трастной. Но отвергая старую балетную наивность сюжетов, балетные штампы, современные хореографы делают это порой излишне резко, с подчеркнутой дерзостью, разрушая то, что могло бы быть сохранено. Интенсивная «интеллектуализация» хореографии приводит иногда к потерям в сфере танцевальности, к излишней усложненности решений, некоторому однообразию интонаций и нарочитой прямолинейности в воплощении идей. Но, как известно, в периоды бурных сломов и поисков искусству всегда была свойственна крайняя полемичность. Надо надеяться, время отсеет лишнее, наносное, оставит наиболее ценное, нужное балету сегодня и завтра.

Расширение выразительных возможностей балета как вида искусства позволили ему обращаться к темам, которые ранее оказывались ему недоступными, и воплощать их с глубиной, невиданной ранее на сцене. В подтверждении этого приведем несколько примеров.

На первых порах освоения героической тематики конфликт между народом и его врагами разрешался хореографами, как правило, безоговорочной победой народа. Так заканчивались «Пламя Парижа» Б. Асафьева — В. Вайнонена, «Лауренсия» А. Крейна — В. Чабукиани, «Соловей» М. Крошнера — А. Ермолаева. Позже коллективная мысль практиков и теоретиков искусства стала трактовать типы трагических конфликтов более многозначно. Деятели хореографии нашли способы воплощения на балетной сцене оптимистической трагедии. Вспомните финал балета «Спартак» А. Хачатуряна — Ю. Григоровича — этот торжественный, исполненный героического пафоса реквием.

По иному стала пониматься в балете и сама героика. Сегодня хореографы стремятся показать не столько героические поступки человека, сколько напряжение его воли, внутреннее преодоление себя. На балетной сцене все пристальнее рассматриваются характеры не только исключительных личностей, но и обыкновенных людей, простых тружеников, о чем свидетельствуют «Геологи» Н. Каретникова — Н. Касаткиной и В. Василева, «Асель» В. Власова — О. Виноградова, «Ангара» А. Эшпая — Ю. Григоровича, «Материнское поле» К. Молдобасанова — У. Сарбагишева. Белорусский юноша Иван и итальянская девушка Джулия в «Альпийской балладе» Е. Глебова, поставленной в Белорусском театре оперы и балета О. Дадишкилиани по мотивам повести В. Быкова, во время своего бегства из фашистского концлагеря проявляют такое мужество, стойкость, нравственную силу, что позволяют говорить о себе как о подлинных героях, носителях высоких гуманистических идеалов.

Постигая ведущие тенденции художественного мышления своего времени, вступая в контакт с эстетически развитым, творчески мыслящим зрителем, балет в тот же отрезок сценического времени дает ему сегодня значительно больше художественной информации, чем раньше. Хореографы рассчитывают ныне на серьезную, думающую аудиторию, умеющую быть своеобразным соавтором хореографа, способную мыслить ассоциациями, сопоставлять, проводить параллели. Авторы стремятся заставить ее напряженно «работать» в каждом из сценических мгновений спектакля.

Как не вспомнить здесь слова В. И. Ленина, сказанные, правда, в адрес писателя, но имеющие и прямое отношение к хореографу. Владимир Ильич отмечал, что настоящий писатель не будет ориентироваться на читателей, не желающих или не умеющих размышлять, «он предполагает в неразвитом читателе серьезное намерение работать головой и помогает ему делать эту серьезную и трудную работу, ведет его, помогая ему делать первые шаги и уча идти дальше самостоятельно».

Анализируя творчество белорусского хореографа В. Елизарьева, можно сказать, что он ищет такой связи со своими зрителями, стремится вовлечь их в свои размышления. Показательны в этом отношении уже хотя бы те изменения, которые балетмейстер сделал в сценарии «Тиля Уленшпигеля». Убрав из балета известную по роману Шарля де Костера картину сожжения Клааса, отца Тиля, он в то же время ввел в финал спектакля отсутствующую у писателя сцену огромного человеческого костра, в котором горят народ и его герои. Пусть пепел всех сожженных в огне войны стучит в наши сердца — как бы говорит он. И расчет балетмейстера на таких заинтересованных зрителей, зрителей-соавторов оказывается не напрасным. Его балеты вызывают страстные споры, причем споры эти, как правило, выходят за рамки одного спектакля, касаются проблем балетного искусства в целом, его взаимоотношений с жизнью.

«После просмотра балета «Сотворение мира» я много размышлял,— сказал на обсуждении спектакля доцент Белорусского университета имени В. И. Ленина В. Наумович, — ибо он заставляет задуматься о своей жизни, о судьбе человечества». «Я никогда не ожидала, что в балете могут быть подняты такие сложные проблемы, — заявила начальник планового отдела цеха платформ Минского автозавода В. Колотван. — На сцене передо мной прошла как бы вся история человечества с ее борьбой, страданиями, завоеваниями...»

Ныне расширяются границы балетного реализма, выкристаллизовывается новая эстетика хореографического театра, постоянно обновляются связи искусства с жизнью, обогащаются его художественные возможности. Балет отвечает сегодня высоким требованиям своего времени и предстает перед нами не инфантильным ребенком, не прекрасным мечтателем, а нашим современником, мыслителем, коллегой по борьбе.

МОЛОДЫЕ ДЕРЗАЮТ

Балет Б. Бартока «Деревянный принц» в Большом театре Союза ССР

ВЛАДИМИР ГОЛУБИН

К столетию со дня рождения выдающегося венгерского композитора Белы Бартока в Большом театре был поставлен его балет «Деревянный принц». Постановка осуществлена молодым балетмейстером Андреем Петровым.

Произведение, написанное музыкантом весной 1917 года, когда над планетой бушевала первая мировая война, впитало в себя мысли и настроения Бартока той поры. Приникая к живительному источнику народного творчества, выдающийся мастер создал музыкальную сказку-притчу о мучительном и сложном пути человека к постижению подлинных духовных ценностей, о преодолении им фальши, бездуховности, о нелегком поиске идеала... И надо отдать должное молодому балетмейстеру — работая над постановкой балета, он стремился постичь его философский смысл, идейно-нравственную проблематику сочинения.

Собственная манера мышления, желание по-своему разрешать драматургические коллизии, тщательная работа с актерами являются особенностью творческого почерка А. Петрова. Основным средством выразительности Петрову служит танец, образный, выстроенный на классической основе. Постановщик пользуется им гибко, применяя различные пластические акценты, ракурсы, что дает ему возможность находить органичное воплощение музыки балета, такой философски многозначной и самобытной.

Однако хотелось бы высказать балетмейстеру некоторые пожелания. Его пластическая партитура хореографически очень насыщенна, ей недостает мягкости полутонов, прозрачности. Думается, игра контрастов, более тонкая нюансировка обогатили бы творческую палитру постановщика. Если говорить языком музыкантов, танец у Петрова постоянно «звучит» фортиссимо, а иногда так хочется пиано. И еще одно — об использовании Петровым хореографической цитаты. Этот прием лишь тогда правомочен, когда он оправдан смыслом и идеей спектакля, а не является просто броским, эффектным элементом танца. К сожалению, в хореографии молодого балетмейстера применение пластической цитаты не всегда органично, не всегда подкреплено характером образного решения того или иного эпизода.

Музыкальный руководитель спектакля — Ю. Симонов, чье истолкование партитуры Бартока отличается вдумчивым и бережным отношением к музыке: дирижер подчеркивает и ее сочную живописность, и ее романтическую взволнованность, и ее национальное своеобразие.

Молодой художник Станислав Бенедиктов, которого до сих пор мы знали как сценографа драматических спектаклей, сумел тонко постичь специфику балетной постановки, показать, что ему близка и художественная палитра музыкального театра. Исходя из характера музыки Бартока и замысла балетмейстера, он создает на сцене тревожно-таинственный мир «сказки-были», где фантастика органично переплетается с реальностью, оттеняя происходящее на сцене, а колористические находки, игра света определяют эмоциональную атмосферу.

Известный и всеми признанный дуэт — Н. Павлова и В. Гордеев — танцуют партии принца и принцессы. Лирический герой Гордеева предстает перед нами в новом качестве, иной интерпретации. Артист наделяет своего принца мужеством и отвагой, он настойчиво ищет свой идеал, самозабвенно борется за свое счастье... В. Гордеев танцует динамично, увлеченно, темпераментно, подчас он неистов в выражении своих чувств. Исполнитель утверждает логичность победы такого героя, его способность преодолеть все преграды, чтобы найти путь к сердцу любимой, помочь ей осознать, где истинные духовные ценности, подлинная красота, настоящее чувство. Максимализм чувств и поступков принца определяется тем, что его характер отмечен чертами, близкими сегодняшним людям. В своей новой работе постановщик и исполнитель ломают уже привычное, стереотипное понимание амплуа лирического героя.

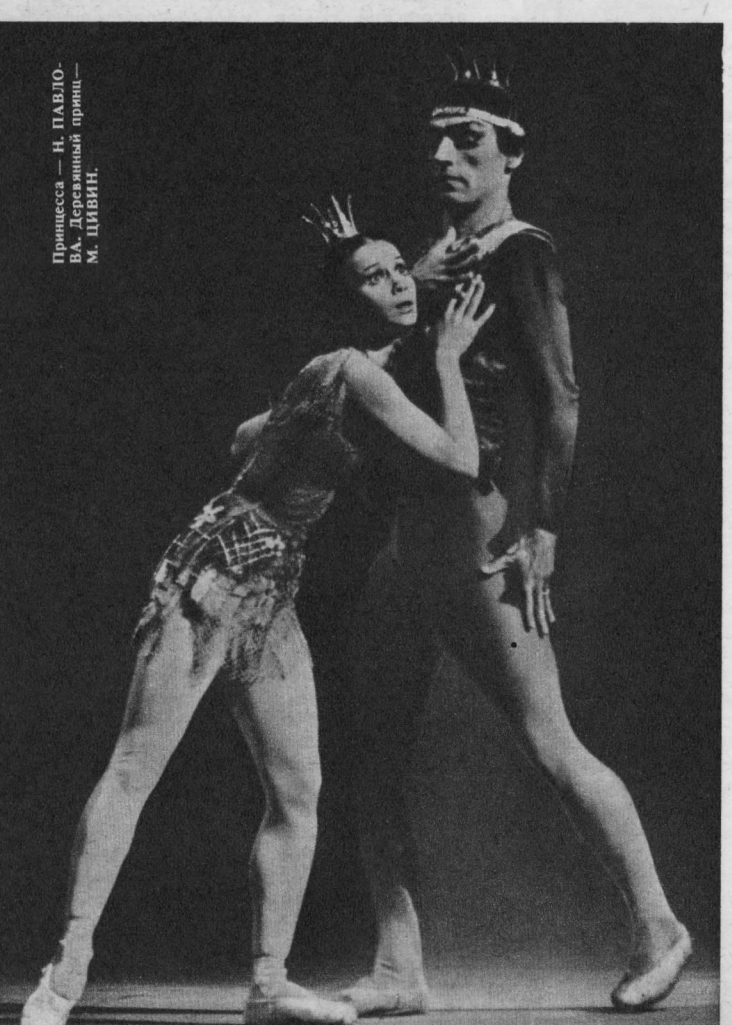
Перед героиней Н. Павловой стоит дилемма — как отличить подлинные чувства от мнимых, истинные переживания от показных? От того, что она предпочтет, зависит и ее дальнейшая судьба, и судьба окружающих... В «Деревянном принце» принцесса Н. Павловой легкомысленна и своенравна, беззаботна и непостоянна. В этом образе заложены резкие контрасты настроения, переменчивость поведения, черты в общем-то несвойственные натуре балерины: ведь мы знаем ее преданной Фригией, нежно-влюбленной Жизелью, женственной Ширин, где Н. Павлова рисовала обаятельный образ «женщины-подруги». Лишь ее Валентина в балете «Ангара» должна была решать важные жизненные проблемы, выбирать пути в сложном лабиринте обстоятельств своей судьбы. Свобода сценического поведения, разнообразные танцевальные возможности артистки помогли ей создать новый для себя характер, показать его в становлении, развитии — в таинственном сочетании сказочности и действительной жизни проявляются его различные грани. Н. Павлова наделяет принцессу человеческими чертами: кукольное кокетство уступает место искренности переживаний, мнимая влюбленность — настоящему чувству.

В роли феи интересно выступает Н. Семизорова. Танцует артистка технически легко, с блеском, свойственным балерине, четко выявляя все тончайшие нюансы хореографического рисунка партии. Вместе с тем, фея Семизоровой — это и яркий характер: во всем холодновато-серебристом облике этой загадочной героини ощущается ее желание повелевать, ее непреклонность, ее неприятие живых человеческих эмоций. Фея Семизоровой с жестоким постоянством строит преграды на пути влюбленного принца к своей мечте. Она стремится властвовать не только над его жизнью, но и над его душой. Столь сложный, неоднозначный образ Семизорова воплощает, находя нужные краски именно в танцевальном тексте, сочиненном балетмейстером. В своих больших позах фея-Семизорова как бы царит над миром людских страстей.

У другой исполнительницы роли феи — М. Быловой интерпретация партии также своеобразна и интересна, хотя над техническим исполнением ей еще немало надо работать. Чувства феи Быловой более человечные, более живые. Испытывая принца, она в то же время стремится понять его. В ее недоверчивости, неприступности вы ощущаете эмоции женщины, а не сказочной властительницы.

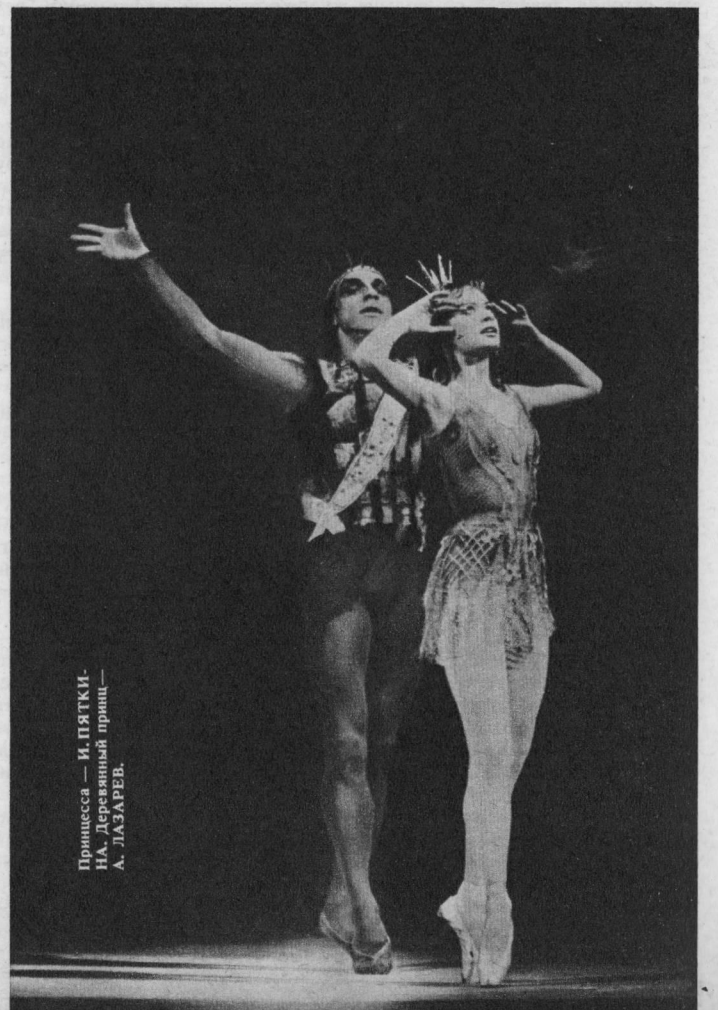
В этом балете и другие исполнители центральных партий блеснули новыми гранями своего мастерства. М. Цивин танцует своего Деревянного принца непринужденно и напористо. Его Деревянный принц — олицетворение бездуховности, мишурной красивости, лишенного смысла, пустого существования. Создать яркий образ артисту помогла его разносторонняя техника, профессионально точная в каждом движении. Он показывает бездушную куклу с известной долей иронии, куклу, которая лишь волею судеб и обстоятельств, от нее независящих, вовлечена в водоворот происходящих на сцене событий. Но артист искренне увлечен такой трактовкой роли.

У А. Лазарева Деревянный принц — это образ-символ, усиливающий в этом фантастическом балете тему духовной пустоты. Впечатляет механичность движений, пластическая резкость танца, доведенная почти до гротеска. Природный темперамент, свойственный характеру артиста, здесь словно бы «втиснут» в жест-



Принцесса — Н. ПАВЛОВА. Деревянный принц — М. ЦИВИН.

Фото Г. СОЛОВЬЕВА



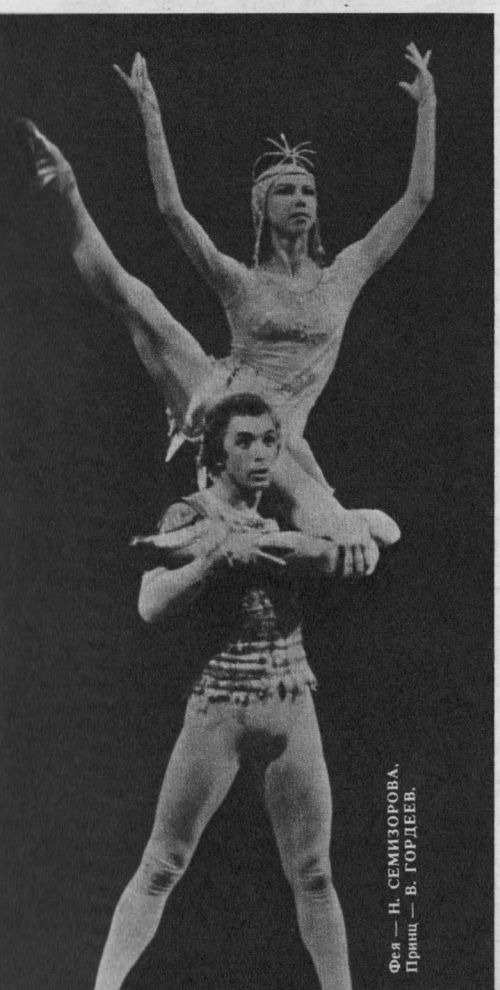
Принцесса — И. ПЯТКИНА. Деревянный принц — А. ЛАЗАРЕВ.

кий каркас хореографического решения роли. А. Лазарев в своем Деревянном принце как бы пародирует человеческие мысли и чувства, движения и поступки.

Наш рассказ об актерских удачах этого балета был бы неполным, если бы мы не упомянули и о других исполнителях центральных партий. Прежде всего — о В. Анисимове. Его портрет принца отмечен присущими артисту высокими романтическими интонациями, строгой классичностью линий. Заслуживают внимания и работы совсем молодых — И. Пяткиной и Э. Лузиной, делающих свои первые шаги на сцене Большого театра под руководством опытного наставника Р. Стручковой. У каждой — прочтение партии очень индивидуально. Принцесса И. Пяткиной — «девочка-подросток», которая еще только начинает постигать скрытые в душе силы и чувства, для которой все ново и интересно. Эта принцесса — послушная игрушка в руках всесильной Феи, и ее любовь к принцу раскрывается скорее в силу обстоятельств.

Принцесса Э. Лузиной более самостоятельна, более любознательна, но пока что здесь находит свое продолжение бойкий характер ее героинь из школьных спектаклей «Коппелия» и «Тщетная предосторожность» — Сванильды и Лизы, чьи партии она совсем недавно танцевала.

Участники создания спектакля помогли молодому балетмейстеру А. Петрову раскрыть богатство музыки, внести в постановку непосредственность и свежесть молодости, ставших ее важным творческим компонентом. Подобное содружество молодых, их общая увлеченность работой способствовали появлению в Большом театре интересного спектакля.



Фея — Н. СЕМИЗОРОВА.
Принц — В. ГОРДЕЕВ.

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

ОБАЯНИЕ И МУДРОСТЬ СКАЗКИ

Балет Р. Щедрина «Конек-Горбунок» в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова.

ЕКАТЕРИНА БЕЛОВА

Интерес к этому спектаклю не угасал с того дня, как стало известно, что Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова готовит к постановке балет Родиона Щедрина «Конек-Горбунок». Во-первых, сама партитура с ее редким богатством мелодий и ритмов, опирающихся на лучшие традиции русской классической музыки, смелой современной интерпретацией национального музыкального фольклора обещала оригинальное сценическое решение. Во-вторых, зная предыдущие работы будущего автора спектакля — молодого балетмейстера Дмитрия Брянцева, явно тяготеющего к ярко-зрелищной, насыщенно-эмоциональной, подчас даже гротесковой форме балетного представления, можно было заранее с уверенностью сказать, что «Конек-Горбунок», конечно же, «его» балет. Думалось, что отталкиваясь от насмешливо-колких интонаций музыки Щедрина, умея как, пожалуй, никто из современных хореографов, находить для всевозможных комедийных ситуаций в балете остроумную и оригинальную форму, Д. Брянцев поставит спектакль, наполненный юмором и весельем: ведь и литературный, и музыкальный первоисточники балета в руки постановщика давали для этого благодатный материал. Первые же эпизоды «Конька-Горбунка» доказали, что ожидания были не напрасны. На сцене царила праздничная стихия ярмарки с ее традиционными качелями, каруселями, лавками, лотками (художник М. Соколова), с нарядно одетой народной толпой, которая то кружилась в лихой кадрили, то вела задумчиво-плавные хороводы, то снова пускалась в неистовый ликующий пляс, пестрым вихрем проносясь по сцене. В первом акте у Брянцева — вообще множество интересных находок — и режиссерских, и хореографических, он здесь постоянно удивляет то неожиданностью использования музыкальных фрагментов, то замечательно найденной пластической характеристикой того или иного персонажа. И все это было объединено общим постановочным решением, нанизано на четко выстроенный драматургический стержень.

Вот, например, Иван (наделенный в спектакле забавной «страстью» к музыке), получив от Царя за двух коней долгожданную балалаечку, прыгает с ней на печку. А Конек, подобно дирижеру, останавливает звучание оркестра и — как на солиста — указывает нам на Ивана, словно предоставляя теперь ему «слово». И тут Иванушка самозабвенно играет нехитрую мелодию своей будущей вариации (поставленной Д. Брянцевым на музыку «Мужских хороводов» из финальной картины балета). Причем, исполнители главной партии Н. Ковмир и Ю. Гумба не имитируют тут игру, а сами, по-настоящему играют на балалайке. Под бренчание ивановой балалаечки Конек пускается в пляс. Но если вдруг Иван в своей игре где-то сфальшивит, Конек тут же беспомощно растягивается на полу — запинается «музыкант», спотыкается и «танцовщик», ошибается один — ошибается и другой. Сцена — одна из остроумнейших находок спектакля. Кажется, что здесь царит дух веселой, озорной импровизации исполнителей...

Но вот Ивану надоело сидеть на печи, и он, выйдя на середину сцены и дав знак дирижеру к вступлению, сам начинает танцевать, не выпуская из рук заветной балалаечки. В этой сольной вариации Ивана есть множество элементов русской народной пляски — и присядка, и коленца, и медленно-томный ход на цыпочках с запрокинутой от сладкой истомы головой. И во всем — колоссальное наслаждение танцем, то состояние человека, когда уже невозможно усидеть на месте и ноги сами пускаются в пляс!..

Бесспорно — такое решение сольной вариации Ивана балетмейстеру подсказала музыка, основанная на народно-песенных мотивах. Она продиктовала Брянцеву и пластический рисунок партии Царя, построенной на мелких, суетливо-хищных движениях. Вот он, верхом на секире, как на детской лошадке, выезжает на ярмарочную площадь. Молодой обаятельный танцовщик П. Русанов нашел в этой партии множество комедийных штрихов, выразительно показав при этом алчность и жестокость Царя. Второй исполнитель партии — А. Иваненко выделяет в Царе лишь злобность его натуры, чем, думается, излишне «сузил» характер. В оркестре звучит музыкальная характеристика Царя, данная в форме ироничного, «кукольно-примитивного» марша-скерцо. Каждый музыкальный аккорд получает тут пластический акцент в движениях и жестах. Царь и плечиком томно поведет, и кокетливо улыбнется, и глазки стыдливо опустит, как жеманная барышня, окруженная поклонниками, и в реверансе перед народом галантно раскланяется, и подмигнет игриво кому-то в толпе — ну, просто всеобщий «любимец публики», да и только!

Правда, народ-то радуется Царю и бросает вверх шапки не по собственному желанию, а по принуждению. По ярмарке ходят верные «царские люди», для маскировки одетые в одинаковые, такие же, как и у толпы (отличающиеся только по цвету) костюмы. Они-то и бросают вверх чужие шапки, заставляя их владельцев,