могут возразить, напомнив о театре эпохи Шекспира. Но ведь то был начальный период драматического театра. Балет также может вспомнить русских скоморохов, французский «балет королевы», петровские ассамблеи, но это не значит, что мы должны двигаться вспять.

КОМПОЗИЦИЯ ТАНЦА

Композиция танца состоит из ряда компонентов. В нее входят: драматургия (содержание), музыка, текст (движения, позы, жестикация, мимика), рисунок (перемещение танцующих по сценической площадке), всевозможные ракурсы. Все это подчинено задаче выразить мысль и эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении. Композиция составляется из ряда частей — танцевальных комбинаций.

Основной закон построения драматургического произведения обязателен как для танцев сюжетных, так и для любого бессюжетного танца, где есть тема и задача выразить то или иное состояние человека (радость, горе, любовь, ревность, отчаяние и т. п.)

или его свойства (доверчивость, хитрость, подозрительность, самолюбленность, беспечность, неустрашимость, трусость).

Согласно этому закону танец должен сочетать в себе в гармоническом соотношении все пять его частей.

1. *Экспозиция* может получиться ясной, доходчивой или, наоборот, скомканной, невнятной, затянутой.

2. *Завязка* — четкой и яркой или смазанной, тусклой, незаметной.

3. *Развитие действия* (ряд ступеней перед кульминацией) также бывает нарастающим, сильным или растянутым, расхолаживающим.

4. *Кульминация*, как и завязка, может быть яркой, впечатляющей, настоящей вершиной танца, или же бледной, робкой, лишенной силы воздействия на зрителей.

5. *Развязка* должна быть подготовлена органически всем ходом танцевального действия, но бывает неоправданно внезапной, ничем не обусловленной, а в другом случае — затянутой, расхолаживающей, нарушающей все впечатление от танца.

Умение пользоваться законами композиции и правильно применять их — один из самых трудных, сложных этапов в творчестве балетмейстера. Ведь ни один танец не может строиться по какому-то стандарту, каждая тема подсказывает сочинителю свою особую форму воплощения. От таланта, изобретательности, опыта и мастерства хореографа, от его знания непреложных законов зависит создание яркой, неповторимой формы танцевального сочинения.

А теперь рассмотрим подробнее каждый из пяти компонентов композиции, органически и неразрывно между собою связанных.

Об экспозиции. Назначение экспозиции, как мы уже говорили, — это введение в действие. Здесь зрители знакомятся с действующими лицами: слушая музыку и наблюдая танцующих, понимают, что перед ними — люди определенной национальности, живущие или жившие в ту или иную эпоху. Становится понятным жанр танца — народно-характерный, фольклорный, исторический или классический дуэт, сольная вариация, па-де-труа, па-де-катр, массовый, кордебалетный танец. Жанры танцев могут быть очень разнообразны, и экспозиция как бы настраивает зрителей на восприятие одного из них.

О завязке. Вышедшие на сцену и разместившиеся в определенном рисунке (по прямой линии, полукругом, по диагонали и т. п.) исполнители начинают собственно танец. Они делают более сложные движения, и нам интересно, что произойдет дальше, после этой завязки, как будет развиваться танец.

О развитии танца (ряда ступеней перед кульминацией). Развитие танца, как и его завязка, определяется замыслом и содержанием хореографического произведения. Оно не обязательно должно идти по ступеням вверх, чтобы каждая последующая комбинация непременно перекрывала предыдущую. Могут быть и умышленные спады, как бы возвращающие назад с целью накопления средств для последующего взлета на более высокую ступень.

Примитивная схема графически может выглядеть как на рис. 1.

Это как бы «электрокардиограмма» темпа, ритма, динамики и интонации. В каждом отдельном случае она зависит от музыкального сочинения и определяется им, находя свое выражение в тексте и рисунке танца, в их пластическом единстве, органическом сочетании.

О кульминации. Кульминация — вершина музыкально-хореографического действия, подготовленная экспозицией, завязкой и развитием действия. Текст — движения, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок — в своем логическом построении приводит к этой вершине.

Следует заметить, что кульминация может быть построена как с использованием всех перечисленных элементов, так и решена с помощью только текста или только рисунка. Можно привести ряд примеров и того и другого из репертуара классических балетов и программ ансамблей народного танца.

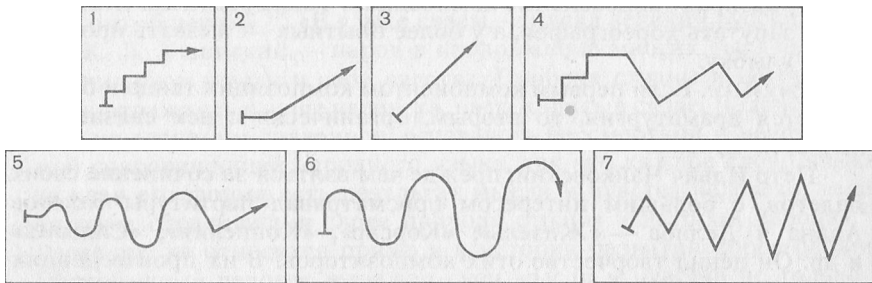


Рис. 1.

О развязке. Развязка должна логически вытекать из всего хода танцевального действия, быть подготовленной им. Она должна завершить мысль, поставить ясную точку. Иногда внезапную остановку, обрыв танца называют развязкой. Это неверно. Если развязка не подготовлена всем логическим развитием произведения от экспозиции до кульминации, то танцевальное сочинение невозможно считать завершенным.

Возьмем простейший пример. Вот группа артистов, одетых в старинные русские костюмы, вышла на сцену и пошла по кругу (или по диагонали) простым русским шагом, затем выстроилась в линию лицом к зрительному залу. Это была экспозиция.

Затем мы видим более сложные движения — начало собственно танца. Это завязка. Нам интересно, что же будет дальше. И вот темп танца нарастает, композиция усложняется, исполнители то группируются в тесный круг, то стремительно из него разлетаются, меняются местами, бегут цепочкой и так далее. Это развивается танцевальное действие. И вдруг возникает неожиданная яркая композиция! Она динамична, красива по рисунку, изобретательна по движениям. Нам хочется смотреть еще и еще, но... кульминация, дос-

тигнув высшей точки, обрывается. Один из танцующих, протянув" руку своей партнерше, увлекает ее в переднюю кулису. Веселые, улыбающиеся исполнители танца стремительным и замысловатым движением устремляются за ними. Это была развязка.

Вот что такое закон танцевальной драматургии, все его пять компонентов. Но одно дело — знать закон, а другое — уметь его применять. Научиться этому можно только в практической работе, в процессе сочинения танцев и их анализа. Анализ нам необходим, так как нередко мы встречаемся с ложной завязкой, кульминацией или развязкой. Правильно подметить такую ошибку без достаточно-го опыта и умения разобрать произведение подчас бывает нелегко. И для того существует теория искусства балетмейстера, чтобы вооружить знаниями всех, кто работает в этой области: кто готовится сочинять балеты, исполнять их или писать о них. Не секрет, что мы часто сталкиваемся с напечатанными в газетах и журналах рецензиями, авторы которых обнаруживают абсолютный дилетантизм, разбирая танцевальные композиции. Такие рецензии способны лишь запутать хореографов, а у более опытных — вызвать ироническую улыбку.

О музыке. Если первым компонентом композиции танца и балета является драматургия, то вторым, органически с ней связанным, является музыка.

Петр Ильич Чайковский, прежде чем взяться за сочинение своих балетов, с большим интересом просматривал партитуры балетов Адана и Делиба — «Жизель», «Корсар», «Коппелия», «Сильвия» и др. Он ценил творчество этих композиторов. В их произведениях он находил не только четкую структуру образования именно балетной музыки, но и те черты симфонизма, которые великий композитор в своих балетах-симфониях «Спящая красавица», «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» развил и утвердил.

«Балет — это та же симфония», — говорил Чайковский. И то же повторяли Б. В. Асафьев, С. С. Прокофьев, Р. М. Глиэр, с которыми мне посчастливилось быть в творческом общении.

Музыка и танец — сестра и брат, и живут они во многом по общим законам, но, если танец живет во времени и пространстве, то музыка — только во времени. Синтез танца и музыки дал человечеству такое замечательное искусство, как классический балет.

Обратившись к истории музыки, мы увидим, что в основе многих сюит, сонат и даже симфоний лежала танцевальная музыка. Да и современные композиторы ее не забывают. Вспомним «Классическую симфонию» Прокофьева, «Праздничную увертюру» Шостаковича, «Озорные частушки» Щедрина.

Глиэр во время нашей работы над его балетом «Медный всадник» говорил: «Я пишу не музыку «вообще», а музыку театральную, а потому прошу вас' в композиционном плане очень подробно описывать все, *что* на сцене происходит и *как* это происходит. Прошу точно обозначить место, время и характер сценического действия и каждого танца, только тогда я сумею на-

писать музыку для нашего балета — музыку *театральную*. Конечно, это будет музыка симфоническая, но предназначенная для театра, а не для концертной филармонической эстрады».

Музыка также должна быть создана по законам драматургии, то есть иметь экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. И не только в целом. Каждая музыкальная сцена, каждый танец не могут не быть подчинены этому закону.

О тексте танца. Часто в обиходе, в рецензиях на спектакли, в статьях о балете, в книгах, написанных критиками-балетоведами, мы встречаемся с суждениями о балетном языке, языке классического танца. Читаем иногда о том, что он устарел, требует обогащения, что его надо заменить новым языком или, наоборот, хранить в неприкосновенности.

Эта полемика идет уже на протяжении десятилетий. Но мне ни разу не приходилось слышать или читать рассуждений о танцевальной речи. А между тем *язык* и *речь* — понятия не адекватные. «Язык,— по определению В. И. Ленина,— есть важнейшее средство человеческого общения»¹⁹. «В языке своем,— писал великий русский педагог К. Д. Ушинский,— народ в продолжение многих тысячелетий... сложил свои мысли и свои чувства. Природа страны и история народа, отражаясь в душе человека, выражались в слове. Человек исчез, но слово, им созданное, оставалось бессмертной и неисчерпаемой сокровищницей народного языка, так что каждое слово языка, каждая его форма есть результат мысли и чувства человека, через которые отразились в слове природа страны и история народа»²⁰. Разве это не относится прямо и к истории развития хореографии? Первобытный человек выражал свои мысли и чувства не только в звуках, но и в движениях, из которых тысячелетиями складывался танец. Как корни языков разных народов различались между собой, так и народные танцы возникали у каждого народа своеобразные. Но всех их роднит *выразительность* человеческого тела, мимики и жестикуляции.

Вот я произнес слово «речь». Сделаем вывод: язык — это средство, при помощи которого складывается речь — монолог, диалог или хор. То же происходит и в хореографии: каждый народ при помощи своих традиционных танцевально-языковых средств создает танцевальную речь, в которую вкладывает свои мысли, чувства, переживания, устремления. Языковыми средствами классического танца мы, балетмейстеры, пользуемся для выражения содержания задуманного произведения в форме монологов, диалогов, терцетов, квартетов, хоров — кордебалета.

Меня могут заподозрить в том, что я пытаюсь прямо отождествлять литературную или разговорную устную речь с пластической. Вовсе нет. Не следует каждому движению, жесту или позе придавать значение отдельных слов. Но тем не менее каждое движение, жест и поза могут иногда сказать больше, чем отдельное слово. Они способны выразить мысль, чувство, глубокое переживание человека в данное мгновение. Иногда, для того чтобы выразить это лее в литера-

турной форме, может понадобиться несколько слов или даже целое описание.

Приведу примеры. Жизель узнала об обмане Альберта. Сколько мыслей пронесится в этот миг в ее голове, сколько чувств отражается на лице. Первая, чистая любовь, счастье ответного чувства, безоблачная радость жизни — и вдруг ложь, обман, предательство: он любит другую, а она, Жизель, для него лишь забава. Ее любовь безжалостно растоптана!

Все эти мысли и переживания Жизели тотчас же отражаются на ее лице, выражаются в позе, когда она как бы остолбенела. Талантливая артистка в одно мгновение заставит зрителей содрогнуться от сопереживания, заставит сжаться их сердца от боли и обиды за чудесную девушку, вместе с которой они только что радовались ее счастью.

Зарема ударила Марию ножом в спину. Гирей, из рук которого она только что выскользнула, замер — его корпус и руки устремлены к Марии. В этой неподвижной позе, длящейся несколько секунд, выражается сразу множество чувств: ужас, неверие в то, что сейчас должно свершиться, безграничная любовь к этому беззащитному существу и острая боль от того, что он бессилен что-либо сделать для спасения ее.

Одетта, убегавшая от незнакомого юноши, резко останавливается, вытягивая руки вперед, как бы защищаясь от надвигающейся опасности, и тут глаза их встречаются... Это мгновение решило все: Одетта замерла на месте, вглядываясь в прекрасное лицо Зигфрида, и у обоих возникает любовь с первого взгляда. Испуг сменяется пристальным вниманием, затем — восхищением, и Одетта уже не в силах сопротивляться вспыхнувшему чувству. Все это мы видим выраженным на лице и во всем теле артистки, исполняющей роль Одетты. Чтобы высказать то же самое, понадобился бы целый монолог.

С развитием общества развивался и обогащался язык. И если в своем младенчестве человечество пользовалось лишь междометиями, то слова-понятия оно образовало значительно позднее, в диалектическом процессе развития своей жизни, и прежде всего в процессе развития трудовой деятельности, в своей борьбе за существование. Языковый словарный фонд — основа, из которой и появились грамматика и синтаксис.

Язык — это средство, речь — это цель. Язык — это материал, речь, построенная с его помощью, — смысловая конструкция, в основе которой лежит действительная мысль.

Как же можно, берясь за рассуждения о танцевальном языке, вовсе не касаться его речи и законов, на основе которых она образовалась?! Там, где есть танцевальный язык, должна быть и танцевальная речь. В «Жизели», «Эсмеральде», «Лебедином озере», «Бахчисарайском фонтане», «Ромео и Джульетте», «Лауренсии», «Легенде о любви» хореография героев и есть танцевальная речь, с помощью которой рассказывается содержание балета, раскры-

ваются образы и характеры действующих лиц в действиях и поступках. Эту танцевальную, хореографическую речь мы и называем *текстом* балета (или танца).

Конечно, как в прошлые, так и в недавние времена встречались балеты, авторы которых не заботились о том, чтобы сочиненные ими танцы являлись выразительной речью героев спектакля. Вспомним критику Салтыкова-Щедрина на балет Сен-Леона «Золотая рыбка» или редакционную статью газеты «Правда» «Балетная фальшь» — по поводу постановки Ф. Лопуховым балета «Светлый ручей» на сцене Большого театра в 1935 году.

Высшими достижениями балетного театра всегда были те спектакли, где танцевальная речь понятна без предварительного прочтения, либретто, объясняющего содержание балета. К сожалению, в последнее время снова стали встречаться постановки с танцами «вообще», не несущими мысли, не развивающими действия и речью хореографической быть не претендующими. Это явление, копирующее приемы некоторых хореографов Запада, должно нас насторожить и предостеречь от дальнейших ошибок.

О рисунке танца. Рисунком танца мы называем перемещение танцующего или группы танцующих по сценической площадке и тот

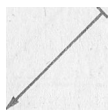


Рис. 2.

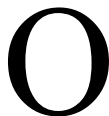


Рис. 3.

Рис. 4.

Рис. 5.

Рис. 6.

Рис. 7.

воображаемый след, который как бы остается на полу, фиксируя всевозможные танцевальные фигуры и формы их передвижения по сцене. Без геометрических фигур нет танца ни в народе, ни на сцене: круги, эллипсы, параллельные линии, диагонали, квадраты, треугольники, спирали — все это мы используем в танцевальном рисунке.

Диагональ * (рис. 2).

Диагональ используется в танцах очень часто, как в народных, так и в классических. В данном случае ~~стрелка~~ указывает направление движения и его конечную цель, а знак || начало движения, исходное положение. По диагонали очень выгодно исполнять всевозможные па, требующие стремительной динамики, — воздушные полеты, бег на пальцах, различные вращения и т. п., — все зависит от замысла, от построения комбинации, стиля и характера танца.

Круг (рис. 3).

Круговые танцы — движение танцующих по кругу — берут свое начало в далекой древности. Во время язычества хороводы водили по кругу, изображая круговое движение солнца. Это и теперь наи-

* Движение по диагонали может быть и из противоположного угла, его направление может быть вверх (в глубь сцены) и вниз (к авансцене).

более распространенная фигура почти во всех народных танцах: русские хороводы, украинские гопaki, белорусские, молдавские, танцы народов Кавказа, Восточной и Западной Европы и другие строятся на рисунке круга.

И профессиональное искусство танца, в том числе и классический балет, никогда без него не обходится: почти все вариации и коды включают в свою композицию круг.

Прямая линия (направление сверху вниз, рис. 4).

Прямая линия (направление снизу вверх, рис. 5).

Прямая линия (направление справа налево, рис. 6).

Прямая линия (направление слева направо, рис. 7*).

Не буду приводить других примеров рисунка: они бесчисленны. Подчеркну лишь, что их возникновение в композиции обусловлено содержанием танца и каждый последующий рисунок должен логически вытекать из предыдущего, быть им подготовленным.

Посмотрим рисунок одного танца. Композиция его (весь танец) состоит из восьми комбинаций**. В каждой комбинации по 16 музыкальных тактов, размер $\frac{2}{4}$ — всего 128 тактов (рис. 8).

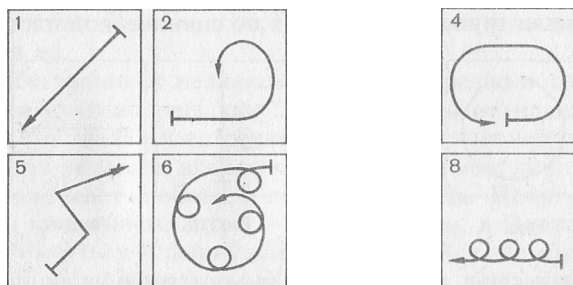


Рис. 8.

На этой схеме мы видим состоящую из восьми комбинаций композицию танца, записанную для памяти, все комбинации имеют порядковый номер. Номер и количество тактов удобно записывать в левом верхнем углу. Предположим, что это рисунок танца девушки или юноши, исполняющих русский народный ганец. Рисунок и текст его неотделимы друг от друга.

А теперь нарисуем схему-рисунок мужской вариации из второго акта «Жизели» (рис. 9) и мужской вариации из «Пахиты»*** (рис. 10).

Обе эти вариации могут служить классическим примером хореографии балетов XIX века. Обе имеют трехчастную форму. Музыкальная форма первой — А-Б-А, второй — А-А-Б. Отличаются они

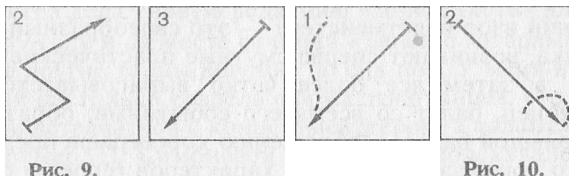
* Последние две прямые могут располагаться как по центру, так и в глубине сцены или по авансцене.

** Количество комбинаций в композиции зависит от содержания и длительности музыки.

*** Пунктиром обозначен переход к следующей комбинации.

тем, что первая — это действенный танец, выражающий драматическую ситуацию, переживания Альберта, пришедшего к могиле погубленной им Жизели (заметим, что сейчас не все исполнители понимают эту задачу, некоторые стараются просто хорошо выполнить па), вторая же относится к дивертисментным танцам и может быть свободно вставлена в балет или вынута из него без ущерба для драматургии.

Теперь, проследив рисунок для одного исполнителя, мы представим себе, как он может быть усложнен и разнообразен в дуэтах, трио, квартетах и особенно в массовых композициях, исполняемых солистами и кордебалетом. Зависит это от фантазии и изобретательности балетмейстера, основанной на содержании задуманного произведения. А фантазия балетмейстера реалистической школы базируется на богатстве музыкального и хореографического фольклора разных эпох и народов, их традиционных фигурах, орнаменте, узорах, всегда обогащающих классический танец. Вспомним старинные «Дон Кихот», «Конек-Горбунок», современные «Сердце гор», «Лауренсию», «Пламя Парижа», «Каменный цветок» и другие балеты.



О ракурсе. В народных танцах, на спектаклях классического балета и на концертной эстраде мы часто видим, как танцующие то стремительно летят или плывут к нам лицом, то поворачиваются в профиль и мы видим их сбоку, то вдруг становятся спиной. Ракурс — это точка зрения из центра зрительного зала на танцующего (или танцующих): анфас, круазе, эффасе, 1-й, 2-й, 3-й, 4-й арабески — это все ракурсы.

От того, насколько балетмейстер умеет пользоваться ракурсами, часто зависит богатство или скудость танцевального текста, содержательность сочиняемого танца. Произвольное изменение ракурса исполнителем влечет за собой не только искажение графики, но порой и искажение текста, а вместе с тем и смысла, логики танцевальной композиции.

Мы рассмотрели все компоненты композиции танца, все элементы, из которых она состоит. Но композиция сама по себе, пока она не воплощена артистами, мертва. Мысли, чувства, переживания человека, его действия и поступки, образ, характер оживают лишь в актерском исполнении, чему всегда предшествует углубленная работа над внутренней формой, рождение которой также есть часть творческого процесса балетмейстера. Мышление хореографическими образами приводит в конце концов к сочинению ярких, содержательных танцев и спектаклей.

Артист в свою очередь, получив хореографический текст танцевальной партии и разъяснение актерской задачи, также непременно создает свою, глубоко индивидуальную внутреннюю форму, которая осмысляет, наполняет эмоциями, озаряет живым человеческим светом и теплом форму внешнюю, то есть превращает танец в пластическую речь.

Как же рождается внутренняя форма в процессе сочинения танца балетмейстером?

Ознакомившись со всеми материалами, относящимися к интересующей его теме,— литературными, иконографическими, музыкальными и хореографическими,— балетмейстер начинает фантазировать.

Его воображению представляется масса вариантов танца: его начало, развитие и то нужное, образное, красивое, что должно войти в сочинение.

Иногда все танцевальные движения, повороты, позы, жесты героев грезятся сочинителю, чередуясь настолько быстро, что мозг не успевает фиксировать и запоминать все увиденное внутренним взором. Тогда приходится начинать сначала.

Внутренний взор балетмейстера — это своеобразный фильм, где звучит музыка, возникают сперва смутные пластические и цветовые ассоциации, а затем все более четко вырисовывается цельный танец и, наконец, балет со всеми его событиями, образами. Когда создается большой балет, воображению хореографа представляется прежде всего логическое развитие характеров героев в обусловленных сюжетом действиях и поступках. Но ему видится и декоративное оформление, цвета и форма костюмов, необходимая бутафория и реквизит, сценическое освещение.

Проходит эта работа в то время, как звучит музыка в исполнении концертмейстера или с магнитофона. Если же балетмейстер владеет инструментом и хорошо читает ноты, он может проигрывать клавиру сам. Конечно, лучше всего работать с концертмейстером, опытным музыкантом: с ним можно посоветоваться, проанализировать музыкальную форму композиторского сочинения, попросить иногда по-иному интерпретировать музыку так, как она слышится хореографу, разумеется, не отходя от авторского замысла. Ведь с магнитофоном не посоветуешься и не изменишь записанных темпов и характера музыки. На магнитофон лучше всего записать музыку после того, как проведена вся необходимая работа с концертмейстером.

В рабочем кабинете балетмейстера обязательно должно находиться зеркало, с помощью которого проверяются движения, позы, мимика, найденные в процессе фантазирования.

Балетмейстер начинает пробовать: сначала это отдельные движения, жесты, позы, иногда целые комбинации. Он исполняет все: партии мужские и женские, танцы сольные и массовые — танцует за весь кордебалет. Следя за собой в зеркале, проверяет, насколько найденная им внутренняя форма находит верное, убедитель-

тельное выражение в форме внешней — в сочиненном танце или мизансцене.

В процессе сочинения он сперва мысленно, а затем физически танцует с воображаемыми партнерами. Можете себе представить, какой сонм образов, типов его окружает весь период сочинения! В какое невероятное количество образов он должен перевоплотиться — и... перевоплощается!

Я рассказал о творческом процессе тех балетмейстеров, которые сперва создают свое сочинение, а затем с готовым текстом приходят в зал для постановки с балетной труппой. Но бывает и иначе. Балетмейстер приходит в репетиционный зал и начинает творить на месте, как бы лепить из артистов, словно из глины, форму своих танцев. Чаще всего так поступают нерадивые балетмейстеры. Но иногда случается, что балетмейстер, хорошо зная музыку танца, который ему предстоит сочинить, и обдумав его в общих чертах, приходит в зал и начинает творить вместе с талантливым артистом. Эта работа вдохновляет его, на помощь приходит большой опыт, и сочинение получается удачным. Так было у меня, когда я ставил в Ленинграде Ф. Балабиной и Б. Брегвадзе «Танец с кольцом» для «Медного всадника» или когда делал новую редакцию «Дон Кихота» для Большого театра в 1939 году и на месте сочинил «Танец с гитарами», «Джигу» и некоторые другие танцы, идущие до сих пор. У меня в творческом воображении настолько созрела форма этих танцев, что не было необходимости встречаться с концертмейстером, а талантливое исполнение (например, Н. Симоновой с гитарой) подсказало мне новые интересные детали, которые я тут же включил в танец.

Бывают и совсем необычные случаи. Балетмейстер, вызвав артиста на репетицию, предлагает им самим придумать для себя па, всевозможные позы и т. п. Таким образом артист становится как бы соавтором балетмейстера (хотя на афишах это не указывается). Так бывало в практике руководителей наших ансамблей народного танца, когда оказывалось, что исполнители гораздо лучше знали свои народные танцы, чем главный балетмейстер. И тогда, получив от исполнителей подлинно фольклорный материал, балетмейстер составлял из него свою композицию. И это было гораздо лучше, чем если бы он подменял народный материал своим собственным домыслом.

Вспоминается мне и такое. В ранней юности я столкнулся с балетмейстером, который, обладая несомненными режиссерскими данными, совершенно не имел профессиональных знаний в области классического танца. А ставить ему надо было «Красный мак», «Вальпургиеву ночь» в опере «Фауст» и другие классические балеты. Мы, группа юношей и девушек, окончивших Ленинградское балетное училище у прекрасных педагогов, были поражены этим обстоятельством, но вскоре привыкли даже к тому, что наш руководитель со де баск, например, называл «спасским» и т. п. Вызвав нас на постановочную репетицию, он спрашивал, кто что умеет делать. Мы, конечно, с энтузиазмом выкладывали все, что хотелось исполнить, и

балетмейстер из предложенных нами па составлял танцы. Явление это, конечно, не типичное, но в жизни всякое бывает.

Не таких балетмейстеров я имею в виду, когда говорю вам о процессе создания внутренней и внешней формы танца как об акте глубоко творческом, основанном на всестороннем знании профессии, которой балетмейстер посвятил всю свою жизнь. В этом процессе происходит огромная затрата нервной энергии, интенсивная работа мозга, не считая самой обычной для нас физической работы — напряженной силовой нагрузки.

О мимике. Одухотворенным и живым предстает перед нами артист с подвижным и выразительным лицом*, на котором отражаются все движения души и тончайшие оттенки внутреннего мира человека, течение его мысли, внезапная или последовательная смена настроений.

Мимика — особый дар. Нет актерского мастерства, если отсутствует мимика. И если этого не дала сама природа, *школа обязана развивать у учащихся мышцы лица.* Я еще застал в Ленинградском балетном училище эту дисциплину. Преподавали нам ее в начале 20-х годов Иосиф Феликсович Кшесинский (брат известной балерины Матильды Кшесинской), некогда знаменитый исполнитель мазурок, а в то время выступавший лишь в мимических ролях, и Леонид Сергеевич Леонтьев, солист балета, превосходный артист, также впоследствии перешедший на мимические партии. На этих занятиях мы, ученики, не только разучивали сцены и отрывки из классических балетов, дошедших до того времени в неприкосновенности, со всем арсеналом условных жестов, но и специально разрабатывали мышцы лица, его подвижность.

И действительно, как можно, вырабатывая силу ног, гибкость и эластичность корпуса, пластику рук, оставлять без внимания лицо будущего артиста? Я убежден, что можно и нужно развивать мимику путем специально выработанной системы упражнений.

Мимика наряду с другими компонентами входит в текст, -в композицию, созданную балетмейстером.

ПАНТОМИМА И ЖЕСТ В БАЛЕТНОМ СПЕКТАКЛЕ

На ближайших занятиях мы приступим к сочинению и исполнению всевозможных этюдов, но перед этим должны побеседовать о значении в театральном, особенно балетном, искусстве выразительных движений всего тела артиста, его рук и лица.

Искусство пантомимы восходит к глубокой древности. Из истории театра мы знаем о мастерстве греков и римлян в этой области,

* Исключение здесь составляет маска, например, в цирковой клоунаде, где это явление традиционное; в кино (Чарли Чаплин, Бестер Китон); у известного французского мима Марселя Марсо тоже постоянная маска.

о мимах средневековья, о бродячих трупях времен Шекспира, о русских скоморохах, об итальянской комедии дель арте, о необычайном мимическом таланте английского трагика Гаррика, искусство которого сыграло решающую роль в создании новерровской реформы балета, наконец, о выдающихся актерах-мимах русского балета, всегда вносивших элемент жизненной правдивости в спектакли императорских театров.

«Пантомима — это не представление для глухонемых, где жесты заменяют слова. Жесты в пантомиме требуют максимального кипения чувств»²¹.

Выразительность и одухотворенность каждого движения и жеста некоторых советских артистов и артисток была просто поразительна. Я вспоминаю игру наших старших товарищей: А. И. Чекрыгина (фея Карабос), Л. С. Леонтьева (Гренгуар и Камюз), В. А. Ряцева (Марцелина, Иванушка), А. Д. Булгакова (советский капитан в «Красном маке», Лоренцо), Н. А. Соляникова (Дон Кихот, Браммин), затем моих сверстников М. А. Дудко (Гирей, Фэб), А. И. Радунского (Хан, Капулетти, Петр I), М. Э. Бибер (королевы во всех балетах, Кормилица), И. И. Олениной (мать Параша, Кормилица) и, наконец, прославившихся не только своим танцевальным мастерством, но в такой же степени и актерским талантом известных вам советских балерин и премьеров, начиная с Е. М. Люком, затем М. Т. Семеновой, Г. С. Улановой, Т. М. Вечесловой, Н. М. Дудинской, А. Я. Шелест, О. В. Лепешинской, Н. Г. Конюс, Р. С. Стручковой, М. М. Плисецкой, В. Т. Бовт, Б. В. Шаврова, А. Н. Ермолаева, К. М. Сергеева, В. М. Чабукиани, А. В. Жукова, А. М. Мессерера и некоторых других.

Я назвал столько имен по-настоящему талантливых танцовщиков-артистов и ловлю себя на том, что теперь, при наличии возросшего танцевального мастерства и значительно большего количества сильнейших танцовщиков и танцовщиц, не смогу назвать соответствующего количества столь же одаренных артистов, способных к перевоплощению и созданию впечатляющих, жизненно правдивых образов.

Чем это объяснить? Неужели оскудела талантами наша земля? Конечно, нет! Дело в том, что за последние лет пятнадцать наблюдается увлечение техникой классического танца, невероятное усложнение балетмейстерских композиций и в связи с этим старание танцовщиков во что бы то ни стало эти трудности преодолевать, что и отводит стремление к выразительности исполнения на второй план.

Самое печальное то, что вслед за театрами и наши хореографические училища стали настолько гнаться за техникой, что заставляют, например, всех учениц старших классов «вертеть» 32 фуэте, что, естественно, приводит к ориентации учащихся прежде всего на «набивание» техники в ущерб стремлению *стать танцующим артистом*.

Мы знаем ряд исключений — артистов, обладающих самой высокой техникой и таким же актерским дарованием. Возьмем, на-

пример, В. Васильева, М. Лавровского, М. Лиепу, блистательно танцующих и столь же блестяще играющих труднейшие роли в балете «Спартак», да и во всех других балетах нынешнего репертуара. Непревзойденное техническое мастерство Е. Максимовой, Н. Тимофеевой, Л. Семеняки, М. Сабировой, Н. Павловой, Б. Акимова, некоторых артистов Ленинграда, Киева, Еревана, Новосибирска, Прибалтийских республик, Перми позволяет им со столь же высоким мастерством и выразительностью исполнять свои партии в старых и новых балетах. Но я знаю немало занимающих ведущее положение танцовщиц и танцовщиков, которые несколько не трогают и не увлекают глубоким проникновением в образ, оставляя зрителя холодным созерцателем почти акробатических трюков. Хотя и в этих случаях мы слышим иногда шумные аплодисменты, но такие же, если не более горячие аплодисменты зарабатывают и наши замечательные акробаты за выполнение поистине головокружительных упражнений. Это говорит о том, что не все еще понимают глубокое различие между задачами искусства и спорта.

Балет «Анна Каренина» не перетружен танцевальной техникой, скорее, наоборот. Тема взята постановщиками и композитором исключительно трудная, и спектакль, разумеется, не лишен недостатков. Но именно в этом спектакле я обнаружил для себя сразу двух танцовщиц-актрис, сумевших очень убедительно воплотить в танце самый сложный образ толстовской Анны: это М. Плисецкая и М. Кондратьева. Плисецкую я считал способной выражать скорее чувственность, чем глубокие чувства (что подтвердилось в ее Кармен), тут же она меня убедила в обратном. Кондратьева всеми своими предыдущими ролями как бы по ступенькам восходила к Анне Карениной и достойно взшла на заветную вершину. Мне остается только пожалеть, что руководство балета Большого театра редко выпускало такую одаренную, тонкую актрису в этой роли.

Успех обеих балерин меня чрезвычайно обрадовал и убедил в том, что, когда создается балет, дающий богатый материал для выявления новых сторон актерского дарования, таланты у нас находятся.

Отсюда напрашивается вывод: необходимо создавать балеты с глубокими, серьезными задачами для исполнителей, так как только на большой драматургии, на сложных и жизненно правдивых образах может выработаться настоящий актер.

Недавно в беседе со мной Г. С. Уланова высказала такую мысль: «Я теперь много работаю с молодыми артистками над новыми партиями, но это нелегко: ведь они не прошли той актерской школы, которую прошли мы, готовя роли в пушкинских, бальзаковских, шекспировских балетах. Мне их жаль».

Но вернемся к теме сегодняшнего занятия.

В балетном искусстве жест имеет огромное значение как один из основных проводников содержания, выражающий мысли и чувства, внутреннее состояние героев спектакля.

О жесте. Еще древние греки и римляне высоко ценили ис-

куство жестикуляции не только в выступлениях великих актеров-мимов, но и в ораторском искусстве. Об огромных выразительных возможностях рук писалось много.

В обычной жизни, в наших разговорах руки участвуют повседневно, редко человеческая речь не дополняется жестикуляцией — вопрошающей, утверждающей, отрицающей, умоляющей и т. п. Наши руки вместе со словом выражают чувства, переживания, помогая слову наиболее убедительно выражать мысли и чувства.

Театральный жест отличается от бытового, хотя рожден и обусловлен им. Его отличие в том, что он обязан быть рельефнее, четче, масштабнее. Если в драматическом театре жест дополняет речь, в оперном — вокальную партию, то в балетном театре, где единственным средством выразительности является пластика человеческого тела, жест не дополнительное средство, а наряду с мимикой основное. Руки могут быть очень выразительными, «говорящими» от природы, могут быть и «деревянными», малоподвижными и невыразительными. В таком случае руки, как и мимику, надо развивать. Делать это следует на уроках пантомимы и на занятиях по классическому, народному и историческому танцу.

Жест в балетном театре — жест музыкальный. Он обусловлен не только мелодической, гармонической и темпоритмической структурой музыкального произведения, но прежде всего содержанием танца или роли, теми событиями, переживаниями, состоянием героя, которые в них заключены. Если композиция танца и каждая его комбинация строятся на основе закона драматургии, то и каждый выразительный жест должен иметь свое начало, развитие и конец. Только тогда он четко и ясно донесет до зрителей вызвавшую его мысль или чувство.

На улице встретились знакомые и обменялись рукопожатием. Момент, когда их руки потянулись друг к другу, — это экспозиция, завязка и развитие, момент рукопожатия, когда руки сомкнулись, — кульминация (иногда приятели долго и крепкожимают и трясут руки), когда же они разжали кисти рук и отвели их обратно, наступила развязка. Это простейший пример из жизни, их можно привести очень много. Но на сцене даже простейшее рукопожатие должно быть выполнено очень четко и в надлежащем ракурсе, иначе оно может пройти мимо внимания зрителей.

В своей интересной работе «Руки актера»²² Т. Кудашева подчеркивает, какую большую, содержательную работу выполняют руки. Они выразители состояния человека. Язык жеста — пластическая речь человека.

Искусству выразительного жеста нам есть у кого поучиться. Приведу в пример знаменитую «Тайную вечерю». Леонардо да Винчи, по-моему, как никто другой, сумел запечатлеть застывшие в порывистом движении тела всех тринадцати фигур — Христа и апостолов, — их жесты, через которые абсолютно точно и определенно читаются мысли и чувства, овладевшие учениками, когда их учитель сказал: «Один из вас предаст меня». Каждый из сидящих за сто-

лом — ярко выраженный характер: один воспринял слова Христа с возмущением, другой — с удивлением, третий пытается отрицать самую возможность предательства в их среде и так далее, и только Иуда, уже получивший свои тридцать сребреников, как-то потемнел и помрачнел, сознавая всю подлость того, что он согласился совершить.

И лица, и руки, и тела сидящих художник гениально насытил предельной выразительностью, а в целом получилась неповторимая по красоте своей пластики картина. По этому произведению мы можем учиться и композиции и безошибочной точности выразительных средств.

Когда начнутся занятия, где мы будем «лепить скульптуры», вспомните произведения мастеров мирового изобразительного искусства, они помогут в нашей нелегкой задаче. А для того чтобы к ним обращаться, надо их изучить. Ходите в музеи, на выставки, и это даст вам чрезвычайно много.

Раз мы вспомнили произведение Леонардо, вспомним и то, что он нам завещал: «Хороший живописец должен писать две главные вещи: человека и представление его души. Первое легко, второе трудно, так как оно должно быть изображено жестами и движениями членов тела...» И дальше: «Если в картинах будет установлено правильное соотношение между жестами и душевным состоянием, то они будут так же понятны, как если бы они говорили»²³. У прославленного живописца так оно и получалось, а как будет у вас?

Но не одни живописцы придавали такое значение жесту. У Алексея Толстого есть такие слова: «В человеке я стараюсь увидеть жест, характеризующий его душевное состояние, и жест этот подсказывает глагол, чтобы дать движение, вскрывающее психологию... Я всегда ищу движения, чтобы мои персонажи сами говорили о себе языком жестов. Моя задача — создать мир и впустить туда читателя. А там он уже сам будет общаться с персонажами не моими словами, а теми ненаписанными, неслышными, которые сам поймет из языка жестов». И дальше: «Жест — ключ к пониманию и переселению в человека, как и жест в свою очередь при обратном процессе театрального представления пьесы — ключ к игре актера»⁹⁴.

Не правда ли, замечательно сказано? Ведь каждый из нас, читая, например, «Петра I» или «Хождение по мукам», всегда видит внутренним взором всех персонажей Толстого, видит «объемно», с их характерными движениями, жестами, выражением лиц. В этих словах перед нами как бы раскрывается творческая «кухня» большого мастера, путь, которым он шел к настоящим высотам творчества*.

Еще Лукиан указывал актеру, чтобы все им изображенное было понятным, не требуя никакого пояснения. А Шекспир в обращении Гамлета к актерам говорил так: «Сообразуйте действие с речью, речь — с действием. Причем особенно наблюдайте, чтобы не пере-

* Не потому ли так точно обрисованы толстовские образы талантливыми режиссерами, создавшими фильмы по этим литературным произведениям?

ступать простора природы, ибо все, что так преувеличено, противно назначению лицедейства. Вся цель, как прежде, так и теперь, была и есть — держать как бы зеркало перед природой, являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток». Мудрость этого совета не нуждается в комментарии.

А Гете писал: «...что же такое есть внешность живой природы, если не вечно меняющееся проявление внутреннего?»²⁰ Все искусство балета основано на действии. Но не может быть действия внешнего без действия внутреннего. Все действия внешние, выраженные в движениях, жестах, позах, в балетных па, зарождаются, формируются внутри — в мыслях, ощущениях, чувствах, переживаниях.

Мне вспоминаются юные годы русского и советского кинематографа. Кино, как вы знаете, поначалу было немым, и единственным выразительным средством актера было его тело, жесты и мимика. Так вот, некоторые даже самые знаменитые артисты драмы перед кинообъективом оказались совершенно беспомощными. Были, конечно, исключения, например: Мозжухин, Москвин, Ильинский, Кторов.

А вот обратный пример: великий Шаляпин, которого засняли операторы в некоторых его лучших ролях, к нашему изумлению, выглядел как-то неестественно, даже нелепо. Вот что писал кинорежиссер Вс. Пудовкин по этому поводу: «Вместо грандиозного Ивана Грозного, созданного Шаляпиным на сцене, появился человек с грубо выпачканным черной и белой краской лицом, мимика оказалась рядом свирепых гримас, жесты — диким размахиванием руками, ногами. Вся работа глубокого, умного и вдохновенного артиста оказалась как бы издевательски изуродованной кривым зеркалом»²⁶.

И не только Шаляпин — Анна Павлова (правда, снимавшаяся для кино уже на закате своей деятельности) тоже кажется какой-то беспомощной перед кинообъективом.

Из этого следует вывод, что кино не терпит гиперболы, того крупного масштаба, который необходим на сцене. Крупный план требует чрезвычайно выразительной, но тонкой и мягкой мимической игры. Теперь вы, наверное, поняли, для чего я привел целый ряд высказываний выдающихся деятелей литературы, театра, живописи от древности до нашего времени. И вам, должно быть, стало ясно, почему я возражаю против формотворчества. Как можно говорить о серьезных исканиях, если созданные произведения подобны набору слов. Ведь если кто-нибудь начнет громко, подряд произносить слова, сочетание которых ровно ничего не выражает, вы встревожитесь и немедленно отведете своего товарища к психиатру. Значит, говорить бессмысленно нельзя. Так почему же некоторые считают это возможным в балете? Мы видим иногда ряд движений, телоположений, последовательность которых не говорит нам ровно ничего, и только благодаря музыке мы улавливаем то или иное настроение — настроение «вообще», не больше. Ни индивидуальности артиста, ни тем более образа героя не видно совсем. Этот путь ведет не к разви-

тию и продолжению традиций, а к распаду системы, школы, того накопленного богатства, что привело наш балетный театр к всемирному признанию.

Я могу поддерживать только то новое, что ведет к созиданию, а не к разрушению. Всякий поиск должен иметь цель. Тот, кто ищет, обязан знать, что он ищет, зачем ищет и что хочет в своем произведении выразить.

Можно мне возразить: вы что же, против экспериментов? Ведь каждый поиск — это, в общем-то, эксперимент. Нет, совсем нет. Я только призываю к экспериментам целеустремленным, чтобы в их основе лежала мысль. Я возражаю против эстетского, снобистского любования движениями ради самих движений.

Нельзя забывать о том, что тело — внешняя форма человека — не может жить обособленно от его внутреннего мира, разве что этот человек психически болен и страдает раздвоением личности.

Мы знаем, что на Западе наряду с модой на секс и уголовщину смакуются всякие патологические, психические отклонения. Это «содержание» попадает и в балет. Нужно ли нам это? Чем может оно нас обогатить?

Повторяю: поиск в каждом виде искусства необходим. Но экспериментатор и новатор — понятия не равнозначные, ибо *экспериментатор — это тот, кто ищет, а новатор — тот, кто нашел*. Если работой ищущего руководит мысль и цель и если он талантлив, он может стать новатором, то есть найти нечто новое для дальнейшего развития искусства.

Разумеется, и ошибки экспериментаторов могут приносить пользу, так как талантливые, умные люди на своих и чужих ошибках способны кое-чему научиться.

БАЛЕТМЕЙСТЕР-СКУЛЬПТОР

Между творчеством скульптора и балетмейстера много общего. Оба создают пластические образы в виде прекрасных, выразительных форм. Разница в том, что скульптор пользуется для воплощения своей идеи безжизненным материалом — глиной, мрамором, бронзой — и его произведение, запечатлев какой-либо миг в жизни человека, остается вечно неподвижным, а балетмейстер работает с живым человеком, движущимся в непрерывном чередовании скульптурных форм, способных выразить любые чувства и мысли. Но произведения скульптора живут в веках, а произведения балетмейстера — лишь сию минуту, и если они не засняты на киноплёнку, то безвозвратно уходят в небытие. Человеческая память, балетмейстерские записи и зарисовки не могут воссоздать все полностью, если спектакль долго не идет.

Вспомним известные нам балеты. Сколько в них удивительных по своей скульптурной четкости и выразительности поз и художественных групп видим мы! Каждая поза в танце — это и есть скульп-

тура. Другое дело, что одна поза (как и скульптура) может быть совершенной по форме, законченной в своих гармонических пропорциях, другая же — нехудожественной, невыразительной, где сразу бросаются в глаза диспропорции и отсутствие внутренней наполненности.

Как великие скульпторы наделены даром одухотворения глины, камня, бронзы, так и истинный художник — балетмейстер, поэт, артист, мастер — всегда сумеет одухотворить любую позу или художественно скомпонованную им группу человеческой мыслью и чувством.

Мы с вами приступаем к созданию «скульптур». Из истории театра известно, что в прошлом веке и в начале нынешнего как в профессиональном, так и в любительском искусстве были широко распространены так называемые живые картины, в выразительных позах и группах изображавшие либо момент исторических событий, либо мифологический сюжет.

Мы займемся созданием живых скульптур, имея за плечами некоторую профессиональную подготовку. Сначала будем создавать скульптуры на одного человека. Половина из вас будут «ваятелями», а другая половина — живой «глиной». Потом вы поменяетесь ролями.

«

Автор, объяснив «глине» задачу, должен показать положение всей фигуры, рук, ног и головы. По команде исполнитель должен приготовиться, затем, также по команде, встать в позу, постоять в ней десять секунд, после чего выйти из позы.

За это время мы, осмотрев «скульптуру» со всех сторон, должны будем отгадать замысел автора и определить, насколько удачно он выражен им и исполнителем, и дать оценку.

Я записал двадцать сюжетов на отдельных листках бумаги, тасую их, как колоду карт, и веером раскладываю на столе, как экзаменационные билеты. Каждый, вытащив билет, читает его про себя, чтобы никто, кроме педагога, не мог знать вашу тему.

Любовь	Счастье	Мысль
Ненависть	Гордость	Гнев
Радость	Зависть	Одержимость
Ярость	Верность	Лукавство
Нежность	Горе	Вдохновение
Ревность	Угодливость	Раскаяние
Измена	Подвиг	

Музыкальное сопровождение к своим «скульптурам» вы подбираете сами. Это может быть небольшой фрагмент народной песни или танца, песни гражданской или Великой Отечественной войны, отрывок из русской или зарубежной классической музыки, сочинений советских композиторов. Музыка значительно поможет вам верно отразить в скульптурной позе задуманный образ.

И вот наш класс превращается в скульптурную мастерскую. Каждый автор рассказывает исполнителю, как выразить задуманное

состояние. Несмотря на то, что студенты разговаривают вполголоса, гудение от множества голосов нарастает. Авторы с азартом и увлечением показывают позы своих «скульптур», «статуи» спорят со своими «ваятелями».

— Ну какая же это ярость? У тебя такое добродушное лицо и поза, что к этому подходит слово «добряк» или «простодушие», «простофиля», а мне нужна «ярость», понимаешь?

Автор поправляет позу, заставляет исполнителя склониться вперед, сгруппироваться в пружину, как для прыжка, показывает, как должны сжаться пальцы рук, на какую ногу приходится центр тяжести. Своими руками наклоняет его голову; чтобы взгляд стал хмурым, исподлобья, заставляет вобрать голову в плечи.

— Ну какая же это нежность?— слышится из другого угла зала.— Поза по скульптурности правильна, и корпус и руки как мне нужно, но лицо выражает не нежность, а плаксивость!

— Нет, это не гнев! У тебя получается злость, каприз, обида — все что угодно, только не гнев!

Студенты увлеклись и забыли о том, что знать, какое им досталось задание, должны только преподаватель, он сам и «статуя». Я останавливаю работу и говорю, что, поскольку секреты разглашены, я меняю задание и прошу все начать сначала. Снова все тащат билеты и теперь уже работают шепотом.

По истечении десяти—пятнадцати минут все готово. Мы ставим на середину зала куб, который будет служить «пьедесталом». На него авторы по очереди водружают свои «скульптуры». Остальные же образуют группу посетителей этой «выставки» и рассматривают статую со всех сторон. Затем я задаю вопрос: «Н., скажите, что обозначает эта скульптура?» «Гнев»,— следует ответ. Этот же вопрос я задаю всем по очереди. Почти все студенты говорят «гнев», двое — «злость», а один — «суровость». Может, они правы?

Мы просим «статую» снова встать в позу. Тот, кто сказал «суровость», сразу соглашается: «Именно гнев». Я прошу его объяснить, почему он так легко согласился.

— Видите ли,— отвечает студент,— гнев и суровость — это разные состояния. Человек по своему складу может быть суровым, но не обязательно гневным, он бывает в жизни и радостным, благодарным, а в показанной нам работе ярко выражен именно гнев. Это видно во всей позе, фигуре, в сжатых кулаках, нахмуренных бровях, морщинах на лбу и переносице, в грозном взгляде. Я ошибся.

Те двое, что сказали «злость», соглашаются, что скульптуру можно назвать «гнев», но, по их мнению, можно назвать и «злость».

— Допустим,— говорю я,— но, может быть, еще как-нибудь вы можете назвать эту скульптуру?

— «Злоба»,— говорит один из опрошенных.

— «Ненависть»,— добавляет другой.

— «Ярость»,— снова говорит первый.

— Нет, нет! — хором, не выдержав, возражает весь курс.— Ярость — это совсем иное состояние, чем злоба и ненависть.

Возникает жаркая дискуссия, в результате которой мы приходим к следующему выводу: каждое состояние человека выражается всякий раз во внешней форме, присущей именно ему. И даже гнев не един и однотипен, он выражается по-разному в зависимости от образа и характера человека, от причины, породившей его. Он многообразен по степени проявления, по масштабу — от скрытого, сдержанного до яростного иступления. И так обстоит дело со всеми чувствами, состояниями, переживаниями человека.

Вместе с курсом мы просматриваем все «скульптуры» и подвергаем их критическому разбору. Одни исполнители от природы более выразительны, другие менее. Одни проявили интересную, свежую выдумку, работа у них оригинальная, другие, вспомнив некогда виденное, по существу, воспроизвели очень знакомые нам позы. Но все хорошо поработали не только над сочинением, но и над исполнением, то есть они развивали гибкость мысли, фантазию и выразительность. В этом — смысл предложенных этюдов.

Теперь мы переходим к следующему, более сложному заданию — сочинить, или, как мы теперь говорим, «вылепить», групповую «скульптуру». В каждой должно быть занято от двух до восьми человек по указанию педагога.

Опять я записываю задания, и, как в первом случае, студенты вытягивают билеты*.

Победители	Моряки
Свадьба	Предатели
Непокоренные	Футболисты
Строители	Узники
Подружки	Ветераны
Летчики	Геологи
Колхозники	Пограничники
Шахтеры	Врачи

Темы распределены. Работа закипела. Но если в первом случае сочинителями была одна половина курса, а вторая — исполнителями, то теперь на наших глазах работает один, а остальные смотрят, наблюдают за его работой.

— Ростислав Владимирович,— обращается ко мне студентка З. — Вот мне досталась тема «моряки». Но моряки бывают военные и торгового флота, матросы, офицеры, надводники и подводники, рыбаки, молодые, средних лет и старые, наши советские и иностранные. Я сама должна решать, на ком из них остановить свой выбор?

— Да, конечно,— отвечаю я. И добавляю, что ее собственная фантазия должна определить место, время и характер группы.¹— Вы можете показать моряков или рыбаков на рассвете, днем, ночью, в ясную погоду, в девятибалльный шторм, за веслами в лодке, на бе-

* Разумеется, каждый педагог может давать студентам любые другие задания по своему усмотрению как при создании одиночных скульптур, так и групповых.

регу, в дозоре как эпизод атаки морской пехоты, веселое «Яблочко» в минуту отдыха и проч.

— Совершенно верно,— вмешивается студент С.,— вот у меня...

— Стоп! — останавливаю я.— Вы нарушили условие этого задания, объявив свой сюжет.

Я даю 3. другое задание, содержание которого знаем лишь мы двое.

Вновь напоминаю студентам, что смысл упражнения заключается в том, что, когда «скульптуры» сочинены, зрители должны безошибочно определить их содержание одним лишь словом. Поясняя, что «победители» могут быть на поле брани, в труде, в спортивном соревновании.

Композиция должна быть выполнена так, чтобы все ее компоненты — каждая фигура, ее ракурс, положение по отношению к другим, руки, ноги, голова, выражение лица, наклон корпуса и т. п.— были тщательно продуманы и отображены в деталях. В результате этого должно возникнуть единое, органическое по композиции и по соотношению частей целое.

Один за другим студенты начинают создавать свои группы. Вот солдат закрывает своим телом амбразуру, и бойцы бросаются в атаку. Вот стоят счастливые молодожены с цветами в руках, а вокруг них пляшут друзья под заливистые переборы гармоники. Колхозники с золотым снопом чествуют своего бригадира — Героя Труда. Молодые геологи нашли редкий минерал. Совсем юные артисты провозглашают на заслуженный отдых ветеранов сцены. Моряки в бурю в штурманской рубке у рулевого колеса. «Куча-мала» из футболистов — забит гол. Партизаны перед гестаповцами — гордые, с высоко поднятыми головами,— а враги сидят с искаженными от злобы лицами, беспомощные перед силой духа советских людей. Дебют юной танцовщицы, стоящей в воздушной позе, подружки подбадривают ее, дают советы.

И все новые и новые сюжеты.

Эта увлекательная работа заставляет каждого студента мыслить, чувствовать, переживать и воплощать все это в живом материале. Здесь он и автор сюжета, темы, идеи и организатор процесса сочинения, автор композиции — скульптор, создавший ее. Затем он превращается в исполнителя чужих замыслов. Цель этого занятия — научить будущих балетмейстеров работать над массовыми сценами и художественными группами в балетном спектакле, над мизансценами балета.

Еще раз мы убеждаемся, как велики и неисчерпаемы возможности человеческого тела, как бесконечно разнообразны могут быть по форме и содержанию сочинения балетмейстера, наделенного фантазией и творческим даром. Сколько нового, невиданного может прийти — и непременно придет — на нашу советскую балетную сцену и каким радостным может стать будущее сегодняшних учеников, завтрашних молодых балетмейстеров, если они так же старательно и увлеченно будут трудиться над своими замыслами.

СОЧИНЕНИЕ И ИСПОЛНЕНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЭТЮДОВ

Сегодня мы займемся сочинением и исполнением этюдов. Они нам нужны для развития фантазии и пластики всего нашего тела. И теперь мы будем выступать не только как сочинители, постановщики, исполнители, но и как критики. Последнее очень важно, потому что без анализа, подробного разбора сочинения, постановки и исполнения мы не будем знать своих удач и ошибок в творческой работе, не будем уверены в том, что из найденного можно с удовлетворением закрепить, а что отбросить.

Чем полезны этюды? Они заставляют работать воображение будущего балетмейстера, развивают сочинительский дар, вырабатывают навык применения законов драматургии. Здесь впервые раскрываются, а затем развиваются качества и способности балетмейстера-драматурга. На этюдах студенты познают на практике приемы и методы постановочной работы, то есть режиссерское и педагогическое творчество, актерское мастерство, понятия «образ», «характер», «действие», «перевоплощение». Этюды развивают умение работать с исполнителями, умение ставить четкие и определенные задачи и добиваться их выполнения.

Вся работа над этюдами проводится под постоянным контролем педагога, направляющего этот процесс от замысла до его конечного воплощения — актерского исполнения. Работа эта ведется от простого к сложному — от простых физических действий до построения сюжетных этюдов с фабулой, выраженной в мизансцене, с четкой графикой пластического текста. Поначалу мы выполняем этюды чисто пантомимические, затем постепенно они обретают танцевальную форму, все более усложненную.

Этюды сочиняются на определенную музыку, которая постепенно усложняется. Вначале она является простым иллюстративным сопровождением, где мелодия, такт, ритм помогают лишь организации этюда, без задачи раскрытия глубины музыкального содержания. В дальнейшем эта задача становится обязательной.

Вот несколько примеров первоначальных этюдов.

Под куполом цирка. Высоко над ареной натянута канат, прикрепленный к двум площадкам — справа и слева. Эквилибрист должен, сохраняя идеальное равновесие, пройти по канату туда и обратно, но, дойдя до середины, выполнить сложный трюк. Этот этюд должен иметь начало, развитие, вершину действия и конец — завершение. Исполняется он под музыку вальса, который может быть прерван в момент выполнения опасного трюка, а в оркестре зазвучит тремоло маленького барабана. Но вот трюк удачно завершен, и под веселую музыку галопа акробат заканчивает номер, раскланиваясь с публикой.

Студент выполняет задание, педагог и весь курс внимательно следят за каждым его движением: вот он появился на площадке, натер ноги канифолью и ступил на канат... Балансирует сперва уве-

ренно, но вдруг, потеряв равновесие, дрогнул, оступился и полетел вниз., Спасательная лонжа выручила его, и, взобравшись на площадку, акробат начал номер. На этот раз трюк ему удастся. Разумеется, все студенты делают этот этюд по-разному, придумывая неожиданные ситуации.

Работаем мы в репетиционном зале, где нет ни каната, ни сетки. Сколько нужно проявить внимания, сосредоточенности, изобретательности, чтобы убедить нас, присутствующих, в том, что мы действительно находимся в цирке и смотрим опасные упражнения канатоходца.

Другой этюд — дождь. Под проливным дождем бегут девушка и юноша. Они под зонтиком и тесно прижались друг к другу. Весь двор в лужах, и, чтобы не промочить туфель, они перескакивают с бугорка на бугорок. Преодолев все препятствия, молодые люди вбегают в свой подъезд. Этот простой этюд тоже все выполняют по-разному: кто-то поскользнулся или споткнулся; девушка стала падать навзничь, но юноша успел ее подхватить; в другом случае он прозевал и она с размаху села в лужу; или юноша сам, потеряв равновесие, упал, увлекая за собой подругу. Этот этюд часто вызывает смех присутствующих, разумеется, если его сочинитель обладает чувством юмора. Он исполняется под звуки веселой польки.

Этюды могут сочиняться и на зрение, слух, обоняние, осязание. Например, в темной комнате надо найти выключатель, а комната незнакомая. Оказывается, что настенного выключателя в ней нет, можно включить лишь настольную лампу. И опять все решают эту задачу по-своему.

Предлагается сочинение этюдов и на всевозможные человеческие чувства и качества: любовь, ненависть, ревность, зависть, преданность, коварство, хитрость, искренность, подлость, предательство, верность (любви, долгу) и т. п.

Или этюд на развитие жеста, внимания и зрительной памяти: по длинным сторонам небольшого прямоугольного столика садятся студенты. Сидящий от преподавателя справа кладет кисть правой руки и локоть на стол. Второй, сидящий слева, также кладет на стол руку, но зеркально — левую. Первый студент — автор этюда — на восемь тактов музыки делает ряд движений рукой. Второй на последующие восемь тактов должен точно повторить все это зеркально. В паузу, образовавшуюся у первого, он продумывает следующие жесты. Затем студенты меняются местами и уже второй изображает жесты, которые должен повторить первый. Иногда они сочиняют такие сложные комбинации, что второй исполнитель начинает путаться и приходится задание повторять. Это задача на мгновенную импровизацию и способность с одного взгляда запоминать задание. Здесь тоже требуется соблюдение драматургического построения комбинации — начало, развитие, вершина и конец, иначе жесты будут сумбурными, ничего не говорящими, будет не действие, а действование без всякой логической задачи и смысла. Действие смыслово, а действование бессмысленно.

Когда будет уяснено, что такое искусство пантомимы, можно начать выполнять собственные сочинения пантомимных этюдов. В своих работах каждый должен проявить фантазию, выдумку и изобретательность. Этюд надо сочинять таким образом, чтобы через пластику тела — движения, жесты, позы, мимику — была выражена мысль и заданное чувство. Каждый этюд должен стать законченной маленькой пьеской без слов. В выбранных предлагаемых обстоятельствах вы должны играть не самих себя, а придуманные вами образы людей разного возраста, внутреннего склада и внешнего облика, разных профессий, классов, социальных групп. Следовательно, в своей работе нужно показать умение перевоплощаться, что и составляет главное в актерском мастерстве.

Каждому из нас предстоит выступать не только в роли сочинителя такой пантомимной пьесы, но и ее исполнителя. Поэтому придется изрядно потрудиться, чтобы найти соответствующую задуманному образу походку, манеру поведения, точные жесты, мимику, темп, ритм — внутреннюю музыкальность всей линии поведения.

Особенность этого задания будет состоять еще и в том, что авторство должно быть *коллективным*. После получения задания вы соберетесь в количестве от двух до семи человек и в разных углах нашего зала приступите к сочинительству. Каждый из вас будет предлагать свой сюжет. Возникнет живая творческая дискуссия: на каком из них лучше остановиться? Конечно, вы будете спорить, не соглашаться друг с другом, но в конце концов придете к общему соглашению.

Выбрав сюжет, вы займетесь его разработкой и, досконально обсудив, уточнив все до малейших деталей, начнете ставить свой этюд. Ваша пьеска только тогда станет правдивой, естественной и убедительной, если ее пластика (внешнее проявление) будет определена мыслями, чувствами, переживаниями героев, то есть внутренним содержанием.

Задание 1. Сочинить этюд для двух исполнителей. Показать в нем чувство взаимной и большой любви. Этюд сюжетный и должен быть построен по закону драматургии — иметь четкую экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. В нем необходим конфликт. Характер музыки — ее эмоциональность, темп, ритм — определяет студент при помощи концертмейстера.

Задание 2. Сочинить этюд для двух исполнителей. Показать в нем чувство взаимной ненависти. Остальные условия — те же.

Задание 3. Сочинить этюд для трех исполнителей. Показать в нем чувство радости. Остальные условия — те же.

Задание 4. Сочинить этюд для трех исполнителей. Показать в нем чувство горя. Остальные условия — те же.

Задание 5. Сочинить этюд для четырех исполнителей. Показать в нем чувство гордости. Остальные условия — те же.

Задание 6. Сочинить этюд для четырех исполнителей. Показать в нем чувство застенчивости. Остальные условия — те же.

Задание 7. Сочинить этюд для пяти исполнителей. Показать в нем чувство товарищества. Остальные условия — те же.

Задание 8. Сочинить этюд для пяти исполнителей. Показать в нем чувство долга. Остальные условия — те же.

Задание 9. Сочинить этюд для шести исполнителей. Показать в нем чувство верности. Остальные условия — те же.

Задание 10. Сочинить этюд для шести исполнителей. Показать в нем предательство. Остальные условия — те же.

Задание 11. Сочинить этюд для семи исполнителей. Показать в нем храбрость. Остальные условия — те же.

Задание 12. Сочинить этюд для семи исполнителей. Показать в нем трусость. Остальные условия — те же.

СОЧИНЕНИЕ ПРОСТЕЙШИХ ТАНЦЕВ

Теперь, когда мы знаем, из каких компонентов состоит композиция танца, на основе каких правил она сочиняется, можно приступить к самому сочинению.

Студент С. сочинит нам русский танец. Музыкальный материал — известная народная песня «По улице мостовой». На сегодняшнем занятии в нашем присутствии он будет работать с композитором, а когда музыка, аранжировка песни, будет готова, приступит к сочинению и будет ставить танец. Для этого он должен отобрать восемь исполнителей — поровну юношей и девушек.

Фантазию автора мы ничем не ограничиваем: он окончил хореографическое училище, работал несколько лет в театре, знает элементы русского танца, и движения ему, конечно, знакомы. Парень он русский, и характер своего национального танца должен быть у него, как говорят, в крови. В кладовой его памяти, как он сам рассказывал, немалый запас разнообразных движений. Образовался он не только в результате наблюдения народного танца в детстве, а затем изучения в училище, но и благодаря театру, художественной самодеятельности, где он множество раз видел танцы разных коллективов из многих областей страны. Да и в нашем институте на дисциплине «Народный танец» С., как и все, продолжает изучать русский танец.

Композитором, с которым С. предстоит работать, сегодня будет наш концертмейстер Александра Павловна. Танец должен быть сочинен так, чтобы его композиция состояла из восьми комбинаций. Количество тактов в композиции в целом и в каждой комбинации — на усмотрение самого автора. Движения, позы, жесты и содержание танца, их обусловливающее, так же сочиняет С., а рисунок ему дам я. Вот как он должен выглядеть (каждая клеточка зарисовки — это сценическая площадка, на которую мы смотрим сверху, рис. 11).

Теперь можно приступать к выполнению задания. Зная музыкальную тему, вы должны указать композитору темп, ритм и характер каждой части своего будущего сочинения (как оно вами задумано).

мано) — каждой комбинации, от первой и до заключительной, как они вам представляются, как слышится вам музыка вашим внутренним слухом. Иными словами, необходимо дать композиционный план, по получению которого композитор может приступить к своему творческому процессу.

Поймите меня правильно: то, что мы сегодня делаем,— это учебный процесс, и цель его — подготовить себя а) к созданию композиционного плана, б) к работе с композитором. Мы с вами будем сейчас присутствовать при сочинительской работе нашего однокурсника, и первое условие — ему не мешать. Он должен сосредоточиться, ничто не должно его отвлекать. Мы будем следить за этой работой, а потом всем курсом разберем, проанализируем творческий метод нашего товарища, для того чтобы не повторять его ошибок в своих сочинениях.

Какие же могут оказаться ошибки? Ошибки могут быть в результате еще плохо усвоенных правил сочинения танца или в результате неправильного применения их на практике. Ошибки могут быть и в методе проведения работы; если автор, например, не найдет нужных слов для выражения своих мыслей композитору, то задание будет

1— Г	2 /		(9'
5 р	6 АЛч		8т- 'О

Рис. 11.

изложено приблизительно. Чтобы этих ошибок было меньше, мы даем С. двадцать минут на обдумывание своего замысла. Ведь прежде чем давать задание композитору, автор будущего танца должен сам четко осознать, что он собирается сочинять. Именно тут начнется процесс мышления хореографическими образами. Ему нужно увидеть своим внутренним взором не только образ танца в целом, но и четко представлять себе его экспозицию, развитие, кульминацию и развязку и соответствующие им движения, позы, жесты, мимику танцующих, а также их костюмы, обувь, головные уборы.

...Но вот время истекло, и студент С. подходит к роялю, за которым сидит концертмейстер, и начинает рассказывать ему о своем замысле. Он говорит, что комбинация 1 (будем в дальнейшем обозначать их цифрами) — это будет экспозиция его танца. 2 — завязка, 3, 4, 5 — развитие, 6 и 7 — кульминация и 8 — развязка.

С. просит исполнить мелодию комбинации 1 широко, протяжно. Концертмейстер играет.

— Нет, не так! — говорит С.— Это слишком быстро и тихо, а мне нужно, чтобы было торжественно, празднично, форте.

Студент напевает мелодию, стараясь точнее изобразить ее характер и темп.

— Вы меня поняли?— спрашивает он.

— Не совсем,— отвечает пианистка,— повторите, пожалуйста, еще раз.

Студент повторяет. Концертмейстер исполняет первую часть.

— Отлично! — восклицает С.— Теперь давайте постараемся запомнить и пойдем дальше.

«Композитор» записывает для себя сочиненный отрывок.

Один из студентов, обращаясь ко мне, спрашивает:

— Скажите, пожалуйста, вот С. сказал, что кульминация у него будет на 6-й и 7-й комбинациях, а я вижу кульминацию на 8-й комбинации, и нигде иначе.

— Что же, и так может быть. Когда вы будете сочинять свой танец, то вольны поступать в зависимости от вашего замысла, как найдете нужным. Это будет зависеть от содержания вашего сочинения и его характера, темпа, ритма, степени эмоциональной наполненности и развития. Посмотрим, насколько танец будет у вас убедительно выражен. А пока поглядим, что получилось у С.

И композитор и балетмейстер увлечены творчеством, забыв о нашем присутствии. Композитор разрабатывает тему и предлагает различные вариации: то в верхнем регистре, звонкие, переливчатые, как соловьиная трель, то бархатно-задумчивые — в нижнем. Музыка звучит то тихо, вкрадчиво, то озорно и задорно. Композитор записывает утвержденную музыку, а балетмейстер — текст и рисунок танца. За их творческим процессом напряженно следит весь курс: ведь каждому предстоит выполнить аналогичное задание. Слушая музыку, каждый представляет себе, как бы он сочинил этот танец. Многие делают для себя зарисовки, пометки в тетрадях.

Но вот и музыка и хореография сочинены и можно перейти к следующему этапу работы — к постановке танца. С. отбирает восемь исполнителей и просит их выйти на середину зала...

Но постановка танца — тема отдельного занятия, и о ней будем говорить дальше.

А пока я даю всем студентам задания на сочинение танца по предложенному рисунку с определенным количеством участников.

Задание 1. В танце участвуют двое — юноша и девушка. Рисунок у каждого из них свой. В танце шесть комбинаций, следовательно, шесть цифр, как мы условились их называть.

Посмотрим, как выглядит этот рисунок (рис. 12, 13).

А так рисунки выглядят, если их сложить вместе (рис. 14). Ход девушки я нарисовал пунктирной линией, ход юноши — сплошной.

Необходимо выполнить интересное, но не очень легкое задание — пофантазировать и найти такое содержание танца, чтобы оправдать все перемещения танцующей пары по сценической площадке. Если бы у обоих был один общий рисунок, сделать это было

бы намного легче. Но тут только в комбинации 5 полностью и в комбинации 6 в первой ее половине рисунок танца у исполнителей совпадает. Нужно не только найти органическое возникновение одного рисунка из предыдущего и построить их логическое развитие, но и продумать, какое будет общение между партнерами в предлагаемых обстоятельствах.

Задание 2. В танце участвуют три девушки и один юноша. В композиции десять комбинаций (рис. 15). Пунктирная линия — движение девушек, сплошная — юноши.

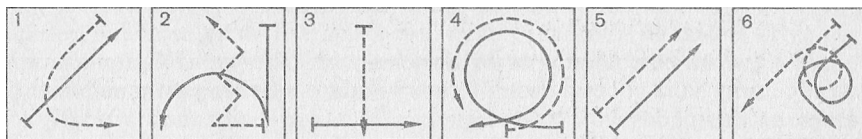


Рис. 12.

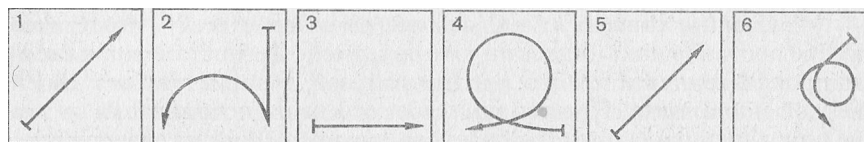


Рис. 13

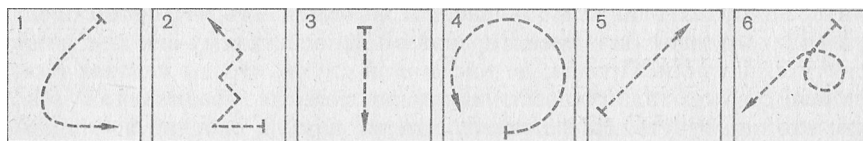


Рис. 14.

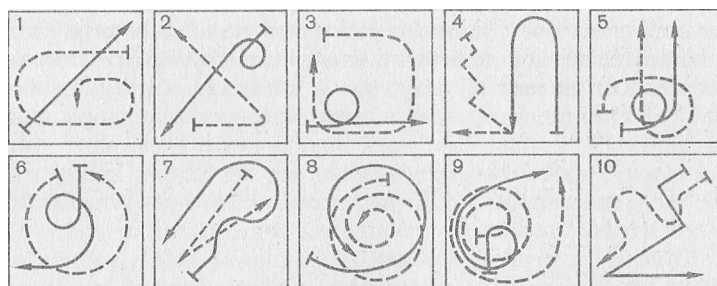


Рис. 15.

Я хочу еще раз напомнить, что это учебное задание имеет целью развитие у будущих балетмейстеров фантазии и профессионального мастерства. В дальнейшем только содержание и музыка будут определять и текст и рисунок танца, все его ракурсы.

Разновидностей рисунка танца может быть множество, и фантазия балетмейстера здесь неисчерпаема. Но рисунок танца и его текст неразделимы.

Все эти примеры сочинения танцев даны на материале русской народной музыки и хореографии, но их можно использовать также и на материале музыки и танцев народов Советского Союза и других стран.

1

ПОСТАНОВКА ГАНЦА

Мы с вами остановились на моменте, когда студент С. пригласил на середину зала восемь своих однокурсников. Сегодня попросим его продолжить работу.

С. идет на середину зала, исполнители окружают его, и он вполголоса начинает им рассказывать. Ни я, ни студенты ничего не слышим.

— Стоп! — говорю я. — О чем вы там шепчетесь? — Подзываю к себе постановщика (здесь он уже балетмейстер-постановщик своего произведения) и говорю: — Дорогой мой, вы приступили к своей первой постановке. Представьте себе, что ваши исполнители — это не однокурсники, а артисты балетной труппы одного из театров оперы и балета, куда вы приглашены поставить ряд концертных номеров. Те, кто здесь находится, — члены этого коллектива. И нам очень интересно узнать побольше о вас: мы хотим понять, что собой представляет молодой балетмейстер, как он работает, нему его там, в институте, научили. Правда, до нас дошли слухи, что вы человек одаренный, даже талантливый, и теперь хочется убедиться в том, что это так и есть. Нам хочется видеть, как вы работаете — энергично или вяло, живо или скучно, быстро или медленно, эмоционально, зажигательно или бесстрастно, рассудочно. Ведь мы с вами будем работать вместе, может статься, не один год.

Так вот, прошу вас, начните работу сначала. Выйдите из зала, а потом войдите, поздоровайтесь с нами и приступайте к постановочной работе. Тон делает музыку, так и вы сразу обязаны задать тон всей работе. Она должна стать интересной, увлекательной для всего коллектива.

Расскажите нам о своем замысле: что вы хотите показать этим танцем, где и когда происходит действие, кто его участники. Говорите громко, чтобы все присутствующие в репетиционном зале слышали вас. Конечно, кричать не обязательно, но нельзя говорить вполголоса. Речь ваша должна быть простой и естественной, а слова выбирайте только нужные. Как бывает хорошо, когда мысль выражена с помощью пяти, а не пятисот слов!

Работа закипела. На наших глазах стал появляться танец. Студент показал три первые комбинации и хотел разучивать следующую, но я остановил его и посоветовал повторить все сначала, для того чтобы исполнители могли это хорошо запомнить. Когда танец

ставится, то по мере появления нового материала балетмейстер должен проходить все сделанное сначала и, только убедившись, что материал хорошо усвоен, показывать дальше.

Но одно дело — показывать сочинение, а другое — суметь его отшлифовать, как мы говорим, отделать. Отделочную репетиционную работу следует проводить тогда, когда разучена вся композиция.

Вот танец студента С. поставлен, и он показывает его нам, предупреждая, что работа еще сырая, требует отделки, и особенно в деталях. Мы с ним соглашаемся и обещаем дать для этого нужное время. А пока я прошу всех указать, где в этом танце находятся экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Там ли, где их задумал автор, или они сместились, а может быть, кое-где скомканы и неразборчивы.

Прошу повторить танец. Студентам же, которые не участвуют в нем, я даю следующее задание: один должен хлопнуть в ладоши, когда кончится экспозиция, другой — когда он обнаружит завязку, третьему надо тем же способом указать на начало и конец развития, четвертому — определить начало и конец кульминации, пятому — развязку.

Исполняется танец. Все напряженно, с большим вниманием следят за его развитием, и, конечно, никому не хочется ошибиться в определении частей композиции.

Первый хлопок раздался задолго до окончания экспозиции. Опять ошибка: другой хлопок раздался раньше, чем возникла завязка. Оказывается, одно дело — знать закон драматургии танца и совсем другое — уметь его применять в своей практической творческой работе.

Останавливаемся и выясняем причины ошибок: то ли в сочиненном танце нечетко проявлены все слагаемые драматургии и потому оказалось трудно их обнаружить, то ли мы не научились еще анализировать хореографическую композицию с этих позиций и потому запутались.

Снова просматриваем танец. Я меняю задание: тот, кто должен был определить завязку, теперь должен найти, где же развязка, кто следил за тем, где начинается и кончается развитие, должен указать на начало и конец кульминации и так далее.

Но вернемся к танцу, к его рисунку (см. рис. 11). В танце заняты четыре пары. Состоит он из восьми комбинаций:

- по плану студента С. комбинация 1 — экспозиция
- | | |
|---|---------------------|
| 2 | — завязка |
| 3 | } развитие
танца |
| 4 | |
| 5 | |
| 6 | } — кульминация |
| 7 | |

„ 8 — развязка

Теоретически (абстрагированно) он это определил правильно, а практически в своем сочинении полностью осуществить не сумел.

Мысль музыкальная и мысль пластическая должны возникать, развиваться и завершаться вместе. Почему же нам трудно было найти, например, завязку и кульминацию? Да потому, что С. задумал завязку в первом такте комбинации 2, а возникла она у него в середине первой комбинации. Но, помня, что завязка — это первый такт второй комбинации, он и там сделал завязку, но менее выразительную. В результате вместо одной у него оказалось как бы две завязки: первая — логичная, вторая — навязанная.

Кроме того, он грубо нарушил правило единства музыкальной и пластической мысли: в середине первой комбинации, не завершив экспозиции, он сочинил завязку действия танца и как следствие начал, но не закончил экспозицию, не завершил ее, а, разорвав музыкальную мысль, вставил в ее середину начало новой пластической мысли — завязку.

Этого бы с ним не случилось, если бы он твердо помнил, что не только большой балет, но и каждый акт в нем, каждая картина, эпизод, танец, сцена сочиняются на основе единого закона драматургии, даже каждая комбинация в танце также должна иметь свое начало, развитие и конец.

А теперь рассмотрим этот рисунок подробнее. Вся композиция состоит из восьми комбинаций (цифр) |тТ"7"Т~Т~.—г-.
ПтзИГбТеТтТа!

Экспозиция — из двух комбинаций

Завязка и развитие — из трех |п-4-5|

Кульминация — из двух СП!)

Развязка — из одной ®

Я приглашаю к столу всех студентов. Рисую схему, и мы начинаем ее разбор (рис. 16)

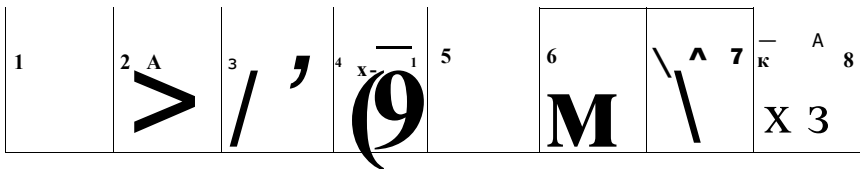


Рис. 16.

— Видите, двенадцать раз тут надо применить это правило.

— Почему — двенадцать? — спрашивает один студент. — Ведь в композиции восемь комбинаций, а не двенадцать.

Я уточняю:

— Один раз — сочиняя весь танец в целом, восемь раз — сочиняя каждую его комбинацию, в десятый раз — сочиняя экспозицию (которая состоит из двух комбинаций), в одиннадцатый раз —

сочиняя завязку и развитие (им отведено три цифры) и в двенадцатый раз — разрабатывая кульминацию (из двух комбинаций) (рис. 17).

— Можно задать вопрос? — спрашивает один из студентов.

— Разумеется.

— Вот вы сказали, что это правило надо применять двенадцать раз. А по-моему, тринадцать. Вы, наверное, ошиблись — забыли о развязке,

— Совсем не забыл. Развязка у нас приходится на последнюю из восьми цифр, и это правило мы к ней применили. Ясно?

Половина студентов отвечает «ясно», а другая — «не ясно».

Я поясню:

— Дуга на рисунке 16 условно обозначает закон драматургии.



Сколько на схеме таких дуг? Теперь, поскольку не всем еще понятно, давайте представим такую схему. Предположим, что балетный спектакль состоит у нас из трех актов и шести картин. В каждой картине ровно по десять танцевальных номеров и пантомимных сцен. В каждом танце (композиции) по восемь комбинаций, а каждая комбинация состоит из двух или больше движений...

— Понял, понял! — радостно вскричал один из студентов. — Это все равно что знаменитые русские матрешки: откроешь одну, а там другая, и так в одной большой — восемь или двенадцать меньших, до самой крошечной. Разрешите, профессор, я сейчас нарисую схему вашего примера?

— Рисуйте, — говорю я, — и объясняйте нам.

— Мы условились знаком дуги обозначать закон драматургии, — говорит студент В. и чертит следующую схему:

— Это восемь комбинаций из первой композиции балета.

Мы рассматриваем схему.

— Правильно, — говорю я, — теперь все поняли?

— Все! — дружно отвечает курс.

— Где же самая маленькая матрешка?

— Комбинация, — отвечают студенты.

— Подумайте хорошенько, так ли это?

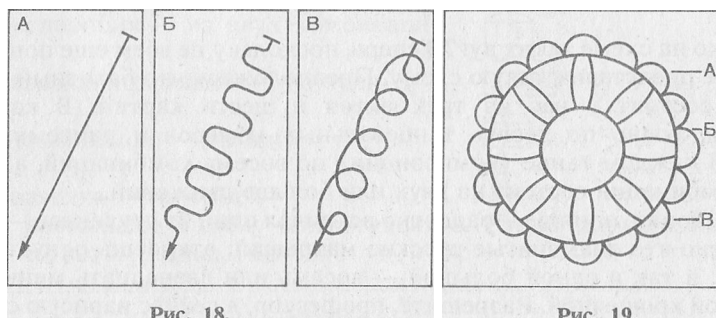
— Конечно, не так, — говорит один и поясняет: — Комбинация

состоит из отдельных, но связанных между собой движений, и каждое такое движение также имеет свое начало, развитие и конец.

— Приведите пример,— говорю я.

— Пожалуйста. В классе преподаватель задает комбинацию. Одна из ее частей — глиссад и кабриоль с правой ноги на эффасе. Так вот, перед глиссадом мы должны присесть, затем скользнуть вправо в четвертую позицию и снова присесть (таким образом, глиссад у нас закончен), потом, выбросив правую ногу вперед вместе с прыжком, мы ударяем ее снизу левой и приземляемся на нее на плие (я не говорю о руках, голове и корпусе, они принимают те положения, которых требует традиция нашей школы). Из этого примера видно, что и глиссад и кабриоль имеют свои исходные положения, начало движения, развитие и завершение, причем в глиссаде имеется кульминация — легкий взлет при скольжении, а в кабриоле — удар ноги о другую ногу в прыжке. И это, разумеется, относится ко всем танцевальным па, будь то классический танец или народный, да и к каждому человеческому движению или жесту в обыденной жизни.

— Совершенно правильно! Отлично! — говорю я.— Теперь, когда мы подробно разобрали и усвоили это правило сочинения танца, я должен кое-что вам пояснить. Этот, как и другие законы и правила сочинения танца, вы должны знать как таблицу умножения или грамматику. Но, разумеется, в дальнейшем, когда вы все это и мно-



гое другое поймете и усвоите, вам совершенно не нужно будет каждый раз чертить схемы, это увело бы вас от самого главного — творчества. Все усвоенное перейдет как бы в ваше подсознание, как с детства перешли в него буквы и слова родного языка, правила построения фразы. Когда теория поселится в вашей памяти, иначе, как по ее правилам, вы не сможете сочинять, ставить, исполнять и анализировать танцы и балеты.

Однажды мне пришлось читать лекции по искусству балетмейстера на международном семинаре. Аудитория состояла из более чем двухсот хореографов. После того как я закончил, один из слушателей спросил: «Не думаете ли вы, профессор, что могут быть и другие методы и правила сочинения балетов и танцев?»

— Для тех, кто не знает этого закона, возможно, и могут,— от-

ветил я,— но тот, кто узнал и осознал теорию сочинения танца и балета, изложенную вам сегодня, иначе сочинять не сможет.

Вернемся к рисунку танца. Я уже говорил, что рисунок танца может иметь множество разновидностей, это зависит от его содержания и фантазии балетмейстера. Но в своем логическом развитии рисунок, как и текст, может быть и простым и сложным.

Так, например, движение по диагонали может быть а) прямым (сверху вниз или снизу вверх), б) зигзагообразным, в) по спирали и т. д. (рис. 18).

Движение массы танцующих по кругу может принять и такую сложную форму, как на рисунке 19.

Для развития фантазии будущего балетмейстера руководителю курса очень полезно не только самому приводить примеры всевозможных рисунков танца, но и главным образом давать задания студентам на самостоятельное сочинение рисунков. Задания должны идти от простого к сложному. Так, в первом упражнении на рисунок танца я ограничивал текст тремя-четырьмя движениями для всей композиции, состоящей (к примеру) из шести комбинаций. Эти движения могли комбинироваться, варьироваться, образуя новые па и комбинации.

ПОДХОД К СОЧИНЕНИЮ ДЕЙСТВЕННОГО ТАНЦА

Мы начинаем работу над сочинением действенных танцевальных этюдов. Как вы знаете, действенными мы называем те танцы, которые проводят драматургию балета, раскрывая его сюжет, образы героев. Процесс сочинения действенного танца сложен и многогранен, и чем глубже, полнее и богаче образ, тем объемнее, шире и напряженнее интеллектуальная деятельность балетмейстера. Совсем не просто воспроизвести в пластической форме глубокие образы Пушкина и Шекспира, а ведь это оказалось по плечу именно советскому балетному театру. Подобные попытки делались еще в прошлом столетии, и без всего накопленного опыта невозможны были бы достижения нынешних лет.

Итак, нам предстоит разобраться в процессе сочинения действенного танца, практически начать его создание. А начинать надо с простейших этюдов на выразительность, чтобы постепенно, шаг за шагом подойти к сложным заданиям, к сочинениям драматургически цельного, наполненного содержанием танца.

Я просил вас на сегодняшнем занятии быть одетыми в танцевальные костюмы, чтобы, выполняя мои задания, вы могли не только их продумать и понять, но и ощутить собственным телом, как происходит процесс выражения мысли, чувства, переживания, того или иного состояния человека в движении — через танец.

Начнем с урока классического танца, каким мы его знаем с детства: после небольшого традиционного экзерсиса у станка, разогрев-

шись, все переходят на середину и становятся в шахматном порядке, чтобы занять места в первой, второй и третьей линии *.

Сегодня мы будем проводить класс необычно. Вы будете исполнять все заданные мной комбинации и отдельные движения, не просто физически воспроизводя их, но в каждом отдельном случае стараясь выразить определенное состояние, эмоции и переживания человека. Пока мы ограничимся простейшими из них, но будем стремиться к созданию конкретного характера.

Запишите: все комбинации, движения и позы надо исполнить

Нежно	Каверзно	Моляще
Грубо	Самодовольно	Торжествующе
Хитро	Страстно	Укоряюще
Доверчиво	Разгневанно	Ревниво
Вкрадчиво	Смятенно	Вызывающе
Угрожающе	Властно	Высмеивающе
Радостно	Гордо	Застенчиво
Влюбленно	Гневно	Слезливо
Ненавидяще	Удивленно	Отчаянно

Начинаем работу.

Плие. Прошу сделать первое упражнение на середине — полное плие по первой, второй и пятой позициям (идет исполнение).

— Хорошо. А теперь повторите то же самое, но первую позицию — нежно, вторую — грубо, а пятую — хитро. Задание понятно? Начали, и... (идет исполнение).

И вот на наших глазах те же самые движения приобретают совсем иной характер. Разумеется, не все еще ровно. Одним сразу удалось в заданной последовательности наполнить упражнение нужным содержанием, другим — частично, а кое у кого и вовсе ничего не вышло.

Я отмечаю точное выполнение задачи одними, другим объясняю, почему у них не получилось.

— Профессор,— обращается ко мне студент С.,— разделите нас, пожалуйста, на две половины: одна часть будет исполнять задание, а другая вместе с вами следить за тем, насколько верно оно выполняется, а потом мы поменяемся ролями.

— Вы несколько забежали вперед,— отвечаю я,— так мы сейчас и поступим. Но сперва я должен был посмотреть, насколько задание вами понятно и *актерски* исполнено.

Теперь одна половина курса делает плие, а другая внимательно наблюдает. «Зрители» оживленно, шепотом обмениваются мнениями. Постепенно реплики делаются все громче, и вдруг раздается дружный смех. Исполнители, прекратив упражнение, с недоумением смотрят на товарищей. Я хлопаю в ладоши, и смех смолкает.

— Что случилось? Чем вызван смех? Ведь вы помешали работе своих товарищей. Им, как и вам, когда вы будете исполнителями,

* Преподаватель может поручить провести экзерсис и кому-либо из студентов.

надо сосредоточиться, мобилизовать все свое внимание на выполнение задания, иначе ничего путного не получится.

Тишина восстанавливается, но глаза у всех смеются, кто-то невольно фыркает.

— Что же вас так рассмешило, З.?

— Ростислав Владимирович, ведь и сами вы едва сдерживали смех. Но вам удалось сдержаться, а мы не сумели. Когда К. исполняла третью часть, плие по пятой позиции (хитрость), это была такая хитрюга, такая плутовка! У нас на глазах лицо ее вытянулось в лисью мордочку и даже показалось, что вырос пышный хвост. Глаза ее лукаво сощурились, она так удовлетворенно вздыхала, что можно было понять, какой удачный поход в колхозный курятник у нее состоялся. Вот это актриса!

Все повернулись к К., а та стояла взволнованная, смущенная и одновременно страшно довольная. Я попросил ее повторить задание. Начало получилось хорошо, хитрость, как и в первый раз,— превосходно, а вот грубость совсем не удалась. Вместо грубости оказалась угловатость и по-ребячьи надутые губы,— скорее, это была обида.

Выполнение задания оказалось не таким простым делом. Мы разобрали его еще раз, повторили, во многом более удачно, и перешли к следующему. -

Адажио. Я прошу одного из студентов задать адажио на середине. Он придумывает короткую, но интересную, логически развивающуюся комбинацию, показывает ее студентам и просит их выразить мольбу — просьбу о чем-то важном и необходимом. Студенты, разделившись на две группы, исполняют упражнение.

Вторую группу он просит исполнить то же адажио, но выразить в нем чувство преданной и верной любви. После этого мы начинаем разбор обоих заданий. Просит слова студент Н.

— По выполненным нами заданиям я убедился, что любое движение классического танца, даже простое плие, может быть наполнено совершенно разными, порой контрастными эмоциями и мыслями, и это нам надо взять на вооружение, используя в наших будущих сочинениях. Например, арабески — первый, второй, третий и четвертый — можно исполнить в состоянии лирической влюбленности, радости, гнева, отчаяния, выразить согласие, или отказ, или что угодно, в зависимости от содержания танца.

— Совершенно верно,— говорю я,— но это относится не только к классическому танцу. Аналогичные задания на развитие сочинительской фантазии и исполнительского мастерства мы будем проводить и на материале народного и историко-бытового танца. Начинать их также нужно от простого к сложному, с простейших этюдов, постепенно доводя до сложных комбинаций и целых танцев.

Запишите новые задания.

Аллегро маленькое

Задание 1. Ассамбле с двух ног в сторону, восемь раз вперед и восемь назад. Просяще, в надежде, что ваша просьба будет

услышана. Сделать это в серьезном или юмористическом плане — по вашему усмотрению.

Задание 2. Маленькое амбуате назад (двигаясь вперед) с двух ног шестнадцать раз. Руки — по усмотрению студента. Гневно, с угрозой в адрес виновного.

Задание 3. Глиссад ассамбле в сторону, глиссад жете в другую. Четыре раза вперед и столько же обратно. Руки — по усмотрению студента. Торжествующе, сообщая всем о своей удаче, победе или успехе.

Задание 4. Файи кабриоль на эффасе с правой и с левой ноги четыре раза вперед. Обратно — уже кабриоль в сторону (с шага). Руки — по усмотрению студента. Ненавидяще все и вся, рассердившись на весь мир.

Задание 5. Бризе с правой ноги по диагонали (из левого верхнего угла в правый нижний) восемь раз подряд. Руки — по усмотрению студента. Вкрадчиво, скользяще, как бы стараясь быть незамеченным, скрытым, бесшумным.

Задание 6. Файи ассамбле с левой ноги (из правого верхнего угла в левый нижний) четыре раза подряд по диагонали. Руки — по усмотрению студента. Угрожающе, до состояния ярости.

Задание 7. Дессю-дессу восемь раз по диагонали (из левого верхнего угла в правый нижний). Руки — по усмотрению студента. Высмеивающе, заливаясь неудержимым смехом.

Аллегро большое.

Задание 8. Глиссад большой двойной кабриоль на эффасе, маленькое жете и амбуате четыре раза с правой ноги (из верхнего левого угла в правый нижний) по диагонали. Руки — по усмотрению студента. Отчаяние, безвыходное и неутешное горе.

Задание 9. Па-де-бурре — большое жете на круазе с правой ноги по диагонали (из правого верхнего угла в левый нижний) три раза, на четвертый — встать в любую позу. Руки — по усмотрению студента. Ликующе — восторг, радость, переполнившая душу.

Задание 10. Большие перекидные жете по кругу (влево) восемь раз подряд. Начало комбинации с нижнего правого угла класса, а окончание — в нижнем левом углу. Плач — рыдание, горькие слезы.

Вы записали эти десять первых заданий и, конечно, обратили внимание на то, что во всех комбинациях я дал вам возможность самим определить назначение и положение рук. Бесспорно, эти положения должны соответствовать законам классического танца, исходить из них, но им надлежит придать такую форму, которая выражала бы нужное состояние.

Кроме того, чтобы верно и убедительно выразить в одной комбинации сильные чувства, эмоциональное состояние человека, вы должны представить в своем воображении те события, которые предшествовали этому движению, как бы предысторию данного состояния. Только тогда вы добьетесь естественности, правдивости исполнения.

Все записанные упражнения рассчитаны одинаково и на женщин и на мужчин. Как вы, вероятно, догадались, эти движения можно исполнить в другом настроении, характере и ритме. Все зависит от фантазии, мастерства руководителя курса и способностей студентов.

И еще задания.

Женские движения на пальцах
(задание исполняют и женщины и мужчины)

Задание 1. Па-де-бурре (кюрю) по кругу. Начало с левого нижнего угла, окончание в нижнем правом углу. Круг большой, по всему пространству класса. Руки — на усмотрение студента. Смятение. Выразить последовательно растерянность, неуверенность, сомнение, беспокойство, надежду.

Задание 2. Эшаппе с переменной ног на одном месте восемь раз. Удивленно. Выразить наивность, непонимание того, что от вас требуется, почему вами недовольны.

Задание 3» Баллонне по диагонали пятнадцать раз подряд, на шестнадцатый — остановка в любой позе. Лукаво, с хитринкой, себе на уме, очень женственно и изящно.

Задание 4. Амбуате вперед по прямой (прыжки) из глубины класса пятнадцать раз и остановка в любой позе. Торжественно, празднично, радостно, как после большой победы на труднейшем конкурсе.

Вращательные движения
(для мужчин и женщин*)

Задание 1. Туры ан дедан по диагонали с правой ноги восемь раз подряд. Властно. Выразить силу, самоуверенность, как бы приказ не возражать и повиноваться.

Задание 2. Те же туры по кругу в быстром темпе и остановка в любой позе. Страстно. Выразить чувство любви — горячей, трепетной, самозабвенной.

Задание 3. По диагонали тур на аттитюд, па-де-бурре сюиви — все четыре раза подряд. Отчаяние. Выразить состояние безысходности, неудержимые рыдания.

Задание 4. Туры по пятой позиции по диагонали вправо в быстром темпе. Каверзно. Выразить ехидство, злорадство, коварство.

Задание 5. Шене по кругу 24 такта с остановкой в любой позе. Ликование — радость; наконец-то свободен!

Задание 6. Встать в препарасьон — нога (левая) назад на эффасе. Шассе — со де баск, томбе — кабриоль назад. Все в другую сторону (из стороны в сторону по прямой). Со де баск может быть двойным. Удивленно, состояние полного недоумения.

Задание 1. Жете ан турнан по кругу в темпе (в любую сторону). Страх. Бегство от преследования, почти паника.

* Женщины вертятся на пальцах.

Задание 8. Большой пируэт (в любую сторону) не сходя с места, нога на 90°. Руки — на усмотрение студента. Хохот — смех до слез.

Задание 9. Быстрое вращение на месте в позе третьего арабеска. Крах. Выразить состояние полной растерянности.

Этими темами и примерами заданий не исчерпывается материал для упражнений, развивающих фантазию и выразительность, так необходимые балетмейстеру. Этюды разные, но объединены одной педагогической задачей. Каждый педагог может и должен расширять круг тем, для этого к его услугам множество сюжетов и разнообразие движений классического и народного танца. Фонд классического танца все время пополняется, и нам есть откуда черпать материал для своих творческих замыслов.

Эти занятия требуют не одного и не двух, а многих уроков, как под руководством педагога, так и самостоятельных, когда студенты будут подготавливать сочиненные ими композиции к сдаче своему преподавателю. Такие уроки может проводить не каждый педагог, а лишь тот, кто кроме практического опыта обладает знанием теории хореографии, а также музыки, драматического искусства, из синтеза которых и складывается художественная целостность каждого эпизода. Упражнять фантазию и выразительность надо не от случая к случаю, а постоянно и неустанно, чтобы воспитывать и совершенствовать способность мыслить хореографическими образами в единстве с музыкой и драмой.

ВАРИАЦИЯ — ТАНЕЦ ОДНОГО СОЛИСТА

Как известно, «соло» обозначает выступление одного артиста. В драме это монолог, в опере — ария, в балетном театре — вариация.

В балетах прошлого женские и мужские вариации часто были кульминациями их партий. От того, насколько талантливо и изобретательно они были сочинены, во многом зависел и успех спектакля. Невозможно представить себе, например, «Дон Кихота» без трех вариаций Китри — в первом акте на площади, в картине «Сон Дон Кихота» и в па-де-де четвертого акта, такой быстрой и искрометной. Немыслим этот балет также без виртуозной вариации Базиля в финальном па-де-де.

Вариации исполнялись не только премьерями — главными героями спектакля, но и многими солистами. В том же «Дон Кихоте» в последнем акте подружки Китри танцуют одна плавную, земную вариацию на музыку простенького вальса, а другая, по контрасту, — бравурную, на самых больших прыжках.

Непревзойденным мастером-сочинителем всевозможных вариаций был Мариус Петипа. Вспомним его вариации фей в прологе и последнем акте «Спящей красавицы», танцы Голубой птицы и принцессы Флорины. Все они очень разнообразны и по характеру и по

подбору движений. Бесконечно жаль, что в последнее время они исполняются так монотонно, утерев те детали и своеобразие, которые некогда придал им автор. А вариации Одетты и Одиллии, созданные Л. Ивановым и тем же Петипа (в редакции А. Я. Вагановой)! Какое у них проявилось глубокое знание классического танца, сколько настоящего вкуса и выдумки!

Мы разберем некоторые из названных вариаций, проанализируем их форму и характер, посмотрим, из каких движений они состоят, насколько органически сочетаются в них текст и рисунок, как образована композиция в целом. Постараемся определить в каждом танце его экспозицию, завязку, развитие, кульминацию и развязку (следует разбор вариаций).

Вариации, как известно, делятся на мужские и женские. И это деление не формальное: как для тех, так и для других избираются движения, свойственные мужскому и женскому характеру и возможностям. В последнее время на Западе стало модным как бы стирать различие полов. Это сказалось и в одежде (женщины стали носить брючные костюмы, а мужчины — длинные волосы, рубашки с кружевными рюшками, даже ожерелья и кулоны) и в манере танцевать. Мода эта коснулась и балета. Я уже говорил о трико, одинаково обтягивающем тело мужчин и женщин. По делу не только в трико. Западные балетмейстеры и вариации стали сочинять почти одинаковые по характеру и подбору па. Кое-где мужчины стали взбираться на пальцы.

Эта мода, к сожалению, не миновала и нас. Появились подражательные постановки, которые мы неоднократно видели по телевидению, а подчас и в некоторых балетах. Насколько это противоестественно, не нужно и говорить. Хотя это явление, безусловно, временное, мы обязаны с ним бороться и избегать его в своем творчестве.

Женские вариации мы делим на партерные и прыжковые. Партерные исполняются как в медленном темпе на движениях широких и плавных, так и в быстром, в основном на мелких пальцевых движениях, со стремительными турами и шене. Прыжковые вариации могут строиться на одних высоких полетах, но могут быть и комбинированными, то есть в них используются движения на пальцах и туры.

Вспомним обошедшего буквально весь мир фокинского «Умирающего лебедя». Как изумительно найдена балетмейстером форма этого танца, точно выражающая состояние нежного существа, ощущающего приближение своей гибели. И какими, казалось бы, ограниченными танцевальными средствами это достигнуто: скользящее па-де-бурре, один-два арабеска и только плавные движения крыльев-рук, слегка вздрагивающих перед смертью. Это пример одного из гениальных произведений сольного танца.

Интересна история его рождения. Однажды Анна Павлова попросила Фокина сделать ей концертный номер, и тот буквально за одну репетицию сочинил и поставил балерине «Умирающего ле-

бедя». Казалось, что, кроме Павловой, никому не удастся достичь таких высот актерской выразительности в этом танце. Но вот его стала исполнять Галина Уланова, ни в чем не подражая своей предшественнице, и ее лебедь трогал нас до слез. Майя Плисецкая также нашла свою индивидуальную трактовку этого образа. Особенно поражает неповторимая гибкость ее рук.

Да, мы высоко ценим этот маленький шедевр Фокина, но справедливость требует вспомнить Льва Иванова — он первый нашел форму лебединых танцев. Придуманное им движения рук нарушили казавшиеся незыблемыми каноны классических позиций. Эту новую пластику и использовал Фокин в своем «Лебедь».

Закон хореографической драматургии четко прослеживается в этом танце. Спокойно и плавно плывет по водной глади красавица птица, но вот движения ее стали кругообразными, все быстрее взмахи крыльев-рук. Она борется с неизбежной гибелью, пытается взлететь, но тщетно: в последний раз взмахнув крылом и вздрогнув всем телом, лебедь сникает, крылья беспомощно опускаются. Волнующая своей чистой музыка Сен-Санса слилась здесь в поэтическом созвучии с хореографией. Если вариации из балетов, о которых я говорил вначале,— это частицы целого, то номер «Умирующий лебедь» сам значительное целое, хоть и продолжается всего несколько минут.

Балет В. Соловьева-Седого «Тарас Бульба», к сожалению, исчез из нашего репертуара, но одному номеру из него суждена была долгая жизнь. В 1940 году, когда я ставил «Тараса Бульбу» в Большом театре, для К. Сергеева, исполнявшего роль Остапа, я сочинил вариацию, которая шла в картине «Запорожская Сечь». Сергеев в те годы обладал очень большим, легким прыжком и превосходной техникой. Я не согласен был с мнением тех, кто говорил, что Андрия должен исполнять классический танцовщик, а Остапа — характерный. Это неизбежно дало бы превосходство образу Андрия, что противоречит замыслу Гоголя, у которого, разумеется, положительным героем является Остап, а не Андрий. Ф. Лопухов, по-видимому, думал иначе, так как поручил партию Андрия В. Чабукиани, а Остапа — характерному танцовщику С. Кореню. В результате произошло смещение акцентов и основное внимание зрителей было обращено, конечно, к Чабукиани.

Танец Остапа, музыку которого Соловьев-Седой написал специально для Сергеева, я построил на прыжковых движениях классического танца в украинском характере. Любопытно отметить, что после его "появления все эти движения были взяты в обиход украинских ансамблей танца и стали считаться непременно элементами народной пляски.

Сергеев исполнял свой танец с огромным успехом. Затем Георгий Фарманянц, отличавшийся феноменальным прыжком, стал танцевать его на эстраде, где танец именовался «Гопак». После него во всех странах мира «Гопак» исполнял Шамиль Ягудин, а потом я узнал, что его разучили и иностранные танцовщики, в том числе один

негр. У нас на эстраде обычно называют лишь автора музыки, фамилия балетмейстера упоминается редко, и «Гопак» давно стал безымянным.

Для того чтобы иметь право исполнять сольные танцы, мало их хорошо изучить и технически освоить. Необходимо обладать творческой индивидуальностью, ярким артистическим талантом и уметь своим исполнением вдохнуть в балетмейстерское сочинение живую душу. Только тогда перед нашими глазами не будут мелькать словно вырезанные одним приемом бумажные куколки.

А теперь настало время приступить к сочинению сольного танца.

Вы будете сочинять вариации, разные по своим ритмам и темпам — от медленных, плавных до быстрых, узорчатых и бравурных. Задания для всех будут разные, но одинаково интересные и сложные. Будет это на следующем занятии, а пока познакомьтесь с некоторыми образцами классических вариаций.

*Женская вариация из балета «Пигмалион»
(вставная в картине «Очарованный сад» балета «Корсар»)
Хореография М. Петина*

1. Глиссад жете баллотте, закончить на плие на первый арабеск, корпус вниз, правая рука в I позицию. Левую ногу через I позицию провести на аттитюд вперед — релеве на пальцы правой ноги. Все три раза по диагонали вправо. На четвертый раз подставить левую ногу в V позицию на пальцы, повернуться спиной и идти немного наверх.

2. Из стороны в сторону, спиной к зрителю шаг к кулисе на левую ногу — отскочить баллонне, шассе к центру и гран фуэте на первый арабеск на пальцах (или вместо фуэте — перекидные жете). Все повторить три раза и отойти наверх в угол.

3. Пятнадцать баллонне на пальцах (с релеве) вправо по диагонали. На шестнадцатый провести левую ногу через I позицию на аттитюд вперед. Руки вскинута вверх. Остановка (во время движения по диагонали руки все время меняют позы по усмотрению исполнительницы).

*Женская вариация из балета «Фея кукол»
Хореография Николая и Сергея Легат*

1. Два релеве на правую ногу в первом арабеске, продвигаясь вперед, па-де-бурре в V позицию, два релеве (купе) с переменной ног, релеве в V позиции антраша сис. Все три раза можно в разные стороны. Отбежать вправо, в передний угол.

2. Шассе — перекидное жете назад по диагонали на первый арабеск, шаг на левую ногу вперед — релеве в позу эффасе вперед — упасть на правую ногу, шаг назад на левую ногу на пальцы — подскок, то же на правой ноге, шаг на левую ногу и жете вперед на правую ногу. Снова перекидное жете и т. д. три раза. Два па польки на пальцах, отскакивая назад, и...

3. Глиссад влево на пальцы лицом к зрителю, то же спиной, два реверанса к публике и отойти в задний угол, вскочить в V позицию на пальцы.

4. Баллонне-прыжки на пальцах на эффасе семь раз. На восьмой — релеве с поворотом на круазе — правая нога сюр ле ку-де-пье. Семь баллонне на круазе — релеве с поворотом на эффасе, снова то же на эффасе, но закончить томбе на правую ногу и три шага — купе назад по диагонали на левую ногу, на четвертый раз — релеве в V позицию на пальцы, руки на препарасьон и вправо два раза по одному туру (с шага) ан деор, третий — двойной и закончить в позе реверанса с руками, приоткрытыми вперед.

Теперь давайте сочинять танец для одного исполнителя.

Прежде всего отберем музыку для женских вариаций из известных классических и современных балетов. Прослушивать музыку и сочинять свои вариации вы будете в моем присутствии. Запишите задания, а потом я скажу, кто над чем будет работать.

Задание 1. Сочинить женскую вариацию с условием, что в ней будут только два па — па-де-буррс и маленькое жете. Комбинировать их можно как вам будет нужно. Рисунок также сочиняйте сами. Ракурсами пользуйтесь по своему усмотрению. Вариация трехчастная, музыкальный размер $2/4$ — быстро.

Задание 2. Сочинить женскую вариацию с условием, что в ней будет тоже два па — глиссад и бризе. Эти па вы можете использовать в любом направлении, с двух ног на одну (дессю-дессу) — вперед, назад, вправо, влево и прочие ракурсы зависят от вашего воображения. Пуанты не применять. Вариация трехчастная, музыкальный размер $2/4$, темп средний.

Задание 3. Сочинить женскую вариацию, основанную на двух па — глиссад и кабриоль. Кабриоли могут быть большие и маленькие, с левой и правой ноги, вперед, назад на сторону, на круазе или эффасе, кабриоль ферме. Глиссад, как движение связующее, также может быть использован в любых вариантах. Вариация трехчастная, музыкальный размер $5/8$, темп средний.

Задание 4. Сочинить женскую вариацию на основе малых и средних прыжков тоже из двух движений — сисон ферме и ассамбле. Эти движения могут быть использованы во всех возможных вариантах. Музыкальный размер $3/4$, три части, темп средний, сдержанный. Можно применить пуанты.

Задание 5. Сочинить женскую вариацию, построенную на больших прыжках. В основу взять два движения — большое жете и перекидное жете. Связующими движениями могут быть па-де-бурре, глиссад или томбе — на выбор балетмейстера. Форма трехчастная, музыкальный размер $3/4$, широко, с апломбом.

Задание 6. Сочинить женскую вариацию на основе двух движений — баллонне на пальцах и амбуате. Движения могут быть исполнены в форме маленьких, средних и больших па. Форма трехчастная, музыкальный размер $1/4$, быстро.

Задание 7. Вариация на основе всех четырех арабесков и файи.

Арабески могут быть большие, средние и малые, но в разных ракурсах, фэйи — как движение связующее. На арабески можно вставлять или подниматься с релеве. Форма трехчастная, музыкальный размер $3/4$ — медленный вальс, протяжный, певучий.

Конечно, и характер музыки и возникающий на ее основе танцевальный образ должны быть связаны с конкретным местом действия, со временем, в которое действие происходит. Музыкальный материал предлагается педагогом, но может быть предложен и самими студентами.

Итак, вам предстоит сочинить семь женских вариаций. Это первые задания, а в дальнейшем их будет больше и они станут усложняться. Работать над ними в учебно-тренировочном плане мы будем довольно много и потом. Сочинять вы их будете в часы ваших групповых занятий, и начнем мы это сегодня же.

— Готовы ли вы приступить к сочинению своих композиций, когда я скажу, кто какой номер должен взять для своей работы?

— Нет,— отвечает студентка П.

— У вас есть ко мне вопросы?— спрашиваю я.

— Да, профессор,— отвечают сразу несколько голосов.

Студентка П.:

— Вот вы дали нам задания и сейчас назначите каждому его номер. Но ведь это невозможное задание! Как мы можем сочинить сольный танец, в данном случае вариацию, если в ней должно быть всего два па? О каком лексическом богатстве тут может быть речь? Наша фантазия будет скована, зажата в тиски. В классическом танце столько интересных и разных движений, а вы предлагаете всего два па. О каком мышлении хореографическими образами можно говорить, где тут простор для сочинения разнообразных композиций?

— Ну, что же, права П. или нет? — спрашиваю я, обращаясь ко всем.

— Безусловно права,— хором отвечает большинство студентов.

— Нет, тут надо подумать,— говорят другие.

— И думать нечего, права! — настаивают третьи.

— Нет, совсем не права,— заключаю я,— и вот почему. П. сказала, что ваша фантазия будет скована, зажата в тиски, а я считаю, наоборот, что ей дается полный простор для творческого мышления. Да, в заданиях только по два па, и я согласен с теми из вас, кто сказал «надо подумать». Так давайте же подумаем. Сколько всевозможных и разнообразных вариантов каждого движения может изобрести ваша фантазия и тем обогатить классический танец. Надо понять и запомнить, что каждые из предложенных вам движений — это пластическая тема, которая может быть дана в канонической форме или в разработке, подобно тому как сочиняет вариации композитор. Вот этой-то разработки я от вас и жду.

— Ой, как это правильно! — воскликнул один студент.

— Ты считаешь — правильно? — спросила студентка Н.

— Да ведь это и есть искусство балетмейстера: руководствуясь

законом драматургии, с помощью своей выдумки и фантазии, своего воображения представить себе *развитие данного движения*, его динамику, темп, ритм, масштаб, смену ракурсов, линию эмоционального развития, которая приведет к кульминации,— одним словом, процесс разработки движения и будет актом мышления хореографическими образами, созданием пластической формы танцевальной композиции.

— Вы, я вижу, совершенно правильно разгадали смысл предложенного мною задания. За это мне хочется уже заранее поставить вам пятерку. Но воздержусь и посмотрю, как вы свою правильно понятую задачу сумеете воплотить в балетмейстерском сочинении.

Да, безусловно, задание не из легких. Как сказала студентка П., куда проще пользоваться известным арсеналом классических па и делать из них разнообразные комбинации. Но не задумывались ли вы над таким вопросом: а если все мы, балетмейстеры, будем стараться в каждый танец вложить как можно больше разных движений, не получится ли в конечном итоге страшнейшее однообразие? Ведь все мы во всех балетах и танцах невольно будем пользоваться до известной степени ограниченным количеством па, усвоенных еще в школе. Развив же в себе способность самого разного применения одного-двух па, мы сможем в дальнейшем избирать для каждого из действующих лиц балета самые характерные для него движения, варьировать их, опять-таки в свойственном ему характере, ритме и темпе, и в результате создавать неповторимый хореографический образ.

Мы с вами разбирали хореографическое сочинение Фокина «Умирающий лебедь». Сколько там па? Тоже два, а какое высокохудожественное произведение! Возьмем позднейший пример — три вариации из балета Вахтанга Чабукиани «Лауренсия». Вспомните, как этот талантливейший мастер танца почувствовал состояние души трех разных женщин — Хасинты, Паскуалы и Лауренсии — и сочинил их вариации, использовав для каждой особые па, совершенно различные по характеру.

Вы не должны упускать из виду и то, что огромную роль при исполнении классических па играют руки. Их движения вносят всегда такое разнообразие, что одно и то же па может выглядеть совсем по-новому. Применение различных жестов и поз в ваших вариациях обязательно для правильного выполнения задания.

А теперь запишите задания на сочинение мужской сольной вариации. Напоминаю, что балетмейстер, как мужчина, так и женщина, обязан одинаково хорошо знать и владеть всеми приемами женского и мужского классического танца, одинаково хорошо работать со всем составом балетной труппы. Без этого он не может рассчитывать на безусловный авторитет руководителя хореографического коллектива.

Задание 8. Сочинить мужскую вариацию из трех движений — глissад, кабриоль, два тура в воздухе (туры можно делать с полупальцев или ассамбле). Сочетание движений — на усмотрение ба-

летмейстера. Кабриоли с любой ноги, большие, маленькие или кабриоль ферме. Туры вправо, влево или в обе стороны. Форма трехчастная, музыкальный размер $4/4$, широко.

Задание 9. Сочинить мужскую вариацию из трех движений: па-де-бурре, ассамбле, три пируэта ан деор или ан дедан. Ассамбле большие, возможно, ан турнан. Форма трехчастная, музыкальный размер $3/4$, широко, с апломбом.

Задание 10. Сочинить мужскую вариацию, основанную на трех движениях: шассе, томбе, перекидное жете (возможно, с заноской). Форма трехчастная, музыкальный размер $2/4$, широко, мягко, бесшумно.

Задание 11. Сочинить мужскую вариацию, построенную на трех движениях — шассе, со де баск (можно двойной), шене. Форма трехчастная, музыкальный размер $3/4$.

Задание 12. Сочинить вариацию из трех движений: пируэт на аттитюд, па-де-бурре, антраша сис (с полупальцев или ассамбле). Форма трехчастная, музыкальный размер $3/4$, быстро.

Задание 13. Сочинить вариацию, основанную на трех движениях: двойные туры в воздухе с остановкой на аттитюд или на арабеск, амбуате ан турнан, ассамбле с заноской в любом направлении — маленькое, среднее или большое. Форма трехчастная, музыкальный размер $2/4$.

Задание 14. Сочинить мужскую вариацию из трех движений: эшаппе с заноской (можно закончить на одну ногу), па-де-бурре, сисон с любой ноги и в любую позу. Форма трехчастная, музыкальный размер $3/4$, бравурно.

Теперь, когда мы с вами записали и женские и мужские вариации, вы знаете, какие движения ног будут лежать в основе ваших сочинений. Но ведь танцуют не только ноги, танцует все тело: руки, голова, корпус.

Таня Д., расскажите нам о руках в танце, об их позициях и т. п.
Студентка Д.:

— В школе классического танца руки, как и ноги, имеют свои позиции. Прежде было принято называть семь позиций, Ваганова же предложила считать, что их три, а остальные — от них производные. Так теперь принято во всех школах.

— Да, это так. Хочу только сказать, что лично я в этом вопросе согласен со старой школой. Это, пожалуй, единственное, в чем я расхожусь с Вагановой. Продолжайте, пожалуйста.

Студентка Д.:

— Во время исполнения любого движения или позы руки могут принимать всевозможные положения, исходя из позиций. Но, как мы часто видим, эти позиции принимают различные оттенки. Так, например, в балетах или танцах, сочиненных балетмейстерами на основе характера какой-то национальности, руки принимают положения, свойственные национальному танцу. Так, мы говорим: «русские» руки Царь-девицы в «Коньке-Горбунке», или Параша в «Медном всаднике», или Катерины в «Каменном цветке», «испан-

скйе» руки Китри в «Дои Кихоте», Лауренсии и Фрондозо в «Лауренсии» и т. д.

— Так. Теперь вы, П., скажите нам, какой цели служат еще руки в танце?

Студент П.:

— Руки служат нам и чисто техническим средством: когда мы берем форс для пируэтов и туров в воздухе, всевозможных верчений по диагонали и по кругу, для жете ан турнан.

— Добавьте, что руки сильно помогают нам и в прыжках. Попробуйте сделать большое жете без рук.

Студенты пробуют.

— Очень неудобно, тяжело,— говорит Д.

— Попробуйте перекидное жете.

— Ужасно неудобно.

— Наша школа давно уже установила все правила для движений рук при прыжках. Как будто все это знают, но, к моему изумлению, некоторые педагоги просто показывают, как должны идти руки при разучивании большого жете и других больших прыжков, но как они должны помочь ученику выше прыгнуть, не объясняют. А надо знать, что даже те, кто не обладает природным большим прыжком, умело используя силу взмаха рук, делают свои прыжки много выше. Вспомним Чабукиани. Мало кто знал, что природа, так щедро его одарившая, забыла дать ему прыжок Ермолаева или Сергеева. Но он сам преодолел этот свой недостаток тем, что высоко забрасывал ноги и сильно брал руками форс для прыжка.

Скажите, какую роль играют руки в дуэтном танце?

Студент С.:

— В дуэтном танце руки мужчины поддерживают танцовщицу в партнерных комбинациях, служат ей опорой во всевозможных обводках и позах арабеска, аттитюда и прочих, при наклонах, перегибах, поддерживают и иногда «подкручивают» во время исполнения туров. В воздушных поддержках мужчина подбрасывает и ловит партнершу в различных позах и ракурсах, выжимает, выталкивает, переносит с места на место.

Студентка В.:

— Но в дуэтном танце и руки женщины помогают в выполнении всех партнерных и воздушных элементов поддержки. А для этого они должны быть не только красивыми, гибкими и выразительными, но и сильными. А корпус и голова, если они хорошо поставлены, определяют правильное выполнение положения поз, равновесие апломб.

Итак, вы получили задание на развитие балетмейстерской фантазии - при сочинении классических вариаций. Но вам необходимо помнить, что *сочинение* и *составление* — вещи разные. Первое — творчество, второе — ремесло. Надо признать, что со вторым мы встречаемся не так уж редко, но я надеюсь, что вы не окажетесь в числе ремесленников.

Прежде чем приступить к разработке пластической темы, балет-

мейстер должен представить себе образ задуманного танца в целом и, отталкиваясь от этого замысла, от музыки — ее характера, темпа, ритма и мелодии,— создавать свою танцевальную мелодию.

Вы скажете: композитор имеет в своем распоряжении семь ног, а мы — лишь два-три па. Но не забудьте, что каждое па может быть исполнено лицом к зрительному залу, спиной, правым боком, левым боком, на круазе, на эффасе, круазе или эффасе спиной (в задний угол сцены), то есть в восьми ракурсах, не говоря уже о разнообразнейших положениях рук, корпуса и головы, о которых мы только что говорили.

Талантливый балетмейстер, работая над постановкой, создает много порой до него еще неизвестного. Появляются неожиданные ракурсы, интонации движений, их особая острота или плавность, а иногда — даже совсем новые движения. Каждый балетмейстер, приступая к сочинению своего произведения, всегда имеет возможность сделать эксперимент, который может стать новаторским открытием. Но первый и главный судья своему произведению — он сам. Глаз не должен его обмануть, а должен прямо сказать ему, если его постигнет неудача.

Составление же вариации из известных по школе па — дело, конечно, не трудное. Для своих учеников это может делать любой педагог, не обладающий ни балетмейстерским талантом, ни знаниями. Беря из кладовой своей памяти те упражнения и комбинации, что дали ему педагоги еще в школе, такой постановщик тасует их, приставляя одно движение к другому,—• и «вариация» готова. Вы не имеете права так поступать.

ДУЭТ

Дуэтом мы называем танец, исполняемый двумя партнерами. Все па-де-де, адажио в балетах, вальсы, ноктюрны, элегии, романсы на эстраде — это дуэты. Дуэт можно разделить на три вида.

Простейший из них — танец в унисон (иногда и в таком танце встречаются самостоятельные комбинации для каждого партнера): подобные дуэты мы называем «двойка», и исполняются они обычно танцовщиками одного пола.

Второй вид дуэта — танец мужчины и женщины. Он может быть сочинен на определенную тему: любви или ненависти, радости встречи, печали расставания и проч. Два действующих лица в этом случае выражают в танце свои чувства и взаимоотношения.

И наконец, третий и высший вид дуэта — это танец-диалог, когда каждый из партнеров проводит в пластической форме свою тему, несущую мысль и чувство. В развитии и борьбе этих двух тем они приходят к единству или к победе одного над другим. Дуэт может закончиться и гибелью одного из персонажей.

Традиционное классическое па-де-де, как мы все знаем, состоит из адажио, мужской вариации, женской вариации и коды. Иногда

перед адажио бывает антре — выход танцующей пары. Если адажио — это дуэт, то в коде обычно партнеры выступают по очереди и лишь заканчивают па-де-де вместе. Такое па-де-де в старом балете всегда становилось кульминацией спектакля, так как в нем демонстрировались самые сильные стороны, техническое мастерство ведущих танцовщиков, их индивидуальная манера. Некоторые дореволюционные балетоманы, демонстрируя полное пренебрежение к содержанию балета и всем остальным его компонентам, появлялись в ложах именно к моменту исполнения па-де-де их любимыми балеринами.

Есть ли какая-нибудь принципиальная разница между построением па-де-де в старых балетах и тем, которое мы видим в спектаклях теперь? Разница есть, и вызвана она прежде всего тем, что современные балетмейстеры стремились и стремятся вложить в свои произведения большое содержание. В дуэтах главных героев, в частности, они проводят основную мысль балета, а не просто хотят продемонстрировать свою изобретательность и технику артистов. Поэтому и порядок выступлений балерины и ее партнера в па-де-де изменяется, как того требует драматургия балета.

Например, если в «Пламени Парижа» па-де-де построено еще по старинной традиции и этому способствовало то, что исполняется оно в дивертисменте на парижской площади, то уже в «Бахчисарайском фонтане» оба дуэта Марии и Вацлава (вальс и адажио) действенные, происходят они не на балу, не в окружении гостей, а с глазу на глаз, и в них видно развитие отношений девушки и юноши, пробуждение их первой любви. Вариации же Марии и Вацлава (а они идут именно в таком порядке) исполняются при гостях. Коду начинает масса, а затем в середине свои куски танцуют Мария и Вацлав, причем кода не имеет «выгодного» для солистов конца, она не рассчитана на овации публики. Она продолжает развитие действия, которое приводит к сильнейшей кульминации — батальной сцене с выходом Гирея, гибелью Вацлава и моментом встречи Гирея и Марии.

В «Золушке» традиционный порядок па-де-де тоже нарушен. Принц и Золушка впервые встречаются в массовом вальсе, где они танцуют вдвоем и исполняют сольные куски в окружении гостей. Затем вариацию танцует Золушка, следом за ней — Принц, а куски коды они исполняют в общем вальсе. И в «Ромео и Джульетте» нет традиционного построения па-де-де, дуэты в нем носят действенный характер. В балетах последних лет наблюдается тот же отказ от формы па-де-де дореволюционных балетов.

Но мы с вами сейчас вернемся к старым традициям и будем сочинять па-де-де в том порядке, в каком оно исполнялось раньше. Это нам нужно с чисто учебными целями, а когда вы будете сочинять свои новые балеты, будете поступать так, как вам подскажет их драматургия, смысловое развитие действия.

Разберем па-де-де с точки зрения танцевальной драматургии. Если па-де-де начинается с антре, то антре будем считать его экс-

позицией, следующее за ним адажио — завязкой и развитием действия, которое по нарастанию продолжается и в вариациях. Кульминация должна наступить в коде, где исполнители будут демонстрировать вершину своего мастерства, и к концу коды — развязка, эффектная остановка в какой-либо позе. Конечно, может случиться, что кульминация окажется в одной из вариаций, если она будет сочинена и исполнена с большим блеском. Тогда вся кода станет развязкой.

Дуэты, в форме ли па-де-де, в форме ли действенного диалога, всегда были и, я полагаю, будут неперменной важнейшей частью балетного спектакля, так же как в опере — арии и дуэты. Трудно себе представить наше музыкально-театральное искусство без них. Конечно, современные западные формалистические произведения, откуда иногда совершенно изгоняются содержание и всякий смысл, могут оказаться вообще без пения или вообще без танца, как мы их понимаем. Танец-мелодия в таких «балетах» заменяется некими формальными упражнениями, более подходящими для акробатики или сексуальных извращений. Но это уже не искусство.

В дуэтом танце, в данном случае в па-де-де, имеются две линии действия героев — женская и мужская. Это самостоятельные пластические темы, развивающиеся и переплетающиеся в непрерывном движении. Каждая линия имеет свое начало, развитие, вершину и конец, но вместе с тем они взаимозависимы, должны сливаться в единое художественное целое.

В адажио обычно мелодию танца ведет балерина, партнер как бы аккомпанирует ей, помогая своей поддержкой в проведении ее танцевальной линии, создавая то гармоническое целое, которое мы называем хорошо сочиненным и исполненным дуэтом. Это можно наблюдать во всех известных нам классических адажио. Я сказал, что балерина ведет мелодию. Что же это такое? В музыке мелодия — это мысль композитора. В танце — мысль балетмейстера, мысль, выраженная пластически. Не некий «пластический мотив», а мысль, видимая и читаемая глазами и сердцем.

Как в музыке разрушение мелодии или отказ от нее ведет к искажению мысли или полному ее отрицанию, к формотворчеству, так и в балетном искусстве отсутствие в танце пластической мелодии приводит к тому же самому.

Но, конечно, главенство балерины — не обязательная и не единственно возможная форма адажио и дуэта. Танец можно сочинить так, что мелодию будет проводить танцовщик, а аккомпанировать ему — партнерша. В процессе танцевального изложения сюжета мелодия может проводиться и поочередно, как бы передаваясь от одного к другому. Все зависит от конкретного содержания и музыкальной формы, которая призвана его отразить. Зависит и от воображения, одаренности балетмейстера, от его индивидуальности, знания законов сочинения и умения применить их в своей творческой работе.

Правила технического исполнения дуэтного танца проходятся

в хореографических училищах на уроках поддержки, но все же считаю нужным кое о чем напомнить, так как в практике иногда наблюдаются отступления от этих правил, что приводит к разрушению художественного впечатления от танцевального произведения,

Что значит в совершенстве владеть искусством поддержки? Достаточно ли танцовщику обладать незаурядной физической силой и знать все приемы обращения с партнершей в партнерных движениях и воздушных подъемах? Поддержка в классическом танце тем и отличается от акробатической, что она должна быть именно искусством, а не ловкой работой. Артист должен очень хорошо знать все особенности танца своей партнерши, чувствовать ее индивидуальную манеру исполнения, а также технические возможности — амплитуду прыжка, устойчивость в трудных позах на пальцах, темп пируэтов, ритм и динамику танца. Если этого не будет, не будет и дуэта в полном смысле этого слова.

Партнеры должны сработаться так, чтобы все технические трудности были для зрителей совершенно неощутимы, только тогда это будет танец, а не школьное упражнение. Бывает иногда так: балерина становится в позу, например на аттитюд, подает руку партнеру, и он начинает обводить ее вокруг оси. На лице его отражается напряжение, он внимательно смотрит на руку партнерши, которая подрагивает в его руке, и шагает вокруг танцовщицы, заботясь лишь о том, чтобы не сбить ее с пальцев. Или, стараясь помочь балерине «навертеть» как можно больше пируэтов, он усиленно подкручивает ее талию, так что даже не очень искусственный в нашем деле зритель это прекрасно замечает. Такое «подкручивание» часто приводит к тому, что, когда ее собственный форс иссякает, танцовщица вдруг оказывается совсем не в той позе, которая была балетмейстером поставлена. Получается «грязь» в исполнении, партнеры выходят из творческого состояния, заботясь лишь о техническом эффекте, забывают и об образе и о пластической мелодии, которую обязаны проводить. В своей будущей постановочной работе вы должны добиваться, чтобы ваши исполнители никогда ничего подобного не допускали.

Так давайте приступим к записи заданий на сочинение па-де-де. Вариации мы с вами уже сочинили, теперь вам предстоит работа по сочинению антре, адажио и коды. Заданий всего три, и те, кому достанутся одинаковые, будут решать их каждый по-своему. И нам особенно интересно будет увидеть эти разнообразные решения.

Задание 1. Сочинить па-де-де, которое должно состоять из антре, адажио, вариаций, мужской и женской, и коды.

Характер музыки для этого задания, как и хореографический текст, должны быть выражены в лирическом плане.

Студентам предстоит выбрать себе композитора, разработать композиционный план па-де-де. Когда музыка будет готова, можно сочинять хореографию, а затем ставить ее исполнителям*.

* Если возможности сочинить специальную музыку у студента не окажется, можно подбирать ее из известных балетных произведений.

Текст и рисунок танца должны быть сочинены на основе законов драматургии.

Задание 2. Героическое па-де-де. Все условия, как в первом задании.

Задание 3. Комическое па-де-де. Все условия, как в первом задании.

ДЕЙСТВЕННЫЙ ДУЭТНЫЙ ТАНЕЦ

Усвоив чисто танцевальную структуру па-де-де, можно приступить к сочинению дуэтов, развивающих драматургию балета, то есть к сочинению действенных танцев. Приведу примеры из старых и новых балетов, где есть такие танцы.

Начну с «Жизели». Вся первая танцевальная сцена Жизели и Альберта — это, конечно, дуэт. Наивная и доверчивая девушка встречается с юношей, который уверяет ее в своей любви. Жизель не может не верить ему, но все же прибегает к «испытанному средству» — гадает на ромашке: «любит, не любит». Цветок говорит, что нет. Она с досадой бросает его, но Альберт, обрывая другую ромашку, доказывает обратное. И вот они, счастливые и довольные, резвятся в веселом танце, радуясь солнцу, жизни, молодости и любви. Хотя этому балету больше ста сорока лет, мы восхищаемся тем, как он сочинен — просто, правдиво и прекрасно по форме. Думаю, он служил и будет служить добрым примером для многих балетмейстеров и нашего времени. Я сочинял свой «Бахчисарайский фонтан» в известной степени под впечатлением «Жизели».

Хочу напомнить вам некоторые дуэты-диалоги. Возьмем «Ромео и Джульетту» Лавровского. Там есть выразительнейшие дуэты Джульетты и Ромео: в келье у Лоренцо, в спальне Джульетты и другие. Но есть еще и танцевальные диалоги Джульетты и Кормилицы, Джульетты и Париса. Эти танцы тоже развивают действие, без них многое осталось бы недосказанным. А вот пример диалога двух мужчин, Отелло и Яго, в балете Чабукиани. Как великолепно сочинил его автор — не требуется никаких словесных пояснений для того, чтобы понять его смысл. Танцевальный диалог двух женщин, Марии и Заремы, вам известен. Без этого диалога не мог бы существовать балет «Бахчисарайский фонтан». Дуэты Ферхада и Ширин, Фригии и Спартака и других героев балетов Григоровича рисуют взаимоотношения этих действующих лиц.

На дисциплине «Классическое наследие прошлого» вы будете изучать хореографию этих балетов, разбирать структуру их сольных и дуэтных танцев, монологов и диалогов, познакомитесь с теми приемами, которыми пользовались разные балетмейстеры в решении стоящих перед ними задач.

А сейчас вспомним некоторые дуэты из широко известных балетов, например «Эсмеральды» Ж. Перро.

В сцене бала, куда Эсмеральда приглашена для развлечения гос-

тей, она вдруг видит своего возлюбленного Феба рядом с его невестой и понимает, что обманута. Отчаяние охватило девушку, она хочет бежать, но Гренгуар останавливает ее: она должна танцевать. Но как танцевать? Сердце разрывается от горя. В адажио, которое она исполняет с пытающимся подбодрить ее Гренгуаром, Эсмеральда как бы невольно выражает свои глубокие переживания. Вот-вот она лишится чувств, но преданный поэт бережно поддерживает Эсмеральду. Кульминация танца наступает в вариации, в простом па-де-бурре на пальцах, которое она исполняет со все большим нарастанием, с огромным накалом чувств и под конец сникает, упав на одно колено. Главная мысль танца — страдания отвергнутой цыганки, которая из-за своего «низкого происхождения» не может быть ровней аристократу.

А в третьем акте «Бахчисарайского фонтана», в адажио Марии и Гирея, главная мысль — протест против насилия. Мария никогда не примет любви кровавого тирана. Гирей может воспользоваться ее физической слабостью, ведь здесь все в его власти, но он не хочет безответной любви и в надежде, что Мария в конце концов привыкнет к нему, удаляется.

Одиллия в третьем акте «Лебединого озера» делает все, чтобы очаровать принца. Ее цель — разбить, разрушить любовь Одетты и Зигфрида. Все адажио подчинено этой мысли.

В адажио второго акта «Медного всадника» Евгений объясняется в любви своей милой Параше и делает ей предложение, надевая на пальчик колечко. Главная мысль дуэта — мечты о взаимной и чистой любви, о безоблачном счастье.

Видите, какое разное содержание лежит в основе каждого из названных адажио. Хотя все они объединены темой любви, но какая разная любовь заключена в них! Содержание этих дуэтов, образы действующих лиц определили и танцевальную форму каждого, и потому они так не похожи.

Как и при сочинении па-де-де, я вам предлагаю три задания — три действенных дуэта (срок для сочинения — десять дней). К каждому из студентов прикреплен концертмейстер. Индивидуальная творческая работа происходит в одном из балетных классов. Если есть магнитофон, то можно записать музыку на пленку и, не будучи связанным с пианистом, проводить работу в любое время и в любом месте.

Задание 1. Сочинить действенный дуэт в форме диалога. Движения, жесты, мимика должны стать пластической речью, способной передать содержание диалога.

У каждого из двух участников, женщины и мужчины, должен быть свой пластический рисунок, своя характерная для него речь. Тема — любовь и ненависть. *

Нужно сочинить композиционный план для композитора, который может быть уже известным мастером или студентом консерватории. Музыкальная форма — адажио. Продолжительность — 5—6 минут.

Задание 2. Тема — герой и предатель. Все условия, как и в первом задании.

Задание 3. Зарождение и торжество большой и чистой любви. Верность, преданность и дружба. Все условия, как и в первом задании.

ТРИО

После того как мы освоили соло и дуэт, поговорим о трио. В балетах прошлого классическая форма трио — па-де-труа. Она состоит из а) адажио, б) первой женской вариации, в) мужской вариации, г) второй женской вариации и д) коды. Эту форму можно наблюдать в первом акте «Лебединого озера», «Пахиты». Известно па-де-труа из балета «Фея кукол» (сочинение братьев Легат), которое исполняли два Пьеро и Коломбина. Порядок вариаций там другой: после адажио танцуют оба Пьеро, а за ними — Коломбина.

Трио может быть сочинено и в других вариантах. Так, в первом акте «Дон Кихота» короткую и живую вариацию танцует Базиль с двумя подругами Китри. В «Корсаре» Петипа сочинил па-де-труа для трех солисток, состоящее из антре, вариаций каждой из них и коды. В опере «Руслан и Людмила» одну из вариаций, сочиненных мной, танцуют три солистки в унисон. Такой танец мы обычно называем «тройкой». Например, «тройка лебедей» во втором акте «Лебединого озера» в постановке Горского.

Следовательно, танцы для трех солистов могут быть сочинены в четырех вариантах: три женщины, трое мужчин, две женщины и один мужчина и двое мужчин и одна женщина. Мы можем вспомнить еще танец фей золота, серебра и сапфиров в «Спящей красавице», танец двух злых сестер и мачехи в «Золушке», там же танец «Три апельсина» (девушки, подносящие фрукты).

Почти все перечисленные танцы, па-де-труа и «тройки», носят дивертисментный характер, а па-де-труа из «Фей кукол» имеет легкое, шутовское содержание. Хоть этот танец у нас почти забыт, он представляет собой несомненную ценность как образец классического наследия, сделанный мастерски.

Вот его краткое содержание. На сцену выбегают два Пьеро. Условными жестами старого балета они сообщают публике, что сюда идет красавица (здесь этот жест уместен как элемент «комедии масок»). Они встречают Коломбину галантными поклонами, стараясь превзойти один другого и завоевать благосклонность дамы.

Она танцует с обоими вместе и с каждым по очереди, не отдавая предпочтения никому и слегка над ними посмеиваясь. Почти все адажио построено на партерных подпорках и обводках, которые обыгрываются в комическом плане, как веселая игра.

Пьеро танцуют вариацию вместе, держась за руки, и исполняют самостоятельные куски. Коломбина в своей вариации обращается и к публике и к партнерам. Коду танцуют по очереди, заканчивается

она тем, что Коломбина убегает, одурачив своих незадачливых поклонников. Этот номер в прошлом очень часто с успехом исполнялся в концертах талантливыми артистами бывшего Мариинского театра. Особенно хороша была в нем безвременно погибшая Лидия Иванова. Почти всегда по требованию зрителей она вынуждена была свою вариацию повторять.

Задание 1. Сочинить па-де-труа, которое должно состоять из антре, адажио, вариации двух мужчин, женской вариации и коды.

Тема композиции — соперники. Придумать сюжет на эту тему и образы и характеры, выражающие его. Воплотить сюжет в композиционном плане для композитора. Этот танец может быть сочинен в лирическом, драматическом или комедийном плане — на выбор автора.

Задание 2. Сочинить танец для троих мужчин. Тема его — «Три солиста, три веселых друга». Танец может быть сюжетным или бессюжетным, но образным, контрастным. В основу хореографии должны быть положены русский народный танец и танец классический в органическом единстве.

Задание 3. Сочинить танец для трех девушек на тему «Нет — расовой дискриминации!». Здесь условия те же, что во втором задании. Главная же задача — выразить в танце мысль, создать напряженное действие.

Заданий всего три, а на курсе человек десять — двенадцать. Значит, тему можно разрабатывать по назначению педагога. Когда танцы будут сочинены, они покажутся совсем разными, своеобразными и оригинальными, так как сочинять их будут разные люди, каждый со своим индивидуальным пониманием данной темы.

КВАРТЕТ

Возможности для сочинения разнообразных танцев для четырех исполнителей очень велики. Квартет может быть создан для четырех женщин, четырех мужчин, двух женщин и двух мужчин, трех мужчин и одной женщины, трех женщин и одного мужчины, то есть возможны пять вариантов исполнительского состава.

Танец может быть и дивертисментным и действенным, как говорили в старину, — па д'аксьон. Он может быть построен в форме па-де-катр, где есть адажио, вариации (в различных комбинациях участников) и кода, или только в форме адажио, вариации, вальса и т. п. Пожалуй, самый известный квартет из классического репертуара — это четверка лебедей во втором акте «Лебединого озера» Л. Иванова (у Горского этот танец исполняет шестерка). Взвись за руки, артистки танцуют в унисон, и все внимание обращено на четкость и синхронность исполнения мелких, быстрых па.

В последнем акте «Раймонды» Петипа поставил вариацию для четырех мужчин. Ее исполняли Жан де Бриен и три солиста, занятые в гран па. Должен сказать, что если в наше время исполнение

четырьмя мужчинами вариации, требующей настоящей техники, никого не удивит, так как благодаря высокому уровню школьного обучения в труппах имеется достаточное количество сильных танцовщиков, то во времена Петипа, да и значительно позже, уже на моей памяти, эта вариация всегда поражала зрителей и всегда вызывала бурные аплодисменты.

Надо вспомнить еще один замечательный квартет из старого «Конька-Горбунка» — танец «Ковры», или «Фрески», Это тоже превосходный образец классического наследия, и будет бесконечно жаль, если он окажется окончательно забытым. Пока живы еще его старые исполнительницы, необходимо было бы его записать, заснять и, конечно, исполнять, хотя бы как концертный номер. Кому принадлежит сочинение этого танца, сейчас установить очень трудно: то ли это постановка первоначального автора балета Сен-Леона, то ли возобновлявшего балет Петипа, то ли создавшего новую редакцию в начале века Горского. Кто может сказать? Тем, кто не видел старый балет «Конек-Горбунок» (а в этом балете было множество превосходных танцев), я напомним, как возникли эти «Фрески». В ханском дворце на стене висели гобелены с изображением четырех восточных красавиц, и вот Иванушка для развлечения хана ударом бича о землю заставлял их ожить и танцевать. Каждая солистка имела самостоятельные куски, танцевали они и по две, и по три, и все вместе, а затем застывали снова в своих настенных изображениях. Этот па-де-катр был одним из украшений балета.

Надо учиться у наших предшественников тому, как пользоваться законом контраста. Создавая соло, они давали кордебалету несложный по движениям аккомпанемент, не заставляя соревноваться в технике. Они чередовали танец классический с характерным или гротесковым. Светлые по освещению картины чередовались с более темными, и от этого светлые становились более эффектными (вспомним «Сон» в «Дон Кихоте») и т. п.

В своей балетмейстерской практике я также обращался к форме действенного па-де-катра. Например, в «Бахчисарайском фонтане» есть вариация юношей и стариков; ее своеобразие в том, что она построена на контрасте возрастов: юноши, танцующие классику, выполняют приемы фехтования на рапирах, их танец состоит из высоких прыжков и вращений — соревнование в ловкости владения оружием; старики же исполняют их в плане польского народно-характерного танца, но с саблями. Соревнование заканчивается танцем в унисон.

А в «Золушке» квартет исполняют две злые сестры со своими кавалерами на балу у Принца. Они танцуют и вместе, а некоторые куски — женщины и мужчины по отдельности. Этот танец — знакомство юношей и девушек, которое часто совершалось на великосветских балах, но в данном случае видно, что молодые люди решили приударить за богатыми невестами.

Приведенные примеры дают понятие о разнообразии задач, которые стояли и перед авторами танцев и перед их исполнителями: в

одних случаях это чисто дивертисментные танцы, в других — развивающие определенную тему, и в них есть авторская задача. Разнообразие танцев в каждом балете обязательно.

Мы говорили о соло, дуэте, па-де-труа, па-де-катре, но этим, разумеется, не исчерпываются возможности балетмейстера при сочинении танцев для солистов первого и второго плана. Если требуется по замыслу, он может сочинить и квинтет, и секстет, и октет, варьируя состав исполнителей, как ему будет нужно. Но останавливаться на этом мы не будем. Припомнив различные варианты балетмейстерских сочинений квартета, мы можем приступить к собственным сочинениям этой формы танца.

Задание 1. Сочинить классическую вариацию для четырех танцовщиц. Одна из них солирует, три аккомпанируют, но каждая имеет свою пластическую характеристику. У солистки движения прыжковые, у остальных — партерные. Рисунок — по усмотрению автора. Танец надо сочинить в характере русского танца, музыку для квартета должен подобрать балетмейстер.

Задание 2. Женский квартет. Все четыре солистки должны иметь самостоятельные линии развития танца, но, если этого потребует замысел, эти линии могут переплетаться, артистки могут меняться комбинациями, а некоторые исполнять в унисон. Остальные условия как в первом задании, но танец должен быть сочинен в характере испанского танца.

Задание 3. Женский квартет. Танцуют в унисон. На первый взгляд это самое простое задание, но вспомните «четверку лебедей» и попробуйте сделать не хуже. Танец следует сочинить в характере грузинского танца.

Задание 4. Смешанный квартет — две женщины и двое мужчин. Танец строится как соревнование, в характере украинского танца. Пары могут меняться: то женщины танцуют вместе, а мужчины им как бы отвечают, то женщины танцуют с партнерами.

Задание 5. Смешанный квартет — три женщины и один мужчина. Девушки могут танцевать в унисон отдельно от кавалера, а затем он будет танцевать с каждой по очереди или со всеми вместе — на усмотрение автора. Танец в характере латышского танца.

Задание 6. Мужской квартет — вариация для четырех танцовщиков. Танцуют в унисон и каждый по куску. Движения партерные, вращательные и прыжковые. Характер танца венгерский. (Приблизив танец к народному характеру, вы сможете избежать сходства с «Раймондой».)

Задание 7. Мужской квартет. Все четыре солиста должны иметь самостоятельную линию развития танца, но, если потребует замысел, эти линии могут переплетаться, артисты будут меняться комбинациями, а где-то выступать и в унисон. Вариация в характере русского танца.

Задание 8. Танцуют четыре артиста — один солист и трое аккомпанируют. Каждый имеет свою пластическую характеристику. Движения солиста прыжковые, ганцы тройки построены на занос-

ках и мелких прыжках. Вариация поставлена в характере молдавского танца.

Задание 9. Мужской квартет. Соревнование двоек: первые исполняют прыжковые движения, а другие — партерные, вращательные, скользящие. Танец в характере армянского танца.

Обратите внимание, что в этих заданиях, в отличие от предыдущих, я просил сочинять танцы в определенном национальном характере. Это должно подсказать вам, какое содержание, или тема, должно лежать в основе ваших работ.

Необходимо будет обратиться к национальной хореографии. Для этого есть материалы в пределах нашего института, но вы не должны довольствоваться этим. В Москве постоянно гастролируют народные ансамбли, и очень полезно было бы не только посмотреть их выступления, но и понаблюдать манеры, жесты, походку людей определенной национальности, чтобы потом переплавить все это в ваши сочинения на материале классического танца. Ведь не секрет, что часто, например, в «Дон Кихоте» солистки танцуют самую, что называется, «школьную» классику — и вдруг встают в позу с «испанскими» руками. Предостерегаю вас, чтобы не получилось в ваших сочинениях такого «пралине». Балетмейстер должен уметь перенести в свои танцевальные произведения своеобразие поведения людей разных национальностей. Тогда зрители узнают в исполнителях тот народ, который он хотел представить.

На ближайших занятиях мы разберем ваши сочинения. Для этого из вашей среды будут назначены рецензенты, которые подвергнут их критическому разбору, выскажут свои мнения и оценки.

МАССОВЫЙ КОРДЕБАЛЕТНЫЙ ТАНЕЦ

Мы рассмотрели различные формы танцев солистов, усвоили приемы их сочинения, сочиняли танцы сами. Нам осталось рассмотреть одну из сложнейших форм танца — массовый танец, кордебалет.

Некоторые считают, что задача кордебалета — это идеально ровно и синхронно выполнять то, что поставлено балетмейстером. Так ли это? Конечно, нет! Впрочем, иногда действительно приходится видеть такие композиции, в которых создатели, вероятно, никаких других целей не ставили. И получается, что танцуют не живые люди с их чувствами и индивидуальностями, а роботы или марионетки. Такой подход к массовому танцу неверен. Я считаю этот вопрос очень важным, и времени ему будет отведено столько, сколько потребуется, чтобы представить себе те задачи, которые стоят перед советскими балетмейстерами — художниками реалистического направления.

Разберем балетмейстерские сочинения, которые могут служить здесь наглядными примерами. Мы неоднократно видели кордебалетные танцы некоторых западных балетных коллективов. По

композиции многие из них поставлены мастерски, но нет в них живой души. Кроме того, и с точки зрения музыкальной эти танцы сделаны лишь формально, так как совпадение движений с музыкой лишь ритмическое, без учета композиторского замысла. Тут налицо именно тот принцип идеальной ровности и синхронности, о котором уже говорилось выше.

Но вот другой пример. Многие спрашивают, какими считать танцы виллис и «Жизели», теней в «Баядерке», лебедей в «Лебедином озере», сальфид в «Шопениане», основной задачей которых безусловно является соблюдение идеального рисунка, созданного балетмейстером, синхронное исполнение,— формальными или образными?

Тут необходимо подойти к каждому сочинению с особой меркой. Возьмем «Жизель». Перед зрителями проходит фантастический мир виллис — девушек, умерших накануне свадьбы. Они, согласно легенде, по ночам являются запоздалым путникам. Здесь, разумеется, ни о какой оживленности, жизнерадостности речи быть не может. Девушки движутся как бы очнувшись от вечного сна, но к жизни не вернувшись. Тут образность танца именно в том и заключается, что он исполняется как бы без признаков жизни, и в передаче этого Пребывания в небытии и состоит задача артисток кордебалета.

В «Баядерке» задача примерно та же, разница лишь в том, что Петипа создал композицию хоть и мастерски, но не везде столь выразительно, как в «Жизели». Это видно на примере вариаций солисток, коды и проч.

В «Лебедином озере» задача кордебалета сложнее: по сказке, это заколдованные девушки, тоскующие по свободе, и это должно быть ясно выражено в их танцах. А иногда мы видим: бегают и прыгают танцовщицы с равнодушным видом, а до страданий Одетты им и дела нет.

В «Шопениане» кордебалет должен внимательно вслушиваться в музыку, передавать ее настроение. Ведь эти девушки — мечта романтического юноши, и они должны быть легкими, неуловимыми, как мечта. Так сочинил когда-то Фокин, так надо его творение и толковать.

Значит, и в этих балетах *задачей кордебалета является создание определенного образа*, общего для всех душевного состояния. Танцы здесь отнюдь не являются формальными сочинениями. Красота композиции в целом, отдельных комбинаций и движений, их полное слияние с музыкой и с содержанием обеспечивают этим замечательным сочинениям многолетний, постоянный успех.

Мастера прошлого прекрасно умели пользоваться рисунком танца при общей несложности движений. Иногда простейшие па, исполненные даже в унисон, выглядят гораздо интереснее и эффектнее, чем многосложные движения, втиснутые в скучные линии и квадраты.

Некоторые балетмейстеры настолько стали увлекаться нагро-

мождением технических трудностей в танцах кордебалета, что этим невольно снижают впечатление от танцев солистов. Закон контраста требует от балетмейстера умения правильно распределять материал между кордебалетом, солистами и премьерями.

Разбирая балетмейстерские сочинения, мы должны вспомнить, как развивали свои массовые композиции наши старшие современники — Вайнонен, Лавровский, Чабукиани, Сергеев. Возьмем «Пламя Парижа» Вайнонена. Как контрастны там образы восставшего революционного народа и чопорной придворной знати, исполняемые кордебалетом. Весь третий акт наполнен неудержимым порывом к свободе, и под напором народной массы рушится королевская твердыня. Танцы и массовые сцены так выразительны, что мы верим в то, что происходит на сцене, перестаем воспринимать искусство балета как сугубо условное*.

А вот «снежинки» Вайнонена в «Щелкунчике». В балете-сказке слетают на землю и кружатся на ветру девушки-снежинки. Композиция танца, созданная под впечатлением утраченной композиции Л. Иванова, очень хороша. Вы видите сперва слабый, затем густо идущий снег, его подхватывает ветер, гонит, кружит, наматывает сугробы. Сделано это очень музыкально, образно и выразительно.

Все видели массовый танец «с подушечками» в «Ромео и Джульетте» Лавровского, знаете его роль и место в этом балете. Как точно схватил стиль эпохи балетмейстер, и как выразительно он исполняется. Знаменитое равелевское «Болеро», с моей точки зрения, удалось Лавровскому, как никому из тех, кто в его время сочинял хореографию к этому музыкальному произведению. Развитие и нарастание танца совпадает с развитием и нарастанием музыки, и совпадение это не только внешнее, формальное.

Невозможно забыть огромное впечатление от «Хоруми» Чабукиани в его прелестном балете «Сердце гор». Этот древний грузинский воинственный танец в народе исполнялся под дробь барабана, а композитор Баланчивадзе нашел для него симфоническое выражение. Построенный на очень скупом подборе традиционных движений, танец передает состояние напряженности вплоть до кульминации — момента ранения предводителя отряда. Здесь опять-таки балет перестает восприниматься как условное искусство.

Хороши и массовые танцы того же балетмейстера в «Лауренсии». Среди них выделяется (хотя и несколько выпадающий из общего стиля спектакля) чрезвычайно экспрессивный танец восставших женщин Фуэнте Овехуна.

У Сергеева самым большим достижением я считаю балет «Тропю грома» по мотивам романа Абрахамса. Все персонажи и участники массовых танцев «цветных» наделены индивидуальными характеристиками и поэтому жизненно убедительны.

Из своей личной практики расскажу, как строился большой массовый танец во втором акте балета Прокофьева «Золушка».

* Эти сцены можно увидеть в кинофильме «Мастера русского балета».

«Большой вальс» — это сложный танец с огромным количеством участников, и он не просто дивертисмент на балу, в нем происходит определенное действие.

Обсуждая с С. Прокофьевым план постановки второго акта, мы пришли к заключению, что действенная экспозиция образа Золушки-принцессы, завязка ее отношений с Принцем должны происходить именно в этом вальсе.

Золушка-принцесса входит в зал в сопровождении волшебных звезд, которые привели ее во дворец и несут за ней прозрачный плащ, подаренный феей Осени. Это экспозиция темы Золушки, но она продолжается и в вальсе, когда к принцессе подбегают очарованные ее красотой иноземные принцы и она принимает их приглашение на танец. Танцует с одним, другим, третьим, ни одному не отдавая предпочтения. Но тут в зал входит Принц... Увидев незнакомку, он не может оторвать от нее глаз, приглашает на танец, и вот они уже кружатся в ритме волшебного вальса.

Вокруг них начинается большой массовый танец, в котором одновременно принимают участие солисты и кордебалет: Золушка, Принц, индийский, китайский, испанский принцы, Шут, звезды и гости. У каждого из персонажей есть самостоятельная хореографическая тема, своя линия и характеристика. Из комплекса этих тем и складывается партитура вальса в целом. Хореография в своем развитии следует симфоническому развитию музыки Прокофьева.

В этом танце мне было необходимо дать завязку и развитие действия, довести его до кульминации и привести к логической развязке. Начинается вальс спокойно, с нескольких туров Золушки с каждым из иноземных принцев по очереди, затем они танцуют вместе, развивая тему этого па-де-катра. Но вот Принц увидел прекрасную принцессу и пригласил ее на тур вальса. Все замерло, придворные склонились в поклоне, и только двое несутся в танце, ничего не замечая вокруг. Как видите, количество танцующих стало меньше, но нарастание есть: оно в нарастании событий и чувств.

Золушка и Принц, впервые увидев друг друга, сразу оказались во власти охватившего их чувства. Каждый выражает это состояние в характере своего героя. Иноземные принцы, хотя и испытывают разочарование, вынуждены смириться с явным превосходством молодого Принца. Шут радуется вместе со своим господином. Гости приветствуют красивую пару, а легкие звезды просто аккомпанируют танцу Золушки.

Вместе с развитием оркестрового звучания развивается и танец. Заканчивается он тем, что индийский принц высоко поднимает Золушку, а все остальные, в том числе и сам Принц, склоняются перед ней.

Линии действий всех участников «Большого вальса», развитие его рисунка, танцевальный текст я разработал в период работы с концертмейстером, задолго до первой постановочной репетиции. На встречу с артистами я пришел абсолютно готовый, зная все

наизусть, хотя в клавире мною были помечены моменты вступления участников, а на листах бумаги запечатлены рисунки массовых композиций.

Я уже говорил, что для каждого была разработана его линия поведения в этом сложном танце. Это значит, что пластика танцующих, их движения, позы должны соответствовать характеру данного персонажа: лирической мягкости, естественной простоте Золушки; волевой натуре Принца, который в моей трактовке показан как человек, протестующий против парадной пышности надоевшего ему окружения, полного фальши, лицемерия, вычурности, зависти и низкопоклонства; национальному своеобразию манер иноземных принцев, по-своему проводящих тему влюбленности и преклонения перед красотой Золушки; веселой беззаботности Шута — первого друга и советчика Принца; сказочному облику звезд и, наконец, несколько жеманному изяществу придворных, стремящихся подражать в своих танцах движениям Принца и Золушки.

То в парном танце, то переплетаясь с массой, все описанные линии действующих лиц органически сливаются.

Но вот все подготовлено и надо было приступать к постановочным репетициям. Расскажу подробно, как шла постановочная работа с артистами-солистами и кордебалетом.

Прежде всего я показал в репетиционном зале сольные комбинации Золушки и Принца, затем — танец Золушки с иноземными принцами, куски танцев Принца и Шута. На отдельной репетиции были показаны фрагменты вальса с участием звезд, окружающих танцующую Золушку. И только после этого я назначил репетицию с кордебалетом, в задачу которого в данном танце входило создание атмосферы праздничного бала. Таким образом, весь танец был поставлен по частям, а затем предстояло свести его воедино.

Когда исполнители сольных партий и кордебалет основательно все разучили, состоялась общая репетиция. Теперь уже каждый участник точно знал свою задачу и место в общем танце. Представьте себе, что было бы, если бы я пригласил на первую же репетицию весь состав вальса и начал постановку от начала до конца. Пока я показывал бы партию Золушки, без дела сидели бы все остальные — и солисты и кордебалет. И наоборот: во время занятий с кордебалетом Золушка и ее партнеры не знали бы, куда себя девать. Благодаря тому, что все было подготовлено заранее, я мог во время общей репетиции сосредоточить внимание на композиции танца, мог проверить, правильны ли были наши предварительные расчеты. Работа шла дружно, быстро и эффективно.

Этого постановочного метода я придерживался всегда, и потому от первой репетиции до выхода премьеры у меня уходило менее трех месяцев, что очень важно для коллектива, так как высвобождается время для следующих постановок.

Поставив танец, я должен был добиваться от ансамбля чистоты рисунка, единства манеры и стиля исполнения. Если солист не связан в своем танце необходимостью соразмерять прыжок, стреми-

тельность вращения, высоту шага в позах адажио с другими исполнителями, то артист кордебалета должен поставить себе это за правило. Все артисты кордебалета обязаны безукоризненно «держать линию», точно выполняя геометрический рисунок — круги, диагонали, квадраты, прямые линии и проч. Чувство ансамбля у каждого из участников массового танца должно быть идеальным. Но, как мы уже говорили, кордебалет — это не просто определенное количество танцовщиков и танцовщиц, лишенных индивидуальности, наоборот: чем больше разных характеров, тем богаче и разнообразнее художественное лицо ансамбля. И вместе с тем четкость и стройность всякого массового танца требует отказа от некоторых специфических возможностей отдельных членов коллектива, подчиняя их общему уровню.

Хореография, сочиненная для «Большого вальса», была мною разбита на фрагменты соответственно фрагментам музыки, заключающим определенную мысль. И так, последовательно, композиция за композицией я показал весь танец исполнителям, стараясь сохранить верный стиль и характер. Когда артисты стали повторять показанное, я следил за правильностью интервалов между партнерами, танцующими парами и отдельными группами кордебалета. Следил за тем, чтобы танцевали не просто в такт, а чтобы движения отражали настроение музыки, ее динамику и то многообразие чувств, которое в ней заложено.

Из приведенного примера ясно, что задачи, встающие перед артистами кордебалета, не так уж просты. Работа кордебалета отличается прежде всего большой трудоемкостью. Как разнообразен репертуар, в каких только операх, балетах, музыкальных комедиях танцовщикам не приходится выступать! Потому-то об участниках кордебалета надо говорить прежде всего как об артистах, а не только как о танцовщиках.

Артисту кордебалета, отрабатывая правильность и ровность исполнения танца, необходимо в то же время точно соблюдать все балетмейстерские задания, как технологические, так и актерские. Массовый танец должен нести образ народа, которому он принадлежит, отражать события, происходящие в спектакле, характеризовать среду, в которой действуют герои, а иногда даже как бы воплощать мысли действующего лица, как это, например, очень интересно сделано у Ю. Григоровича в «Легенде о любви» (танец царицы Мехменэ Бану с кордебалетом). Поэтому мы так ценим хороших, опытных и талантливых репетиторов, которым передаем после премьеры наши детища-спектакли.

С огромным уважением и благодарностью вспоминаю замечательного характерного танцовщика и педагога, моего бывшего учителя, а затем блестящего репетитора Большого театра СССР Александра Михайловича Монахова, который необыкновенно требовательно следил за безукоризненным исполнением всех заданий, как танцевальных, так и актерских.

От его пристального взгляда не ускользало ни одного нечетко

выполненного движения, он свирепо разносил каждого, кто допускал малейшую небрежность, неаккуратность.

Рисунок танца в массовой композиции, как и в вариациях, дуэтах, трио, может быть простым и сложным. Это те же круги, диагонали} прямые линии, а также полукруги, линейное построение по сторонам сцены от первой до последней кулисы, построение в две, четыре\ шеренги или композиции, разбитые на более мелкие и разнообразные группы.

Ход и развитие рисунка массового танца определяется его содержанием, характером текста — движений и поз, их ракурсом.

Композиция может быть симметричной и несимметричной в зависимости от замысла балетмейстера.

Задание I. Сочинить классический танец на шестнадцать исполнительниц. Текст его — на усмотрение авторов, а рисунок дает педагог. Композиция должна состоять из шести комбинаций. Музыкальный размер $3/4$, медленный вальс (рис. 20),

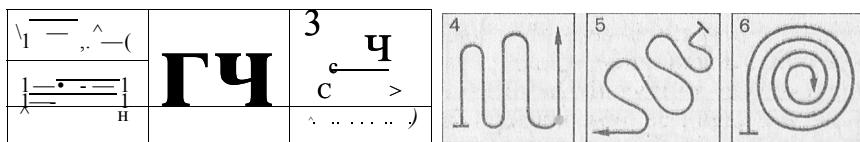


Рис. 20.

По этому заданию в № 1 танцовщицы появляются из-за кулис с двух сторон и образуют своеобразный коридор — две диагонали.

Последовательность появления танцовщиц — на усмотрение авторов: они могут появляться по очереди или все сразу. В № 2, который начинается в глубине сцены, нужно объединить обе восьмерки танцующих так, чтобы они двигались по кругу.

В № 6 все должны быть сгруппированы в центре сцены. Какая это будет группа, в какой позе окажутся танцовщики — будет зависеть от фантазии постановщика.

Может возникнуть вопрос: в заданной композиции из шести рисунков нужно строго следовать им или возможна разработка? Безусловно, разработка не только возможна, но и желательна. Например, в № 2 танцующие могут следовать в затылок одна за другой, но если автору нужно, то, не меняя общего рисунка и направления движения, он может сделать и перестроения. Если рассчитать исполнительниц на первые и вторые номера, то во время движения по большому кругу они могут меняться местами. Возможностей здесь сколько угодно, все зависит от замысла, фантазии и изобретательности балетмейстера. Хочу только предостеречь от излишеств, которые не украсят танец, а запутают его, делают неудобным для зрительного восприятия. Так иногда случается и у опытных хореографов, когда усложнения служат самоцелью.

Задание для всех общее, а решается по-разному, и танцы часто получаются совсем несхожие. Педагог предлагает сделать и зари-

совки сочиненного танца. Почему? Да потому, что при разработке каждого рисунка может появиться усложнение, которое нужно зафиксировать на бумаге и сдать педагогу перед показом композиции.

Во всех заданиях по данному рисунку необходимо сказать учащимся и о том, каким желательно сделать танец: воздушным или партерным, медленным (адажио) или быстрым (аллегро), на пальцах и т. п. Во всех случаях должен проводиться аналитический разбор каждого сочинения с участием всего курса.

Задание 2, Композиция из двенадцати комбинаций. Предлагается сочинять классический танец на тридцать два исполнителя — шестнадцать женщин и столько же мужчин. Все движения, поддержки, позы студенты придумывают сами, а рисунок также предложен педагогом (рис. 21).

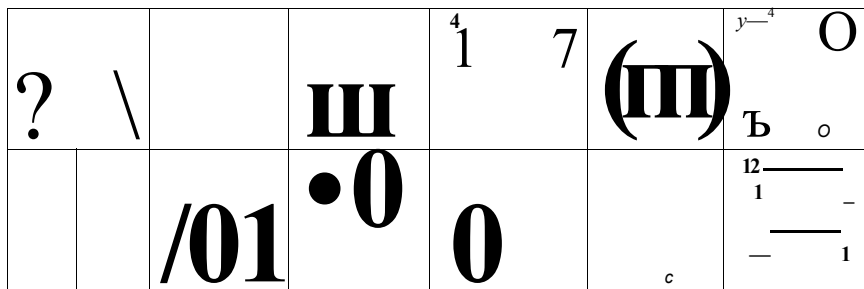


Рис. 21.

Музыкальный размер 3/4 — вальс.

В конце танцующие расходятся за кулисы.

Ознакомившись с развитием рисунка танца, можно приступить к работе над его сочинением. Как и в первом задании, каждый из заданных рисунков может иметь свое внутреннее развитие и разработку.

Упражнения такого рода очень полезны для овладения техникой сочинения массовых танцев. Их следует проводить и на дальнейших занятиях. Затем можно переходить к сочинению и постановке больших массовых танцев на музыку из классических балетов, особенно обращая внимание на соответствующий эпохе стиль, характер и манеру исполнения. Музыка, раскрытие ее содержания должно быть определяющим, руководящим началом.

БАЛЕТМЕЙСТЕР — ТВОРЧЕСКИЙ ОРГАНИЗАТОР КОЛЛЕКТИВА

Теперь поговорим об одном из важнейших разделов творческой работы балетмейстера. Да, я не оговорился — именно творческой, хотя речь пойдет об организации нашего труда.

Вы приехали в один из театров оперы и балета нашей страны для Арстановки своего дипломного спектакля. Познакомившись с руководством, вы с нетерпением ждете встречи с труппой. Удастся ли найти в ее составе нужных вам исполнителей? Хороши ли солисты и кордебалет и какова их профессиональная подготовка? Есть ли способные солисты — первые и вторые, для эпизодических партий? Сколько в труппе мужчин и женщин и какая часть, женская или мужская, сильнее? Эти и множество других вопросов волнуют вас.

Работа с балетной труппой начнется тогда, когда вы будете читать ей свою экспозицию балета, расскажете о своем творческом замысле — идее, содержании, концепции и контурах композиции. Но сначала еще многое предстоит сделать. Во-первых, нужно определить и назначить состав исполнителей. Ведь только после этого вы можете разговаривать с труппой, так как уже будете видеть в каждом артисте одного из героев спектакля или исполнителя массового танца.

Вместе с управляющим балетом или главным балетмейстером вы должны назначить артистов на все роли, главные и второстепенные, на чисто танцевальные партии. Но в этом очень трудно полностью доверяться кому-либо, кроме самого себя. Как бы ни был высок авторитет руководителя балета, его рекомендации могут быть лишь приблизительными: только вы сами можете точно определить, какая артистическая индивидуальность будет соответствовать задуманному вами образу.

Для того чтобы лучше узнать всех артистов данного коллектива, вы поступите правильнее всего, если приедете заблаговременно и начнете регулярно посещать тренировочные классы, репетиции текущего репертуара и спектакли. Индивидуальность каждого раскроется перед вами, и вы даже сможете подсмотреть в каком-нибудь артисте еще не раскрытые его возможности. Особенно часто это можно обнаружить у молодых, начинающих артистов, которые еще не успели полностью «высказаться» на сцене. Уровень технической подготовки труппы тоже станет совершенно ясен, и вы поймете, что из задуманного будет выразительно и технически сильно воплощено, а что, может быть, потребует и облегчить.

Мне лично часы и дни, безвыходно проведенные в новом для меня театре, давали очень много, а иногда кое-что возникало в моем воображении заново, даже если речь шла о балете, давно мной поставленном,— талантливые артисты своими индивидуальностями как бы подсказывали мне и некоторые новые решения танцевальных партий.

Но вернемся к исполнительским составам. Предположим, что вы нашли на главные роли достойных исполнителей. Но как быть с кордебалетом? Ведь далеко не все наши театры располагают таким огромным штатом артистов балета, как Большой или Театр имени Кирова, где количество их превышает двести человек. Есть

театры, где имеется всего сорок и даже тридцать артистов балета. А между тем, в них идут и «Лебединое озеро», и «Жизель», и «Бахчисарайский фонтан», и «Ромео и Джульетта», и «Спартак». И часто идут совсем не плохо, хотя эти балеты созданы их авторами в расчете на состав столичных театров.

Если ваша работа будет осуществляться в одном из Факих небольших театров, вам необходимо уменьшить количество артистов, занятых в массовых танцах, пропорционально размера^ сценической площадки. Кроме того, некоторым артистам придется переодеваться и переходить из одного танцевального номера в другой, иногда в одном и том же акте. Так, например, в «Лебедином озере» вместо тридцати двух или двадцати четырех лебедей танцуют шестнадцать, а в дивертисменте 3-го акта танцоры после венецианского танца выступают в мазурке. В «Бахчисарайском фонтане» нередко вместо двадцати четырех татар танцуют шестнадцать, а то и двенадцать (не считая Нурали и тройки) *. Одним словом, в каждом отдельном случае балетмейстеру приходится приспосабливаться к условиям, находя наилучшее решение, и по возможности — без потерь для спектакля.

Ведь бывает* что одно и то же сочинение композитора исполняют наши ведущие оркестры с очень большим и сильным составом и небольшие музыкальные коллективы.

Когда списки исполнителей вашего балета составлены и утверждены, они вывешиваются на доске расписаний репетиций и спектаклей текущего репертуара. Из этих списков артисты узнают, что им придется исполнять в новом балете.

Затем вы должны будете составить свой личный план проведения всех репетиций с солистами и кордебалетом как в репетиционном зале, так и на сцене вплоть до генеральных репетиций и первого спектакля. Разумеется, этот план, который мы называем календарным планом, должен быть согласован с руководством балета и театра. Он делится на две части — постановочная работа в залах и постановочная работа на сцене.

Обычно постановочный процесс завершается во время работы в зале, на сцене же идет отделочная работа, а также доводка отдельных массовых сцен, которые требуют большого пространства, специальных выгородок и конструкций, люков для появления и исчезновения кого-либо из действующих лиц и т. п.

В календарном плане все должно быть расписано до минут. А для этого вы должны заранее точно подсчитать, сколько времени вам понадобится на постановку и отработку каждого сольного и массового танца, каждой сцены вашего балета. Театр должен так организовать свой репертуар, чтобы для работы над новым спектаклем были созданы самые благоприятные условия. Но не всегда и не все руководители проявляют должную инициативу, и, конечно, сам ба-

* В таких случаях мне приходилось использовать миманс (за рубежом — статистов и хор) для подыгрывания и подтанцовок.

летмейстер должен стоять на страже интересов своего произведения, а это интересы всего коллектива, да и театра в целом. И постановщик и руководство должны способствовать возникновению настоящей творческой атмосферы, чтобы все, как говорится, с головой ушли в эту работу: балет с его солистами и кордебалетом, оркестр во главе со своим дирижером, декораторы, костюмеры, осветители, машинисты сцены во главе с художником. Конечно, решающую роль в этом должен сыграть постановщик балета — балетмейстер. Его талант, энергия, страстная увлеченность, неутомимая трудоспособность непременно увлекут и поведут за собой всех создателей спектакля.

Но балетмейстеру недостаточно обладать талантом и трудоспособностью. Он должен быть воспитанным человеком, обладать выдержкой, уметь ладить с людьми, а также быть в какой-то степени и дипломатом — уметь владеть искусством «стратегии и тактики». Ведь большой театральный коллектив — это множество живых людей с разными характерами, привычками и представлениями о нравах и способах, какими можно скорее и эффективнее достичь успеха в жизни и на сцене.

Во время создания спектакля все его участники находятся в состоянии большого нервного и психического напряжения, без чего невозможен настоящий творческий процесс. По этой причине иногда из-за пустяков возникают споры, конфликты. Только взаимное уважение, вежливость, внимание и бережное отношение друг к другу при самой большой требовательности как к себе, так и ко всем товарищам могут оградить от ненужной нервозности весь коллектив. Тон всему обязан задавать балетмейстер-постановщик.

От хорошей организации всей работы зависит и качество постановки и обеспечение выхода спектакля в назначенный срок. Как мы уже говорили, руководство должно меньше обычного занимать в текущем репертуаре тех артистов, которые готовят новую работу. Но вместе с тем невозможно их совершенно освобождать от выступлений, так как публика хочет видеть своих любимцев и не станет посещать спектакли с более слабыми исполнителями. Это необходимо будет учесть при сопоставлении репетиционного плана. В те дни, когда ваши солисты выступают, нужно будет начать работу с массой, солистами второго состава, и, наоборот, когда в какой-либо опере занят кордебалет, вы можете спокойно вызывать на репетиции ведущих исполнителей. Продуманность во всем — залог успеха вашей работы.

Культура поведения балетмейстера на работе и в жизни имеет огромное воздействие на коллектив, а так как балетные труппы — это в основном молодежь, то можно себе представить, какое огромное как положительное, так и отрицательное влияние оказывает личная жизнь, личный пример балетмейстера. И сколько бы он ни твердил о нравственности, коллектив всегда увидим безнравственное поведение своего руководителя — и авторитета как не бывало!

Руководитель всегда на виду, он как бы просвечивается рентгеном, и скрыть свои пороки еще никому не удавалось. Коллектив осудит самовлюбленность, зазнайство, высокомерие, черствость, равнодушие к нуждам товарищей (хотя бы и прикрытое любезной улыбкой), несправедливость в решении спорных вопросов, пристрастное отношение к одним и неприязненное к другим, легкомыслие в профессиональных оценках, ложные обещания.

Я умышленно собрал здесь все скверные человеческие качества, пороки и недостатки, чтобы вы представили себе всю их неприглядность. Ведь и малой доли их достаточно, чтобы человек потерял авторитет. Часто мы не замечаем или не хотим замечать присущие нам недостатки. Советую пораньше об этом задуматься и постараться воспитать в себе лучшие качества, искореняя по возможности нехорошие.

Начинайте работу с *организации самого себя*, только в этом случае вы сможете рассчитывать на прочный, устойчивый успех во всех мероприятиях.

Талант, ум, долг, справедливость, чистая совесть никогда не подведут. Пусть это станет вашим творческим кредо.

ИСКУССТВО, КУЛЬТУРА И ЖИЗНЬ

Все мы стремимся создавать хореографические произведения о нашей современности. А для этого, разумеется, надо широко и глубоко ее изучить. Что это значит? Казалось бы, все мы повседневно соприкасаемся с современностью, живем в ней и потому зачем же ее изучать? А вот зачем. Каждый из нас обитает в определенном кругу, соприкасается с ограниченным числом людей: то ли это институт, то ли завод, колхоз, учреждение и т. п.

Вы скажете, что не так уж замкнуто живете, ваши родные или знакомые имеют другие профессии, и вы, общаясь с ними, узнаете многое и из других областей жизни. Но этого еще недостаточно.

Предположим, вы задумали сочинить балет о советской молодежи. Вы сами молоды и уверены, что жизнь нынешнего поколения вам хорошо известна. Но попробуйте специально походить по местам, где трудятся, учатся, отдыхают и развлекаются ваши будущие герои, и не только походить, а близко с ними познакомиться, и подметите очень много для себя нового и подчас неожиданного. Эти герои покажутся вам совсем не такими, какими вы их себе представляли, хотя бы по произведениям литературы или газетным статьям, а новыми, необычными, неповторимыми индивидуальностями.

Хочу предостеречь от неправильного подхода к сочинению сценических произведений о современности. Я вспоминаю, как еще в 20-х годах делались попытки в этом направлении и в балете и в опере, но оказались неудачными, нежизненными, и вот почему. Авторы переносили на сцену то, что видели на улице, на заводе, но

они эти события увидели издали, глазами сторонних наблюдателей, не пытаясь вникнуть в их суть, в психологию изображаемых людей, познакомиться с идеалами, устремлениями, мироощущением персонажей и с вытекающей отсюда манерой поведения.

От того, что было подмечено внешнее выражение в отрыве от внутренней жизни людей, на сцене появлялись некие, по жаргонному выражению того времени, «шкеты» и «шкицы», мешочники, спекулянты — словом, накипь, а им противопоставлялись некие герои, безликие, идеализированные, лишённые жизненных человеческих черт. И в результате зрители лучше воспринимали отрицательные персонажи и их танцы, которые были все же ярче, чем надуманные поступки и танцы «голубых» героев.

Подводила авторов этих балетов и мода. Мода не только на одежду и причёски, а и на танцы и на постановочные приемы, отличавшиеся формализмом. Мы с вами всегда должны помнить, что мода приходит и уходит, а истинное искусство вечно. Для правильного отображения эпохи моды, конечно, необходимо изучать, но полагаться всецело на ее внешние признаки не следует.

В далекие времена в каждой стране существовала своя мода и долго там держалась. Затем каждый век стал приносить с собой новую моду, потом каждое поколение стремилось развивать или изменять ее. В наш бурный век с помощью избыточных средств коммуникации, широко развитого туризма мода молниеносно перелетает с одного континента на другой. Происходит это так быстро, что иногда, не успев опомниться, от одной моды попадаешь в плен к новой.

Стремление молодежи к новизне вполне естественно, и в принципе в этом нет ничего плохого. Но мы не должны забывать того, что мода всегда была классова: богатая «верхушка» одевалась роскошно, за ней по мере своих возможностей тянулись средние классы, трудящиеся же одевались так, как им было доступно. Вы скажете, что в наши дни этого нет? Неверно. Если у нас, в Советском Союзе, и в других социалистических странах по моде могут одеваться все, то в капиталистических и малоразвитых странах это доступно далеко не каждому.

Кто-то купил новый костюм, рубашку, галстук, модные туфли, взял в руки сумочку или транзистор, и... на первый взгляд перед нами — цивилизованный человек. Но цивилизация и культура — это не одно и то же. Можно стать цивилизованным, но являть собой полное бескультурье. Некоторые, читая детективы, посещая регулярно кино и рестораны, модно одеваясь, мнят себя культурными и современными людьми. Они не замечают, как жизнь непрерывно идет вперед, объем информации увеличивается, а они живут в жалком мире узких интересов.

Как обкрадывают себя эти люди! Им нужно помочь оглядеться вокруг и понять, что они отстали от уровня современного советского общества. Необходимо помочь воспитывать их вкус.

А что может способствовать формированию эстетических

чувств? Взгляните на окружающее, и вы увидите и прекрасные здания, и широкие площади, и выставки, и музеи, и живописные окрестности города. Ленинград с его неповторимой архитектурой, ровные и изумительные по красоте линий и пропорций улицы с вознесенными к облакам куполами храмов и шпилями Адмиралтейства и Петропавловского собора. Ленинград как бы «облучает» человека своей красотой и зачаровывает. Одни воспринимают это сознательно, другие подсознательно, но прекрасное пленяет всех, подчиняя себе.

А в Москве — вид с Ленинских гор! На Волге — Жигули! А Кавказ с его величественной панорамой снежных вершин, воспетых Пушкиным и Лермонтовым, а Крым с мягкими очертаниями гор и синим морем. Удивительный город Киев! Как красиво он расположен, как хороша старина его соборов, сколько в нем зелени и цветов. А новый Ташкент, а Самарканд, а великие города — Новгород, Псков, Суздаль! Все прекрасное, доступное нашему взору и слуху — ширь степей, глушь тайги, пение птиц, журчание ручейков — шлифует наши чувства, приносит радость и восхищение. Словом, смотрите — и пусть вам дано будет увидеть то прекрасное, что вас окружает. Тогда вам захочется самим быть лучше, красивее, чище.

А Пушкин! А Чайковский! Как прекрасно они рассказывали о человеческих судьбах, характерах людей в своих бессмертных произведениях! А другие классики отечественной и зарубежной литературы, драматургии, музыки, живописи, архитектуры. Сколько они дают нам для самообразования, самовоспитания, совершенствования наших характеров, мыслей, чувств, для размышлений, ассоциаций и аналитических обобщений.

И вдруг передо мной такая картина. Весна. Иду по одному из бульваров. Присаживаюсь на скамейку, где сидит группа молодежи. Студенты готовятся к экзаменам, в руках — книги, конспекты.

«Репин — художник? — спрашивает мой сосед и сам отвечает: Фотограф он, а не художник». Вот те на! Одного из величайших русских художников, картины которого кроме их чисто живописных достоинств содержат всегда и глубочайшую мысль, так походя отчитать! Как, видимо, поверхностны и знания и чувства этого юноши! С чем придет он в творческую жизнь!

Но подобные циники все же хоть что-то читают и волей или неволей учатся. А сколько еще таких, что вовсе не спешат заниматься самообразованием: успею, еще молод, не грех и погулять. Встречал я подобных: им было уже под сорок, а они все «гуляли». Рядом вырастали знаменитые ученые, артисты, крупнейшие инженеры, рабочие — известные на всю страну мастера, педагоги. Словом, люди самых разнообразных профессий, приносящие другим пользу и получающие громадное удовлетворение от своей деятельности, а потому и счастливые. Для того чтобы найти свое место в жизни, надо прежде всего найти самого себя. А это значит

захотеть и суметь развить свои лучшие стремления, способности, склонности и достичь поставленной перед собой цели. Но при этом не бояться трудностей и препятствий, которые могут возникнуть на пути, мужественно и настойчиво преодолевать их. Благородная цель не может оказаться неосуществимой.

Поговорим теперь о главном — о культуре внутренней. Она находит свое выражение во всем поведении человека — в семье, обществе. Сказывается это и в манере говорить и в выражении лица, в походке, жестах рук и многом другом, а особенно в отношениях между людьми — родными, близкими друзьями, товарищами по работе, учебе, да и просто между случайными встречными на улице, в магазине или троллейбусе.

Истинная культура человека проявляется бесконечно разнообразно. Как ни странно, иногда доброе и недоброе, приличное и неприличное уживаются каким-то образом в одном и том же человеке. Например, в институте или на работе он воспитан, сдержан, вежлив, даже предупредителен, в семье же, у себя дома, груб, невыносим. Не буду говорить о причинах этого явления, их много. Замечу лишь одно.

Мы часто говорим и пишем о хорошо или плохо поставленной воспитательной работе. Все это правильно и необходимо. Но я хочу сказать о *самовоспитании*, о работе молодого человека над собой, над устранением своих недостатков, над совершенствованием своей личности. Без этого большие результаты просто невозможны.

Я думаю, что каждый из вас найдет в себе нечто такое, что непременно нуждается в совершенствовании. Ведь вам, будущим руководителям коллективов, необходимо будет воспитывать людей *личным примером*.

Мы часто на многое не обращаем внимания, считая, что это мелочи, или миримся с рядом явлений, обвиняя в этом наш век, новое поколение, радио, телевидение, кино, туризм — кого и что угодно, только не самих себя.

В юности, на пороге большой жизни молодого человека окружает много хорошего, светлого, доброго, но оно (так устроен мир) сосуществует с плохим, темным, злым, и между этими началами идет постоянная борьба. И по какую сторону барьера в этой борьбе окажется молодой человек — зависит прежде всего от него самого. Не рассчитывайте, как в детстве, на папу, маму, на учителей и воспитателей — рассчитывайте тут только на самих себя, вырабатывайте твердость характера.

Эстетический идеал, богатство духовной культуры человека, объем и характер его запросов, сумма знаний тоже формируются в борьбе вкусов, мнений.

Великий русский физиолог И. П. Павлов говорил, что самым главным и ценным рефлексом человека является *рефлекс инициативы*, которому подчинены все остальные. Недаром мы говорим — он человек инициативный — и полагаемся на него или наоборот и

тогда знаем, что от такого человека ждать нечего. Так вот, для всякого дела, в том числе и для самовоспитания, нужно желание, инициатива.

Сегодня мы захвачены прекрасной идеей превратить нашу столицу Москву в образцовый коммунистический город. Эта идея подхвачена многими большими и малыми городами нашей многонациональной страны.

Но ведь коммунистический город — это не только прекрасные здания, широкие, озелененные, залитые ярким светом улицы, чистые дворы, большие площади, цветущие скверы, парки, великолепные театры, — это прежде всего люди, живущие в таком городе. И кому же быть зачинателями в этом прекрасном деле, как не вам, молодым работникам театра? Забота об истинной культуре человека — наша общая забота.

Все мы стремимся к высокому эстетическому идеалу. Но что же такое эстетический идеал? Сначала вспомним значение слова «эстетика».

Эстетика (в переводе с греческого — «чувственное восприятие») — наука о красоте и ее проявлениях в природе и искусстве. Она занимается исследованием тех элементов, из сочетания которых создается прекрасное, и тех психологических эмоций, которые испытывает человек, воспринимая красоту.

Эстетика как часть философии имеет свою древнюю историю и берет начало еще в Египте, Вавилоне, Индии, Китае, затем в Древней Греции получает развитие в трудах Платона и Аристотеля. Идеал — это совершенство, лишенное недостатков, гармоническое сочетание содержания и формы в природе, искусстве и человеке. Отсюда понятно, что такое эстетический идеал. Но эстетический идеал не каждый может почувствовать, увидеть или услышать и определить, для этого нужен хороший вкус.

Эстетический идеал коммунизма четко и ясно сформулирован в Программе Коммунистической партии Советского Союза, в ее важнейших документах, что и определяет все наше мировоззрение, наши требования к себе и ко всем, кто нас окружает. Без высокой внутренней культуры не может быть и высоких идеалов.

Вот почему завет В. И. Ленина: «Учиться, учиться и еще раз учиться!» — вечен и животворен.

Когда-то люди подчинили себе огонь. Другие изобрели колесо, потом заставили служить человеку воду, ветер, появились парусные корабли. Новые поколения создали паровую машину, электричество, наконец, атомную энергию. Молодость — это всегда обязательно новое, это закон развития жизни.

Включаю радио. Слышу рассказ о молодом человеке, который любит музыку Бетховена, Глинки, Рахманинова и просит исполнить одно из их произведений в очередной передаче. Переключаю на другую станцию. Там речь идет о шахтере, который самостоятельно выучил английский язык, чтобы в подлиннике читать Шекспира.

Как полна живого интереса к общечеловеческой культуре жизнь таких людей!

Миллионы молодых людей нашей страны уже внесли свой трудовой созидательный вклад в строительство новой жизни, а впереди дел еще больше. Всем хочется и отлично трудиться и красиво жить, видеть и ощущать прекрасное вокруг и в самих себе.

Если миллионы людей лишней раз приветливо улыбнутся, то озарят этой ^лыбкой миллионы своих товарищей, и от этого настроение у них будет лучше. Если миллионы людей своим собеседникам нагрубят, свирепо на них посмотрят, другим миллионам это испортит их хорошее расположение духа. Если миллионы людей, тем более молодых, поведут борьбу за красоту своего быта — и в труде, и в семье, и на отдыхе,— это значительно приблизит их к утверждению нашего эстетического идеала. Кому же, как не нам, деятелям культуры, всемерно способствовать этому, создавая произведения, облагораживающие, очищающие человеческую душу?!

Пока в мире существует два лагеря, социалистический и капиталистический, идет острая и беспрестанная идеологическая борьба. В этой борьбе не может быть передышки и уступок. Не обороняться, а наступать в этой борьбе призывают нас коммунисты.

В борьбе не только за идейность, чистоту и красоту искусства и литературы, но и за идейность, чистоту и красоту быта, нашей повседневной жизни мы, работники искусства, обязаны быть в авангарде.

Итак, темой этого занятия был разговор о значении искусства в повседневной жизни, о высокой культуре. Но большого искусства не может быть без высокообразованных художников. Поэтому необходимо помнить, что без самовоспитания немислимо формирование и творческий рост молодого художника.

Не забывайте об этом, когда станете руководителями коллективов и будете создавать новые хореографические произведения.

О РАБОТЕ СТУДЕНТА НАД СОБОЙ

Тема сегодняшнего занятия будет в некоторой степени продолжением предыдущей. Мы говорили об общей культуре, о самовоспитании молодого человека в нашем обществе. Поговорим теперь о работе студента-балетмейстера над собой как в процессе обучения в институте, так и в продолжение всей дальнейшей творческой жизни.

Когда более тридцати лет назад впервые в истории хореографии было основано балетмейстерское отделение, много было скептиков как среди старшего поколения, так и среди более молодых, которые говорили, что это пустая затея, что на балетмейстера выучиться нельзя, им, мол, надо родиться. Ссылались на примеры мастеров

прошлого, которые ничего, кроме балетного училища, не кончали, а вот стали такими знаменитыми балетмейстерами.

Но было время, когда говорили так не только о высшем балетмейстерском образовании, но и о режиссерском. В истории театра известно немало примеров рождения талантливых режиссеров из актерской среды. Приведу высказывание известного режиссера Николая Васильевича Петрова о своем пути в большую режиссуру:

«Конечно, вступая на режиссерский путь, я и не подозревал о необъятных горизонтах, открывающихся перед настоящим художником, и даже не представлял себе всей необычайной сложности и ответственности режиссерской профессии.

Компас творческой жизни я получил от В. И. Немировича-Данченко. Морально-эстетические начала сформировал и воспитал во мне прекрасный педагог Л. А. Сулержицкий и товарищеская среда. Подлинное же понимание роли художника в жизни раскрыла перед нами наша необычайная эпоха, представителями которой являемся мы, счастливые граждане Советского Союза.

Активное участие в жизни воспитало меня как художника. Большая творческая работа и анализ этой работы сформировали мои взгляды на режиссуру и мои индивидуальные режиссерские качества, раскрывающиеся в принципах и приемах работы. Меня не обучали тому, как надо ставить спектакли, а работая и изучая окружающую жизнь, я сам пришел к ряду определенных выводов и заключений, которые легли в основу моей практики»²⁷.

Этот прекрасный режиссер добился многого и стал профессором нашего института, передавал свой огромный опыт и приобретенные знания студентам. Я не был прямым его учеником, но и его деятельность влияла на мое формирование.

Если раньше балетмейстерам негде было обучаться, это не значит, что они ограничивали себя узкопрофессиональными познаниями. Я уже говорил, что Вальберх, например, был очень образованным для своего времени человеком: знал несколько европейских языков, бывал в Париже, им было переведено несколько пьес для драматического театра. Природные таланты, помноженные на знания, дали возможность хореографам прошлого стать выдающимися художниками своего времени.

Сегодняшнее положение в театральном искусстве значительно отличается от того, что было раньше. Требования к актерам и режиссерам значительно возросли, так как неизмеримо вырос уровень современного зрителя.

Вы находитесь в куда более благоприятных условиях, чем мы, старшее поколение: теперь есть высшие учебные заведения, готовящие балетмейстеров, педагогов балета, балетоведов, на очереди учреждение отделения для получения высшего образования артистами балета. Семнадцать кафедр нашего института дают студентам разнообразные знания, теоретические и практические, способствуют формированию личности талантливого художника.

Мы, преподаватели, даем знания, но они не должны проглатываться вами, как пища птенцами. Например, я познакомил вас с каким-то этапом творческого процесса, с принципами балетмейстерского сочинения. Вы же, неустанно работая над собой, повышая общий уровень знаний и вырабатывая в себе способность их применения в собственных сочинениях, обязаны проявлять самостоятельность. В ваших сочинениях должно быть выявлено ваше творческое «я», то есть у вас всегда должно быть то, что вам как художникам необходимо сказать своим зрителям. Если же окажется, что вам сказать нечего, значит, наши с вами занятия были пустой тратой времени.

Разумеется, институт не может за пять лет дать весь объем знаний, который вам будет необходим. Самостоятельная работа над собой — посещение театров, музеев, концертов, библиотек, просмотр кино- и телефильмов — пусть заполняет ваш досуг, время, свободное от занятий. Вас должно интересовать все, что происходит не только в области культуры, но и все события общественной жизни. Если этого интереса нет, то как вы будете отражать в своих произведениях современную жизнь? Но не только современность должна интересовать балетмейстера. Надо знать уклад жизни, быт и искусство разных народов прошлых веков. Очень много необходимо знать, чтобы правдиво, с глубоким чувством стиля создавать свои хореографические сочинения.

Каждый спектакль должен иметь неповторимое лицо. Это дело непросто, но своеобразие можно достигнуть, когда вами будут безошибочно найдены стилевые особенности эпохи.

Лучше всего эту мысль могут подтвердить конкретные примеры.

Вот смотрел я по телевидению танцевальный фильм. Если порознь эти танцы смотрелись, то, собранные вместе и исполненные подряд, выявили одно обстоятельство: их авторы не нашли (а может, и не хотели находить) для своих произведений, действие которых происходит в разные эпохи, в разных странах и условиях, тот язык, ту пластическую речь, которые могут быть свойственны героям. Партнеры в дуэтах то сходятся и выполняют различные поддержки, где приемы классического танца переплетаются с акробатическими, модернизированными, то расходятся и танцуют порознь, как бы не видя друг друга. Если бы вдруг случилось, что костюмеры перепутали костюмы и артистам пришлось надеть те, что предназначались для другого дуэта, мы бы вряд ли это заметили.

Мне неприятно было смотреть танец, сочиненный на музыку Каретникова. Русская музыка и то, что было показано балетмейстерами, не имеют между собой ничего общего. Порой казалось, что действие происходит где угодно, только не в России.

И еще хочу обратить ваше внимание на одно обстоятельство: почти все танцевальные сцены показались мне затянутыми, во-первых, из-за однообразия приемов, а во-вторых, из-за неумения авторов соблюдать пропорции в применении закона драматургии: трудно определить, где в показанных танцах кончается экспози-

ция и намечается завязка, как они развиваются и подходят к кульминации, и т. п.

Когда трудно разобраться в том, что происходит на сцене,— отсутствует *зрительское сопереживание*. Ведь сценическое время воспринимается по-разному: если действие захватывает и держит нас в напряжении, время пролетает незаметно и становится жаль, когда интересный балет или танец закончены. И, наоборот, даже двухминутное бессмысленное мелькание, некие бездумные, пусть даже изобретательные, телосплетения не вызывают у зрителей ответных эмоций, кажутся бесконечно длинными.

Но вернемся к теме нашего занятия. Мы с вами говорили о подготовке студента-балетмейстера. Я хочу обратить ваше внимание на особое значение дисциплин, вырабатывающих мировоззрение советского художника. В процессе самостоятельной работы вы должны поставить их изучение на первое место, так как именно они помогут вам выработать свои идейно-творческие позиции.

Весь цикл общественных и гуманитарных наук, который проходит в институте, необходим вам ничуть не меньше, а в известном смысле больше, чем цикл специальный, так как, только усвоив правильный взгляд на задачи всей советской культуры, всего советского искусства в целом, вы сможете уверенно творить, создавать значительные произведения, развивать хореографию. Только в гармоническом сочетании познаний может сформироваться личность художника со всем богатством его внутреннего мира. Если внутренний мир балетмейстера богат, то ему есть что передать коллективу и зрителям, есть чем поделиться. Если же он ограничен, то и делиться ему нечем. Непрестанная работа над собой определяет то место, которое вы займете в творческой жизни коллектива театра.

Не теряйте ни одного дня, ни одного часа, подготавливая себя к работе в нашей профессии. Что греха таить, нередко молодые люди, посещая лекции в институте, решают, что большего от них и не требуется. Но вам должно быть ясно, что экзамены и зачеты существуют не для профессорско-преподавательского состава. Успешная сдача экзаменов дает право на получение диплома, но только сам студент знает, какой ценой он заслужил это право — ценой систематической и упорной работы над собой, приобретения основательных знаний или путем спешного натаскивания, лишь бы сдать. Никакой диплом не может заменить подлинной эрудиции, внутренней наполненности молодого специалиста. Случается, что молодой специалист, представ перед коллективом, начинает понимать, сколько времени он потерял зря, относясь к учебе легкомысленно.

Нет также ничего хуже образованного глупца. Зазубрив некоторые бесспорные положения и усвоив основы технологии своей специальности, такой человек с дипломом о высшем образовании лишь применяет, чаще не к месту, чужие взгляды и мысли, не имея способности развивать их. А ведь они существуют не для того,

чтобы ими бездумно пользовались, а для того, чтобы стать толчком к рождению собственного мнения, новой, более острой мысли, для правильного понимания жизненных явлений, развития искусства.

То, что я сказал, в основном было вам известно и раньше. Я счел возможным напомнить об этом еще раз, ибо истина от повторения не тускнеет.

ПРОГРАММА БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ

Создание драматургии балетного спектакля, как и всякого другого произведения театрального искусства, начинается с рождения замысла. Замысел обязательно должен включать в себя тему и идею будущего произведения.

Возникший замысел воплощается в программе (либретто). Программа балетного спектакля представляет собой литературное сочинение и является первым звеном в цепи творческих процессов, предшествующих появлению нового хореографического сочинения на сцене.

Программа содержит подробное изложение сюжета, последовательное описание событий (фабулу) спектакля с указанием времени, места действия и социальной среды, развернутую характеристику основных образов (действующих лиц), четкое обозначение основного конфликта и расстановку борющихся сил.

Непременное условие создания программы — владение законами драматургического построения действия, ясное и четкое определение основных пунктов его развития. Создание программы — это один из важнейших этапов работы над балетным спектаклем, так как только доброкачественный драматургический план может стать прочным каркасом для построения музыкальной и хореографической драматургии.

В программе следует определить *жанр* будущего спектакля.

Балетное искусство предполагает многообразие жанров: не только хореографические драмы, трагедии и комедии, но и легендарные, и сказочные, и романтические, и фантастические сюжеты, созвучные идейно-эстетическим запросам советских зрителей, вполне закономерны на балетной сцене. В балетах же, создающихся по произведениям классической или современной литературы, сами литературные жанры могут придать стилевую определенность их художественному воплощению в музыке и хореографии спектакля.

Композиция — структура художественного произведения, обуславливающая его содержанием и отражающая объективную взаимосвязь событий, в нем происходящих.

Как известно, на Западе, особенно в последние годы, стали пропагандировать так называемые «бессюжетные балеты». Все, о чем я только что говорил, там начисто отрицается. Можно

ли называть такие представления спектаклями? Ведь балет — это непременно *спектакль*, с определенным содержанием, сюжетом, а если этого нет, то это просто дивертисментный номер, даже если он очень длинный.

Предвижу вопрос: а как же быть с «Шопенианой»? Ведь во всех афишах написано — балет.

«Шопениана» — прекрасное хореографическое произведение, сочиненное в начале нынешнего века М. Фокиным на основе фортепианных произведений Ф. Шопена, объединенных в сюиту и оркестрованных А. Глазуновым. Надо вспомнить, что первоначально «Шопениана» состояла лишь из пяти пьес, для второй же редакции Фокин подобрал уже восемь. Сюжета, действия в этой сюите нет. Она была навеяна автору «белотюниковыми» балетами прошлого века, в частности «Сильфидой» Филиппа Тальони (да это произведение Фокина на Западе так и идет под названием «Сильфиды»), Но легенды, подобно той, что легла в основу балета «Сильфида», у Фокина нет. Есть лишь романтическая тема мечты: юношу окружают сильфиды — бесплотные существа, он танцует то с одной, то с другой. Событий никаких не происходит, но мы очарованы красотой и музыкальностью танцев, выразительностью пластики и сами погружаемся в мир мечты о прекрасном.

В этом произведении нет определенного сюжета, но есть тема — мечта о прекрасном.

Если понимать слово «балет» только как танец, то «Шопениана» — балет, а если его понимать как балетный спектакль, то есть как пьесу, то, конечно, нет. Ведь еще Новерр определил разницу в понятиях «дивертисмент» и «балет». До его реформы, как известно, балетами назывались танцы, вставленные в другие представления. Он же потребовал считать балетом хореографическую пьесу с высоким содержанием и ввел определение «действенный танец».

Значит, чтобы быть точными, мы должны назвать «Шопениану» хореографической сюитой на музыку Шопена. Нужно еще учитывать, что Шопен, сочиняя свои полонезы, вальсы, мазурки, ноктюрны и прелюды, не помышлял об их соединении в той последовательности, которую мы здесь слышим. Каждое из этих произведений рождалось в его воображении отдельно, было навеяно определенными переживаниями, которые в произведении Фокина не были учтены. Поэтому некоторые, особенно польские музыканты не приемлют этого танцевального произведения. Но мы с вами признаем его безусловно хореографическим шедевром талантливейшего мастера. В этом — противоречие «Шопенианы», но она живет и будет долго жить благодаря своим необычным красотам.

Как вы знаете, «Шопениана» вызвала множество подражаний: всякие «Шубертианы», сюиты на музыку Визе, Штрауса и проч. Но ничего подобного шедевр Фокина не было создано.

В своих мемуарах Фокин писал о том, что в первом варианте «Шопенианы» им был сочинен ряд новелл с определенным содер-

жанием. Но лучше всего у него получился вальс, который изумительно исполняла Анна Павлова с Анатолием Обуховым, и балетмейстер решил второй вариант сюиты сделать так, как был сочинен вальс,— один юноша среди сильфид, что и стало развитием его темы. Это произведение он создал как протест против утвердившейся в балете конца прошлого века гегемонии техники ради техники, сплошных тур де форсов, которыми щеголяли балерины во всех балетах. Он хотел вернуть классическому балету чистую красоту романтического танца и блестяще решил свою задачу.

Так «Шопениана» стала первой ласточкой фокинской реформы. Автор назвал ее «первым абстрактным балетом», но вместе с тем партию Нижинского называет ролью... «потому что это не серия па, это был не «попрыгунчик», это был поэтический образ»²⁸.

Пересказать содержание «Шопенианы» невозможно, но тему, смысл этого хореографического произведения мы понимаем, глубоко чувствуем.

С легкой руки Фокина на Западе распространились одноактные «абстрактные» балеты в огромном количестве. Фокин же, как истинный художник, вкладывал в каждое свое произведение, пусть это и были одноактные балеты, большой смысл, искал форму, точно соответствующую именно данному произведению, хотя и увлекался стилизацией формы. Красочность и живописность у него выступали на первый план. Здесь, как я уже говорил, сказалось влияние художников «Мира искусства» и их главы Александра Бенуа.

Но вернемся к вопросу о балетной программе. Драматургия, заложенная в ней, определит в дальнейшем драматургию музыкальную и хореографическую. Поэтому все достоинства, так же как и недостатки, программы могут перейти в музыку и хореографию балетного спектакля.

Вот почему очень важно, прежде чем композитор начнет писать музыку, тщательно проверить, насколько в предложенной программе соблюдены законы балетного искусства и, разумеется, насколько она соответствует его специфике.

Необходимо точно определять разницу между программой, сценарием — композиционным планом и либретто.

Программу создает драматург. В ней он излагает и конструкцию будущего балета — его акты, картины, эпизоды,— дает характеристики действующих лиц в их взаимосвязи, определяет линию их действий и поступков.

Но программа вовсе еще не балет, как некоторые ее называют, так как она не заключает в себе ни музыки, ни существа балета — хореографии.

В прошлом программу очень часто составляли сами балетмейстеры, как, например, Дидло, Петипа и другие, заимствуя сюжеты в большинстве случаев из мифологии или же из классической и современной литературы. Ж.-Ж. Новерр писал: «Мы уже говорили, что от драматического произведения всегда ожидается действие,

страсти, интрига, без таковых пьеса не может надолго задержать внимание зрителя.

Французским авторам балета следовало бы заимствовать свои темы у знаменитых и великих мастеров, главным образом из важнейших их произведений, украшающих драматическую сцену»²⁹.

И в наше время мы встречаем на афишах имена современных балетмейстеров, выступающих в качестве авторов или же соавторов программы.

Примерно такое же положение встречается и в киноискусстве. И балетмейстер и кинорежиссер, каждый в своей области, выступают как творцы, создатели нового произведения, как авторы балета или фильма. Это положение неоднократно вызывало и вызывает споры и нарекания, но, как показывает опыт, оно неизбежно. Если драматург является автором — сочинителем программы, то балетмейстер является автором — сочинителем самого хореографического произведения.

Как в том, так и в другом заключена драматургия, в первом — литературная, во втором — хореографическая. Режиссер в кино дает самостоятельное решение предложенной ему темы, пишет самостоятельный режиссерский сценарий, который может существенно отличаться от первоначального сценария кинодраматурга. Так же бывает и в балете.

Известно, что даже самые талантливых композиторов постигла неудача, когда они сочиняли музыку, имея программу драматически слабую. Так, например, получилось с «Гаянэ» А. Хачатуряна, хотя композитором была написана замечательная музыка.

Неудачи многих балетов на современную тему можно объяснить в большинстве случаев именно слабостью драматургии программы.

Нельзя путать понятия «программа» с понятием «сценарий» или «композиционный план». Если в программе, как я уже говорил, мы имеем дело с литературным описанием сюжета будущего балета, то сценарий есть подробная, специальная разработка этого сюжета на отдельные музыкально-танцевальные номера. Поэтому, если программа может быть написана любым драматургом, над сценарием обязательно должен работать специалист-хореограф. Сценарий в балете называется *композиционным планом*. Композиционный план пишется для композитора, который будет сочинять музыку, и понятно, что и он еще не включает в себе хореографии. Только получив музыку, балетмейстер начинает сочинять хореографический текст будущего балета.

Либретто же балета — это краткое описание содержания уже готового спектакля, которое продается публике. Поэтому программа, первоначально предложенная драматургом для сочинения балета, и либретто, написанное после того, как балет уже поставлен на сцене, часто не совпадают в своем тексте. Либретто может быть написано работником литературной части театра, а не обязательно самим драматургом.

Мы определили, что такое программа, сценарий — композиционный план и либретто. К сожалению, в практике эти понятия часто заменяются одно другим, что приводит к путанице.

Драматургу, собирающемуся написать программу балета, прежде всего необходимо понимать и чувствовать природу музыкально-хореографического театра, его возможности и специфику. Желательно, чтобы он был музыкален, то есть обладал способностью представлять себе характер музыки задуманного балета. Кроме того, он должен представить себе будущий спектакль, образы его героев в их действенном, пластическом развитии, то есть в танцах и сценах.

Автор программы должен стараться построить драматургию балетного спектакля с таким расчетом, чтобы его действие протекало в настоящем времени: «Балет не терпит в своей грамматике времени *будущего и прошедшего*, а требует только *настоящего*, иначе зрителю трудно будет понимать сюжет его», — писал в свое время А. Глушковский (курсив мой.— Р. 3.).

В том случае, когда тема не находит своего правильного выражения в программе балета, в спектакле будет неизбежно ощущаться разрыв между замыслом и воплощением. Это в свое время и произошло в балетах «Болт» — поставлен Ф. Лопуховым, «Футболист» — И. Моисеевым и Л. Лащилиным, «Родные поля» — А. Андреевым, и в некоторых других.

Сочинять программу балета по литературному материалу или по народной легенде, сказке балетному драматургу много легче, чем создавать оригинальные сочинения. К сожалению, балетный театр почти не имеет талантливых профессиональных драматургов. Только тогда, когда к нам придут такие писатели-драматурги, можно будет надеяться, что балетный репертуар пополнится интересными оригинальными сочинениями с современными сюжетами. Балетмейстеры могут помочь им ознакомиться со спецификой балетного спектакля.

На этом поприще плодотворно трудились Н. Д. Волков, перу которого принадлежат программы балетов «Пламя Парижа» (совместно с В. В. Дмитриевым), «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Золушка», «Барышня-крестьянка», а последней работой был «Спартак», и П. Ф. Аболимов: он написал программы для балетов «Медный всадник», «Мирандолина», «Доктор Айболит», «Берег счастья» и др.

Программу для первого утраченного балета на современную тему еще в 20-е годы написал художник М. И. Курилко. Это был «Красный мак». Интересная тема и музыка Р. М. Глиэра позволили создать балет, который в свое время имел необычайный успех и долго не сходил со сцен многих наших театров. Зрители видели в нем живых людей — своих современников.

Художник В. Дмитриев написал программу балета «Утраченные иллюзии» по О. Бальзаку; Ю. Слонимский является автором программ балетов «Юность» и «Сказка о попе и работнике его

Балде» для М. Чулаки, «Берег надежды» для А. Петрова, «Тропую грома» для Кара Караева, «Икар» для С. Слонимского. Назым Хикмет по своей одноименной пьесе создал программу балета «Легенда о любви», музыку к которому написал А. Меликов.

Этими именами, конечно, не исчерпывается список балетных либреттистов, как их принято называть: часто балетмейстеры пытаются сами писать программы. Так, Ю. Григорович свои балеты в большинстве случаев значительно изменяет, пересматривает программу или заново пишет ее сам. Им написана программа «Ивана Грозного», и музыку для этого балета он скомпоновал из музыки С. Прокофьева для одноименного кинофильма.

И. Смирнов написал программы «Сампо» для Г. Синисало, «Сильнее любви» для того же композитора, «Водяная» для Э. Багирова и ряд других.

Разумеется, хорошо, когда сам балетмейстер обладает талантом и умением драматурга, но это случается далеко не всегда, и потому вопрос с балетными драматургами по-прежнему стоит остро.

ПРИМЕР ПОСТАНОВКИ БОЛЬШОГО БАЛЕТА

Для того чтобы познакомить вас со всеми этапами постановки большого балета, расскажу о работе над одним из самых сложных в постановочном отношении своих спектаклей — балетом «Медный всадник» (композиционный план балета — в «Приложениях»).

Идея этой балетной композиции пришла П. Ф. Аболимову — автору многих балетных программ. Р. М. Глиэр охотно согласился написать музыку на сюжет бессмертной пушкинской поэмы, и вскоре я получил письмо от бывшего тогда художественным руководителем Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Б. Э. Хайкина с предложением поставить этот спектакль.

«Медный всадник» — мой четвертый пушкинский балет. Естественно, я никогда не рискнул бы взяться за эту труднейшую тему, не будь у меня опыта «Бахчисарайского фонтана», «Кавказского пленника» и «Барышни-крестьянки», знания творчества Пушкина и его эпохи.

«Медный всадник» — произведение историческое и философское. Только советскому балетному театру, с его реалистическими принципами и опытом создания глубоко содержательных балетов, с его первоклассными кадрами исполнителей, владеющих искусством выразительного танца, могла оказаться по силам такая задача.

Получив в 1946 году программу «Медного всадника», я с огромным волнением и увлечением приступил к подготовительной работе по новому балету. Историческая тема требовала особо тщательного изучения Петровской эпохи.

В моем распоряжении были все нужные источники. Площади и набережные Ленинграда, Летний дворец, первоначальная планировка Летнего сада, Петровская галерея Эрмитажа — все это дало мне много ценного материала, который был использован в работе над постановкой.

Для балетмейстера, сочиняющего балет на историческую тему, нет мелочей — все сведения являются важными и значительными. Изучая гравюры, рисунки, знакомясь с военным уставом Петра, правилами поведения на ассамблеях, описанием церемонии спуска на воду нового корабля, я всюду искал возможную жизнь образов будущего спектакля. Ознакомившись со всеми доступными мне документами, памятниками, иконографией Петровской эпохи, я приступил ко второму этапу работы — сочинению композиционного плана для композитора Р. Глиэра.

Композиционный план «Медного всадника» состоял из сорока номеров. В каждом было подробно изложено описание действия, длительность (хронометраж) и характер музыки, как ее себе представлял балетмейстер. К плану приложены нотные примеры или указания на образцы из существующих музыкальных произведений.

Р. Глиэр сочинил прекрасную музыку, удостоенную впоследствии Государственной премии первой степени. Работал он над своим сочинением с огромным увлечением. Разумеется, мне надлежало быть первым слушателем музыки «Медного всадника»: по мере готовности Глиэр проигрывал мне отдельные номера. Вспоминаю, с каким волнением первый раз он исполнял, а я слушал эту музыку. Глубина, образность и выразительность произведения, написанного в лучших традициях русской реалистической школы, построенного на народной основе, с широким симфоническим развитием, произвели на меня сильное впечатление.

И вот клавиры закончен; моя экспозиция была уже готова, художник М. Бобышов получил все задания по оформлению спектакля. Место действия, планировка сцен (например, где стоит домик Параша, забор, калитка, ива или какой ракурс должен быть взят в картине наводнения), форма костюма, особенно важная в балетном спектакле, — все это художник решал в тесном творческом содружестве с балетмейстером. И я приступил наконец к своей сочинительской работе. Три этапа — сочинение программы, композиционного плана и музыки — были позади; наступил предпоследний этап — четвертое звено цепи. Свою главную задачу я видел в том, что, создавая самостоятельное сценическое произведение — балет, я непременно должен средствами хореографии, своим специфическим языком донести содержание пушкинской поэмы, ее основную идею. А для этого необходимо было найти наиболее характерные и выразительные черты в поведении героев спектакля, в их конкретных действиях и поступках, то есть в танцах и сценах.

Исходя из этого, я сочинил и перетанцевал все танцы и сцены Евгения, Параша, Царицы бала, Петра I и остальные сольные

и массовые, а также пантомимные сцены балета. Конечно, все сочиненное необходимо было запомнить, чтобы впоследствии показать исполнителям.

Но вот окончен и этот период работы — балет сочинен. Надо переходить к пятому, последнему и решающему, звену — передаче сочиненного исполнителям. По мере того как заканчивалась постановка того или иного танцевального номера, она передавалась одному из балетмейстеров-репетиторов, который принимался за его отделку и подготовку к сценическим репетициям. Такая система намного сократила репетиционный период, так как работа шла параллельно в нескольких залах.

В это же время оркестр разучивал партитуру. В декорационных мастерских уже писались декорации, изготовлялась бутафория, в костюмерных шили костюмы. Все стремились поспеть к началу сценических репетиций.

Балетмейстер-постановщик должен побывать везде. Оркестровое звучание он слушает на корректурных репетициях; Глиэр, приехавший на время постановочной работы в Ленинград, был на всех оркестровых и сценических репетициях балета и дал много ценных указаний дирижеру спектакля Е. Дубовскому, а у меня была возможность постоянно советоваться с композитором.

Посещая вместе с художником Бобышовым производственные мастерские театра, я присутствовал на примерке костюмов, следил за изготовлением декораций и бутафории. Была готова световая партитура, то есть все заявки на «облака», «волны», «закат», «луну» и т. д. Аппаратура для них должна быть подготовлена заранее, до начала монтажных репетиций. Словом, во всех цехах кипела работа.

Коллектив балета Театра имени Кирова с увлечением создавал «Медного всадника» к пушкинскому юбилею — 150-летию со дня рождения поэта. Мы стремились создать русский патриотический спектакль, глубоко идейный, способный не только волновать и впечатлять зрителя, но и будить в нем благородные чувства. Это было делом чести для всех нас.

Роль Евгения в спектакле имеет решающее значение. В балете такой образ был явлением исключительным, так как до тех пор почти во всех спектаклях ведущей была роль балерины и перед исполнителем партии стояла задача значительной сложности. Нужен был большой артист-художник, способный мастерски сыграть эту роль, выразить в танце все глубокие и противоречивые переживания героя.

С другой стороны, артисту надо было обладать и самой высокой техникой классического танца, без чего улетучилась бы танцевально-поэтическая основа балета и все превратилось бы в обычную мимодраму. Исполнителем, соединившим в себе эти качества, и явился Константин Сергеев — первый создатель этого пушкинского образа.

Трудность исполнительской задачи определялась содержанием

поэмы. Бедный петербургский чиновник, потрясенный гибелью любимой девушки, потерей своего счастья, обезумев, посылает проклятия основателю города — Петру, считая его виновником и причиной своего горя.

Сергеев на всех репетициях работал с невероятным нервным напряжением. Он был как натянутая струна. Наша первая с ним встреча была посвящена беседе об образе. Мы выяснили всю линию поведения героя, а затем уже приступили к практическим репетициям. Сперва я показал ему сцену прихода Евгения на Сенатскую площадь для свидания с Парашей, затем мы приступили к эпизоду № 32 — Евгений на той же Сенатской площади перед наводнением. Первые репетиции, как всегда, стали самыми ответственными и волнующими. На них решалось, насколько балетмейстер и исполнитель понимают друг друга, насколько выразительно и убедительно завяжется линия действий Евгения.

Действенный танец ставит своей целью выражать многообразные человеческие чувства и мысли, техника в таком танце — прежде всего средство выражения образа. Такие танцы были основой и «Бахчисарайского фонтана» и других моих балетов. И теперь, исходя из характера своего, героя, Сергеев искал походку, жесты, присущие скромному, нерешительному Евгению, много раз пробовал сцену своего первого выхода на Сенатскую площадь, перед свиданием с Парашей. Однажды вечером, когда репетировалась сцена сумасшествия Евгения из четвертого акта, мы так увлеклись, что, несмотря на полуночное время, никак не могли оставить работу и разойтись по домам. Я разговорился с концертмейстером по поводу темпов музыки. Вдруг мы услышали методические шлепки, точно удары в ладоши. Обернувшись, мы увидели, как стоявший перед зеркалом Сергеев ударял себя по лбу и беззвучно хохотал. На минуту нам показалось, что он действительно сошел с ума. И только когда артист заметил наконец в зеркале наши неподвижные фигуры и изумленные лица, он рассмеялся своим обычным смехом, а за ним, успокоенные, рассмеялись и мы.

В картине «Наводнение на Сенатской площади» Сергееву нужно было в танце выразить сложные и разнообразные переживания.

Бушует разъяренная стихия. Вот-вот выйдет из берегов Нева. Страшной силы ветер, срывая кровли и вырывая с корнем деревья, гонит воду вспять. Народ, толпившийся у берега, в панике разбегается. И тогда на опустевшую площадь «вылетает» Евгений. Все его мысли там, за бушующей рекой, в самом дальнем конце Васильевского острова, где стоит маленький, ветхий домик его Параша. Он одержим одной отчаянной мыслью — скорее, как можно скорее добраться до Параша, спасти ее. Он рвется к Неве, кричит: «Лодку!»

Ветер отбрасывает его, кружит, валит с ног. Беспомощный и в то же время сильный в своем стремлении к цели, Евгений

вдруг замечает воду, бегущую к его ногам. Нева вышла из берегов и быстро затопляет площадь, улицы и переулки. Спасаясь от воды, Евгений бросается к крыльцу дома и взбирается на каменного льва.

Сергеев великолепно выполнил этот сложный по своей эмоциональности и прыжковой технике танец, показав полную зрелость своего исключительного дарования. Интерес его к этой роли был настолько велик, что он буквально заболел ею. Нервная собранность, порой замкнутость, огромная требовательность к себе и к своим партнерам, влюбленность в свое искусство и вера в его возможности увенчались большим успехом для первого создателя образа Евгения на сцене.

Чудесной партнершей Сергеева стала Наталия Дудинская. Образ Параша в «Медном всаднике» нарисован Пушкиным лишь мимолетными штрихами. Зато в «Домике в Коломне», «Станционном смотрителе» и других повестях Пушкина много милых женских образов, которые и помогли мне представить себе ту чудесную русскую девушку, которую мог так сильно полюбить Евгений. Дудинская работала над образом столь же вдумчиво, с такой же требовательностью к себе, как и Сергеев, в каждом, хотя бы мимолетном движении стараясь найти нечто, характерное именно для Параша.

Настал момент постановки труднейшей для балерины сцены в этом спектакле — финала второго акта. Евгений ушел. Ветер усилился, качает иву, сверху летят осенние листья. Но Параше хорошо. На душе у нее весна. Она обручена, и никакие бури не омрачат ее счастья. Параша танцует, глядя на колечко, надетое на ее палец Евгением. Вдруг сильный порыв ветра останавливает ее. Она впервые замечает, что творится вокруг, как потемнело небо, как сильно гнуты к земле деревья и кусты. Евгений! Как он дойдет домой? Не случилось бы с ним чего! Ведь могут развести мосты. Она бежит за калитку, зовет его. Евгений не слышит крика Параша. И последняя часть танца — тревога, волнение и необъяснимое, ужасное предчувствие беды. Чтобы выразить это в танце, надо обладать большой техникой и драматическим мастерством.

Продолжается танец какие-нибудь две с половиной минуты, но сколько часов уходит на освоение его материала! Бесчисленное количество раз повторяется каждое отдельное движение, пока будет найден нужный оттенок исполнения. Когда зритель бурей аплодисментов приветствовал легкий, воздушный прыжок Дудинской — Параша, как бы летящей по ветру в порыве охватившего ее счастья, кому приходила мысль об огромном физическом труде и нервном напряжении, предшествовавших этому танцу?

Для создания живой галереи образов петровского и пушкинского времени в жанровых сценах спектакля нужна труппа разнохарактерная и богатая индивидуальностями. Среди артистов ленинградского балета я нашел типы и корабельных мастеров, и

петровских вельмож, и голландских моряков, и пушкинскую молодежь, и много других образов.

Репетиционная работа в залах наконец закончена; декорации и костюмы подготовлены, оркестр проводит последние корректуры. Настал день переноса репетиций на сцену — самый ответственный момент в процессе создания спектакля. Только на сцене можно проверить, насколько правильны и интересны первоначальные замыслы и расчеты авторов. Насколько удались танцы, понятны и доходчивы мизансцены, удачно ли исполнение артистов, как сочетаются тона костюмов с декорациями и удобны ли они для танцев.

Известно, далеко не все, что нравится в залах, производит впечатление со сцены. Иногда при переносе репетиций на сцену сочинение балетмейстера как-то блекнет, то же может случиться и с игрой артистов. Сцена подчеркивает как недостатки, так и достоинства постановки и исполнения.

Но бывает и наоборот — балет выигрывает на сцене.

С «Медным всадником» все обошлось благополучно — никаких переделок и существенных поправок вносить не пришлось. От переноса на сцену балет выиграл. Все сразу стало на свои места. Хорошо были восприняты не только массовые, но и камерные сцены: лирический дуэт Евгения и Параша в первом акте, а также весь второй и четвертый акты, построенные на тончайших нюансах психологической игры.

Есть такие картины и эпизоды в спектаклях, которые можно ставить только на самой сцене. В «Медном всаднике» к ним относятся прежде всего картина «Наводнение», массовые сцены картины «Порт», «Сенатская площадь» и некоторые другие. Репетиционный зал не дает нужных просторов для решения больших композиций; кроме того, постановка ряда сцен обязательно требует станков и декоративного оформления.

Больше всего меня заботила проблема «наводнения». В спектакле оно имеет драматургическое значение, и от удачи или неудачи выполнения этой кульминационной картины зависела судьба всего балета. В композиционном плане я разработал развитие действия в картине наводнения: выходит из берегов Нева, и вода бежит сперва быстрыми струйками; затем возникают волны; какие предметы плывут в потоках; на какой секунде появляются лодки с солдатами, спасающими людей, и т. д. Словом, подробное изображение всего того, что должно происходить на сцене. Музыка, написанная по этой программе, удалась Глиэру превосходно. Придя на корректурную репетицию, я услышал в музыке разбушевавшуюся стихию, Неву, бьющуюся о гранит, свист ветра, голос Параша, зовущей Евгения, его смятение — словом, музыкальную картину наводнения, гениально описанного Пушкиным. Художник М. Бобышов оформлял эту сцену, исходя из той же программы. Первое задание — это ракурс Сенатской площади. По моему замыслу Нева в этой картине находилась как бы в зрительном зале,

чтобы толпа на площади, а затем Евгений, наблюдая движение бушующей стихии, видели ее там. Парапеты Невской набережной, поставленные на авансцене, должны были усилить это впечатление. Самым трудным было решение волн, воды, затопляющей сцену. Как сделать, чтобы иллюзия была полной?

Мне предложили старый, испытанный способ: нарисованные и нашитые на тюль волны подвешиваются на тонких тросах на разных планах сцены и, покачиваясь, создают впечатление волнующегося водного пространства. Но это годится только для заднего плана, мне же необходимо было, чтобы вся сцена на глазах у зрителя наполнилась водой. И я остановился на принципе так называемого «корсаровского моря».

В старинном балете «Корсар» в заключительной картине показывалось бушующее море, в котором (на глазах у публики) погибал корабль, скрываясь в волнах. Достигался этот эффект следующим образом. Вся сцена покрывалась полотном, под которым находились рабочие, своими спинами и руками производившие волнообразное движение материи. В центре «плыл» раскачивающийся корабль. Этот корабль не двигался с места, а «бушевало» вокруг него лишь море. Нам этого было мало, ибо по замыслу через всю сцену проплывали подхваченные наводнением предметы — мебель, кареты, опрокинутые барки, лодки с людьми и т. п. И тут мне пришла в голову мысль разрезать «корсаровское море» на три части, чтобы в образовавшихся разрезах и «проплывали» все необходимые предметы.

Первую постановочную репетицию картины «Наводнение» пришлось начать с обучения рабочих. Вся площадь сцены была покрыта полотном, разрезанным на три части. Разрезы шли параллельно рампе. Это были три «волны». В начале картины они были туго натянуты на полу, обе кромки каждой волны заправлялись в рейки и уходили под сцену. Гладкий пол здесь совершенно необходим, так как Евгений должен исполнять на нем сложную вариацию, и к тому же при очень слабом освещении. Если на полотне образуется складка, артист может споткнуться. После вариации Евгений падает, закруженный ветром, у самого парапета. И вдруг к его ногам побежали струйки воды...

Как это сделано?

Сбоку под передней волной открывается люк, и оттуда специальный аппарат нагнетает воздух — «сирокко». На полотне получается иллюзия бегущих в одну сторону «струек воды», которые слегка подсвечиваются световым аппаратом, стоящим в первой кулисе, и получается «рябь». Из зрительного зала вы совершенно ясно видите, как из правой (от зрителя) кулисы на сцену «потекла вода». Воды все больше и больше, и вот уже через парапет хлынули на площадь невисские волны. Это рабочие с обеих сторон стали подползать под все три «волны». Предварительно у задней (от зрителя) кромки каждой волны были незаметно вытянуты рейки, передняя же кромка осталась накрепко зажатой в полу.

По мере того как рабочие подползали каждый к своему месту, волны приобретали нужный наклон, совершенно скрывая, даже от зрителей самых верхних мест, оба разреза. Ползали рабочие сначала по-пластунски, потом — поднимаясь на четвереньки, а затем уже стали подниматься во весь рост, производя волнообразные движения. И вот тогда по волнам «поплыли» всевозможные неснесенные водой предметы. Это артисты миманса понесли их на себе, то совсем приседая — с опустившейся кромкой «волны», то поднявшись во весь рост — со всплеском «водяного вала». В то же время они покачивали свой предмет, чтобы он превратился в «игрушку волн».

Не подумайте, что все получилось сразу, как только каждому была объявлена его задача. Эта картина стоила всем нам — и мне, и художнику, и постановочной части, и осветителям, и мимансу, и рабочим сцены — огромного физического труда и напряжения. Ни одна сцена спектакля не потребовала столько репетиционных часов, как эта. Порой казалось, что ничего не выйдет, однако наше упорное стремление к цели и убежденность в правильном расчете привели к победе: знаменитое «петербургское наводнение 1824 года» у нас получилось.

Как мы этого добились? •

Когда задние кромки «волн» были освобождены от реек, я позвал на сцену восемнадцать девушек — работниц сцены, разделил их на три партии по шесть человек и попросил их лечь под «волны» ногами к зрителю на равном расстоянии одна от другой. Затем я попросил их приподниматься, взяв в руки кромку, и попробовать «поволновать» полотно. Сперва мы были приятно поражены создавшимся эффектом, но вдруг все исчезло. Девушки «наладились» и стали подниматься и опускаться все враз, и нам стало казаться, что на сцене кто-то старательно вытряхивает три половика. Им кричали: «Поднимайте не все сразу, по очереди!» Куда там! Тогда я командую по-военному: «Ложись!» — все замерло. «Встать!» — из-под половиков выползали девушки и вставали смирно. «На первый-второй рассчитайсь!» — рассчитались. «Подползай обратно!» — подползли. «А теперь, первые номера, волну поднимай!» — подняли. «Первые номера — вниз, вторые — вверх!» — и дело пошло. Мы были в восторге. Но пока мы восхищались, все вдруг опять разладилось. Одна часть «волны» лениво колыхалась, другая бултыхалась, как при водовороте. Пришлось самому полезть под «волну», показывать, считать: оказалось, что девушки с ритмом знакомы очень слабо. И тут я понял, что мне придется вооружиться гигантским терпением. От репетиции к репетиции рабочие сцены входили, как говорят, в ритм и к генеральным репетициям уже работали прекрасно.

Не менее трудно пришлось и артистам мимического ансамбля, проносившим проплывающие по «волнам» вещи, особенно тем из них, кто, на свое несчастье, был высокого роста. Как я уже сказал, им нужно было все время приседать и подниматься, следя

за кромкой «волны», да еще в ритме музыки колыхать свой предмет. На ходу проделывать такие упражнения очень трудно. Но и у них к генеральным репетициям перестали болеть ноги, и дело пошло на лад. Особенно отличался у нас артист миманса, исполнявший роль «корзинки». На спектакле он всегда зарабатывал дружные аплодисменты зрителей, так ритмично и музыкально исполнял он свой небольшой эпизод. Вслед за проплывающими вещами на сцене появлялись лодки с солдатами, спасавшими людей. Лодки эти были установлены на тележках, которые тянули за канат опытные машинисты сцены, стоявшие в кулисах. Находящиеся в лодке артисты миманса сами незаметно раскачивали их, разыгрывая в то же время свой эпизод.

Рабочие, находившиеся под «волнами», должны были строго следить за каждым проплывающим предметом, особенно за лодками, так как не вовремя опущенная «волна» может' открыть зрителю всю «кухню» и погубить старания всего коллектива.

Огромную роль в сцене наводнения играет свет. Стоит немного сильнее осветить сцену — и вся иллюзия немедленно исчезает. Распахнулось окно в комнате Евгения — и зритель видит, как за окном хлещет косой дождь... За вздыбленным конем Медного всадника по темному небу быстро несутся рваные облака. В самый разгар наводнения на Сенатскую площадь хлынули потоки дождя... Все эти световые эффекты — работа осветителей.

Художнику много пришлось потрудиться, чтобы его декорация выглядела эффектно и в то же время были выполнены все требования балетмейстера по высвечиванию действующих лиц и проплывающих предметов. Главное, чего я стремился добиться,— это музыкальность света. Тревога, ощущение надвигающейся катастрофы удалась лишь потому, что свет у нас получился не статичный — он как бы дышал, двигался и жил вместе с музыкой и сценическим действием.

Я остановился на этих эпизодах подготовки балета «Медный всадник», чтобы показать пример сложной работы балетмейстера по сочинению и постановке балетного спектакля.

Закончить этот рассказ об одном из моих любимейших балетов я хочу словами К. М. Сергеева, сказанными им спустя восемнадцать лет после премьеры:

«Теперь спектакли 30—40-х годов называют балетами-пьесами. Иногда в дискуссиях в полемическом задоре высказывается мысль о том, что балет-пьеса как жанр изжил себя. Думается, что это весьма скороспелый вывод. Может ли изжить себя жанр, в основе которого лежит четкая драматургическая концепция, а значит,— ясная идея, ясная философская мысль, большое содержание?

Из всех произведений советской балетной Пушкинианы самым трудным и философски значительным явился балет Р. Глиэра «Медный всадник». Это была наша третья совместная работа с Р. Захаровым, в которой мы продолжали свои поиски, начатые еще в «Бахчисарайском фонтане». Образ героя пушкинской поэмы был как бы

обобщением всех моих исканий по линии актерского мастерства. Этот маленький человек дорог мне своей большой человечностью, и он остался одним из самых любимых моих героев. Спектакль «Медный всадник» стал своеобразным хореографическим гимном нашему великому городу, и он дорог сердцу каждого ленинградца».

О СОХРАНЕНИИ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

*На примере балета
«Лебединое озеро»*

Сохранение классического наследия — одна из важнейших задач, стоящих перед каждым руководителем балетного коллектива. Лучшие образцы творчества наших великих предшественников, их высокие достоинства не только приводят в восхищение наших зрителей. Они являются наглядной школой и для поколений балетмейстеров и для поколений артистов-исполнителей.

Например, лучший из лучших русских балетов — «Лебединое озеро». Вы видели не одну его редакцию, только в Москве до недавнего времени их было три: редакция Иванова — Петипа — Горского в Большом театре (а затем в Кремлевском Дворце съездов), редакция В. Бурмейстера, использовавшего второй акт Л. Иванова, и, наконец, последняя редакция Ю. Григоровича, в которой использованы большие фрагменты, Иванова, Петипа, Горского.

Вокруг новой постановки Григоровича в свое время разгорелись жаркие споры. Существуют совершенно противоположные мнения об этой работе балетной труппы нашего ведущего театра. Что же это за спектакль? В чем его коренное отличие от того «Лебединого озера», которое мы все — и профессионалы и зрители — любим с тех пор, как впервые увидели?

Для того чтобы хорошо в этом разобраться, необходимо вкратце вспомнить историю постановки этого балета и его дальнейшей сценической жизни. Как известно, лучшему русскому балету сперва очень не повезло: музыка П. И. Чайковского, написанная по программе Бегичева и Гельцера, попала в руки заезжего бездарного балетмейстера Рейзингера, который сочинил хореографию этого произведения по тем шаблонам, к которым был привычен, и лебеди у него танцевали с прикрепленными сзади бутфорскими крыльями. Нетрудно представить себе, что это были за танцы!

Тогдашняя балетная критика объявила музыку Чайковского «монотонной», «скучноватой», нашла в ней «однообразие тем и мелодий», назвала ее сбором «невероятных диссонансов, бесцветных, невозможных мотивов», «музыкальной какофонией». Этот громкий хор заглушил робкие высказывания тех, кто правильно понял достоинства нового произведения композитора, но из-за

рутинной постановки и эти критики не могли оценить подлинную танцевальность музыки, не подозревая еще о возможности создания симфонического танца в полном соответствии с симфонической музыкой.

Правильно написал о музыке «Лебединого озера» в своей книге Ю. А. Бахрушин: «Иноземный сюжет был рассказан композитором русским языком — мистическая фантастика немецкого романтизма уступила место русской реалистической сказочности. Рыцарский быт средневековья не только не идеализировался, а, наоборот, сводился с того пьедестала, на который возвели его когда-то романтики. Одетта стремилась снова стать девушкой, а не звала принца в оторванный от жизни мир призрачной мечты, как это делала в свое время Тальони. Несмотря на фантастичность образа героини, она, как и Одиллия и Злой гений, была музыкально охарактеризована как живой, реальный человек. Это отличало ее от фантастических образов периода романтического балета.

Но, кроме этого, в музыке балета было то самое главное, что за предыдущие годы совершенно исчезло из произведений этого жанра, а именно — глубокая идея... Художественный гений композитора отразил в «Лебедином озере» чувства, близкие тогда всем передовым русским людям. В конце балета разражалась жестокая буря, герои гибли, но затем наступал покой, ночь сменялась рассветом, и в оркестре победно звучала тема лебедей»³¹.

Тем, кто еще не познакомился с книгой Ю. А. Бахрушина, надо непременно это сделать. Очень полезная книга, написана с большой любовью к отечественному балету.

Несмотря на неудачную первоначальную хореографию, «Лебединое озеро» не исчезло из репертуара Большого театра, оно было дважды переделано другим балетмейстером — И. П. Ганzenом. Хотя эта постановка была лучше первой, но достойного сценического воплощения музыка еще не нашла. И лишь Лев Иванов поставил второй, лебединый акт балета к двум траурным вечерам, посвященным памяти внезапно скончавшегося композитора в петербургском Мариинском театре.

Вот с этих пор и началась его неувядаемая жизнь на всех балетных сценах. Дату 17 февраля 1894 года можно считать днем рождения гениальной хореографии «Лебединого озера», которую мы обязаны охранять как государственную ценность. Лев Иванов был не только талантливым хореографом. Он получил хорошее музыкальное образование, развившее его природную музыкальность. Это, конечно, и помогло ему понять отличие музыки Чайковского от всего, что писалось для балета до тех пор, и сыграло решающую роль в создании нового хореографического решения.

Лев Иванов лишь танцевальными движениями рук и корпуса, пластическими позами арабеска создал образ плывущих и летящих птиц. Все танцы второго акта как бы выливаются из музыки, составляют с ней одно неразрывное целое. Замысел композитора нашел наконец свое хореографическое воплощение, которое пока-

зало жизненность замечательного произведения Чайковского, и Петипа взял на себя инициативу его постановки, в которой второй акт остался целиком сочинения Иванова, остальные были поставлены частично Петипа, частично Ивановым, четвертый акт — в ключе второго. Но авторы хореографии при помощи дирижера и композитора Р. Дриго создали несколько иную музыкальную редакцию произведения Чайковского, в которой балет и дошел до наших дней.

В Ленинграде «Лебединое озеро» идет в основном в этой редакции. Оно переставлялось в 30-х годах А. Я. Вагановой, но ее вариант удержался недолго, вернулись к старому, включив в него некоторые удачные детали, найденные Вагановой. Их по стилю не отличить от хореографии Иванова и Петипа (например, вариация Одиллии).

Горский, бывший участником петербургской постановки, перенес ее в московский Большой театр. Но он понимал, что на огромную сцену этого театра невозможно переносить балет таким, каким он был сочинен для Мариинского театра, потому что замечательные танцы Иванова в какой-то степени потеряются — эта сцена требовала иных масштабов композиции. Исходя из того, что было гениально найдено первоначальным мастером — характера и стиля лебединых движений, манеры их исполнения, — он создал свою композицию.

И если сравнить оба варианта, то должен сказать: при всем моем восхищении сочинением Иванова, которое я испытываю с первого впечатления школьных лет в Ленинградском училище, я считаю, что Горский был прав. Ему удалось, не отступив в принципе от авторской хореографии, создать композицию, рассчитанную на размеры сцены Большого театра. Но центральные номера балета — танцы Одетты, Одиллии и Зигфрида — оказались слабее. Когда в Большой театр была приглашена М. Т. Семенова, она стала исполнять дуэты и вариации, которые были проработаны ею в Ленинграде с А. Я. Вагановой, и они вполне органично вписались в композицию антуража Горского. Я не утверждаю, что во всем Горский оказался на уровне первого создателя лебединых танцев, но в целом его работу следует признать большой удачей, иначе она не прожила бы такую долгую жизнь.

А. М. Мессерер, переделывая четвертый акт, старался сочинить танцы, исходя из стиля второго акта. Не могу назвать их равноценными, но и у него была хорошая находка — танец Злого гения. В финале Зигфрид отрывал у него крыло — он символически как бы уничтожал крылья зла, и зло погибало. И не случайно зрительный зал часто разражался здесь аплодисментами.

Главный балетмейстер Большого театра Ю. Н. Григорович в своей постановке «Лебединого озера» сохранил второй акт Л. Иванова (кое-что сделав по-своему), па-де-труа первого акта, введя в него самого принца. Если Лопухов, Ваганова, Лавровский, Мессерер, вводя новые композиции в старые балеты, старались не-

пременно следовать стилю и характеру первоначальной постановки, то Григорович этого условия не придерживался, его новые танцы совершенно отличны от старых, С моей точки зрения, в случае коренной «перестановки» спектакля ее нужно проводить последовательно и до конца (как, например, в «Щелкунчике» Ю. Н. Григоровича).

СТАРИННЫЙ БАЛЕТ

«Тщетная предосторожность» — самый старый из дошедших до нашего времени балетов. Но история его не проста, и никто не может сказать, что осталось от первой постановки Ж. Доберваля, как как руки многих балетмейстеров прикасались к ней за почти двухсотлетний период ее сценической жизни.

Первое представление балета состоялось во Франции, в Бордо, 1 июля 1789 года со сборной музыкой. Затем французский композитор Луи Герольд частично обработал, частично написал свою музыку, и «Тщетная предосторожность» была показана в Париже на сцене «Гранд-Опера» 27 ноября 1828 года.

Но еще 5 мая 1808 года балет под названием «Бесполезная предосторожность», сочинения Доберваля, был поставлен Ж. Ламиралем в Москве с участием г-жи Ламираль. Во втором представлении (15 мая того же года) этот балет уже был назван «Худо сбереженная дочь, или Тщетная предосторожность». Свое нынешнее название на сцене московского Большого театра балет получил 11 мая 1850 года, когда в нем выступила Фанни Эльслер. В 1896 году роль Лизы впервые исполнила Аделаида Антоновна Джури — итальянка по происхождению, оставшаяся в России и наряду с Рославлевой танцевавшая весь тогдашний репертуар. Она скончалась в Москве уже после Великой Отечественной войны.

В петербургском Большом театре балет «Лиза и Колен, или Тщетная предосторожность», уже на музыку Гертеля, был показан 29 апреля 1828 года с г-жой Бертран-Атрюкс в главной роли. Затем его танцевала Ф. Эльслер и замечательная актриса итальянка В. Цукки, а позже, при возобновлении Л. Ивановым, в роли Лизы выступила М. Кшесинская.

Немецкий композитор П. Гертель сделал новую музыкальную редакцию, использовав некоторые эпизоды из партитуры Герольда. Вот эту-то «Тщетную предосторожность» мы видели и исполняли до совсем недавнего времени. Не один год он был традиционным выпускным спектаклем Московского хореографического училища, так как ведущие партии прекрасно подходили к возможностям юных артистов.

Сюжет этого веселого балета незатейлив. Он всегда был любим зрителями. Танцы в нем несложные, но хорошо сочиненные, и исполнители всегда танцевали их с большим удовольствием (программа балета — в «Приложениях»). Потом эта традиция была забыта, и Московское хореографическое училище вернулось к «Тщет-

ной предосторожности» лишь в 1979 году. К сожалению, многое из канонической ее редакции было постановщиками утеряно и создана новая редакция — С. Головкиной, М. Мартиросяном и А. Радунским.

Можно опасаться, что так долго сохранявшийся балет-памятник скоро забудется совсем.

**ПРИМЕРНЫЙ ПЛАН ЗАНЯТИЯ.
ПОСВЯЩЕННОГО БАЛЕТНОМУ СПЕКТАКЛЮ
НАСЛЕДИЯ (ПО ВЫБОРУ ПЕДАГОГА)**

*На примере балета
«Тщетная предосторожность» Гертеля*

1. Историческая справка об этом балете.
2. Прослушивание музыки балета.
3. О стилистике его хореографии.
4. О художественном оформлении (декорации и костюмы).
5. О сольных танцах балета (текст и рисунок).
6. О массовых танцах балета — кордебалет (текст и рисунок).
7. Знакомство с партитурой (проходит совместно с музыкальным руководителем курса).
8. Самостоятельное сочинение одного из сольных классических танцев из данного балета в присутствии педагога и аналитический разбор этого сочинения студентами.
9. Сочинение одного из дуэтов (домашнее задание) с практическим выполнением — постановкой его в присутствии педагога — и аналитический разбор сочинения студентами.
10. Сочинение массового классического танца из данного балета (домашнее задание), постановка его в присутствии педагога и аналитический разбор студентами.
11. Сочинение массового характерного танца из данного балета (домашнее задание), постановка в присутствии педагога и аналитический разбор студентами.
12. Сочинение и постановка сольного характерного танца в присутствии педагога и аналитический разбор студентами.
13. Представление письменной работы — балет «Тщетная предосторожность» (домашнее задание).

**ВЛИЯНИЕ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА
НА РАЗВИТИЕ МИРОВОЙ
ХОРЕОГРАФИИ**

Известно то большое влияние, которое оказывает советский балет на хореографическое искусство многих стран.

Наши лучшие балетные коллективы и концертные бригады с участием выдающихся солистов и непревзойденного кордебалета уже много лет пропагандируют советское искусство на всех континентах. Их огромный успех вызывает у зарубежных артистов

и балетмейстеров желание перенимать достижения советской школы. За тридцать с лишним лет московский ГИТИС подготовил немало балетмейстеров и педагогов из числа иностранных граждан.

Часто выезжают за рубеж и советские балетмейстеры и педагоги. Они поставлено много балетов и концертных программ в Болгарии, Чехословакии, Польше, Румынии, Венгрии, Югославии, Монголии, Финляндии, Франции, ГДР, Швеции, Японии, Иране, Египте, Турции, Голландии, Исландии, Латинской Америке, Вьетнаме и других странах.

Может случиться, что многие наши будущие выпускники также окажутся приглашенными для работы за рубежом, и потому хочу поделиться опытом, рассказать о тех особенностях и трудностях, которые часто встречаются на этом поприще.

Первым балетмейстером, выехавшим для работы за рубеж, был В. И. Вайнонен, поставивший в Будапеште свои балеты «Пламя Парижа» и «Щелкунчик». Работал он и в венгерском хореографическом училище, руководимом в то время известным хореографом Ф. Надаши, которому венгерский балет обязан воспитанием не одного поколения хорошо подготовленных танцовщиков и танцовщиц, составивших одну из сильнейших балетных трупп Европы. Для постановки «Лебединого озера» Л. Иванова — М. Петипа был приглашен в Будапешт В. И. Пономарев, но в связи с его внезапной кончиной работу завершал А. М. Мессерер.

Знакомство с достижениями советского балета принесло этому талантливому коллективу несомненную пользу: не только окрепло техническое и актерское мастерство венгерских артистов, но и поставленные позднее советские спектакли показали, что реалистический балет пользуется у зрителей большим успехом.

Потом поездки за рубеж наших специалистов стали регулярными. Так, В. П. Бурмейстер поставил на сцене парижской «Гранд-Опера» свою редакцию «Лебединого озера», которая была очень хорошо принята зрителями и прессой. В Болгарии ставили балеты Л. М- Лавровский, П. С. Холфин, Н. А. Анисимова; целый ряд балетов классического наследия и советских балетов поставила Н. Г. Конюс в Швеции, Иране, Польше, Финляндии, в далекой Исландии. В Голландии и Египте ряд лет педагогической и постановочной работой занимались Н. Н. Орловская и М. А. Гуров. В Париже осуществил постановки сочиненных им балетов «Иван Грозный» и «Ромео и Джульетта» Ю. Н. Григорович. Много и плодотворно за рубежом работает как педагог и балетмейстер О. В. Лепешинская.

Много можно было бы еще привести примеров, но я хочу здесь рассказать об успешных работах, которые вели и ведут в разных странах воспитанники ГИТИСа. Так, И. Смирнов два года провел в Бухаресте, где поставил балет «Медный всадник» и консультировал Ансамбль народного танца. Затем они с женой, М. Смирновой, поставили в Японии «Лебединое озеро» и работали в хореографической школе. Выезжал Смирнов в Монголию и Алжир, где

помогал в деле организации хореографического образования, а возглавляя гастрольный балетный труппы Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в Латинской Америке, консультировал местные танцевальные коллективы. О той пользе, которую принес наш бывший студент деятелям балета названных стран, говорят многочисленные отзывы, благодарности и награды.

Два с половиной года проработал в Чили, в Сантьяго, выпускник педагогического отделения (а ныне его декан) Е. П. Валукин. В отчете о проделанной им работе говорится, что картина, которая существовала в чилийском балете, была характерной для многих латиноамериканских стран. «Факультет хореографии» состоял из национальной балетной труппы и школы. Основным направлением в их деятельности был танец в стиле «модерн».

Чилийцы давно проявляли интерес к балетному искусству, но национальный чилийский балет родился лишь в 40-х годах. Его создателями была группа артистов немецкой труппы «Модерн» (возглавляемой Куртом Джоссом), эмигрировавшей из Европы. Они и определили направление чилийского хореографического искусства, так как у чилийцев не было базы, на которой можно было бы построить классический балет; Направление «модерн» было наиболее приемлемым: танец строился на элементах гимнастики и пантомимы, не требовал особой техники.

Когда стала появляться неудовлетворенность достигнутым, некоторые танцовщики были посланы для обучения в Европу. Но уровень развития балета в Европе требовал новых форм и методов подготовки кадров. Это же стало ясно и из знакомства с советскими балетными коллективами (ансамбль «Березка», балетная труппа Театра Станиславского и Немировича-Данченко, группа артистов балета Ленинграда).

Валукин приступил к коренной перестройке не только метода преподавания, но и всей работы школы. За два года работы ему удалось пройти четырехгодичную программу советской балетной школы с наиболее способными учениками, подготовить группу педагогов, которым было поручено вести младшие классы. Для показа результатов своей работы Валукин поставил две танцевальные сюиты — на музыку Скрябина и Баха. «Русский хореограф, добившись необыкновенного прогресса в технике танца, буквально удивил наше воображение. Он достиг таких результатов благодаря отточенности движений в сочетании с большой выразительностью», — писал рецензент. Работу Валукина продолжил другой воспитанник ГИТИСа, Александр Прокофьев, но она была прервана фашистским переворотом.

Наши балетмейстеры и педагоги, как правило, куда бы их ни направили, трудятся упорно и самозабвенно, высоко несут честь воспитавшего их института и добиваются больших результатов.

С помощью советских педагогов и балетмейстеров в Токио была создана Школа имени П. И. Чайковского, которая стала основой

балетного театра. Вслед за И. Смирновым и М. Смирновой воспитанницей ГИТИСа (а ныне педагогом, кандидатом искусствоведения) О. Тарасовой были поставлены балеты «Жизель» и японский балет «Маримо», а А. Варламовым (также бывшим воспитанником ГИТИСа) — «Щелкунчик» и национальный «Принцесса Кагуя».

Еще в 1956 году балетная труппа Микико Мацуяма поставила в Токио балет «Бахчисарайский фонтан» по записи, сделанной с московского спектакля, а перед его выпуском В. Захаров, находившийся в Японии на гастролях советского балета, внес в него необходимые коррективы.

Мне довелось впервые ставить за рубежом свой «Бахчисарайский фонтан» в 1951 году в Национальном театре в Будапеште. Руководитель труппы, талантливый венгерский балетмейстер Дюла Харангозо и директор театра Аладар Тот встретили нас дружески и создали все условия для творческой работы. Труппа работала очень дисциплинированно и с увлечением. «Бахчисарайский фонтан», в котором столько динамики и бурных страстей, оказался близким темпераментным по натуре венграм. Поэтому, очевидно, он с тех самых пор сохраняется в репертуаре.

В 1956 году я был приглашен в Прагу уже в качестве оперного режиссера — для постановки в Национальном театре оперы Глинки «Руслан и Людмила». Замечательный чешский дирижер Зденек Халабала был душой этой работы, так как именно по его инициативе возникла идея постановки этой жемчужины русской оперной музыки на чехословацкой сцене.

Балету в этой опере принадлежит значительное место, и мне уже как балетмейстеру пришлось много поработать и с артистами балета. Нужно сказать, что с подготовкой кадров здесь дело обстояло много хуже, чем в Венгрии. Сказывалось долгое отсутствие настоящей классической школы, а множество частных студий, в большинстве занимавшихся преподаванием ритмопластики или танцев в стиле «модерн» (типа школы Вигман), не могли подготовить настоящих профессионалов. И все же в труппе оказалось несколько одаренных солистов, и в их числе — прекрасная балерина Ольга Скалова и ее бессменный партнер Виктор Мальцев.

За несколько лет до моего приезда в Праге было открыто хореографическое отделение при Чешской национальной академии искусств, куда были приглашены советские педагоги — А. Жуков, О. Ильина и другие. Они не только обучали детей, но и знакомили чешских педагогов с методикой преподавания классического танца, принятой в советских училищах.

В качестве ассистентов по постановке я привлек своих бывших студентов, тогда уже балетмейстеров Национального театра Иржи Блажека и Ружену Мазалову. Блажеку, например, я поручил сочинить и поставить танцы четвертого акта «Руслана и Людмилы», с чем он очень хорошо справился, проявив творческую выдумку и отличную работоспособность. До сего времени Блажек является

штатным балетмейстером Национального театра и поставил уже много балетных спектаклей.

В том же 1956 году в Национальном театре в Хельсинки состоялась моя первая встреча с финскими артистами. Здесь мы ставили «самый северный» вариант «Бахчисарайского фонтана», и нам пришлось встретиться с известными трудностями. Сцена оказалась крошечной — ее зеркало всего девять метров, а зрительный зал вмещает только 450 человек. В составе труппы было немногим более 30 танцовщиц и танцовщиков, а в спектакле необходимы массовые сцены. Как быть? Я вспомнил слова Всеволода Мейерхольда: «Если вы режиссер, то создадите толпу из семи человек, а нет, так вам и полутора тысяч не хватит». Но все же показать «тьму татар, на Польшу хлынувших рекою», поставить финал первого акта — баталию поляков с татарами, — татарскую пляску в четвертом акте с балетной группой, которой располагал театр, было невозможно.

И генеральный директор театра г-н Толонен нашел выход из положения. Он пригласил около двадцати студентов Хельсинского университета, которые охотно согласились помочь. Работа закипела. Студенты хорошо справлялись со своей задачей: темпераментно сражались в первом акте, изображали «массу татар». Спектакль, вернее, специальный вариант его, который пришлось осуществить, получился.

Публика и пресса, как левая, так и правая, проявили исключительное единодушие в оценке результатов работы своей балетной труппы над произведением советского музыкально-хореографического искусства. Исполнители главных ролей — Мария — Дорис Лайне, Зарема — Маргарет фон Бар, Гирей — Клаус Салин и Нурали — Лео Ахонен — имели заслуженный успех.

Через год я снова ставил в том же театре теперь уже прокофьевскую «Золушку». Как известно, в этом балете занято много детей, а дать их могут балетные школы или студии. В капиталистических странах это является серьезной проблемой. Частные студии есть почти везде, а государственными балетными училищами располагают только Франция, Англия, Швеция, Дания, Япония. В Хельсинки были лишь частные школы, но к моменту постановки «Золушки» при Национальном театре возникла студия, куда пришли ученики от различных частных преподавателей. Там были дети и младших и старших возрастов. Это позволило мне занять их и в ролях гномиков (за недостатком мальчиков их роли исполняли и девочки), и арапчат, и в антураже — свите фей, а также включить (в помощь немногочисленному кордебалету) в танцы придворных на балу у Принца.

Легко понять, что и мне и моему ассистенту М. Г. Смирновой пришлось не просто репетировать ранее сочиненные танцы и сцены, но и заниматься педагогической работой, чтобы добиться от молодых артистов и неопытных студийцев, получивших весьма неоднородную подготовку, правильного и слитного исполнения

всех танцев. А срок нам был дан крайне сжатый — всего полтора месяца.

Зрители Хельсинки были приятно удивлены, впервые увидев на своей сцене столько исполнителей — настоящий кордебалет. Организация студии сыграла свою роль.

В последующие годы в Финляндии работали Л. М. Лавровский, поставивший «Жизель» и «Сказ о каменном цветке»; Т. П. Никитина, показавшая московскую редакцию «Лебединого озера». Для педагогической работы туда выезжали М. Т. Семенова, Н. Г. Колюс, В. В. Лопухина, Я. Д. Сех.

Сменилось поколение финских артистов, и новый директор, Кай Каухонен, пригласил меня для возобновления «Бахчисарайского фонтана». В 1972 году я снова поехал в Хельсинки — для работы с обновленным коллективом.

Но мне не хотелось восстанавливать спектакль так, как он был поставлен шестнадцать лет назад, и был создан новый вариант постановки. Работа с финскими артистами снова принесла мне удовлетворение.

Усилия советских педагогов не пропали даром — артисты добились очень хороших результатов, что было отмечено и зрителями и прессой.

В 1961 году мне предложили поставить «Бахчисарайский фонтан» в Югославии, в Белграде. Несколько раньше Л. М. Лавровский поставил там «Жизель» — это было первое знакомство югославских артистов с принципами советской хореографии.

Прима-балерина Белградского театра Катарина Обрадович обучалась в Московском хореографическом училище, когда я был его руководителем, у педагога М. Г. Смирновой и стала превосходной Заремой. Южный темперамент и хорошая техника позволили ей создать этот пушкинский образ с большой экспрессией. Удачно выступили и Градимир Хаджиславкович — Гирей, Вишня Джорджевич — Мария и Мариан Ягушт — Нурали. Но в целом надо признать, что югославская школа сильно отстает в классическом танце и этот недостаток не преодолен ею и по сей день. Большое количество сверхсовременных постановок, осуществляемых заезжими и местными хореографами, расшатывают, а не укрепляют технику и артистические возможности исполнителей, и без того слабые, так как школьное образование было посредственным. Дирекция театра, понимая это, приглашает время от времени советских педагогов для ведения тренировочных классов, но это не выход: необходимо укрепить педагогический состав местных училищ, тогда оттуда будут выходить правильно подготовленные танцовщицы и танцовщики.

В труппе было немало одаренных артистов, но и с ними приходилось заниматься не только отделкой поставленных танцев, но и отрабатывать элементарные приемы классического танца, которые они должны были усвоить еще в школе. Впоследствии югославское министерство культуры командировало в Московское хо-

реографическое училище и в ГИТИС педагога Милицу Иванович и балетмейстера Жарко Пребила, которым предстояло поднять уровень хореографического мастерства в родном театре. Аспирант ГИТИСа Пребил продолжил свое образование и подготовил очень интересную диссертацию.

Несмотря на трудности, нам удалось успешно справиться с постановкой спектакля, и на следующий год я получил приглашение от хорватского Национального театра поставить «Лебединое озеро».

Театр там прекрасный, сцена значительно больше белградской, а это для «Лебединого озера» очень важно. Я решил сохранить в своей постановке все лучшее, что есть в редакции Большого театра: па-де-труа первого акта и второй акт Горского (кроме дуэта Одетты и Зигфрида, а также танца четверки лебедей, сочиненных Л. Ивановым). В третьем акте мы сохранили танец невест Горского и па-де-де Одиллии и Зигфрида М. Петипа. Первый и четвертый акты, а также характерные танцы третьего акта были мною сделаны заново.

И тут мы снова столкнулись с тем же положением: при наличии в труппе безусловно одаренных артистов профессиональная подготовка их оставляла желать лучшего. Когда моя ассистентка начала репетировать танцы лебедей, пришлось работать по отдельности с каждой из артисток кордебалета, чтобы добиться единого рисунка в движениях рук, ног и корпуса. Без этой единой манеры исполнения классических танцев о постановке «Лебединого озера» нельзя было и думать. Огромное желание преодолеть все трудности помогло хорватским артистам добиться успеха. Кордебалет и солистки заслужили много похвал. Эта постановка сохраняется в Загребе до сих пор.

Мужской состав и в Хельсинки, и в Белграде, и в Загребе был не только многочисленнее, но и значительно слабее женского. Это объясняется, по-видимому, тем, что в балетные студии идут заниматься почти исключительно девочки.

БАЛЕТМЕЙСТЕР НА ТЕЛЕВИДИЕНИИ

Совершенно новой областью применения творческого труда балетмейстера стала его работа на телевидении. Я считаю, что телевидение предоставляет нам очень большие, еще далеко не использованные возможности. Но телевизионные балетные постановки в основном пока еще не вышли из стадии эксперимента. Телевидение демонстрирует не только фильмы, созданные специально для него, но и балеты, идущие на сценах театров страны, и фильмы-балеты, например «Мастера русского балета», «Ромео и Джульетта», «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Хрустальный башмачок», «Лейли и Меджнун», «Чолпон», «Эгле — королева ужей», «Спартак» и др. Это очень важное и нужное дело, оно пропа-

гандирует достижения многонационального советского балетного искусства, дает возможность миллионам людей посмотреть балет.

Случилось так, что руководство телевидения обратилось ко мне с просьбой просмотреть телефильмы, посвященные танцу и балету, созданные на студиях наших республик. В результате просмотра нескольких десятков фильмов у меня появилась возможность судить о работе советского телевидения в области пропаганды хореографического искусства в целом, о тех удачах и прочетах, что мне удалось обнаружить. Я увидел, какую огромную и нужную работу проводит наше телевидение и как ему нужно в этом серьезно помочь.

Когда мы с вами на протяжении года смотрим передачи музыкально-хореографических фильмов, то рядом с талантливо созданными нам бросаются в глаза те, что выполнены плохо, где неудачна работа и балетмейстера, и режиссера, и художника, и исполнителей, да и само содержание туманно или заумно.

Придет время, вы окончите институт, и, возможно, многим из вас придется поработать в своих республиках и для телевидения (как это делали уже В. Гривицкас, Г. Валамат-заде и некоторые другие наши бывшие воспитанники), а потому мы с вами должны внимательно проанализировать то, что уже выпущено на голубые экраны, и наметить правильный подход к созданию новых хореографических телефильмов. Ориентироваться, разумеется, надо на лучшее, но и неудачи могут быть поучительны, они могут способствовать тому, чтобы будущие постановщики телевизионных балетных спектаклей не повторяли прежних ошибок.

Смотря телефильмы, снятые на очень солидных студиях, например Ленинградской, и на студиях молодых, например Волгоградской или Новосибирской, и сопоставляя выпущенную ими продукцию, я пришел к выводу, что не всегда те, кто имеет благоприятные возможности и располагает первоклассными артистами и хореографами, достигают наилучших результатов. Силы, время и деньги тратятся зачастую и на ненужное, на пустяки, а бывает и так, что некоторые произведения отходят от наших позиций в развитии балетного и музыкального искусства.

Показать это я хочу на ряде примеров. Вот, например, телефильм, снятый Новосибирской студией, «Пять вечеров в неделю», рассказывающий о работе народного театра балета Кузнецкого металлургического комбината. Этим театром руководила бывшая артистка Новосибирского театра оперы и балета В. Ф. Павлова. Режиссер и оператор поставили перед собой задачу показать на телеэкране, как рабочие и служащие комбината, влюбленные в искусство танца, отдают весь свой досуг нелегким занятиям в танцевальном зале, а затем выступлениям перед своими товарищами по работе. Оказывается, этот самостоятельный коллектив сумел завоевать не только любовь своих сотрудников и всего города, он выезжал и в другие города и села, а также за рубеж, где имел такой же успех, как у себя дома, вызывая удивление тем,

что любители, имеющие возможность уделять танцевальному искусству лишь свободное от основной работы время, могут так хорошо исполнять па-де-де классического репертуара и танцы народные и характерные.

Мы видим на телеэкране и город Кузнецк, и завод, и артистов народного театра на производстве, а затем их же — на сцене.

Сценарист, режиссер, оператор проявили не только знание своей профессии, но и любовное отношение к народному коллективу. Все сделано с большим вниманием к тем композициям, которые они снимали, с пониманием их смысла. Часто бывает, что ракурс, который имел в виду балетмейстер, сочиняя танец, при съемке произвольно нарушается, то есть оператор снимает исполнителей с любых точек, только не с той единственной, которая имела в виду,— из зрительного зала. Правда, и в этом фильме не везде ракурс взят правильно, но в большинстве случаев он не нарушался.

Необходимо помнить, что кинооператоры, как правило, ищут свои ракурсы, не считаясь с замыслом хореографа. Поэтому в таких случаях нужно проявлять твердость и при съемке отставать тот единственный ракурс, который найден вами. Другое дело, когда вы будете сочинять танцы и сцены специально для телевидения, тогда можно создавать специальные композиции с учетом возможностей киносъемки с самых разных точек и этим усилить впечатление от вашего сочинения. Намечать эти точки необходимо совместно с режиссером и оператором.

Все мы знаем замечательный молдавский ансамбль «Жок». Режиссер и оператор телефильма, снятого об этом коллективе, кажется, сделали все, чтобы исказить их превосходные танцы. Им «удалось» это сделать при помощи произвольно выраженных ракурсов съемок, несколько не считаясь с балетмейстерской композицией. Диагональ, например, снята сбоку, и все танцоры, которые великолепно исполняют сложные движения, не видны: показывается лишь один профиль, а за ним — кишащая масса людей, неизвестно что творящих. И таких примеров много. Мне кажется, об этом знаменитом ансамбле нужно было создать другой фильм и в нем раскрыть прекрасное своеобразие коллектива.

Зато фильм-концерт «Мелодии Дагестана», снятый Северо-Осетинской и Дагестанской студиями, радует тем, что в нем прекрасно запечатлены не только танцы и песни, но и природа Дагестана, обычаи его народа. Работа режиссера и оператора хорошо продумана и создает неповторимую атмосферу самобытности и своеобразия. Но главное, чего удалось достичь творческому коллективу,— так это показать органичное сочетание исконных национальных традиций с современными веяниями. От этого возникает мысль, как важно уметь беречь и развивать народные традиции. Мы видим, что старики обучают молодежь игре на народных инструментах и с каким уважением и интересом юные воспринимают то, что досталось им от отцов и дедов. Что же касается танцев, то эта часть фильма производит самое

лучшее впечатление и тут видна заслуга руководителя коллектива и его умение правильно подойти к процессу съемки. В результате получился фильм-поэма об одном из наших малых народов, сделанный с любовью и исполненный всеми участниками — от седых стариков и до самых юных танцоров — искренне, увлеченно, с большим уважением к традициям народной культуры.

Хорошее впечатление производит фильм «Русские классические дуэты». В нем Ленинградская студия телевидения показывает дуэты из балетов Чайковского «Лебединое озеро» в исполнении Е. Евтеевой и С. Викулова, «Спящая красавица» — И. Колпаковой и С. Викулова, «Щелкунчик» — С. Ефремовой и С. Викулова. Прежде всего впечатляет великолепное исполнение выдающейся балерины Ирины Колпаковой. Отлично танцуют и молодые ленинградские балерины Ефремова, Евтеева и их партнер Викулов (правда, показалось несколько странным, что при наличии в Театре имени Кирова многих хороших танцовщиков телевидение выбрало для всех четырех дуэтов одного Викулова).

Танец Колпаковой может быть своего рода наглядным пособием для учащихся наших хореографических училищ, как образец безукоризненного академического исполнения. На примере искусства этой балерины (воспитанницы А. Я. Вагановой) мы видим, что такое современная советская школа классического танца, выросшая из богатой традициями русской балетной школы и уже давшая миру блестящую плеяду артистов.

Этот фильм, кроме того, имеет значение и как полезный материал для изучения наследия русского балета. Режиссер и оператор бережно отнеслись к хореографии Л. Иванова, М. Пети-па и В. Вайнонена; при съемке танцев выбрали ракурсы, соответствующие законам сцены. Дуэты исполняются на нейтральном фоне, без всяких ненужных орнаментов, плоскостей или пейзажей. Такой фон подчеркивает правильность и чистоту рисунка танца, скульптурность поз и выразительность исполнения.

Такого рода фильмов в нашем распоряжении очень мало, но их необходимо делать как можно больше, вам это следует учесть.

Фильм «Русские классические дуэты» можно показывать не только целиком, но и каждый дуэт отдельно, что позволит будущим балеринам и танцовщикам наглядно знакомиться и с правильным исполнением движений классического танца и с танцем в образе, будь то нежная девушка-лебедь Одетта, коварная Одиллия, лучезарная принцесса Аврора или мечтательная девочка Маша из «Щелкунчика».

Но, как видно, есть в Ленинграде целая группа балетмейстеров, работы которых как бы возвращают нас к псевдоэкспериментаторству 20-х годов. Против эксперимента как такового возражать невозможно, без экспериментов не будет и новаторства. Когда в свое время Лопухов ставил «Красный вихрь» или «Болт» и пытался найти новые формы для современного содержания в акробатике, натурализме и прочем, его поиски были

необходимы, их можно объяснить. А вот зачем теперь молодые балетмейстеры возвращаются к тому же да еще заимствуют в значительной степени формы давно надоевшие, непонятно.

«Блестящий дивертисмент» — называется телефильм, поставленный Б. Эйфманом на музыку М. И. Глинки. По поводу этого фильма хотелось бы высказать некоторые замечания. Прежде всего: этот фильм создан на музыку Глинки — гордости русского искусства, — музыку образную и выразительную. Но когда смотришь фильм, не обнаруживается никакой связи композиции Эйфмана с этой музыкой. Здесь наблюдается лишь метротактовое совпадение движений с музыкой, то есть танцуют в такт, где-то встречается совпадение темпа, форте или пиано, но никакого отражения характера произведения композитора нет. По стилю этот номер напоминает балет XIX века, а то и фокинскую «Шопениану», самостоятельного ничего нет.

Испытать огорчение мне пришлось и просматривая телефильм «Павловские музы» в постановке Л. Якобсона (Ленинградское телевидение). Здесь опять-таки несоответствие прекрасной, порой всемирно известной музыки с теми хореографическими сочинениями, которые на эту музыку созданы. Не понравилась мне и нарочитая туманность содержания. По парку бродит девушка с ничего не выражающим лицом и останавливается то у одной, то у другой скульптуры. Ее показывают то спиной, то сбоку, то лицом, а между этим идут танцы. К сожалению, большинство из них сочинено балетмейстером в какой-то импрессионистской манере. Вместо искренних, глубоких чувств видна лишь чувственность, а это не одно и то же. Я не могу оправдать замену раскрытия внутреннего мира человека экзотическими телодвижениями и позами, пусть иногда эффектными и виртуозными. Особенно не соответствуют музыке Моцарта (и костюмам его эпохи) некие «современные» танцевальные приемы с использованием акробатических подержек, присядок на пальцах в женском классическом танце и прочих формальных движений. Оригинальничание далеко увело балетмейстера от музыки Моцарта и никуда не привело.

А вот в передаче из Киева выступлений мастеров балета Театра имени Шевченко мне очень мешало смотреть танцы непродуманное «оформление». Так, артисты танцевали на фоне нескольких падающих колонн, изображенных на заднике с помощью проекции. Фигуры танцующих, разумеется, находились в вертикальном положении, а фон зрительно как бы нарушал равновесие. Кроме того, каждый танец по воле режиссера и художника начинался либо за ветвями деревьев, либо за какой-то решеткой, или за воротами, и не видно было, с чего танец начинается. Если делать оформление — а это вполне оправдано, когда демонстрируется сцена из сюжетного балета, — то, как и в балете, следует размещать декорации сзади и по бокам сцены, а не впереди танцующих.

Замечу еще, что операторы, желая снять исполнителей круп-

ным планом во время самого танца, оставляют танцовщиков как бы без ног или без верхней части туловища, тогда как мы ведь танцуем всем телом, а не какой-либо одной его частью и произвольное «перерезание фигуры» разрушает танцевальный рисунок. Ненужным я считаю и прием остановки кадра, когда танцовщик как бы повисает в воздухе. Это нарушает течение танца.

Очень нужны нам фильмы, подобные тому, что создала Грузинская студия,— «Чародею танца». Он рассказывает о творчестве знаменитого танцовщика Вахтанга Чабукиани. В нем собраны фрагменты известных балетов, в которых блестяще танцевал Чабукиани.

Кроме диктора о герое фильма рассказывают Т. Вечеслова, Н. Дудинская, Г. Уланова, М. Плисецкая, Р. Стручкова, Е. Чикваидзе — те балерины, которые с ним танцевали. В основном все они говорят о том, каким Чабукиани был «изумительным». Но, как мне кажется, он не нуждается в этом, о нем много было написано в статьях и книгах, а лучше было бы партнершам рассказать о том, как Чабукиани работал над своими партиями — Отелло, Фрондозо,— о его балетмейстерской индивидуальности, педагогической деятельности и т. п. Это сделало бы фильм более содержательным.

Такого рода фильмы нам создавать совершенно необходимо. Ведь творчество многих наших замечательных артистов для потомства безвозвратно утеряно, и те, кто в настоящее время находятся в расцвете сил, должны быть сняты вовремя. А сочинения балетмейстеров! Сколько интересных, талантливо созданных произведений забыто потому, что записи у нас нет, а на пленку они так и не были сняты. Молодому поколению необходимо думать о том, чтобы то лучшее, что возникает или еще сохранилось от прошлого, было непременно зафиксировано для потомства.

И еще одно важное пожелание. Когда демонстрируется на телеэкране танцевальный фильм, мы не всегда получаем информацию об авторе музыки, на которую сочинен танец, а еще реже — об авторе его хореографии.

Из последних удачных работ телевидения следует назвать грузинский телефильм «Мцыри» * — курсовую работу тогда студента четвертого курса балетмейстерского отделения ГИТИСа, народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии Михаила Лавровского. Это большой успех молодого балетмейстера и исполнителя главной роли. Фильм смотрится с напряжением, идея лермонтовского произведения выражена ясно, Лавровский танцует и играет великолепно. И, что особенно мне кажется важным, это *телефильм-балет*, сохраняющий особенности именно этого жанра. Здесь уместны приемы «рапида», так как они подчеркивают душевное состояние героя, позволяют танцовщику медленно парить в воз-

* Фильм получил первую премию на Международном конкурсе фильмов о балете в США.

духе (что невозможно на сцене). Здесь уместны даже стоп-кадры — все это применяется с чувством меры, не производит впечатления надуманности, неестественности. Хотя мне показалось, что некоторые даже превосходно исполненные танцевальные эпизоды следовало бы сократить, они несколько затянуты, ведь, по существу, почти весь балет (за исключением сцены с девушкой) танцует один Лавровский. Черные фигуры монахов служат лишь трагическим фоном.

И еще одна крупная удача нашего телевидения — телефильм-балет «Галатей» (сценарий и постановка А. Белинского, Ленинградское телевидение). Приведу выдержку из рецензии, помещенной в «Правде»: «Основанная на музыке известного спектакля «Моя прекрасная леди», лента пересказывает сюжет «Пигмалиона» языком балета. Основная тяжесть творческой работы ложилась на плечи хореографа. Д. Брянцев *, сочинивший и поставивший полный юмора и гротесковых пластических решений балет, отлично справился со сложной задачей. Работая с исполнителями, воспитанными в классических балетных традициях, он смог воссоздать зрелищно-яркую, острохарактерную канву спектакля. В превосходном исполнении Екатерины Максимовой и Мариса Лиепы история Элизы Дулиттл и мистера Хиггинса обретает необычную свежесть, обучение девушки правильному балетному «произношению» становится поводом для многих пластических находок. Зритель видит, как из неуклюжей, вульгарной в своих движениях Элизы в результате уроков Хиггинса рождается балерина — человек, в совершенстве владеющий языком танца.

Выразительными балетными партиями наделены в фильме отец Элизы (В. Гуляев) и его дружки (К. Заклинский и С. Федянин). Сложные трюковые танцы в их исполнении обладают ритмическим изяществом и редкой согласованностью. Точное чередование общих и крупных планов, введение в Художественную ткань мультипликации и стоп-кадров, тактичное сочетание комедийных эпизодов с лирическими в результате привели к созданию драматургически стройного и стилистически целостного произведения.

Успех «Галатеи» вдвойне ценен, ибо он достигнут на пути к созданию оригинального фильма-балета»³².

С мнением рецензента А. Вартанова я вполне согласен.

В последнее время телевидение порадовало нас отличными фильмами. Прежде всего надо сказать об «Анюте». Удачный сценарий А. Белинского и В. Васильева, талантливая хореография последнего, блестящее актерское исполнение Е. Максимовой, В. Васильева и всех других участников получили восторженную оценку зрителей и прессы.

В музыке одаренного композитора В. Гаврилина найдены верные интонации для характеристики персонажей, что безусловно

* Д. Брянцев — воспитанник ГИТИСа.

помогло балетмейстеру создать хореографию, точно рисующую чеховские образы. Перед нами проходит вереница ярких характеров, созданных средствами танца. Здесь много находок, вырастающих из традиций классического, народного и балльного танца. Это большая удача на пути утверждения нового жанра балета.

Праздником танца явился также фильм «Майя Плисецкая», в котором собраны фрагменты разных балетов из репертуара этой выдающейся балерины.

За последние годы кино и телевидение сделало очень много для фиксации на пленку балетов наших ведущих балетмейстеров и выдающихся артистов. Так, засняты все произведения Григоровича; мы часто можем любоваться непревзойденным искусством и мастерством В. Васильева и Е. Максимовой, И. Колпаковой, М. Лавровского, Н. Бессмертной, М. Кондратьевой, М. Лиёпы, Л. Семеняки, Н. Павловой, В. Гордеева и многих других сильнейших танцовщиков и танцовщиц. Это служит популяризации нашего искусства и особенно дорого тем зрителям, которые не имеют возможности видеть спектакли Большого театра.

СОЧИНЕНИЕ БАЛЛЬНОГО ТАНЦА

Уже говорилось, что балльный или бытовой танец входит в понятие «хореография» как один из ее разделов. Поэтому мы должны уделить ему пристальное внимание.

Вот что писала о зарождении бытового танца на Руси известный исследователь и педагог исторического танца, первый руководитель этой дисциплины в ГИТИСе М. В. Васильева-Рождественская:

«Если в западных странах бранль или фарандола были первыми общественными танцами, то в России эту роль выполняли хоровады и различные виды русской народной пляски. О повсеместном распространении народного танца и его самобытных чертах не раз упоминали путешественники и ученые. «Без пляски и пения в России не бывает ни одной народной пирушки. Ни у одного народа нет пляски более выразительной и прекрасной, нежели национальный русский танец,— пишет немецкий публицист и ученый И. Беллерман.— Русский национальный танец столь красноречив, что я не знаю ему равного... Красота танца заключается не в искусном положении ног, но в том, что в пляске участвуют голова, глаза, плечи, туловище, руки, словом, все тело» .

Учрежденные Петром I ассамблеи были первыми русскими балами, где стали исполняться иноземные танцы. Им придворную знать обучали приезжие танцмейстеры. Но следует отметить, что и в эти чужие танцы русские исполнители вносили присущие им национальные черты, чем, по свидетельству современников, придавали им особое очарование.

Из истории вы знаете, что музыку для балльных танцев со-

чиняли композиторы-профессионалы, как и танцы на эту музыку создавали танцмейстеры-профессионалы. Каждая эпоха имела свой танцевальный стиль и репертуар. В XVIII веке самыми модными у знати были менуэт, гавот, контрданс.

Во время французской революции на улицах и площадях Парижа танцевал народ. Композитор Б. В. Асафьев и балетмейстер В. И. Вайнонен наглядно показали, что танцевал народ в те героические дни: это была любимая фарандола, плясали и под революционные песни — «Са га» и «Карманьолу».

А в начале прошлого века во все танцевальные залы бурно ворвались вальс, полька, галоп. Зародившись в народной среде, вальс превратился в любимый танец всех слоев населения Европы. Его бальная форма впервые была создана в Вене, и отсюда пошло название «венский вальс». Благодаря музыке Штрауса его популярность возросла во много раз, перешагнула рубеж нынешнего века. В наше бурное время вальс не умер, его любят танцевать и сейчас.

Балы получили в прошлом веке самое широкое распространение. На них танцевали старинные менуэт, гавот, контрданс, полюбили мазурка, полонез, краковяк, венгерка. Танцмейстеры стремились пополнить бальный репертуар новыми танцами. Так в бальных залах — как аристократических, так и у средних классов — появились и долго исполнялись падепатинер, падеграс, падепань. Позднее, в первой четверти нынешнего века, стали модными танго и фокстрот.

Как видно из названий, большинство танцев родилось из народных танцев, что придавало им живость и своеобразную характерность. Но в аристократическом салоне, разумеется, видоизменили, «облагородили» их.

Глядя на современные танцы, пришедшие к нам из Америки, трудно предположить, что они имеют народную основу. Исполняются они зачастую в ресторанах, барах, на вечеринках и иногда принимают характер развязности, доходящей до непристойности. И тем не менее и тут танцмейстеры Запада воспользовались фольклором, исказив его до неузнаваемости.

Вспомните танцы американских негров или латиноамериканских народов. В них отыщете движения бедер и некоторые другие элементы современных западных танцев. Но при их введении на балы (если это определение может подойти в данном случае) произошел тот же процесс приспособления ко вкусам того общества, для которого они были предназначены, то есть к уровню «культуры» современного мира капитализма.

Теперь давайте поговорим о манере исполнения бального танца, танца всякого, даже самого современного. Танцуют разнообразные по ритму и настроению танцы — быстрые и медленные, плавные лирические или бурно темпераментные, — мы сознательно или подсознательно выражаем в них свойства своего характера и настроение в данный момент. Так, у человека воспитанного танец

выглядит красиво, движения приятны, у грубого и развязного все движения производят отталкивающее впечатление.

Надо признать, что наряду с молодыми людьми, которые являются достойными представителями нашей советской эпохи, людьми большой внутренней культуры, с высокими моральными принципами, хорошо воспитанными, встречаются и такие, за которых приходится краснеть. И наша с вами задача — помочь им стать лучше, чем они есть. Ведь именно советский молодой человек должен быть образцом, достойным подражания.

Большую воспитательную роль тут может сыграть хорошо поставленное обучение молодежи бальному танцу. К сожалению, у нас до сего времени почти не обучают танцу в школах. Не привыкшая с детских лет к легкости, свободе и грации танцевальных движений молодежь, когда обращается в более позднем возрасте к танцу, конечно, исполняет его далеко не так, как нужно, чтобы выглядеть изящно и красиво. Это не ее вина, а ее беда.

В былые времена танец был обязательным предметом в русских школах, учили и красивым манерам. К преподаванию привлекались лучшие учителя из артистов балета. Эти традиции не должны исчезнуть. Развивать их — наше законное право и обязанность. Возможно, кому-либо из вас в будущем доведется преподавать балльные танцы или сочинять новые для нашей молодежи. Эта задача чрезвычайно важна.

На уроках бального танца можно научить детей и молодых людей хорошим манерам, вежливому обращению, искусству поклона, красивой походке, правилам поведения в обществе. Здесь можно выработать грацию и изящество движений у девушек, статность, хорошую осанку у юношей. Что говорить, еще многие наши ребята ходят вразвалку, то выпятив живот, то косячая, то сутулясь и горбясь. Такие привычки остаются на всю жизнь и у взрослых искореняются с большим трудом. Воспитание в раннем возрасте сильного (благодаря физкультуре) и красивого (благодаря танцу) тела будет способствовать формированию и духовно сильного и красивого человека.

Кроме того, известно, что танец благодаря постоянным упражнениям развивает мышцы, придает гибкость и эластичность корпусу. Недаром индийская мудрость причитала танец как искусство, приносящее человеку здоровье.

А чтобы вызвать интерес молодежи к бальному танцу, необходимо создавать их как можно больше новых. И здесь огромную роль призваны сыграть советские композиторы и танцмейстеры. Великие композиторы прошлого — Бетховен, Моцарт, Шопен, Штраус — писали замечательную музыку для балльных танцев своего времени, которая вошла в золотой фонд мирового музыкального искусства. Вспомним вальсы Чайковского, Глазунова, польки Рахманинова. Так почему же советские композиторы, особенно талантливейшие композиторы-песенники, стоят в стороне от такого важнейшего дела?

Молодежь с нетерпением ждет новой музыки и новых танцев, способных отражать дух и характер нашей жизни. Но, мечтая о новом и создавая его, мы не должны забывать о том прекрасном, что было создано предшествующими поколениями. Бальные танцы — вальс, полька, мазурка, галоп, полонез, краковяк, чардаш, джига и некоторые другие — не потеряли своей привлекательности и поныне. Их просто у нас плохо знают, а эти танцы нужно возродить, потому что молодой человек, изучая их, приобретает грацию и изящество, которые необходимы для исполнения всех танцев — как старинных, так и современных.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО И ЕГО КРИТИКА

Мы говорили о том, что балетмейстер должен не только уметь сочинять, ставить и репетировать балеты и отдельные танцы, но ему необходимо также уметь разбираться в творчестве других авторов, профессионально анализировать не только свои, но и чужие творения. Это поможет ему вовремя заметить свои ошибки и исправить их.

Какие основные критерии должны служить нам при разборе хореографических сочинений? Прежде всего — *идейная направленность* произведения, *творческая позиция* художника, его *профессионализм*, то есть знание им законов хореографии. Художественные достоинства балетного спектакля во многом зависят от этих условий.

Наша молодая смена чрезвычайно заинтересована в правильном освещении как истории хореографического искусства, так и явлений последнего времени. Она следит за балетной литературой, но важно еще уметь хорошо разбираться не только в спектаклях и танцевальных миниатюрах, но и во всем том, что вокруг этого пишется.

Критика обязана разбирать новые балеты и направлять их создателей по верному пути. Для этого критик-балетовед непременно должен обладать полными профессиональными знаниями (ведь никто не может себе представить музыкального критика, не знающего музыки и законов ее сочинения), тогда он сможет не только констатировать успех или неуспех спектакля, то есть «нравится» или «не нравится», но и верно проанализировать все слагаемые его.

В своей статье «Обогащая танец», напечатанной в «Правде», я писал:

«По моему глубокому убеждению, будущее — за содержательным, осмысленным балетом с ярким, впечатляющим образом спектакля в целом и каждой роли в нем. На пути к нему приходится бороться с самыми разными штампами, своими и заимствованными, новыми и старыми.

Подождите, говорят иногда мне, не спешите с выводами. В искусстве танца происходят сложные процессы, в них надо разобраться. И здесь особая роль принадлежит критике. Увы, у нас очень много рецензентов, которые бойко пишут о спектакле, концерте, об артисте, оценивая происшедшее событие почти на таком уровне, как это делали их коллеги еще в прошлом веке. Не умея анализировать, обобщать, делать выводы относительно путей развития балетного театра, они вынуждены прикрывать это наукообразными словообразованиями и каскадом дифирамбов. Иные рецензии просто-таки напоминают конкурс, состязание в подборе восторженных эпитетов. Мы вправе ожидать от критики большей принципиальности, соединения взыскательности с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей. Если бы наш балет располагал сегодня такой критикой в достаточной степени, его успехи, несомненно, были бы значительно»³⁴.

Вопрос теории — очень серьезный вопрос. Марксистско-ленинское мировоззрение не терпит соглашательства и буржуазно-идеалистических теорий, которые иногда проглядывают в нашем искусстве.

Настоящий критик — это человек высокообразованный как в области той профессии, которой себя посвятил, так и в области других искусств. Такими критиками-искусствоведами были Б. В. Асафьев, И. И. Соллертинский, А. А. Гвоздев. У критика должна быть одна цель — всеми своими силами и возможностями способствовать правильному развитию искусства, его прогрессу. Поэтому он должен быть беспристрастным.

Одна из главных задач нашей критики — это выявление и поддержка ярких талантов и индивидуальностей, будь это композитор, балетмейстер, художник или артист. Критик должен оказывать помощь в консолидации этих творческих сил, способствовать созданию союза единомышленников. Прогрессивная критика всегда умела это делать.

Театральный критик — это прежде всего знающий, умный и добрый советчик, помощник и друг художника, артиста.

Критики далекого прошлого прямого отношения к балетному искусству не имели, это были дилетанты, любители балета и поклонники хороших балерин. И тем не менее некоторые из них оставили нам много ценных сведений об артистах и балетмейстерах — своих современниках, о театральных событиях тех времен, о взаимоотношениях между деятелями балета, картинки закулисного быта *. Книги Худекова, Плещеева, Скальковского, Левинсона, Светлова и некоторые другие стали биографической редкостью.

Аким Вольтинский в 20-х годах нашего века пытался создать

* Несомненный интерес вызывают балетные рецензии, опубликованные в книге О. Петрова «Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века» (М., «Искусство», 1902).

некую свою теорию танца, но эта теория была лишь его личным умозаключением, идеалистическими «взлетами духа».

Практики балета — талантливые балетмейстеры и артисты прошлого Ж.-Ж. Новерр, К. Блазис, А. Бурнонвиль — оставили нам свои книги, где изложены интереснейшие мысли об искусстве.

Вот что еще сто лет назад писал К. Блазис о критиках — своих современниках: «Не следуйте ни наставлениям этих отвлеченных теоретиков, неспособных отчетливо преподать истинные принципы искусства, ни практическим указаниям этих новаторов, воображающих, что они совершенствуют основные правила танца, тогда как на самом деле они изо дня в день работают над его разрушением...

Авторы, писавшие о танце, в большинстве случаев были талантливыми людьми, людьми науки, обладавшими художественным вкусом, но они не были танцовщиками, так что труды их, хотя чрезвычайно занимательные для читателя — литератора или светского человека, мало полезны для актера-мима, танцовщика или балетмейстера...

Мне думается, писания этих лиц, столько потрудившихся ради любви к искусству Терпсихоры, которого они не знали, для нас совершенно бесполезны. Для нас было бы гораздо ценнее, если бы эти работы, посвященные только поэтике искусства, были заменены добрым руководством по теории танца, написанным Добервалем, Вестрисом или каким-либо другим крупным мастером»³⁵.

Наши издательства, в частности издательство «Искусство», много сделали для того, чтобы появился целый ряд книг по балетному искусству, как теоретического, так и мемуарного характера. Следует назвать хорошие книги Ю. А. Бахрушина, Н. О. Эльяша, Л. Л. Гварамадзе, Ю. А. Головашенко, Н. А. Абалкина, Н. П. Рославлевой, Ю. А. Станишевского и некоторых других. Огромную роль в деле воспитания молодых поколений танцовщиков сыграли и продолжают играть учебные пособия по классическому танцу А. Я. Вагановой, Н. И. Тарасова, В. С. Костровицкой, Н. П. Базаровой и В. П. Мей, книга Е. Голубковой о педагогическом методе А. М. Мессерера, книги о народно-характерном танце Т. С. Ткаченко, об историческом танце М. В. Васильевой-Рождественской; воспоминания о творчестве В. И. Вайнонена К. Армашевской и Н. Вайнонена, два издания «Балеты Григоровича» В. Ванслова и ряд других монографий. Многие крупные хореографы и артисты издали свои мемуары: Ф. Лопухов, Т. Вечеслова, М. Михайлов и др.

О своем искусстве нередко пишут Г. С. Уланова, О. В. Лепешинская, Р. С. Стручкова, К. М. Сергеев, И. А. Моисеев, И. В. Смирнов, писали В. В. Кригер, Л. М. Лавровский, А. А. Лапаури и другие мастера балета. Выпуск большого количества книг по хореографии в стране лучшего в мире балета — явление закономерное и отрадное.

ся опытом и знаниями (а нам есть чем поделиться и о чем рассказать). Приоритет советского классического балета, народного танца, школы русского хореографического искусства неоспорим. И книги, правдиво и достоверно освещающие более чем полувековой путь отечественного балета, разумеется, необходимы.

Но вполне естественно, что не все авторы одинаково освещают состояние балета, не все одинаково относятся к тому или иному явлению в хореографии. Балетмейстеру необходимо знать возможно больше из того, что написано о его искусстве. И каждый из вас должен будет разобраться во всем написанном самостоятельно. Но обязательно для всех — этим необходимо руководствоваться в творческой жизни и в жизни вообще — марксистско-ленинское мировоззрение, понимание того, что истинное искусство обязательно должно поднимать большие темы, говорить о судьбах человеческих, а значит — о современности. Балетное искусство, как мы уже говорили, не является исключением из всех искусств. И для него обязательны общие законы. Но в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» 1972 года говорилось:

«...состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве. Недостаточно глубоко анализируются процессы развития советской литературы и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций. Многие статьи, обзоры, рецензии носят поверхностный характер, отличаются невысоким философским и эстетическим уровнем, свидетельствуют о неумении соотносить явления искусства с жизнью. До сих пор в критике проявляются примиренческие отношения к идейному и художественному браку, субъективизм, приятельские и групповые пристрастия.

...Иногда публикуются и такие материалы, в которых дается неверная картина истории советского и дореволюционного искусства, предвзято оцениваются отдельные художественные произведения. Критика все еще недостаточно активна и последовательна в утверждении революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями.

Развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, советская литературно-художественная критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам». И дальше: «Долг критики — глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий

тельно выступать против буржуазной идеологии»³⁶.

Мы стоим за широкий культурный обмен со странами Запада и видим в этом обмене известную пользу для отечественного искусства в плане критического освоения и применения узко-профессиональных технологических приемов западной хореографии, продолжая в то же время твердо стоять на завоеванных нами позициях коммунистического мировоззрения. Учиться всегда нужно, но надо уметь разбираться в явлениях искусства, в их направленности, в их классовом существе. Поэтому «ЦК КПСС рекомендовал творческим союзам повседневно заботиться об идейно-теоретическом и профессиональном уровне литературно-художественной критики, повышать ее роль в решении задач коммунистического строительства, в формировании общественного мнения, в борьбе с чуждыми взглядами и концепциями,— говорится в постановлении дальше.— ...В Постановлении ЦК КПСС содержатся рекомендации по улучшению подготовки специалистов в области истории и теории литературы, кино, театра, музыки, изобразительного искусства. Имеется в виду предусмотреть в учебных планах университетов, педагогических институтов и специальных высших учебных заведений необходимые возможности для факультативной специализации студентов и аспирантов по проблемам литературно-художественной критики»³⁷.

Мы, профессионалы в области своего искусства, должны откликнуться на этот призыв и приложить все усилия к тому, чтобы из нашей среды выросли высокообразованные, знающие свое дело критики.

«...Важнейшей задачей партийных комитетов является усиление помощи министерствам и ведомствам, творческим союзам, органам печати, телевидения и радио в деле воспитания, подбора и расстановки кадров критиков, укрепление связи критиков с практикой коммунистического строительства, *совершенствование их марксистско-ленинской теоретической подготовки*»³⁸ (курсив мой.— Р. 3.).

Поднять на значительно более высокий уровень нашу теоретическую мысль — наш общий долг и обязанность. Это приведет советское хореографическое искусство к еще большим достижениям.

Мы обоснованно гордимся своими достижениями, щедро делимся опытом и знаниями (а нам есть чем поделиться и о чем рассказать). Приоритет советского классического балета, народного танца, школы русского хореографического искусства неоспорим. И книги, правдиво и достоверно освещающие более чем полувековой путь отечественного балета, разумеется, необходимы.

Но вполне естественно, что не все авторы одинаково освещают состояние балета, не все одинаково относятся к тому или иному явлению в хореографии. Балетмейстеру необходимо знать возможно больше из того, что написано о его искусстве. И каждый из вас должен будет разобраться во всем написанном самостоятельно. Но обязательно для всех — этим необходимо руководствоваться в творческой жизни и в жизни вообще — марксистско-ленинское мировоззрение, понимание того, что истинное искусство обязательно должно поднимать большие темы, говорить о судьбах человеческих, а значит — о современности. Балетное искусство, как мы уже говорили, не является исключением из всех искусств. И для него обязательны общие законы. Но в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» 1972 года говорилось:

«...состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве. Недостаточно глубоко анализируются процессы развития советской литературы и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций. Многие статьи, обзоры, рецензии носят поверхностный характер, отличаются невысоким философским и эстетическим уровнем, свидетельствуют о неумении соотносить явления искусства с жизнью. До сих пор в критике проявляются примиренческие отношения к идейному и художественному браку, субъективизм, приятельские и групповые пристрастия.

...Иногда публикуются и такие материалы, в которых дается неверная картина истории советского и дореволюционного искусства, предвзято оцениваются отдельные художественные произведения. Критика все еще недостаточно активна и последовательна в утверждении революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями.

Развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, советская литературно-художественная критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической выскатательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам». И дальше: «Долг критики — глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий

идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии»³⁶.

Мы стоим за широкий культурный обмен со странами Запада и видим в этом обмене известную пользу для отечественного искусства в плане критического освоения и применения узко-профессиональных технологических приемов западной хореографии, продолжая в то же время твердо стоять на завоеванных нами позициях коммунистического мировоззрения. Учиться всегда нужно, но надо уметь разбираться в явлениях искусства, в их направленности, в их классовом существе. Поэтому «ЦК КПСС рекомендовал творческим союзам повседневно заботиться об идейно-теоретическом и профессиональном уровне литературно-художественной критики, повышать ее роль в решении задач коммунистического строительства, в формировании общественного мнения, в борьбе с чуждыми взглядами и концепциями,— говорится в постановлении дальше.— ...В Постановлении ЦК КПСС содержатся рекомендации по улучшению подготовки специалистов в области истории и теории литературы, кино, театра, музыки, изобразительного искусства. Имеется в виду предусмотреть в учебных планах университетов, педагогических институтов и специальных высших учебных заведений необходимые возможности для факультативной специализации студентов и аспирантов по проблемам литературно-художественной критики»³⁷.

Мы, профессионалы в области своего искусства, должны откликнуться на этот призыв и приложить все усилия к тому, чтобы из нашей среды выросли высокообразованные, знающие свое дело критики.

«...Важнейшей задачей партийных комитетов является усиление помощи министерствам и ведомствам, творческим союзам, органам печати, телевидения и радио в деле воспитания, подбора и расстановки кадров критиков, укрепление связи критиков с практикой коммунистического строительства, *совершенствование их марксистско-ленинской теоретической подготовки*»³⁸ (курсив мой.— Р. 3.).

Поднять на значительно более высокий уровень нашу теоретическую мысль — наш общий долг и обязанность. Это приведет советское хореографическое искусство к еще большим достижениям.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРОГРАММА БАЛЕТА «ТЩЕТНАЯ ПРЕДОСТОРОЖНОСТЬ»

Действующие лица

Марцелина, зажиточная крестьянка
Лиза, ее дочь
Колен, бедный крестьянин
Мишо, откупщик
Никез, его сын
Нотариус
Подруги Лизы
Крестьяне и крестьянки

Жадная фермерша Марцелина хочет выдать свою дочь замуж за глуповатого парня Никеза, сына откупщика Мишо. Но Лиза любит бедного крестьянина Колена. Марцелина не разрешает дочери встречаться с Коленом.

Приходят крестьяне — подруги Лизы и друзья Колена. Они всей душой сочувствуют горю Лизы и Колена, но помочь не могут. Марцелина ни на минуту не спускает глаз с дочери, заставляет ее работать по дому — кормить кур, взбивать масло, подметать двор.

Поле. Крестьяне работают. Среди них — Лиза, Никез, Колен и Марцелина. Надвигается гроза. Порывы ветра подхватывают Никеза, который взлетает на огромном зонтике. Общий хохот.

Комната в доме Марцелины. Крестьяне приносят влажные от дождя снопы и складывают их в угол. Незаметно в дом Марцелины пробрался Колен, чтобы увидеться с Лизой.

Вскоре Марцелина уходит из дома, закрыв дверь на ключ. Дочь негодует на предосторожность матери.

Лиза мечтает о своей будущей жизни, когда она выйдет замуж за Колена и у нее родятся дети. Она научит их читать и будет ласковой матерью, но, если понадобится, будет и строга.

Внезапно снопы раздвигаются, и перед Лизой появляется Колен. Лиза смущена и испугана. Но мысль о том, что они наконец могут побыть вдвоем, наполняет их радостью и счастьем. Они обмениваются шейными платками. Идиллия Лизы и Колена коротка — слышны шаги возвращающейся Марцелины. Что делать? Лиза прячет Колена в чулан и принимается пряхь, но делает это так неестественно, что Марцелина подозревает неладное. Да и платок Колена на шее Лизы выдает ее.

Рассвирепевшая Марцелина в наказание запирает Лизу в чулан, в котором уже находится Колен.

Марцелина ждет нотариуса. Выгодный брак Лизы и Никеза радует ее, и она почтительно приветствует пришедших вслед за нотариусом Мишо, Никеза и крестьян. Сейчас Марцелина выпустит из чулана непокорную дочь.

Дверь чулана раскрывается, и на пороге его появляются смущенные Лиза и Колен. Они бросаются в ноги к Марцелине, которой ничего не остается, как согласиться на их брак.

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

Балет в десяти картинах по поэме А. С. Пушкина

АКТ ПЕРВЫЙ

Картина первая

№ 1. На Сенатской площади.

Один из последних ясных дней петербургской осени.

Гуляющая толпа: дамы с офицерами, чиновники, няньки с детьми, гувернеры, мещане, мастеровые и т. д.

Музыка этого номера следующего характера:

$\frac{4}{4}$ темп Allegro (Alla breve), желательны и возможны перемены ритма.

Продолжительность сцены 2 мин.

Это не танец, а массовая сцена с большим количеством жанровых сцен и эпизодов.

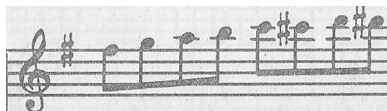
Пример музыкального рисунка:

Allegro scherzando $J = 96$

é

тш

тт



ÈUÈMéc

m

&BÈBt

<i>im</i>	<i>hU</i>	:	<i>u</i>	te	<i>h^L</i>
<i>j.</i>	<i>dolce</i>	<i>esf>ress</i>			
<i>-*У? u 4 r—E—F—7Г</i>	<i>fHMH</i>	<i>f l t</i>	<i>*--</i>		<i>b t t b</i>

*

-P-



№ 2. Танец маленьких детей.

Девочки со скакалками, с куклами, мальчики на деревянных лошадках и т. д. Музыка следующего характера: $\frac{2}{4}$ полька. Первая часть — чинная полька, танцуют девочки; вторая часть — озорная, танцуют мальчики; третья часть — веселая, танцуют все дети.

Продолжительность танца 2 мин. 15 сек.

Пример музыкального рисунка:

I. В темпе ПОЛЬКИ $\hat{=}76$



2.

						M	E	
						<i>a</i>	<i>a</i>	%
		=EH	C	6				C!



№ 3. 'Танец с мячиками (школа мячиков).

Девочки танцуют с мячиками разной величины и цвета, выполняя замысловатые фигуры, то подкидывая, то перебрасывая мячи.

Музыка следующего характера:
 $\frac{3}{4}$ вальс — А. В. А. С. (С-кода).

Продолжительность танца $1\frac{1}{2}$ —2 мин.

Пример музыкального рисунка:

A					
Г " 1	A f f Fl	В g c		'fo" P	
O* Ъ h 3	-p-			Г 1	
	j			f r	Л 1
No		Цы	Uk-S		
^ φ z z #		f 1 *		И	1

№ 4. Проход Московского полка.

Внимание толпы гуляющих и детей привлекают звуки военной музыки и солдатской песни. Это по набережной Невы идет Московский полк.

Все гуляющие, в особенности няньки с детьми, стремятся посмотреть на красивых и бравых солдат.

Уличные мальчишки прыгают перед оркестром.

Музыка марша-песни постепенно удаляется. Удаляется и толпа. Сцена пустеет. Вечереет. Музыка затихает.

Музыка следующего характера: $2/4$ марш-песня: 1) вступление, 2) марш (песня), 3) только барабаны с флейтами или одни барабаны, 4) опять марш, 5) опять барабаны, 6) удаляющийся марш.

Продолжительность сцены 2 мин.

Пример музыкального рисунка:

<1=12

		R		p	И							
} й	a	u y 0	0-	0 9	£ . да #	и	o					o
it	1									-Л		f

										p - п ~ 1 -
4 = 4					«Г					Мал.бараб ж и Fl.
M					у	1				

4
piccolo


ЖИИИ

NH=f	«	- -G,	иц рла рдшд	И.Т.Д
	<i>m</i>			

Coda

m p ⁵*m* dim. poco a poco

m \$ t = k fefe *m*



	<i>p</i>		fr	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>
ii - J - p	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>
кнн	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>
	44-								Ы

№ 5. Евгений.

Евгений спешит к месту встречи с Парашей, но у памятника ей не дожидет Парашу.

Евгений вглядывается вдаль. Беспкойно и нервно ходит из стороны в сторону, почти начинает метаться, как вдруг мелькнул знакомый образ...

Наконец-то это она.

Тема Евгения — романтическое Adagio, беспкойное, нетерпеливое, страстное.

Продолжительность сцены 1 1/2 мин.

Пример музыкального рисунка: романс типа «Ночь» Рубинштейна.

№ 6. Параша.

Параша приходит со стороны Невы. Она скромна и застенчива.

Она не сразу замечает Евгения, застывшего неподвижно у монумента.

Она ищет его, оглядываясь по сторонам.

Тема Параша — русская, лирическая, мягкая.

Продолжительность сцены 50 сек.— 1 мин. 15 сек.

Пример музыкального рисунка:

Красный сарафан

\$K = = =

№ 7. Романс («Я люблю тебя»).

Евгений кидается к Параше. Нежно берет ее за руки и говорит, как он беспкойлся, как волновался, что она не придет. Говорит, как нежно любит ее, как несчастлив, йогда ее нет с ним.

В глазах девушки он читает ответ на свое чувство.

Нежно прижавшись друг к другу, они мечтают о своем будущем.

Музыка — Adagio — романс.

Продолжительность танца 3—4 мин.

Пример музыкального рисунка: строится на лейтмотивах Параша и Евгения. Средняя часть горячая и эмоциональная. Примеры — медленная часть Пятой симфонии Чайковского, лирическая тема «Ромео» Чайковского и т. д. и т. п.

№8 8. *Кумир на бронзовом коне.*

Лунный свет падает на памятник. Параша замечает это: «Смотри! Он точно живой». Евгений мрачнее. Он хочет увести Парашу: «Уйдем отсюда! Я не люблю этого истукана». Но Параша упрасивает его рассказать ей о Медном всаднике.

«Так слушай же...».

Музыка этого номера следующего характера:

1. Разговор Параша и Евгения — вступление к теме Великого города — 45 сек.

2. Тема Великого города — 1 мин. 10 сек.

3. Антракт — 1 мин. 30 сек.

Продолжительность сцены 3 мин. 25 сек.

Пример музыкального рисунка:

а) лунный свет, в) трагический ноктюрн, с) тема города — эпическая.

Картина вторая

№ 9. *Прибытие иноземного корабля.*

Берег Невы. Обширная площадь, заваленная мешками и тюками с разными товарами, запружена народом. На площади выстроены войска: конногвардейцы, преображенцы, семеновцы, измайловцы. На рейде — военные корабли и мелкие суда речного флота.

В центре площади, взобравшись на тюки, чтобы лучше видеть приближающийся корабль, стоит Петр со своими приближенными.

К причалу, разукрашенному разноцветными флагами, пришвартовывается первый голландский корабль с заморскими товарами. Музыка этого номера торжественная: $\frac{3}{4}$, фанфары (это тема Петра) А. В. А. С. и фанфары.

А — подход корабля.

В — иноземцы сходят на берег.

А — поклоны Петру.

С — фанфары, именитые гости по приглашению Петра следуют во дворец.

Продолжительность сцены $2\frac{1}{2}$ — $3\frac{1}{4}$ мин.

Пример музыкального рисунка:

A *Posante* $\text{♩} = 76$

Г F Г

B *J.84*

<i>рШш</i>	<i>№т</i>	<i>і</i>
<i>Ш</i>	<i>Г</i>	<i>Г</i>
<i>К</i>	<i>иР</i>	<i>і</i>
<i>Я</i>	<i>з</i>	<i>17</i>
<i>и</i>	<i>з</i>	<i>і</i>
<i>Бь</i>	<i>і</i>	<i>і</i>

№ 10. Знакомство России и Европы.

Команда иноземного корабля сливается с встречающим народом. Обильное угощение, гости поражены пышностью встречи, устроенной Петром. Вокруг гостей начинается пляска-хоровод, вызывающая их на ответные танцы.

Музыка этого номера веселая, переходящая из медленного в быстрый темп.

1 — песня-хоровод, угощение.

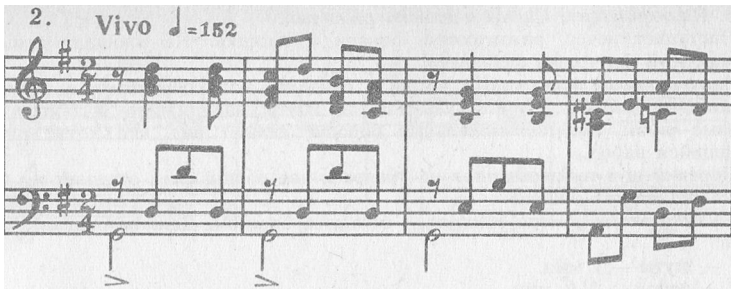
2 — плясовая.

Песня — 1½—2 мин. Пляска — 2—3 мин.

Пример музыкального рисунка:

1. Широко, певуче і = 80

<i>Я*</i>	<i>Вт</i>	<i>і</i>
<i>Лча</i>	<i>М</i>	<i>Гз</i>
<i>і</i>	<i>і</i>	<i>і</i>
<i>і</i>	<i>і</i>	<i>і</i>
<i>р</i>	<i>і</i>	<i>і</i>



№ 11. *Танец голландских моряков с трубами.*

Музыка этого номера степенная, но веселая.
 $\frac{3}{4}$ (вальс?). Продолжительность танца $2\frac{1}{2}$ мин.
 Пример музыкального рисунка:



№ 12. *Шотландский танец.*

Танцуют четыре моряка с якорем. Музыка этого танца живая и очень быстрая.
 $\frac{2}{4}$ А. В. А. В. С. и т. д. Продолжительность танца 2—3 мин.
 Пример музыкального рисунка:

$\text{♩} = 116$

Ц&	щ д			—>*
		а«		рИ
			— 19	ч

НЧ-

№ 13. *Иллюминация. Сцены и пляски ряженых.*

Наступает вечер, зажигаются фонари и плошки. На площади вспыхивает разноцветный фигурный фейерверк.

Влетает толпа ряженых и шутов с бубнами, колокольчиками и трещотками в руках. Они прыгают, скачут, кувыркаются. Шуты, нарядившись в собольи шапки, парчовые шубы, нацепив мочальные бороды, делают вид, что хотят разогнать веселящийся народ.

Царский шут набрасывается на «бояр» и под общий смех отрезает им бороды. Пляска становится общей.

Музыка этого номера быстрая, с большим блеском. Должна состоять из пяти частей:

- 1 — шуты — 1 мин.
- 2 — народ — 1¹/₂ мин.
- 3 — бояре — 1 мин.
- 4 — царский шут отрезает бороды — 1 мин.
- 5 — общий пляс — 1¹/₂ мин.

Продолжительность танца 6 мин.

Пример музыкального рисунка:

«Пляска скоморохов» П. Чайковского к пьесе Островского «Снегурочка».

Картина третья

№ 14. *Ассамблея.*

Зала в Летнем дворце, ярко освещенная свечами в люстрах и канделябрах.

На переднем плане происходит много жанровых сцен: торговые сделки, споры о модах, мучения стариков в новомодных камзолах, придворные сплетни.

Сквозь цветные стекла дверей видны танцующие пары.

Появление арапа Петра приводит в смятение присутствующих.

Форма танца — менуэт.

Желательно — не французский придворный, а, скорее, бюргерский — нидерландский.

Продолжительность сцены 3¹/₂ мин.

№ 15. *Контрданс.*

Происходит на переднем плане. Танцуют все присутствующие.

Танец состоит из шести частей по 32 или 40 тактов в каждой.

Музыкальный пример:

Контрданс Бетховена.

№ 16. *Выход и танец Царицы бала.*

Танцует солистка (классика), возможно, с арапом Петра.

Музыка следующего характера:

1. Выход Царицы бала — 32 такта.

2. Танец А. В. А. С. по 16 тактов.

3. Compliments — 48 тактов, обрывающиеся музыкой следующего номера.

Пример музыкального рисунка:

№ 17. *Приход Петра с иноземными гостями.*

Слышна музыка за сценой (банда), придворные засуетились и затем замерли.

Входит Петр с иноземными гостями. «Прошу любить и жаловать», — как бы говорит Петр. Происходит церемония приема послов.

1. Выход

X=8в

щца^в

Г

2. Танец



IP — i ' ^ M

3. Compliments

ш ш ш
ш
Щ Й Щ

Музыка следующего характера:

1. Банда за сценой. Музыка № 9 (тема Петра) — 48 сек.

2. Оркестр и банда. Музыка № 9—1 мин.

Продолжительность сцены 1 мин. 45 сек.

№ 18. *Гросфатер.*

Взяв за руку даму, Петр в первой паре, а за ним все остальные движутся в этом чинном танце.

Вдруг начинается быстрая музыка, и все носятся по зале, как в игре «жмурки».

Один из танцевавших оказался без дамы. Это был посол. Ему назначается штраф — кубок Большого орла.

Петр и все присутствующие хохочут.

План музыки таков:

1. Гросфатер. Пример: «Щелкунчик» (1 акт) — 2 мин.

2. Веселое скерцо («жмурки») — 2 мин.

3. Штрафной кубок—опять 1 мин. на теме Петра (№ 9).

Продолжительность сцены 5 мин.

Картина четвертая

№ 19. *Конец рассказа. Параша и Евгений.*

Евгений оканчивает свой рассказ.

Уже поздно. Параша прощается с Евгением, который долго смотрит ей вслед.

Музыка этого номера на теме № 8.

Продолжительность 1 1/2 мин.

АКТ ВТОРОЙ

Картина пятая

№ 20. *Хоровод.*

Васильевский остров. Чистенький дворик, огороженный забором. Калитка в центре. Справа — маленький домик, где живет Параша. Девушки, подружки Параша, водят хоровод. Танцуют все вместе, а затем и по очереди. В танцах девушек и Параша принимает участие и мать Параша, показывая, как танцевали «Русскую» в старину.

Пример музыкального рисунка:

1. Общий танец (хоровод) — 2 1/2 мин.

Характер закулисного хора: «Девушки-красавицы» — тот же темп и трехдольный размер.

2. Танец задумчивой девушки — 1 1/2 мин.

	$\wedge 52$			
Г ^ у - и - Э	5 — В - - Г'	_____	.	;
		д: _2-5_p_-	-«р-:	
/ <1; Г. С >		#####		
*		Г Р Г Р Г Р		
		-1.1 -		
	= 1 - = Н	Г -		
	-1	«А а		
		Г Г р Г р		

3. Танец трех озорных девушек — 1½ мин.


$\wedge = 80$
m 1

«В У	1	я	я	я	я	»-	Ф Ф
	1	я	я	я	я	я	
	Б Н	Б Н	Б Н	Б М			

4. Танец Параша (на материале темы Параша) — 1¼ мин.

5. Танец матери Параша — 1½ мин.

«d = 69



Г Е 5
Г Г Т

Продолжительность танцев 8¼ мин.

№ 21. *Гадание.*

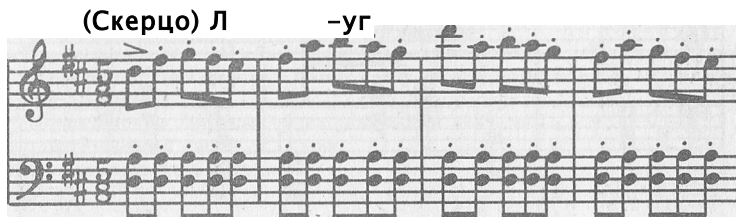
Девушки начинают гадать на картах. У Параша выходит плохая судьба, но одна из девушек, озорная и смешливая «гадалка», перемешивает все карты и бросает их в сторону.

Снова начинается хоровод, во время которого, незамеченный, с цветами для Параша входит Евгений.

Девушки, увидев Евгения, разбегаются во все стороны.

Пример музыкального рисунка:

1. Сцена гадания — 2 1/2 мин.



2. Хоровод (см. № 20) — 2 мин.

I

Продолжительность сцены 4 1/4 мин.

№ 22. *Свидание.*

Евгений кидается к Параше, которая рада его приходу. Влюбленные мечтают о своей будущей жизни, о совместных прогулках в поле, о тихом и безмятежном семейном счастье.

Пример музыкального рисунка:

адажио — 4 1/2 — 5 1/4 мин^{мин} (желательно — на темах Евгения и Параша с угрозой «Кумира» в середине).

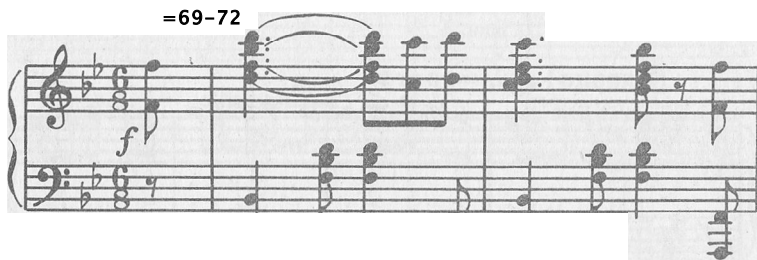
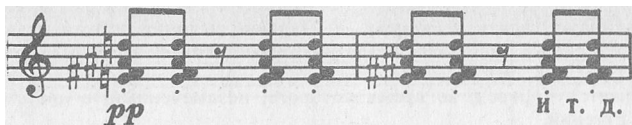
№ 23. *Вариация Евгения.*

Бурный, темпераментный восторг. Почти экстаз любви.

А. В. А. — 2 мин.

Пример музыкального рисунка:





№ 24. *Вариация Парашки.*

Ласковая и застенчивая, но темпераментная Параша лишь взором выдает свои чувства.

А. В. А. С. — 2¹/₂ мин.

Пример музыкального рисунка:



№ 25. *Кода.*

Евгений пытается поймать Парашу. Они как бы играют в пятнашки, бегая и смеясь. В конце концов он настигает ее и крепко целует.

А. В. А. В. С. — 2¹/₇ мин.

Пример музыкального рисунка:

Вальс любви (нечто вроде иебе8(теис1е Крейслера).

№ 26. *Прощание.*

Поднимается штормовой ветер. Евгению пора уходить, а то могут развести мосты и он не успеет дойти к себе домой.

Прощание с Парашей.

Евгений уходит, вернее, почти убегает. Он спешит — ему надо успеть перейти мосты.

Продолжительность сцены 2—3 мин.

№ 27. *Музыкальный антракт* — 30—40 сек.

№ 28. *Предчувствие.*

Параша беспокоится за Евгения. Ветер усиливается. Параша выбегает из домика, пытается вернуть Евгения. Кричит ему вслед, а ветер все крепчает, и не слышит Евгений криков Параша.

Продолжительность танца 2¹/₂ мин.

АКТ ТРЕТИЙ

Картина шестая

№ 29. *Комната Евгения.*

Бедно обставленная комната. Старинная мебель.

Со свечой в руке входит Евгений, загоразивая пламя ладонью от порывов ветра, который влетает в комнату. Ставит свечу на ночной столик и, не раздеваясь, бросается на кровать.

Все его мысли — о Параше, об их последнем свидании.

Продолжительность сцены 2¹/₂ мин.

Пример музыкального рисунка:

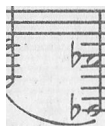
A **Adagio J = 60**



pp

té

*



B **Lento J .во**

gggEgE

ppp

(to

ш

«M—#

№ 30. *Беспокойная ночь.*

Евгений пытается заснуть, но не может.

Дождь бьет в крышу и окна.

Порывы ветра с воем носятся над крышей.

Евгений садится на кровати, затем опять ложится. Встает и беспокойно ходит по комнате из угла в угол. Опять бросается на постель и натягивает одеяло на голову.

В это время начинают бить пушки Петропавловской крепости, извещая горожан о подьеме воды на Неве.

Евгений вскакивает, быстро накидывает шинель и, распахнув дверь, выбегает на улицу, надеясь пробраться к Параше, к ее дому.

Продолжительность сцены 3 мин.

Пример музыкального рисунка:

Скрябин (Этюд (i.чклоII). Пушечные выстрелы на музыкальном материале.

Картина седьмая

№ 31. *На Сенатской площади.*

На Сенатской площади толпы народа. Взоры всех устремлены к Неве. Частые пушечные выстрелы и отдаленный колокольный звон возвещают о повышении уровня воды на Неве.

Буря усиливается. Порывы ветра потрясают кровли, хлопают оконные рамы и двери.

Толпы любопытных в панике разбегаются во все стороны. Отдельные фигуры запоздавших горожан спешат к своим домам.

Пример музыкального рисунка:

свист ветра, отдаленный колокольный звон.

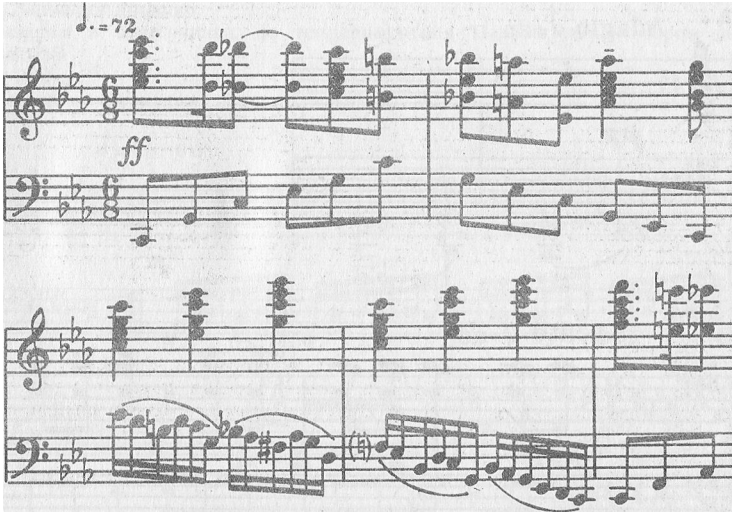
№ 32. *Евгений.*

На опустевшую площадь вбегает Евгений.

Он простирает руки в сторону Невы, к Васильевскому острову, где сейчас его Параша, но ветер сбивает его с ног. Он почти ложится, но ветер отбрасывает его от Невы.

Продолжительность танца 2—2½ мин.

Пример музыкального рисунка:



№ 33. *Наводнение.*

Нева хлынула из берегов. Необозримое пространство вод, кипучая пучина затопляет город.

Евгений в ужасе. Он бросается к ближайшему зданию и, спасаясь, взбирается на мраморного льва.

Плывут опрокинутые хижины, ограды, барки, телеги, смытые деревья, кровати, люди, лошади.

Лодочники спасают утопающих.

Солдаты и матросы в шляпках бессильны помешать стихии.

Евгений, скрестив руки, бледный и окаменелый, сидит на льве, как бы слившись с ним. ^

И кажется Евгению, что бушующие волны увлекают за собой Парашу. Он бросается в воду — к лодке, случайно оказавшейся вблизи от него.

Взбирается в лодку и умоляет везти его на Васильевский остров.

Продолжительность сцены 6—8 мин.

Пример музыкального рисунка:

ветер, буря, гром, пушки, колокола.

№ 34. *Где Параша?*

К берегу Васильевского острова пристаёт челн. В нем Евгений. Он поспешно выпрыгивает на берег, бежит к месту, где был домик Парашы, и не узнает его. Нет ни домика, ни забора, ни ивы — все унесла вода.

Евгений пытается найти хоть какой-нибудь обломок или вещичку, но ничего нет. Продолжительность сцены 2 1/2 мин.

Пример музыкального рисунка:

44

<i>т</i>	<i>ш</i>	<i>К</i>	<i>ш</i>
V	Г	Г	М
.	т	ш	ш

Н Н	Г	М	Г
1	*	-	а
-	ж	-	а

№ 35. *Воспоминания.*

Евгений опускается на пенек, закрывает лицо руками, и... перед ним встают картины его встреч с Парашей. Параша, живая, веселая, танцует с подружками, с Евгением. Евгений отнимает руки от лица — кругом безмолвие и тишина.

Это было только воспоминание.

Продолжительность танца 2 1/2 — 3 мин.

Пример музыкального рисунка на материале музыкальных номеров 20, 22, 23, 24 и 25.

№ 36. *Танец отчаяния.*

Евгением овладевает отчаяние. Он зовет Парашу. Кричит, но безответно.

Протестует против случившегося, но напрасно.

Кружится до изнеможения и падает.

Продолжительность танца 2 мин.

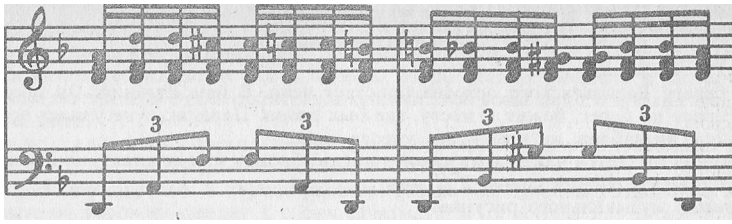
Пример музыкального рисунка:

Анеддо / = 100

ff

руд, д ^ р Г П

—ту— Я I ---иг-



№ 37. *Сцена сумасшествия.*

Евгений приподнимается с земли. Бесмысленным взглядом обводит все вокруг. И вдруг ударяет себя по лбу и раздражается хохотом, а затем, схватившись за голову, быстро убегает.

Продолжительность сцены 2½ мин.

Пример музыкального рисунка:

Беп10 й = 46

PPP

E

Ш

АПе^ГО ССП ЫпО J=120



AШ I

3 3 3 3 3 3 3

Картина девятая

№ 38. *Сенатская площадь (спустя два дня).*

На Сенатской площади обычная жизнь. Горожане убирают обломки, принесенные наводнением. Баржа, маленький домик, карусель и много другого выброшено водой.

Появляется Евгений. Он окружен толпой мальчишек, смеющихся над его нелепым видом.

Евгения беспокоят мрачные воспоминания. Он всматривается в лежащий за Невой Васильевский остров.

Перед ним — Параша. Она протягивает к своему возлюбленному руки, приближается к нему и вновь исчезает. Перед Евгением — «Гигант на бронзовом коне».

Продолжительность сцены 4—5 мин.

Пример музыкального рисунка:

а) Баркарола, в) Евгений, с) Параша.

№ 39. *Евгений и Медный всадник.*

Евгений бросается к памятнику, прижимается горячим лбом к решетке. Затем отскакивает от памятника и, считая его причиной своего несчастья, посылает ему проклятия.

И вдруг Евгению показалось, что Медный всадник ожил и занес над его головой копыта своего коня. В ужасе он бросился бежать (панорама бега Евгения) от цокающих копыт всадника.

Евгений в тупике. Куда бы он ни бросился, на него наступает Медный всадник. Шесть Медных всадников! Евгений, бездыханный, падает на землю.

Продолжительность сцены 7—9 мин.

а) Угрозы Евгения Медному всаднику.

в) Скок Медного всадника (панорама).

с) Шесть Медных всадников, вздыбленных над Евгением.

й) Смерть Евгения.

Приложение к № 39.

1 — Евгений бросается к памятнику и посылает ему свои проклятия — 15—20 сек.

2 — Евгению показалось, что «всадник» ожил и занес копыта над его головой, — 10—15 сек.

3 — Евгений бросился бежать. Цоканье копыт «всадника». Преследование Евгения — 20—30 сек.

4 — Панорама Невы от Сенатской площади — 30 сек.

5 — Возникновение образа наводнения, волн и «всадника». Силуэт «всадника» во всю сцену — 20—30 сек.

6 — Бег Евгения по набережной мимо Адмиралтейства, Фондовой биржи, Петропавловской крепости, Зимнего дворца — 11½ сек. I

7 — Возникновение волн и превращение их в массу танцующих девушек — 1—2 мин.

8 — Возникновение образа Параша, окруженной танцующими волнами, — 1 мин.

9 — Река Мойка около дома Пушкина, куда в тупик забежал Евгений. Последовательное возникновение четырех «всадников» — 30—40 сек.

10 — Смерть Евгения — 15—20 сек.

Продолжительность сцены 7 мин. 35 сек.

Картина десятая

№ 40. На Сенатской площади, у памятника Петру, толпы гуляющих. Чудесный день золотой осени. Детвора играет, танцует и радуется жизни.

Продолжительность сцены 2—3 мин.

Пример музыкального рисунка:

музыкальный материал начала балета.

Конец

ПРИМЕЧАНИЕ

При постановке балета «Медный всадник» на сцене Большого театра в его композиции произошли некоторые изменения. Например, в первом акте все петровские сцены идут не как рассказ Евгения Параше, а даны в начале спектакля и являются как бы расширенным прологом, оканчивающимся вертикальной панорамой растущего Петербурга (на музыку «Гимна великому городу»). В начале второй картины № 9 (прибытие иноземного корабля) заменен сценой спуска нового корабля; № 12 — «Шотландский танец» купирован и не идет совсем, так как он затягивал бы развитие действия; № 14 — «Менуэт» использован для интермедии прохода гостей на ассамблею и связывает картины «Порт» и «Ассамблея»; № 17 и 18 исключены как лишние в драматургии произведения.

Во втором акте написана новая музыка для сцены поздравления влюбленных подружками Параша (после № 22 — «Адажио»).

В четвертом акте «На Сенатской площади» купирован эпизод видения Параша Евгению.

В финале отменена сцена «У реки Мойки» и действие перенесено на набережную Невы, где Евгений ищет погибшую Парашу.

Эти изменения и дополнения мною введены во время сценического воплощения балета, то есть в период сочинения хореографии и постановки спектакля на сцене Театра оперы и балета имени Кирова в Ленинграде, а затем в московском Большом театре.

Эти уточнения могут дать примерное представление о сложном творческом процессе рождения балета — от задуманной программы и до воплощения его на сцене.

I «ТАРАС БУЛЬБА»

*Программа С. Каплана, редакция Р. Захарова
Описание спектакля Р. Захарова*

АКТ ПЕРВЫЙ

Тарас ждет сыновей

Украинский пейзаж. Хутор Тараса, огражденный частоколом. Направо хата с крыльцом, а на заднем плане расстилается широкая степь. По степи змейкой вьется дорога. Тарас задумчиво, скрывая волнение, всматривается вдаль. Он ждет своих сыновей Остапа и Андрия, окончивших обучение в киевской бурсе.

Издали слышится конский топот. Он приближается, и во двор въезжают два всадника. Соскочив с коней, они останавливаются в смущении.

Тарас смеется над бурсацким облачением сыновей. Остап сердится и обещает батьку поколотить. Отец и сын начинают шуточный кулачный бой. Тарас, довольный тем, что Остап основательно намял ему бока, раскрывает объятия и троекратно целуется с ним.

— А ты, бейбас, что ты стоишь и руки опустил? — говорит он, обращаясь к младшему.— Что же ты, собачий сын, не колотишь меня? Э, да ты мазунчик, как я вижу!

Вышедшая на шум жена Тараса бросается к сыновьям.

— Вот еще что выдумал,— говорит мать, обнимая младшего,— и придет же в голову этакое — чтобы дитя родное било отца!

Радость и счастье матери безграничны.

За частоколом показываются две девичьи головки. Это Оксана и Ганна, которых мать наметила в невесты своим сыновьям.

— Ну, пошли в хату,— говорит Тарас,— да поскорее скидайте эти поповские подряски и надевайте хорошие казацкие свитки.

Все направляются в хату.

Сход гостей

Из-за частокола высовывается длинный нос дьяка. Он первым крадучись подходит к хате и заглядывает в окна. Вбегает веселая ватага парубков, Оксана и Ганна с подружками, затем приходят и старики — товарищи Тараса.

Сцена заполняется народом, собравшимся поглядеть на приехавших.

И тогда из хаты выходит Тарас, а следом за ним — Остап и Андрий, переодетые в вышитые матерью белые рубахи и широкие украинские шаровары.

В центре двора ставится большой стол, за который садятся Тарас с сыновьями. Их окружает живописная группа гостей.

Застольная

Тарас поднимает ковш с вином за возвращение сыновей, за родную землю, за дорогих друзей — боевых товарищей.

Остап и Андрий встают и кланяются на все стороны, благодаря за любовь и ласку.

И вдруг со своих мест срываются парубки — и прямо вприсядку! Лихо заводят они танец вокруг Тараса и его сыновей.

Начинают свой танец девушки. Одни обнявшись, другие взявшись за руки, они танцуют нежный, душевный и певучий танец.

В середине — Оксана.

Танец начинается медленно, затем ширится, растет, становится живым и быстрым и опять, как сначала,— лирическим и нежным.

Вихрь

Девушек подхватывают под руки парубки и несутся с ними в вихревой пляске. Ураганом летят лихие «тройки». В центре, притопывая каблучками, вьется красавица Ганна, а за ней чертом взвивается в воздух красивый парубок. Но дивчина и внимания на него не обращает — взор ее прикован к Андрию. А тот словно не замечает ее.

В танец включаются Оксана и Остап. Девушки прячут Оксану, а парни помогают Остапу ее ловить. Вот она показалась в кругу девушек. Остап бросается к ней, но раскрывается круг, а там вместо Оксаны — метла. Весело хохочет молодежь над выдумками затейников.

Этот задорный танец исполняют двенадцать пар и одна пара солистов.

Анд рий

На середину выходит Андрий. Ловкий и гибкий, он взлетает как птица, показывая свою чувственную и неуравновешенную натуру. Его танец в части А — романтико-героический, в части В — лирико-мечтательный (А—В—А).

Остап

Андрия сменяет Остап. Крепкий, широкоплечий, он танцует сначала несколько застенчиво, затем — все смелее и решительнее, выражая в танце свой волевой характер, сходный с характером отца. Его танец — это полет орла.

Оксана

Подталкиваемая подружками, на середину круга выходит невеста Остапа — Оксана. Ее танец, вначале мечтательный и широкий, вдруг переходит в озорной и быстрый гопак (А — В).

Танец Тараса и большой общий гопак

В медленном, торжественном танце выступают старики во главе с Тарасом Бульбой. Тарас танцует, держа в руке свою любимую люльку. Он рассказывает о том, как дорога ему эта люлька, как в минуты самой жаркой битвы он с ней не расставался.

Затем в круг врывается молодежь, и начинается общий пляс, в котором принимают участие гости, Тарас, Остап, Андрий, Оксана и Ганна. Этим большим плясом завершаются танцы.

Сцена Андрия с Ганной и Остапа с Оксаной

Темнеет. На небе загораются первые звезды. По приглашению хозяина гости направляются в хату. Это преимущественно старики — товарищи Тараса. Молодежь, разделвшись на пары, отправляется погулять.

Только Андрий остался один. Тогда к нему робко подходит Ганна. Она так ждала своего суженого — и вот наконец он с ней. Но ее взгляд, полный любви и надежды, встречается с таким холодным и отчужденным взглядом Андрия, что бедная девушка вспыхивает и быстро убегает. Танец их, едва начавшись, прерывается.

Андрий задумчив. Он садится на пенек, обхватив голову руками. Стук двери выводит его из раздумья. Подняв голову, он замечает вышедшего на крыльцо Остапа и, словно боясь, что брат отгадает его мысли, быстро убегает.

Кругом ни души. Только высоко в небе мерцают крупные звезды. «Тиха украинская ночь...».

Остап с наслаждением, полной грудью вдыхает воздух родного края — и вдруг видит перед собой Оксану...

Чудно ему как-то: ведь еще так недавно бойкая и озорная Оксана неизменно принимала участие в их мальчишеских играх, а теперь она стала такой статной и красивой дивчиной!

И вот они стоят друг перед другом и молчат — так велико их смущение и волнение в эту минуту. И тогда Остап заводит разговор о самом сокровенном: о своей мечте стать добрым казаком. Скоро с отцом поедет он в Сечь Запорожскую, чтобы там овладеть воинским умением и постоять за Родину, крепко бить ее врагов.

В подтверждение своих слов Остап выхватил свою шашку и жарко ее поцеловал.

С любовью смотрит на него Оксана. Вот с таким добрым казаком всю жизнь провести плечом к плечу она и мечтала.

Так зародилась их любовь.

В большом танцевальном дуэте выражаются мысли и чувства, владеющие Остапом и его нареченной.

Уход гостей

Но вот из хаты появляются захмелевшие гости. Они благодарят хозяина и отправляются по домам, «натыкаясь по дороге то на забор, то на деревья. Пьяного дьячка ведут под руки. За ним, распевая песни, качаясь из стороны в сторону, идут старики запорожцы.

Захмелевший Тарас, выхватив саблю, бьет горшки, насаженные на заборе, и объявляет жене, что завтра же поедет с сыновьями в Сечь Запорожскую. Мольбы жены не оказывают на него никакого действия.

Сцени матери

Тарас выносит на двор седла и бросает их на землю. Он велит сыновьям ложиться спать прямо на землю, подложив под голову седла, как и подобает истым запорожцам.

Андрей и Остап ложатся и тут же засыпают. В стороне ложится и сам Тарас. Тогда у изголовья своих сыновей садится мать. Из глаз ее текут горючие слезы. Руки ее нежно ласкают детей, с которыми ей снова предстоит долгая разлука. А может быть, не суждено будет больше никогда их увидеть? И она все глядит на них и не может наглядеться. Так проходит ночь. Светает. Тарас проснулся. Как испуганная птица, заметалась, шарахнулась в сторону мать.

Тарас подходит к сладко и безмятежно спящим сыновьям. Заложив пальцы в рот, он будит их молодецким свистом. От этого свиста оба брата вскакивают разом и, вытаращив глаза, не могут понять, что случилось.

Тарас хохочет над ними. «В дорогу, да поживей!» — говорит Тарас. Он велит привести коней. Все трое вскакивают в седла.

«Ну с богом, поехали!»

Мать бросилась к стременам Остапа и Андрия. Два дюжих казака ее бережно отводят. Всадники выезжают в ворота. Тогда мать, оторвавшись от казаков, бросается вслед уехавшим и замирает, прижавшись к столбу ворот. Из глаз ее, устремленных на дорогу, текут слезы.

АКТ ВТОРОЙ

Бескрайняя украинская степь. На конях едут Тарас, Остап и Андрей. Вокруг покой и тишина, только иногда птица вспорхнет из-под копыт коня и закружится высоко в небе.

Вдруг всадники замерли и скрылись, в высокой, покрывшей их с головой траве. Мимо них проходит толпа украинских крестьян под охраной польских жолнеров. Измученных людей, в оборванной и пыльной одежде, со связанными за спиной руками, гонят в неволю.

Тарас резко сдерживает вскипевшего было Остапа: «Не время сейчас! На Сечь едем. Но запомните, сыны, что видели, как страдает родной народ».

И снова спокойна и прекрасна мирная степь. Всадники едут дальше, каждый погружен в свою думу.

Дума Андрия

Андрей вспоминает, как однажды в Киеве, ночью, подойдя к дому ковенского воеводы, перемахнул через забор, залез на крышу, заглянул в трубу, влез в нее и... очутился в спальне Панночки — дочки воеводы.

Ь

После бала

Комната Панночки. Направо кровать, налево камин, в центре большое зеркало и туалетный столик.

Панночка, вернувшись с бала, стоит перед зеркалом. Она снимает драгоценности, распускает волосы, готовясь ко сну. Ей прислуживает верная служанка — татарка.

Напевая мазурку, Панночка танцует перед зеркалом, вспоминая эпизоды бала. Отпустив служанку, она еще некоторое время любит себя в зеркале, а затем укладывается в постель с томиком новелл в руках.

Андрей с шумом вываливается из камина.

Панночка вскрикивает от неожиданности — испугалась, увидев у себя в комнате вымазанного в саже бурсака. Но, узнав в нем юношу, когда-то остановившего ее карету со взбесившимися лошадьми, расхохоталась, развеселилась и стала с ним играть, потешаясь над его смущением.

А Андрей растерянно замер на месте, пока Панночка, хохоча и танцуя, увешивала его своими лентами и драгоценностями.

Попятившись, Андрей споткнулся о музыкальную шкатулку, которая тотчас заиграла веселую музыку. Андрей от неожиданности испугался, а затем, присев на корточки, стал с любопытством рассматривать эту заморскую диковину.

Панночка объяснила ему устройство шкатулки, а затем, усадив юношу, стала для него танцевать под эту музыку.

И снова Панночка, довольная своей выдумкой, потешается над смешным бурсаком. А он, осмелев, пытается поймать ускользающую от него девушку.

Но вдруг Панночка слышит шаги. Растерявшись, она не знает, что делать. Наконец, схватив Андрея за руку, быстро прячет его под кровать, а сама с книжкой в руках прыгает под одеяло.

Отец Панночки

Входит Воевода. Проходя мимо зеркала, он самодовольно поправляет пышные усы, затем, осмотревшись по сторонам, направляется к постели дочери. Ему показалось, что здесь была какая-то возня. Панночка делает удивленное лицо и пожимает плечами: да, действительно показалось. Присев на постель, Воевода нежно целует дочку в лоб, крестит ее и уходит.

Тогда, быстро соскочив с постели и прислушавшись, Панночка кличет татарку и приказывает ей незаметно вывести бурсака из дома.

Снова степь

Замечтавшись, Андрей вдруг видит, что он отстал от отца и брата. Пришпорив коня, он догоняет их.

Ехали казаки в Сечь Запорожскую (Музыкальный антракт)

Запорожская Сечь

Здесь ковалась воинская доблесть отважных защитников Родины, воспитывавшихся в духе товарищества и высокого патриотизма.

Пеструю и яркую картину представляла собой местность, называемая «предсечь»: кузнецы били по своим наковальням; «сильные кожевники сидели под навесом крылец на улице и мяли своими дюжими руками бычьей кожи. Крамари под ятками сидели с кучами кремней, огнивами и порохом. Армянин развесил дорожные платки. Татарин ворочал на рожах бараньи катки с тестом... Шум, крики, разноязычная речь, брань, песни, танцы — все слилось в один общий могучий и вольный гул».

В этой сцене много колоритных эпизодов из жизни Сечи Запорожской, так ярко описанной Гоголем.

Приезд Тараса с сыновьями в Сечь

Тарас, Остап и Андрей въезжают в предсечь. «Первый, кто попался им навстречу, это был запорожец, спавший на самой середине дороги, раскинув руки и ноги. Тарас Бульба не мог не остановиться и не полюбоваться на него.

— Эх, как важно развернулся! Фу ты, какая пышная фигура!... «Бульба пробирался по тесной улице, которая была загромождена мастеровыми, тут же отправлявшими ремесло свое, и людьми всех наций, наполнявшими это предместье Сечи».

Среди этих представителей «всех наций» видна группа русских крестьян, бежавших от крепостного гнета на вольную Сечь.

Главная площадь Сечи. Лихо пляшет Сечь! Самые удалые танцоры — запорожцы, как бы соревнуясь между собой, то взлетают высоко в воздух, то пускают вприсядку, ловко подкидывая ноги в «ползунке». Группа русских крестьян танцует большой русский танец.

Посредине площади казаки ставят чучело турецкого султана и, выхватив клинки, рубят его, соревнуясь в умении владеть шашкой, а также мечут в него копья и пускают стрелы. Пух и перья летят от «турецкого султана» под дружный хохот запорожцев.

И вот в это время на площадь въезжают Тарас и его сыновья. Остановившись, они как зачарованные смотрят на разгулявшуюся Сечь.

Толпа запорожцев окружает прибывших. Старые товарищи поздравляют Бульбу с богатырями сынами. Кошевой атаман важно, критическим взглядом окидывает молодых парубков. Андрий и Остап оказываются посреди круга. Опустив глаза, они застенчиво переминаются с ноги на ногу, а запорожцы, расположившиеся живописной группой по сторонам, начинают подсмеиваться над «сосунками».

Будто к земле приросли оба парубка, а смех все нарастает. Тогда Остап, гневно сверкнув очами и вскинув голову, срывается с места и вместе с Андрием несется в лихой, воинственной пляске. Оба показывают чудеса ловкости, умение владеть саблей и копьем.

Настроение зрителей резко меняется в пользу юношей. Громко выражая свое одобрение, они присоединяются к танцу. Пляска становится общей.

Запорожцы хвалят молодых людей, так исправно выдержавших экзамен на звание запорожских казаков, одобрительно хлопают их по плечам, поздравляют Тараса. И снова вспыхивает буйный запорожский пляс, полный бешеной изобретательности. Тысячи ног выделывают всевозможные «присядки» и «кренделя», лихие плясуны высоко взвиваются в воздух. И вдруг пляска внезапно обрывается...

Прибытие гонцов

Пробираясь сквозь толпу, к атаману подходит высокий, широкоплечий крестьянин. Он весь в лохмотьях, на теле его следы побоев.

Вместе с ним группа украинских и польских крестьян. Они просят защиты от жестокой польской шляхты. Показывая свои раны, широкоплечий крестьянин призывает запорожцев выступить против ненавистных завоевателей.

Крестьяне показывают следы цепей на своих руках, рассказывают о муках простого народа и указывают на своего мучителя — приведенного ими польского помещика.

Группа русских крестьян вспоминает о своих прошлых обидах до бегства в Сечь. Возмущенные казаки бросают помещика в Днепр.

Перевыборы кошевого атамана

Запорожцы требуют кошевого. Тот подходит. Тарас предлагает немедленно выступать в поход. Кошевой наотрез отказывается. Тогда казаки требуют выборов нового атамана. Из разных групп наиболее голосистые выкрикивают имя своего кандидата. Тот выступает вперед. Так повторяется несколько раз. Наконец атаман избран — это Тарас Бульба. Ему торжественно вручают знаки власти и производят здравицу, выливающуюся в танец.

Танец начинает Остап. Птицей взлетает он, как бы призывая казаков в поход.

Финал

С новой силой вспыхивает нарушенная прибытием гонцов воинственная пляска, в финале которой звучит военная труба — призыв к походу. Развернув знамена, запорожские полки выступают в поход под водительством нового атамана.

АКТ ТРЕТИЙ

Лагерь под Дубно

Множество телег с поднятыми оглоблями. Горят костры, на которых варится пища. Казаки справляют свои дела: кто чистит оружие, кто зашивает рубаху или сапог. В центре — Остап, он точит саблю.

Приходит молодой казачок. Он кого-то ищет. Подойдя к Остапу, осторожно окликает его. Остап поворачивается и чуть не валится с телеги: перед ним — его Оксана.

Дуэт Оксаны и Остапа

— Уходи отсюда скорей! — говорит он ей.

Оксана нежно обнимает Остапа и вешает ему на шею образок.

— Нет, Остап,— отвечает Оксана, сжимая свою саблю,— я буду с тобой, милый, и покажу свою любовь к Родине и к тебе.

Тревога

Раздается сигнал тревоги. Со всех сторон сбегаются запорожцы. Приходит Тарас. Два казака приводят пленного татарина и сообщают, что татары напали на Сечь. Пленный все подтверждает. Казаки проникаются серьезностью положения. Тарас делит запорожцев, и половина их трогается оборонять Сечь.

Речь Тараса

Тарас обращается к оставшимся с призывом бороться до последнего и говорит о том, что такое товарищество. Темнеет.

Приход польских крестьян

Приходят группы польских крестьян, вооруженных косами, вилами, палками с привязанными к ним ножами. Невмоготу им терпеть муки от своей шляхты, они просят Бульбу принять их в запорожское войско. Их принимают.

Лагерь спит

Ночь. Все спит. Андрий стоит на часах. Он замечает женщину, проникшую в лагерь, и узнает в ней служанку Панночки — татарку.

Служанка сообщает Андрию, что Панночка с отцом находится в осажденном городе, и просит спасти ее госпожу от гибели.

Охваченный непреодолимым желанием увидеть Панночку и помочь ей, Андрий, захватив с собой мешок с хлебом, крадучись уходит из лагеря.

Молитва Панночки

Стоя на коленях перед огромным распятием, Панночка молится о спасении. Ее руки тянутся к распятию. В глазах то надежда, то отчаяние: найдет ли татарка Андрия? согласится ли он прийти на ее зов? Около Панночки, наклонясь над ней, духовник-иезуит что-то нашептывает девушке, а затем тихо уходит.

Встреча

Вбегает татарка. Радостно, взволнованно говорит она что-то Панночке на ухо, и вслед за тем с мешком на плече появляется Андрий. Потрясенный радостью встречи с Панночкой, он останавливается в немом изумлении, а затем страстно бросается к ней. Панночка, не скрывая своего восторга, обвивает его шею руками. Андрий падает к ее ногам.

Жалоба Панночки

Тогда Панночка говорит, обращаясь к нему: «Не обманывай, рыцарь, себя и меня. Знаю я, какой долг и завет твой: тебя зовет отец, товарищи, Отчизна, а мы враги тебе».

Андрий

Опьяненный красотой Панночки, теряя рассудок, забыв обо всем на свете, Андрий воскликнул: «Отчизна моя — ты!» — и бросился ее утешать.

Андрий клянется в своей горячей любви и вечной верности. Панночка с гордым удовлетворением принимает признания юноши. Все это высказывается в большом дуэте.

Фанфарный марш

В комнату входит иезуит, ведя с собой Воеводу. Увидев постороннего, Воевода останавливается, а затем, узнав в нем запорожца, резким движением выхватывает

саблю и бросается на Андрия. Но Панночка повисла на руке отца: «Отец мой, оставь его, он отказался от родины и перешел на нашу сторону!» Хитрый Воевода сразу понял всю выгоду, какую он сможет получить от изменника.

В осажденном замке

Большая зала в старинном замке. Во всех углах в разных позах и положениях сидят люди. Издали слышится музыка. Входит радостный Воевода. Он сообщает, что отряд во главе с его сыном пробился в город и доставил продовольствие. Это спасение! Шляхтичи заполняют зал. Входит молодой шляхтич в полном вооружении. Его встречают как победителя. Вносят корзины с продовольствием.

Приводят группу пленных запорожцев и польских крестьян, которые в испуге жмутся к украинцам. Запорожец, знакомый нам по сцене в Сечи, плюет в глаза шляхтичам и Воеводе. Слуги набрасываются на него. Пленных уводят.

Брат Панночки танцует, хвастаясь своей победой. Женщины окружают рыцаря и благодарят его за спасение.

Появляется разодетая Панночка об руку с Андрием. На нем нарядный польский костюм. Панночка представляет его собравшимся и танцует блестящей краковяк, торжествуя свою победу. Затем две ее сверстницы танцуют мазурку.

Танец подхватывается всеми, и вокруг Андрия начинается общий неистовый пляс. Мрачный зал средневекового замка освещен факелами. Пляшут люди, пляшут их причудливые тени на стенах. Все это, как страшный кошмар, кружит и опутывает Андрия, словно паутина.

Посвящение Андрия в рыцари

И вдруг в вихрь танцевальной мелодии вливаются звуки органа. Появляются иезуит, Воевода и рыцари. Все обступают Андрия, и начинается обряд посвящения его в польские рыцари. Его мучает совесть — мысль о совершенном предательстве. Он стоит бледный, понурый. Вот-вот он сорвет с себя польское облачение... Но появляется Панночка — и, глядя на нее, Андрий снова обо всем забывает.

АКТ ЧЕТВЕРТЫЙ

Лес

В лесу засели запорожцы. Идет бой с польской шляхтой. Тарас посылает в бой последние силы, но поляки теснят украинцев. Их ведет красавец рыцарь на белом коне. Его узнали: это Андрий! «Как? Своих? Своих, чертов сын, бьешь... Эй, хлопьята! Заманите мне только его!» — вскричал Тарас.

...Разогнался на коне Андрий, как вдруг сильная рука ухватила за повод его коня. Оглянулся Андрий — перед ним Тарас. «Стой и не шевелись! — сказал Тарас. — Я тебя породил, я тебя и убью». Грянул выстрел, и падает Андрий.

Геройский бой Остапа и гибель Оксаны

Окруженный шляхтичами, бьется Остап. Падают вокруг него враги, но на их место встают новые. Рядом с Остапом бьется маленький казачок. В руках Остапа оказывается палица, которую он крутит над головой, разя и сметая все кругом. Гибнет мужественная подруга Остапа.

«Держись, сынку!» — кричит Тарас, но уже одолели Остапа, повалили на землю и вяжут ему руки. Пробивается Тарас к сыну, но уже поздно.

Площадь в Варшаве

Раннее утро. На площади ни души. Со всех сторон стражники по приказу Воеводы начинают сгонять на площадь народ. Окруженная свитой, шествует польская знать к своим местам на помосте. С Воеводой приходит Панночка. Слуги раскрывают перед ними ковровую дорожку, чтобы Панночка не запачкала своих ножек. Некоторые шляхтичи для забавы бросают в толпу огрызки хлеба и лакомств и потешаются над возникающими из-за этого драками.

Для развлечения шляхты Воевода приказал начать танцы шутов, жонглеров и акробатов, выделяющих всевозможные трюки и фокусы. Знать довольна. Народ хмуро смотрит на происходящее.

Среди толпы — Тарас Бульба.

Вводят связанных запорожцев. Впереди Остап. Толпа заволновалась. Народу набралось столько, что яблоку упасть негде. Крыши домов, заборы, деревья — все заполнено народом.

I *Монолог Остапа*

Остап, подняв голову, обводит глазами площадь, а затем в танце раскрывает свое гордое презрение к врагам, бесстрашие перед мучительной смертью. «Добре, сынку!» — Шепчет Тарас.

Начинается пытка. И вдруг раздается крик: «Батько! Где ты? Слышишь ли ты все это?..» — «Слышу!» — раздалось среди всеобщей тишины, и весь народ одновременно вздрогнул. Часть военных всадников бросилась тщательно осматривать толпы народа...

Но Тараса уже не было, его и след простыл!.. Люди прикрыли его.

Отыскался след Тарасов

Внутренний вид крепости. Башни и стены. В центре — огромные ворота. Шляхта отбивается с ожесточением. Со стен на головы осаждающих сбрасывают камни, льют горячую смолу, которую подносят монашки. Обороной руководят знакомые нам Воевода и иезуит.

По приставным лестницам запорожцы взбираются наверх. Под ударами тарана трещат ворота.

Тарас занял Дубно

Запорожцы врываются в город, сметая шляхту со своего пути. Побежденные падают на колени, поднимают вверх руки, моля о пощаде. Могучим потоком вливаются в крепость полки во главе с Тарасом Бульбой. Они освобождают заключенных в подземельях украинских и польских крестьян. Освобожденные обнимают своих освободителей. По приказу казаки поджигают крепость и уводят освобожденных. Вражеское логово охвачено пламенем.

На берегу Днестра

Берег Днестра, как он описан у Гоголя. Появляются запорожцы, ожесточенно отбиваясь и защищая выведенных ими из плена людей. Впереди — Тарас. Он видит, как по его приказу садятся в челны спасенные им казаки. У Тараса падает его любимая люлька, и он начинает искать ее в траве.

«А тем временем набежала вдруг ватага и схватила его под могучие плечи. Двинулся он было всеми плечами, но уже не посыпались на землю, как было прежде, схватившие его гайдуки. «Эх, старость, старость!» — сказал Тарас. Но не старость была виною: сила одолела силу. Мало не тридцать человек повисло у него по рукам и ногам». Поволокли ляхи Тараса к сухому дереву, часть которого видна из-за кулис, и приковывают его там цепями. Под деревом вспыхивает пламя, и огромная тень Тараса Бульбы с рукой, призывающей народ к борьбе за правое дело, возникает на заднем плане от земли и до неба.

И тогда по всему горизонту вспыхивает зарево: то горят вражеские замки и города; сотни тысяч украинцев, поднявшиеся по зову Тараса, движутся на защиту родной земли.

«УТРАЧЕННЫЕ ИЛЛЮЗИИ» К ПОСТАНОВКЕ СПЕКТАКЛЯ

Я не стремлюсь в своей постановке к копированию бальзаковских образов и персонажей. Не думаю также и инсценировать какие-либо определенные романы или повести писателя. Работая над постановкой, мне пришлось действительно пользоваться романами Бальзака, в которых я увидел яркую картину общества 30-х годов XIX столетия, сложного в своем внешнем и внутреннем содержании, — общества монархии Луи-Филиппа.

Бальзак мне дал основные рычаги разворачивающихся событий. В его романе «Гобсек» герой говорит: «Есть только одна вещь, ценность которой достаточно

надежна. Это — золото... Есть только одно чувство, которое переживает все другие, — тщеславие. А тщеславие удовлетворяется только потоками золота. Власть и наслаждение — не к этому ли сводится весь общественный строй?»

Отсюда и основной замысел сценической драматургии. Бальзак дал мне богатейший материал не только для быта, он позволил задолго до постановки увидеть прообразы моих будущих героев — Люсьена, Корали, Флорины, Камюзо и других.

Не ищите буквальных совпадений фактов, прямого сходства героев, общих! черт, одинаковых для романов Бальзака и нашего хореографического романа./ «Шагреневая кожа», «Куртизанки», «Утраченные иллюзии», «Отец Горио», «Гобсек»,/ «Дочь Евы» и другие произведения Бальзака сыграли огромную роль преимущественно в подготовительной стадии моей работы.

Образы Люсьена, композитора, и Корали, талантливой артистки, в постановке иные, чем у Бальзака, они диктуются спецификой жанра. Я рассказываю в балете современным языком об этих вымышленных, но типичных персонажах так, чтобы зритель увидел их сущность воочию, несмотря на разделяющее нас время.

Для меня важна бальзаковская расстановка сил. Герцог и Камюзо — дружная пара, олицетворяющая июльскую монархию: аристократ и капиталист, работающие на общее дело. Этим делом является уничтожение иллюзий у наивных мечтателей — Корали и Люсьена.

Полные надежд, веры в будущее, идеального представления об искусстве, свободе творчества, праве на личную жизнь, они вступают в свет. Таков Люсьен, один из десятков тысяч молодых людей Парижа. Он верит в свои силы, в свой талант, он считает себя способным достичь своей цели, но гибнет, запутавшись в личных интересах банкира Камюзо. Он попадает в расставленные им сети и продает свои убеждения. Вместе с ним гибнет и Корали — цельная натура, женщина, нравственные принципы которой восстали против принципов буржуазного общества.

Выживают победители — хозяева и слуги века: Герцог и Камюзо, подруга Герцога Флорина — олицетворение «морали» и «чести эпохи».

Важно отметить драматургические узлы программы. Такими являются, с моей точки зрения, две картины: встреча Люсьена с Корали (2-я картина) и Флориной (9-я картина), где развивается в одном случае — вдохновение художника на подвиге, в другом — искусственное подталкивание на спад. Кульминация судьбы Люсьена — высшая точка взлета и начало его падения — в маскараде, где на столе рулетки, усыпанном золотом, появляется Флорина, танцующая «Качучу».

Кульминация судьбы Корали — в следующей картине, где драматический танец и игра-монолог в сопоставлении с картиной любовного утра (6-я картина) должны дать ощущение одиночества и обреченности.

За хореографический театр, способный нести большое содержание, как и всякий другой советский театральный жанр, мы ведем и будем вести свою дальнейшую борьбу. Вот почему проблема актерского мастерства в балете должна особенно акцентироваться. Вот почему спектакль «Утраченные иллюзии» должен явиться, спектаклем актерского мастерства.

Наш лозунг к этой премьере — воспитать танцовщика.

Хореографическое искусство имеет свои законы, традиции и особенности. Поэтому не нужно понимать борьбу за актерское мастерство как механическое перенесение в балет искусства драматической игры. Мы берем от искусства драматического актера общие принципы, но метод построения образа создаем свой, диктуемый спецификой нашего жанра. Хореография не имеет той техники актерской школы, которая нужна для выполнения требований, предъявляемых к современному балету. Поэтому мы в процессе создания самого спектакля обретаем ее — учимся создавать свой творческий метод.

В балете танец, а не пантомима главное, так же как в опере должно преобладать пение, а не речитатив. Поэтому в «Утраченных иллюзиях» мы стремимся через танец рассказать все события, через танец рассказать человеческую драму 30-х годов прошлого столетия.

Если танец есть выражение эмоции в движении, то все эмоциональные места событий, характеристики образов даются через него. Поэтому принцип третьего акта «Бахчисарайского фонтана» (то есть танец — монолог и диалог) развивается и в «Утраченных иллюзиях». В этом плане для нас данный спектакль не повторение, а продолжение линии «Бахчисарайского фонтана».

Если в «Бахчисарайском фонтане» мы рассказывали поэму Пушкина, если мы стихи перекладывали на танцы и, таким образом, говорили о полупоэме, то в данном случае мы имеем дело с настоящей действительностью, с настоящими, живыми людьми, с реалистическим проявлением их страстей.

Если «Бахчисарайский фонтан» мы определили для себя как хореографическую поэму, то балет «Утраченные иллюзии» мы назовем хореографическим романом.

1 Если «Бахчисарайский фонтан» был романтической поэмой, то наш спектакль — роман, скорее, реалистический. 8 этих определениях — «поэма, роман» — разница не только в форме, но и в качестве спектакля.

\ Для меня лично путь к созданию советского спектакля, живыми и яркими красками рисующего наши дни, проходит через «Утраченные иллюзии».

I

«УТРАЧЕННЫЕ ИЛЛЮЗИИ»

Балет в четырех действиях по О. Бальзаку. Музыка Б. Асафьева. Программа В. Дмитриева. Описание спектакля В. Богданова-Березовского.

Действие происходит в вестибюле Большого оперного театра в Париже. Молодой композитор Люсьен, сопровождаемый несколькими друзьями-художниками, вступает в «храм искусства» с творческими надеждами, иллюзиями, мечтами. Здесь должно богато развернуться его дарование. Здесь иллюзии станут явью, мечты — реальностью, творческие надежды — творческими свершениями. Однако ведь в «храме» есть «жрецы». Как примут его? Улыбнется ли ему фортуна?

Звучит размеренный ритм менюэта — вестибюль сменяется «рабочим фойе». Это первая картина первого действия. Происходит урок. Балерины проделывают экзерсисы. Они в тюниках, в трико, в балетных туфлях. Но здесь это не «атрибуты романтики», а «рабочее платье». Кулисы театра открываются чем дальше, тем больше; к концу урока в репетиционное фойе входит группа балетоманов — меценаты, жуиры, репортеры. Они ведут себя хозяевами. Они — «заказчики», дающие искусству средства к существованию, а вместе с тем и определяющие его тон и направление. Музыка, характеризующая этих завсегдаев кулис, бодро-напевна, полна интонаций жизнерадостности, легкомысленности, самоуверенности. Среди «завсегдаев» — Камюзо (банкир, финансирующий театр, воле и вкусу которого покоряются директор и группа) и Герцог — покровитель искусств и жуир. Они представляют как бы две враждебные партии внутри театра: Камюзо «содержит» Корали — талантливую танцовщицу, звезду труппы, Герцог покровительствует Флорин — сопернице Корали.

Входит Корали. Ее появлению сопутствует та широкая, напевная тема, которой открылся пролог и которая характеризовала романтические устремления Люсьена. Этим приемом подчеркивается общность Корали и Люсьена: оба они чужды кулискому быту и полны возвышенного и серьезного отношения к искусству. Так еще до встречи двух главных персонажей балета музыкой обрисована родственность их художнических натур.

Начинается репетиция. Приезжий гастролер, знаменитость, исполняет мужскую вариацию, за которой следуют женские вариации и кода. Пантомима изображает сцену Париса и трех богинь.

В это время докладывают о приходе Люсьена. Директор, гости и труппа встречают молодого человека с недоверием и любопытством. Заказчики хотят испытать композитора. Его усаживают за рояль. Люсьен играет.

Здесь уместно сказать несколько слов о партии фортепиано, которой придана большая роль в партитуре балета. Искания Люсьена, его романтические устремления, идущие вразрез с понятиями и вкусами общества, переданы в его фортепианных импровизациях. Таких импровизаций несколько. Вначале они идут «восходящей волной» (в процессе сочинения композитором балета «Сильфида»), затем происходит надлом и линия исканий стремительно падает. Уже неуверенно и почти робко, почти обреченно звучит импровизация музыки ко второму балету, диктуемому вкусами «победивших» художника заказчиков. Таким образом, именно фортепианные куски составляют основу музыкальной партии Люсьена.

Люсьен играет музыку, чуждую этим слушателям. Его произведение — исконно романтическая легенда о страстной погоне юности за неуловимой мечтой.

Люсьен кончает играть. Реакция слушателей враждебна.

Исход испытания предрешен. Надежды Люсьена рухнули. Но один голос звучит в защиту композитора. Это Корали. Она глубоко взволнована его музыкой, она уловила ее авторский смысл, она полюбила ее романтическую сущность. Она выступает с действенной защитой осужденного. Здесь происходят две музыкальные темы, имеющие решающее значение в дальнейшем разворачивании музыкально-драматического действия. Пользуясь своим влиянием на Камюзо и влиянием последнего; на директора театра, Корали тут же уговаривает обоих дать «заказ». Композитору! поручается написать музыку к балету «Сильфида».

Вторая картина переносит действие в мансарду Люсьена. Люсьен за роялем| Идет горячая творческая работа над сочинением балета. Большое фортепианное соло полно нервных, коротких реплик, зарисовок, возникающих и ускользающих тем. В нем — недосказанность процесса сочинения, поиски мыслей, лихорадочный и трудный процесс создания.

Во время импровизации Люсьена в комнату незаметно входит Корали. В большом адажио дан диалог «сотворчества». Композитор и танцовщица вместе ищут образы будущего балета и формы их воплощения. Они увлечены. От общности творческих устремлений зарождается чувство взаимного влечения друг к другу, зарождается любовь.

Третья из основных тем балета, дополняющая собой две приведенные выше, возникает как результат совместных творческих исканий Люсьена и Корали.

С отрезвляющей внезапностью и иронией звучит тема Камюзо. Богатому покровителю Корали наскучило дожидаться внизу в карете. Визит его спутницы слишком затянулся. Он поднимается в мансарду Люсьена и уводит Корали с собой. Но Люсьен не огорчен такой «концовкой» свидания. Он слишком увлечен своим творчеством, чтобы заметить грубое вмешательство. Он нашел теперь тему своего балета. Он нашел свою мечту — женский образ, обогащающий его творчество. У него есть Сильфида. И он с упоением отдается оптимистическим мечтам о предстоящем успехе своего произведения.

Третья картина предварена пантомимным антрактом. Вновь звучит тот уличный, парижский шум, шум суеты, сплетен, жажды обогащения и интриги, который звучал в интродукции балета. Здесь он проходит на фоне театральной премьеры. Афиши объявляют представление балета «Сильфида». Публика съезжается в театр. «Полным ходом» работают «околотеатральные» махинации. Герцог, инспирируемый Флориной, ревностно относящейся к будущему успеху Корали, сторговывается с клакой: надо освидетельствовать новое произведение и его автора и исполнителей.

Балет открывается слетом сильфид — созданий романтически настроенного воображения; они словно видимые образы музыки; их танец прерван приближением человека. Это путник-романтик, бегущий от жизни, ищущий счастья. Сильфиды разлетаются, но одну из них юноша ловит. В большом адажио развернута романтическая сцена их любовного объяснения, окрашенного в элегические тона: разлука неизбежна. Сильфида должна исчезнуть, ей недоступна земная любовь, и, как легко ускользающая мечта романтика, она улетает. Юноша предается отчаянию.

Балет заканчивается. Успех его громаден. Все рукоплещут Сильфиде — Корали и молодому автору. Но тем сильнее зависть Флорины и тем решительнее действия Герцога. Герцог заказывает сокрушительную рецензию услужливому журналисту. На улице — при разезде — происходит баталия между сторонниками и противниками спектакля. Клака неистовствует. Но, увлеченные идеей произведения, находящиеся еще под воздействием романтических чар творчества, Люсьен и Корали не замечают окружающего их шума. Они находятся как бы в состоянии экстаза, трансa.

Экзальтированная молодежь подхватывает Люсьена и Корали, унося их на руках. Камюзо остается один. Он озадачен — ведь Корали должна была пойти с ним. Флорина и Герцог выводят его из этого состояния, они зовут его с собой.

Первая картина второго действия — в комнате Корали. Звучит вторая из трех основных романтических тем произведения — тема первой встречи Люсьена и Корали, вскоре сменяющаяся вальсом. Вбегает радостный Люсьен. Счастье возлюбленных было бы безоблачным, если бы... Ведь все кругом — предметы обстановки, сама комната — все, все принадлежит Камюзо. Ведь Корали не свободна. И реальным напоминанием об этом звучит тема Камюзо. Это его шаги. Он приближается к комнате. Корали прячет Люсьена.

Музыкальная характеристика Камюзо именно здесь развернута с наибольшей полнотой. Она отражена в уверенной, не быстрой, «осанистой» походке собственника, чувствующего незыблемость и силу своей власти — власти денег.

Камюзо доволен успехом Корали. Он готов на все, чтобы угодить ей. Рисуются заманчивые перспективы — новая квартира, экипаж, туалеты. И вдруг он видит чей-то цилиндр, забытый на столе. Напрасно Корали старается обмануть его, выдавая цилиндр за предмет театральной бутафории. Выведенный из себя Камюзо требует объяснений. Корали не хочет лгать. Она выводит Люсьена и заявляет о своей любви к нему. Камюзо остается только уйти. Но он уверен, что еще вернется сюда. Жизнь возьмет свое, будущее снова отдаст в его руки Корали. С таким убеждением он уходит.

Словно гора свалилась с плеч Корали и Люсьена. Они счастливы, они свободны...

Появляются молодые друзья Корали и Люсьена, художники, поэты, музыканты, — артистическая богема Парижа. Шумно и весело празднуется успех произведения. Автору и исполнительнице преподносятся дары — портреты, стихи, оды. Люсьен импровизирует. В разгар веселья являються Герцог и Флорина. Люсьен ошеломлен. Флорина держится сухо, сдержанно. Герцог пришел лично пригласить композитора к себе на маскарад. Упоенный этими новыми для него знаками внимания, Люсьен не скрывает своего восторга. Картина заканчивается веселым, богемным вальсом-песней, доводящей праздничную сцену до кульминационного развития.

Вторая картина второго действия — маскарад. Картины общего бала (вальс).

Среди танцующих — группа «заговорщиков»: Камюзо, Герцог, Флорина. Последняя в костюме сильфиды и в маске. Замысел заговора прост: завлечь Люсьена, заставить его подчиниться их воле. Нужно, чтобы он написал балет для Флорины. Замысел удается. Люсьен преследует неизвестную сильфиду, пытается сорвать с нее маску, и, когда ему это удастся, он целиком поддается обаянию молодой женщины. Вот он у карточного стола. Идет игра. Удача сопутствует ему. Золото опьяняет. Оно сказочно растет. Сила незнакомых еще Люсьену страстей приводит его в состояние почти полного аффекта. На высшей точке напряжения игры на столе появляется танцовщица. Это Флорина в головокружительном танце. Разгоряченное воображение Люсьена летит навстречу планам Герцога и Камюзо. Свершилось желанное: Париж — у его ног.

Третья картина второго действия — у Корали. Возвратившись из театра, Корали допрашивает свою старую служанку о том, где Люсьен, но не получает утешительного ответа. Она обеспокоена его отсутствием. Друзья Люсьена, пришедшие навестить юную чету, застают Корали одну, в состоянии болезненной тревоги. Напрасно они пытаются утешить и развеселить ее. Тревога Корали оправдывается: Люсьен вскоре приходит, но не один. С ним Герцог. Люсьен находится в состоянии, близком к невменяемости. Он возбужден до предела — пригоршнями выбрасывает золото, опорожняя свои карманы. Это его выигрыш. Удача, счастье, признание, любовь должны сопутствовать ему в жизни. В своем опьянении он не замечает печали и тревоги подруги. Внезапно появляющаяся Флорина легко и быстро уводит его за собой.

Уход Люсьена переживается Корали как духовная смерть, как утрата лучших иллюзий в жизни. Все ее надежды на счастье были связаны с Люсьеном. Она смотрит в окно, словно не веря виденному, словно снова и снова желая убедиться, что Люсьен от нее ушел, и ушел с Флориной. Оборачиваясь, она видит оставленное им золото. Это вызывает в ней пароксизм горя, отчаяния, оскорбленного самолюбия. Она швыряет монеты в окно, неистовствует. Друзья, невольные свидетели драматической сцены, тщетно пытаются успокоить ее, привести в чувство. Сцена идет в музыке адажио $1/8$, построеного как танцевальный монолог.

Служанка выпроваживает гостей, но на смену им появляется Камюзо. Корали гонит его. Доведенная до иступления, она начинает бить и сокрушать окружающие предметы. Камюзо уходит торжествующий, уверенный в том, что остается хозяином положения.

Картину заключает элегия. В ней выражено отчаяние обессиленной Корали, ее прощание с Люсьеном (сцена с медальоном), прощание со своим прошлым, с лучшими надеждами и стремлениями.

Первая картина третьего действия происходит в комнате Флорины. Люсьен у ее ног. В музыке «идиллия», но нетрудно усмотреть в ней нотки разочарования и самоупрека. В самом деле, достигнув желаемого, Люсьен утратил желанное. Он

потерял свободу, потерял творческую независимость. Герцог и директор театра заказывают ему балет для Флорины. Он импровизирует, но импровизация сразу отвергается. Флорина, сперва одна, затем вместе с Герцогом, вульгаризирует тему Люсьена. Люсьен вне себя от негодования, пытается уйти, но его останавливает Флорина. Пуская в ход всю свою власть над ним, она заставляет его вернуться. Не годя и в то же время сдаваясь, Люсьен продолжает импровизацию. Уступая ее настояниям, он делает музыку такой, какой она нужна Флорине. Заказ выполнен. Опьяненный мнимым почетом, Флориной и подогретым честолюбием, он потерял себя.

Камюзо, Герцог, Флорина и директор театра торжествуют.

Предваряемая музыкальным антрактом, выражающим торжество дельцов над ослепленным мечтателем, вторая картина третьего действия вновь переносит нас в театр. Идет премьера балета Люсьена, написанного им уже для Флорины. Сцена представляет ущелье в горах Богемии. Разбойники с пистолетами в руках ожидают проезжающих на большой дороге. Появляется карета, в которой едет балерина (Флорина) со своей служанкой. Разбойники останавливают карету и угрожают путешественникам смертью, но чары балерины «укрощают» их. В то время как они пляшут вокруг балерины, является полиция, вызванная расторопной служанкой. В балете последовательно проходят адажио, чардаш, массовый танец бандитов.

Успех Флорины велик; в особенности понравилась зрителям воинственная полька, написанная Люсьеном на мотив, заказанный Флориной.

Все рукоплещут ей. Однако для Люсьена не находится слов поздравлений. Его оттесняют. Он одинок. К нему подходит Камюзо и иронически-любезно раскланивается с ним, сует в руки Люсьену деньги.

Отрезвевший Люсьен видит степень своего падения. Друзья, отвернувшись от него, насмешливо насвистывают пошлые темы из его нового балета.

Бежать! Бежать! Это все, что осталось Люсьену. Он скрывается.

Набережная Сены в грязном тумане. Сюда прибежал Люсьен. Мысль о самоубийстве владеет им. Но умереть не хватает сил. Образ Корали влечет его к себе. Вернуться к ней, вернуть себя, искупив свое преступление. Люсьен исчезает.

Заключительная сцена у Корали. Камин пуст, вещи все распроданы за долги. Корали складывает свои театральные костюмы в картонку. При виде костюма Сильфиды Корали вспоминает свои утраченные навсегда иллюзии. Со вздохом она опускает тюники в картонку.

Появляется уверенный, старающийся быть ласковым Камюзо. Он делает вид, что все забыл и пришел за ней. Пока Камюзо и служанка собирают вещи Корали, она раздумывает. Смерть или Камюзо, Камюзо или смерть — сейчас равноценно. Украдкой она проглатывает бусинку с ядом. Под звуки похоронного марша Камюзо уводит Корали.

Внезапно строй музыки резко меняется.

Смятенное аллегро, прерывистые удары ритма. Вбегает Люсьен, но комната пуста, Корали нет. Иллюзии не вернуться! В руках у него — забытые крылышки Сильфиды.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Материалы XXVI съезда КПСС. М., Политиздат, 1981, с. 63.
- ² Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. Л., «Асадепна», 1927, с. 7.
- ³ Л., «Музыка», 1973.
- ⁴ Рославлева Н. Марис Лиена. М., «Искусство», 1978, с. 100.
- ⁵ Л.—М., «Искусство», 1937.
- ⁶ Вальберх И. Из архива балетмейстера. М. «Искусство», 1948, с. 60.
- ⁷ Там же, с. 166, 177.
- ⁸ Слонимский Ю. Дидло. Л.—М., «Искусство», 1958, с. 114.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ См.: Захаров Р. Искусство балетмейстера. М., «Искусство», 1954.
- ¹¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 12-и т., т. 3. М., «Правда», 1951, с. 168.
- ¹² Плещеев А. Наш балет. Спб., изд. Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899, с. 427.
- ¹³ Лавровский Л. О путях развития советского балета.— В кн.: Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советского балета. М., ВТО, 1962, с. 15.
- ¹⁴ «Ежегодник Академических театров», сезон 1923/24 года, № 16, 3 июня.
- ¹⁵ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., «Искусство», 1954, с. 90.
- ¹⁶ Соллертинский И. Статьи о балете, с. 26.
- ¹⁷ Станиславский К. С. Работа актера над собой.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М., «Искусство», 1955.
- ¹⁸ Соллертинский И. Статьи о балете, с. 46.
- ¹⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 258.
- ²⁰ Ушинский К. Д. О первоначальном преподавании языка.— Собр. соч. в 10-ти т., т. 5. М.—Л., Учпедгиз, 1942, с. 344—345.
- ²¹ Таиров А. Заметки режиссера Камерного театра. М., 1921, с. 31.
- ²² Кудашева Т. Н. Руки актера. М., «Искусство», 1970.
- ²³ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., Изогиз, 1934, с. 68, 131.
- ²⁴ Толстой А. Как мы пишем.— Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., Гослитиздат, 1958, с. 267.
- ²⁵ Гете Й.-В. Статьи и мысли об искусстве. Л.—М., «Искусство», 1936, с. 102.
- ³⁰ Пудовкин В. Пути советского кино и МХАТ. М., Госкиноиздат, 1947, с. 8.
- ²⁷ Петров Н. В. В чем же суть воспитания актерской молодежи? — «Театральный альманах». М., ВТО, 1948, № 7.
- ²⁸ Фокин М. Против течения. Л.—М., «Искусство», 1962, с. 214.
- ²⁹ Новерр Ж.-Ж. Письма о танце.
- ³⁰ Сергеев К. Советский балет — это звучит гордо! — «Сов. культура», 1967, 23 ноября.

- ³¹ Бахрушин Ю. А. История русского балета. М., «Сов. Россия», 1965, с. 165.
- ³² Вартанов А. «Правда», 1978, 13 авг.
- ³³ Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец. М., «Искусство», 1963, с. 210.
- Захаров Р. Обогащая танец.— «Правда», 1980, 13 янв.
- ³⁵ Блазис К. Искусство танца.— В кн.: Классики хореографии. Л., «Искусство», 1937, с. 95, 97.
- ³⁶ «Правда», 1972, 25 янв.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ Там же.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абалкин Н. А. 193
Аболимов П. Ф. 161, 162
Абрамова А. И. 29, 70
Абрахаме П. 139
Адан А. 40, 41, 82
Акимов Б. Б. 26, 92
Алис Л. 52
Анджоллини Г. 53
Андреев А. Л. 161
Анисимова Н. А. 176
Аренде А. Ф. 67
Аренский А. С. 68
Арефьев А. В. 78
Аристотель 152
Армашевская К. 193
Асафьев Б. В. 67, 75, 82, 189, 192, 223
Аганасов С. 43
Ахонен Л. 179
- Багиров Э. 162
Базарова Н. П. 193
Байер Й. 66
Бакалейников В. Р. 67
Бакст Л. С. 66, 78
Балабина Ф. И. 18, 34, 89
Баланчивадзе А. М. 139
Баланчин Дж. (Баланчивадзе Г. М.) 16, 75—77, 139
Баласанян С. А. 71
Балашова А. М. 70
Бальзак О. де 22, 77, 161, 221—223
Банк Л. М. 29, 70
Бар М. фон 179
Бах И.-С. 177
Бахрушин Ю. А. 172, 193, 228
Бегичев В. П. 171
Бежир М. 68, 72
Белинский А. А. 187
Беллерман И. 188
Бенуа А. Н. 68, 78, 159
Берг О. М. 66
Бертран-Атриюкс А. 174

Бессмертнова Н. И. 26, 36, 70, 71, 188
Бетховен Л. ван 72, 152, 190
Бибер М. Э. 91
Бизе Ж. 158
Блажек И. 178
Блазис К. 52, 53, 193, 228
Бобышов М. П. 78, 163, 164, 167
Бовт В. Т. 42, 91
Богатырев А. Ю. 26
Богданов-Березовский В. В. 223
Боголюбская М. С. 75
Бокадорро В. 15, 27
Большакова Г. И. 26
Бородин А. П. 63, 68
Ботто Л. 76
Брамс И. 72
Брегвадзе Б. Я. 89
Брянцев Д. А. 15, 27, 187
Булгаков А. Д. 91
Бурмейстер В. П. 42, 43, 171, 176
Бурнонвиль А. 42, 52, 193

Ваганова А. Я. 29, 30, 42, 66, 67, 70, 119, 125, 179, 184, 193
Вазем О. В. 70
Вайнонен В. И. 16, 63, 139, 176, 184, 189, 193
Вайнонен Н. В. 193
Валамат-заде Г. Р. 182
Валукин Е. П. 177
Вальберх И. И. 35, 52—56, 58, 154, 227
Ванслов В. В. 193
Варламов А. 178
Вартанов А. С. 187, 228
Василенко С. Н. 71
Васильев В. В. 15, 25, 26, 70, 71, 92, 187, 188
Васильева В. 29
Васильева-Рождественская М. В. 188, 193, 228
Вебер К.-М. 68
Вестрис О. 29, 55, 59, 193
Вечеслова Т. М. 34, 42, 70, 91, 186, 193 •
Вигман М. 178
Викулов С. 184
Вильяме П. В. 75, 78
Виноградов О. М. 15, 63
Вирсаладзе С. Б. 78
Власова Э. Е. 42
Волков Н. Д. 161
Вольтер М.-Ф. 53
Волынский А. Л. 15, 192

Габович М. М. 18, 30
Гаврилин Д. А. 187
Ганзен И. П. 172
Гаррик Д. 53, 54, 91
Гварамадзе Л. Л. 193
Гвоздев А. А. 192
Гельцер В. Ф. 171
Гельцер Е. В. 42, 67, 70
Гердт Е. П. 31

Герино Т. 52
Герольд Л. 174
Гертель П.-Л. 174, 175
Гете И.-В. 95, 227
Гийе 37
Гильфердинг Ф. 53
Глазунов А. К. 64, 66, 67, 158, 190
Глинка М. И. 68, 152, 178, 185
Глиэр Р. М. 82, 161—164, 167, 170
Глушковский А. П. 12, 35, 52, 161
Гоголь Н. В. 8, 9, 120
Голейзовский К. Я. 71
Головащенко Ю. А. 193
Головин А. Я. 78
Головкина С. Н. 30, 63, 175
Голубкова Е. 193
Гордеев В. М. 26, 188
Горский А. А. 19, 31, 62, 63, 66, 67, 70, 133—135, 171, 173, 181
Горчаков Н. М. 74
Готье Т. 36, 44
Гривицкас В. В. 182
Григорович Ю. Н. 15, 26, 43, 67, 70, 131, 142, 162, 171, 173, 174, 176, 188
Гризи К. 36, 37, 40
Грэхем М. 69
Гуляев В. Н. 187
Гумба Ю. 44
Гуров М. А. 176
Гюго В. 42, 43, 59, 60
Гюржи Э.-Б. де 44

Дворжак А. 62
Дебюсси К. 70
Делиб Л. 62, 82
Джоржевич В. 180
Джосс К. 177
Джури А. А. 174
Дидло Ш. 12, 29, 35, 53, 55—59, 159
Диес Р. 49
Дикий А. Д. 73
Дмитриев В. В. 78, 161, 223
Доберваль Ж. 29, 55, 174, 193
Добужинский М. В. 78
Долинская Е. И. 19
Дриго Р. 66, 173
Дубовской Е. А. 164
Дудинская Н. М. 12, 31, 65, 70, 91, 66, 186
Дудко М. А. 34, 70, 91
Дункан А. 69, 72
Дягилев С. П. 63, 70

Евтеева 184
Елизарьев В. Н. 15
Ермолаев А. Н. 29, 31, 91, 126
Ефремова С. В. 184

Жарра М. 43
Жид К. 44
Жуков А. В. 29, 70, 91, 178

Заклинский К. 44, 187
Захаров В. Р. 178

Иванов Л. И. 15, 35, 53, 63, 64, 67, 119, 120, 134, 139, 171—174, 176, 181, 184
Иванова Л. А. 134
Изабе Э. 45
Ильина О. 178
Ильинский И. В. 95
Иованович М. 181
Иогансон Х. П. 68
Иордан О. Г. 34, 35
Истомина А. И. 56

Кальфуни Д. 43
Каминская В. И. 34, 70
Кандаурова М. П. 70
Каплан Э. И. 73
Караев К. А. 162
Каретников Н. Н. 155
Карсавина Т. П. 70
Каухонен К. 180
Китон Б. 90
Кнебель М. И. 74
Кожухова М. А. 30
Колосова Е. И. 54
Колпакова И. А. 26, 31, 66, 184, 188
Комлева Г. Т. 26
Кондратьева М. В. 13, 26, 92, 188
Конюс Н. Г. 29, 91, 176, 180
Коралли Ж. 35, 41, 44, 52, 58
Корень С. Г. 18, 120
Корещенко А. Н. 66
Коровин К. А. 78
Костровицкая В. С. 193
Кригер В. В. 70, 193
Крузет Л. 52
Кторов А. П. 95
Кудашева Т. 93, 227
Курилко М. И. 161
Кшесинская М. Ф. 42, 66, 70, 90, 174
Кшесинский И. Ф. 28, 90

Лавровский Л. М. 36, 38, 131, 139, 173, 176, 180, 193, 227
Лавровский М. Л. 26, 70, 71, 92, 186, 188
Лайне Д. 179
Ламираль Е. 174
Ламираль Ж. 174
Ламотт-Фуке 60
Лапаури А. А. 15, 193
Лацилин, Л. А. 161
Левенталь В. Я. 78
Левинсон А. Я. 15, 192
Легат Н. Г. 31, 66, 121, 133
Легат С. Г. 31, 66, 121, 133
Ленин В. И. 83, 152, 227
Леньяни П. 42, 70
Леонардо да Винчи 93, 94, 227

Леонтьев Л. С. 28, 90, 91
Лепешинская О. В. 21, 30—32, 91, 176, 193
Лермонтов М. Ю. 9, 150
Лееж А.-Р. 44
Либа М. Э. 26, 35, 70, 92, 187, 188
Лист Ф. 62, 72
Лопухина В. В. 180
Лопухов А. В. 34
Лопухов Ф. В. 16, 19, 52, 70, 85, 120, 161, 173, 184, 193
Лукиан 94
Луначарский А. В. 67
Люком Е. М. 31, 32, 42, 60, 91

Мазалова Р. 178
Майоров Г. А. 15, 27
Максимова Е. С. 22, 26, 36, 70, 92, 186—188
Малибран М. 37
Малис Г. 66
Мальцев В. 178
Марков П. А. 73
Марсо М. 90
Мартirosян М. С. 63, 175
Мезенцева Г. С. 26, 43
Мей В. П. 193
Мейерхольд В. Э. 78, 179
Меликов А. Д. 162
Мессерер А. М. 12, 18, 29, 30, 91, 173, 176, 193
Мильчина В. А. 52
Минкус Л. 20, 67
Мионов В. П. 18
Михайлов М. М. 70, 193
Млодзинская Н. Ф. 41
Мозжухин И. И. 95
Моисеев И. А. 161, 193
Монахов А. М. 19, 28, 142
Москвин И. М. 95
Мотт К. 43
Моцарт В.-А. 185, 190
Мунгалова О. П. 70

Надаши Ф. 176
Немирович-Данченко В. И. 74, 75, 154
Нижинский В. Ф. 70, 159
Никитина Т. П. 180
Николаева А. В. 18
Новерр Ж.-Ж. 10, 12, 28, 35, 52—56, 59, 158, 159, 193, 227

Обрадович К. 180
Обухов А. Н. 159
Оленина И. И. 91
Орловская Н. Н. 176
Островский А. Н. И

Павлов И. П. 33, 151
Павлова А. П. 22, 36, 65, 68, 70, 95, 119, 120, 159
Павлова В. Ф. 182

Павлова Н. В. 26, 36, 92, 188
Перро Ж. 19, 29, 35, 37, 41, 42, 53, 58—61, 64, 131
Пети Р. 43
Петипа Л. 40
Петипа М. И. 12, 20, 21, 29, 31, 36, 41, 42, 52, 53, 59, 62, 64—67, 70, 118, 121, 133—135, 159, 171, 173, 176, 181, 184
Петрицкий А. Г. 78
Петров А. П. 162
Петров Н. В. 73, 154, 227
Петров О. 192
Петров П. Н. 15
Петровский А. П. 67
Платон 152
Плещеев А. Л. 15, 65, 192, 227
Плисецкая М. М. 31, 68, 72, 91, 92, 120, 186, 188
Подгорецкая Н. Б. 70
Пономарев В. И. 19, 28, 30, 41, 70, 176
Попов А. Д. 74
Пребил Ж. 181
Преображенская О. Н. 66, 70
Прокофьев А. 177
Прокофьев С. С. 82, 139, 140, 162
Пудовкин В. И. 95, 227
Пуни Ц. 42, 62, 67
Пушкин А. И. 30
Пушкин А. С. 9, 34, 56, 57, 62, 113, 150, 166, 167, 170, 197, 223

Раддов С. Э. 73
Радунский А. И. 30, 63, 91, 175
Рахманинов С. В. 152, 190
Рейзингер В. 171
Рембрандт Х. ван Р. 45
Репин И. Е. 150
Рерих Н. К. 78
Римский-Корсаков Н. А. 71
Рославлева Л. А. 174
Рославлева Н. П. 35, 193, 227
Руденко А. М. 30
Руже де Лиль К. 72
Рындин В. П. 78
Рябцев В. А. 91
Ряженова Л. М. 18

Сабирова М. А. 92
Садлер 38
Салин К. 179
Салтыков-Щедрин М. Е. 62, 85, 227
Санковская Е. А. 52
Светлов В. Я. 15, 192
Семенов В. А. 31
Семенова М. Т. 12, 22, 29—32, 65, 66, 91, 173, 180
Семеняка Л. И. 26, 27, 36, 92, 188
Сен-Жорж Ж.-А.-В. 36, 37
Сен-Леон А. 61, 62, 65, 67, 85, 135
Сен-Санс К. 68, 120
Сергеев К. М. 18, 31, 34, 70, 91, 120, 126, 139, 164—166, 170, 193, 227
Сех Я. Д. 180 •
Симонова Н. 89

Синисало Г. Н. 162
Скалова О. 178
Скальковский А. К. 192
Скрябин А. Н. 72, 177
Слонимский С. М. 162
Слонимский Ю. И. 161, 227
Смирнов И. В. 162, 176, 178, 193
Смирнова Е. А. 52
Смирнова М. В. 176, 178
Смирнова М. Г. 179, 180
Смольцов В. В. 30
Смольцов И. В. 19, 70
Соколова Е. П. 70
Соллертинский И. И. 22, 54, 73, 74, 76, 193, 227
Соловьев В. Н. 73
Соловьев-Седой В. П. 120
Соляников Н. А. 91
Сорокина Н. И. 26
Спесивдева О. А. 31, 36, 42, 60
Станиславский К. С. 73—75, 227
Станишевский Ю. А. 193
Стравинский И. Ф. 68, 72
Стручкова Р. С. 13, 31, 91, 186, 193
Сулержицкий Л. А. 154

Таиров А. Я. 227
Тальони М. 36, 37, 40, 41, 56, 172
Тальони Ф. 29, 41, 53, 57—59, 158
Тарасов Н. И. 70, 193
Тарасова О. Г. 15, 178
Тенирс Д. 45
Тимофеева Н. В. 26, 27, 70, 92
Титюс (Антуан-Тетюс Доши) 52
Тихомирнова И. В. 30
Тихомиров В. Д. 29, 67, 70
Ткаченко Т. С. 193
Толонен 179
Толстой А. Н. 94, 227
Тот А. 178
Туманов И. М. 73
Тургенев И. С. 9

Уланова Г. С. 12, 21, 26, 31, 32, 34, 36, 68, 76, 91, 92, 120, 186, 193
Ушинский К. Д. 83, 227

Фадеечев Н. Б. 13
Файер Ю. Ф. 67
Фарманянц Г. К. 120
Федоровский Ф. Ф. 78
Федянин С. 187
Флобер Г. 67
Фокин М. М. 15, 16, 19, 31, 52, 53, 63, 66, 68—172, 119, 120, 124, 138, 158, 159, 185, 227

Хаджиславкович Г. 180
Хайкин Б. Э. 162

Хадабала З. 178
Харангозо Д. 178
Хачатурян А. И. 180
Хикмет Назым 162
Ходасевич В. М. 78
Холфин Н. С. 176
Хренников Т. Н. 27
Худеков С. Н. 15, 192

Цукки В. 42, 174

Чабукиани В. М. 31, 65, 91, 120, 124, 126, 131, 139, 186
Чайковский П. И. 11, 21, 62, 64, 67, 71, 82, 150, 171, 172, 173, 177, 184, 190, 201
Чаплин (Спенсер) Ч. 90
Чекрыгин А. И. 91
Чемодуров Е. Г. 78
Черрито Ф. 60, 61
Чикваидзе Е. Г. 186
Чичинадзе А. В. 63
Чулаки М. И. 162

Шавров Б. В. 70, 91
Шаль Ф. 61
Шаляпин Ф. И. 95
Шекспир В. 27, 79, 91, 94, 113, 152
Шелест А. Я. 34, 91
Ширяев А. В. 28, 63
Шнейцгофер Ж.-М. 41
Шопен Ф. 72, 158, 190
Шостакович Д. Д. 82
Штраус И. 158, 189, 190
Шуберт Ф. 72
Шуман Р. 68

Щедрин Р. К. 82

Эйфман Б. Я. 185
Эльслер Ф. 36, 37, 42, 44, 48, 49, 174
Эльяш О. 193

Ягудин Ш. Х. 120
Ягушт М. 180
Якобсон Л. В. 18, 185

СОДЕРЖАНИЕ

<p>3 От автора</p> <p>4 Основные принципы воспитания балетмейстера</p> <p>7 Хореография как вид искусства</p> <p>11 Балетмейстер</p> <p>17 Артист балета</p> <p>27 Работа балетмейстера с исполнителями</p> <p>32 Образ в балетном спектакле</p> <p>52 О балетмейстерах прошлого</p> <p>73 Драма — Станиславский — балет</p> <p>79 Композиция танца</p> <p>90 Пантомима и жест в балетном спектакле</p> <p>96 Балетмейстер-скульптор</p> <p>101 Сочинение и исполнение танцевальных этюдов</p> <p>104 Сочинение простейших танцев</p> <p>108 Постановка танца</p> <p>113 Подход к сочинению действенного танца</p> <p>118 Вариация — танец одного солиста</p> <p>127 Дуэт</p> <p>131 Действенный дуэтный танец</p> <p>133 Трио</p>	<p>134 Квартет</p> <p>137 Массовый кордебалетный танец</p> <p>144 Балетмейстер — творческий организатор коллектива</p> <p>148 Искусство, культура и жизнь</p> <p>153 О работе студента над собой</p> <p>157 Программа балетного спектакля</p> <p>162 Пример постановки большого балета</p> <p>171 О сохранении классического наследия</p> <p>174 Старинный балет</p> <p>175 Влияние советского балета на развитие мировой хореографии</p> <p>181 Балетмейстер на телевидении</p> <p>188 Сочинение бального танца</p> <p>191 Хореографическое искусство и его критика</p> <p>196 Приложения</p> <p>196 Программа балета «Тщетная предосторожность»</p> <p>197 «Медный всадник»</p> <p>214 «Тарас Бульба»</p> <p>221 «Утраченные иллюзии». К постановке спектакля</p>
--	---

Захаров Р. В.

3-38

Сочинение танца. Страницы педагогического опыта.— М.: Искусство, 1983—237 е., ил., [24] л. ил.
ISBN 5-210-00347-7

Книга известного балетмейстера, народного артиста СССР рассказывает о сложном процессе сочинения танца. Автор самым подробным образом рассматривает все этапы создания балета. При этом он опирается не только на свой собственный опыт, но и на опыт балетмейстеров прошлого и современных хореографов, активно ищущих новых путей развития искусства балета. Книга заинтересует педагогов и учащихся хореографических училищ, а также руководителей и участников самостоятельных хореографических коллективов.

„ 490600000—141
0—025(01)—89—1П—^{ЛБ}ff

ББК 85.32

Ростислав Владимирович Захаров

СОЧИНЕНИЕ ТАНЦА

Редактор М. М. Сингал
Художник В. Ю. Кученков
Художественный редактор М. Г. Егiazарова
Технический редактор И. Э. Орловская
Корректор Е. Р. Лаврова

И.Б. № 2897. Сдано в набор 04.08.88. Подписано в печать 27.06.89. Формат 60X88/16. Бумага книжно-журнальная. Гарнитура Тайме. Печать офсетная. Усл. кеч. л. 17,64. Усл. кр.-отг. 20,9. Уч.-изд. л. 20,563. Изд. № 4226. Тираж 25 000. Заказ 1838/1153. Цена 1 р. 30 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Диапозитивы изготовлены в Ленинградской типографии № 2 головном предприятии ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Государственного комитета СССР по печати. 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29. Отпечатано в Ленинградской типографии № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Государственного комитета СССР по печати. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.