

И. В. Смирнов

ИСКУССТВО
БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Многонациональная семья советских республик обладает сокровищницей танцевальной культуры, равной которой нет нигде в мире. Русские, украинские, белорусские, грузинские, узбекские, татарские, азербайджанские, казахские, латышские, эстонские, литовские, башкирские, карело-финские, молдавские и другие народные танцы можно сравнить с россыпями играющих всеми цветами радуги драгоценных камней.

Р. Захаров. «Искусство балетмейстера»

Мы выражаем жизнь в ганце. Мы хотим, чтобы зритель за каждым нашим номером разглядел, почувствовал душу народа, его привычки, обычаи, стремления; мы ищем ту эстетику и ту пластику, которая отвечает современности.

И. Моисеев

И. В. Смирнов

ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Утверждено
Управлением учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для студентов
культурно-просветительных факультетов
вузов культуры и искусств

МОСКВА
«ПРОСВЕЩЕНИЕ»
1986

Рецензенты:

главный балетмейстер хора им. М. Е. Пятницкого, народная артистка СССР Т. А. Устинова;
кафедра хореографии ЛГИК им. Н. К. Крупской;
кафедра хореографии ГИТИСА им. А. В. Луначарского;
заслуженный деятель науки РСФСР, доктор философских наук, профессор А. И. Арнольдов.

С50 Искусство балетмейстера: Учеб. пособие для студентов культ.-просвет, фак. вузов культуры и искусств. — М., Просвещение, 1986. — 192 с, 1 л. ил.: ил.

В учебном пособии освещаются теоретические вопросы хореографии, рассматривается процесс работы балетмейстера над хореографическим произведением.

с 4309000000-274

ББК 85.324

103(03)-86

© Издательство «Просвещение», 1986

ПРЕДИСЛОВИЕ

Среди тех, кто призван решать задачи идеологического и эстетического воспитания трудящихся, важное место занимают работники культуры. Профессиональное и самодельное искусство играет действенную роль в духовно-нравственном становлении людей — активных, сознательных строителей коммунизма.

«Необходимо проявлять постоянное внимание к развитию самодельного творчества, приобщению масс к ценностям культуры»¹, — говорилось на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС. Сфера культуры, отмечается в новой редакции программы КПСС, призвана удовлетворять возрастающие запросы различных категорий людей, обеспечивать необходимые возможности для самодельного художественного творчества народа, обогащать социалистический образ жизни, формировать здоровые потребности и высокие эстетические вкусы.

Большое значение для развития художественной самодельности имело решение об организации институтов культуры. В 1964 году Московский и Ленинградский библиотечные институты были преобразованы в институты культуры. Вслед за этим открылись институты культуры в Улан-Удэ, Краснодаре, Киеве, Челябинске, Кемерово, Куйбышеве, Минске, Казани, Орле, Тамбове, Хабаровске, Барнауле и в других городах.

Хореографические отделения институтов культуры выпустили за эти годы множество специалистов, которые работают руководителями сельской художественной самодельности, в Домах и Дворцах культуры, преподавателями специальных дисциплин в культурно-просветительных училищах.

За последние годы заметно повысился уровень мастерства самодельных хореографических коллективов. Об этом свидетельствовали смотры и фестивали художественной самодельности.

Данное учебное пособие предназначается для студентов хореографических отделений институтов культуры — будущих руководителей самодельных танцевальных коллективов. Оно поможет им в освоении сложнейшей дисциплины «Искусство балетмейстера», в подготовке к ответственной деятельности, в которой идейно-воспитательная, педагогическая и творческая работа тесно связаны.

Работа в самодельном танцевальном коллективе имеет свою специфику, и это находит отражение в учебном пособии. Современному балетмейстеру, работающему в коллективе художественной самодельности, необходимо изучить и освоить на практике все стороны творческой балетмейстерской деятельности. Руководитель самодельного танцевального коллектива должен обладать высокой профессиональной подготовкой, поэтому большое место в пособии отводится теоретическим вопросам. Ведь принципы сочинения балетмейстером хореографического произведения, постановочная работа в профессиональном и самодельном хореографическом искусстве едины. Единными являются вопросы композиции танца, драматургии, принципы работы над образом и другие, хотя методика работы в самодельном и профессиональном коллективах различна.

Будущий руководитель хореографического коллектива во время учебы в вузе изучает теорию и методику народного, классического, русского, историко-бытового, современного балетного, дуэтного танцев, историю хореографического искусства, все эти предметы изучаются параллельно, взаимодополняя друг друга. Курс «Искусство балетмейстера», являясь составной частью общей подготовки студентов в

¹ Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 14—15 июня 1983 г. М.—> 1983, с. 76.

институтах культуры, опирается на знания, получаемые студентами при изучении указанных предметов, и потому специальные вопросы методического характера в пособии подробно не рассматриваются.

В настоящем пособии раскрываются все темы программы курса «Искусство балетмейстера», хотя по своей структуре оно несколько отличается от программы и построено сообразно практической логике читаемого курса. Рассказ о работе балетмейстера, в соответствии с рекомендациями программы, начинается с рассмотрения основополагающих тем: «Становление и развитие советского хореографического искусства» и «Советское хореографическое искусство на путях социалистического реализма». Далее, в главе III, рассказывается о работе с самодеятельным коллективом, т. е. раскрываются темы 13, 14, 15 программы. Тема 6 «Основные законы драматургии и их применение в хореографическом произведении» изложена в главе V, здесь же рассмотрена тема 10 «Программа, либретто, композиционный план». Тема 11 «Сценическая обработка фольклорного танца» стала основой главы IX, о работе балетмейстера над современной темой говорится в главе X, о работе балетмейстера с художником (тема 16) — в главе XI.

Стремясь возможно полнее осветить работу балетмейстера, автор обращался к деятельности крупнейших мастеров хореографии, таких как И. Моисеев, Н. Надеждина, Т. Устинова, В. Вайнонен, Р. Захаров, Л. Лавровский, Ю. Григорович и многие другие, которые работали и работают с профессиональными и самодеятельными коллективами, ансамблями народного танца и в балетных театрах. Анализ отдельных произведений этих балетмейстеров дается в качестве примеров практически во всех главах пособия. Поэтому отпадает необходимость выделять материал о творческой деятельности этих художников в особую главу, как то предполагает программа. Приводимые примеры решения танцевальных номеров, балетных спектаклей, как правило, известны широкому кругу учащихся и преподавателей. Они зафиксированы на киноплёнке, показываются по телевидению, включены в учебные фильмы. В книге же помещено большое количество черно-белых и цветных иллюстраций, которые позволяют наглядно представить образцы балетмейстерской работы.

В освещении теоретических вопросов хореографического искусства автор исходил из положений, которые высказывали в своих трудах выдающиеся балетмейстеры прошлого, советские деятели литературы и искусства, в том числе хореографы, композиторы, художники, исполнители. В пособии нашел отражение и 30-летний опыт балетмейстерской и педагогической работы самого автора. При написании пособия использован также опыт институтов культуры по подготовке балетмейстеров — руководителей самодеятельных хореографических коллективов.

Автор приносит искреннюю благодарность учреждениям культуры и искусства, мастерам советской хореографии, руководителям самодеятельных коллективов, оказавшим помощь в подготовке и рецензировании этой книги.

ГЛАВА I

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СОВЕТСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

С первых лет существования Советское государство, возглавляемое Владимиром Ильичем Лениным, несмотря на сложнейшие экономические условия, на предельно напряженную политическую обстановку, огромное внимание уделяло культурному преобразованию страны. Именно в ту тяжелую пору были приняты первые декреты и постановления, указывавшие конкретные пути культурной революции, — речь идет о документах, в которых говорится о ликвидации неграмотности, о введении обязательного всеобщего обучения, об организации рабочих факультетов, предоставляющих возможность рабочим и крестьянам получать высшее образование, о передаче дела воспитания и образования из духовных ведомств в ведение Комиссариата по народному просвещению; о национализации художественных музеев, Третьяковской галереи, о переходе Петроградской и Московской консерваторий в ведение Комиссариата по народному просвещению, о монументальной пропаганде, об объединении театрального дела и др.

В принятой в 1919 году на VIII съезде РКП(б) программе партии было записано: «...необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров»¹.

И так на всех этапах истории Советского государства партия и правительство неизменно проявляли заботу о подъеме культуры, о приобщении к духовным богатствам широких народных масс, ибо искусство и литература — важные средства идейно-нравственного воспитания человека.

За исторически кратчайший срок в культурной жизни страны произошли поистине глобальные перемены. Советский Союз — страна всеобщей грамотности, самая читающая страна в мире. Народы бывших окраин царской России, еще вчера не имевшие даже своей письменности, сегодня прославлены талантливыми писателями, чьи произведения составляют гордость многонациональной советской литературы. Там, где не было профессиональной музыки, где даже не знали многоголосия, выросли мощные композиторские и исполнительские школы, музыкальные театры, и лучшие из них приносят мировую славу нашему искусству.

¹ В резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М., 1970, т. 2, с. 49.

В единстве со всеми областями советского художественного творчества развивается и хореографическое искусство. Его высшую форму — классический балет успешно осваивают народы, ранее вообще не знавшие профессионального искусства танца. Ныне сложилось уникальное и самобытное явление — советский многонациональный балет. Рождение и развитие национальных балетных коллективов, организация танцевальных ансамблей — таков путь развития советского хореографического искусства.

Художественная культура всегда занимала и занимает одно из важнейших мест в духовной жизни народа. Деятели культуры нашей страны своими произведениями активно воздействуют на формирование идейно-художественных взглядов, вкусов советского человека, на всемерное обогащение его духовного мира, его культурных потребностей.

Огромную роль в процессе формирования идейно-художественных взглядов народа играют бесценное ленинское теоретическое наследие, специальные постановления Коммунистической партии и Советского государства.

Еще в 1905 году в своей работе «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленин писал: «...жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания»¹.

После Великого Октября в стране последовательно решалась задача превращения искусства, служившего избранным, в достояние миллионов трудящихся. В. И. Ленин и партия направляли развитие советского искусства по пути служения массам.

«Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»². В этих ленинских словах — и высшая цель отечественного искусства, и забота о развитии народного творчества. Последнее важно подчеркнуть: Коммунистическая партия и Советское правительство всегда уделяли большое внимание развитию художественной самодетельности масс.

Важным документом, повлиявшим на дальнейшее развитие советской литературы и искусства, явилась резолюция ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы», принятая в 1925 году. «В классовом обществе, — говорилось в этом документе, — нет и не может быть нейтрального искусства, хотя классовая природа искусства вообще и лите-

ратуры в частности выражается в формах, бесконечно более разнообразных, чем, например, в политике»¹.

Культурное строительство в нашей стране было фронтом напряженной борьбы с буржуазной идеологией.

В первые годы после революции появилось много течений в искусстве и литературе. Одни «теоретики» отрицали различие между буржуазной и социалистической культурой (направление так называемого «единого потока»). «Там, где начинается политика, кончается искусство», — утверждали идеологи такого толка. Сторонники других «теорий» под флагом борьбы за новое объявляли культуру прошлого устаревшей, отрицали ценность для революционного народа произведений А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, М. И. Глинки. Наиболее четко эта позиция выявилась в деятельности организации, называемой Пролеткультом. Деятели Пролеткульта считали, что социалистическая культура возникнет как явление, не связанное с достижениями культуры прошлого, независимое от нее, и потому провозглашали полный отказ от культурного наследия, уничтожение его как ненужного пролетариату. Один из поэтов Пролеткульта писал:

**Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.**

В приветственной речи I Всероссийскому съезду по внешкольному образованию, который состоялся 6 мая 1919 года, В. И. Ленин говорил о том, что Пролеткульт использует свою организацию для пропаганды «своих личных выдумок в области философии или в области культуры, когда сплошь и рядом самое нелепейшее кривляние выдавалось за нечто новое, и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное»².

ЦК РКП (б) принял решение о Пролеткульте, в котором указывалось на вредность этого направления, ибо в деятельности пролеткультовцев проявлялось влияние буржуазной идеологии, они действовали в отрыве от насущных проблем просвещения широких масс рабочих и крестьян.

В. И. Ленин говорил о сохранении художественных ценностей, созданных предшествующими поколениями.

«Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо?»³, — сказал В. И. Ленин в беседе с К. Цеткин.

¹ О партийной и советской печати (сборник документов). М., 1954, с. 343-344.

² Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 38, с. 330.

³ Цит. по кн.: Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1979, с. 657.

¹ Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 12, с. 104.

² Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1979, с. 657.

Та же мысль была высказана им в речи на III съезде комсомола в 1920 году: «Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить. Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»¹.

Ошибочность позиций в отношении к классическому наследию существовала и в среде хореографов. Некоторые даже считали необходимым закрыть Большой театр из-за того, что его репертуар строится на оперной и балетной классике. В этом они становились на те же позиции, что и пролеткультовцы, утверждавшие, что Большой театр — цитадель буржуазной идеологии, поэтому его надо ликвидировать. Нарком по просвещению А. В. Луначарский последовательно проводил линию партии в этом направлении. Его известное выступление «Для чего мы сохраняем Большой театр?» внесло полную ясность в решение проблемы.

Это было время горячих споров, дискуссий в печати, на диспутах. В 1925 году в журнале «Жизнь искусства» был поднят вопрос: что делать с балетом? Ленинградский танцовщик, балетмейстер и педагог Л. Леонтьев писал в своей статье: «Мне лично хотелось бы видеть будущее нашего искусства все же в «классическом балете», так как, по моему мнению, богатая многообещающая балетная классика слишком мало использована, из этой сокровищницы, думается мне, можно черпать еще в течение бесконечно долгого времени».

Поборница классической хореографии, создатель научного труда по теории и методике классического танца А. Я. Ваганова² на страницах этого же журнала опровергала позиции людей, утверждавших, что классический балет — искусство прошлого, нет, классический балет не должен исчезнуть с лица земли.

В те годы со всей остротой стоял вопрос о кадрах художественной интеллигенции, которые в своей работе опирались бы на марксистско-ленинское учение.

Художественное творчество — дело большой социальной значимости, и потому так важно признание художником принципа партийности искусства. Это в равной мере относится к писателям и живописцам, к хореографам и композиторам, режиссерам и актерам — другими словами, к представителям всех видов художественного творчества.

¹ Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 41, с. 304—305.

См.: Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л., 1980.

Коммунистическая партия делает все, чтобы искусство служило народу, общему делу строительства социализма. Тесная связь с жизнью, поиски новых сюжетов, новых образов современных героев, опора на классику, народные традиции — задачи, которые стояли и стоят перед советскими художниками.

В принятых XV съездом партии директивах по первому пятилетнему плану большое внимание было уделено повышению культурного уровня жителей города и деревни, развитию национальных культур народов нашей страны, указывалось на необходимость усиления борьбы на идеологическом фронте¹.

Вместе с лучшими представителями художественно-творческой интеллигенции балетмейстеры и артисты балета вносили свой вклад в решение задач, поставленных партией.

В 1927 году состоялась премьера «Красного мака» — первого советского балета (композитор Р. Глиэр, либреттист и художник М. Курилко, балетмейстеры Л. Лашилин и В. Тихомиров). Успех его был поразительным. Публика настолько живо воспринимала события, происходящие на сцене, что сам по себе был решен вопрос, нужен ли классический балет новому зрителю, нужна ли культура классического танца советскому народу...

Профессиональное искусство в эти годы оказывало большое влияние на развитие художественной самодеятельности. Мастера искусства участвовали как члены жюри, как балетмейстеры и режиссеры в смотрах народных талантов, активно работали с участниками любительских коллективов, студий, кружков. Именно благодаря помощи профессионалов народное хореографическое искусство поднялось на столь высокий художественный уровень. В результате общения с представителями художественной самодеятельности, в свою очередь, обогатилась и творческая палитра мастеров. Многие из них посвятили всю свою жизнь развитию народного искусства, оказав ему неоценимую помощь. Имена Игоря Моисеева, Павла Вирского, Ольги Князевой могут служить примером беззаветной преданности и любви к танцевальному фольклору, веры в его неисчерпаемые возможности как основы основ искусства профессионального. И характерно, что именно из участников художественной самодеятельности эти мастера сформировали свои ныне прославленные танцевальные коллективы.

Если перелистать страницы старых газет, журналов, архивных материалов, официальные документы — исторические описания жизни страны даже в первое десятилетие Советской власти, легко убедиться, как целеустремленно Советское государство проявляло заботу о повышении культуры народа, о всемерной активизации культурного строительства. Вот несколько фактов, относящихся к 1928 году².

¹ См.: КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М., 1970, т. 4, с. 19.

² См.: Культурная жизнь в СССР. 1928—1941 гг. Хроника. М., 1976.

20 февраля, Москва. Открытие Всесоюзного культсовещания, созванного ЦК Союза работников искусств. Здесь принимается решение о всемерном усилении массовой политико-воспитательной и культурно-просветительной работы среди деятелей искусств. Большое внимание уделяется культурно-массовой работе в национальных республиках.

23 февраля, Москва. Открытие Центрального Дома Красной Армии и Флота — первое выступление красноармейского симфонического оркестра.

5 марта, Новосибирск. Пленум крайкома ВКП(б) заслушивает доклад о культурном строительстве в Сибири.

7 апреля, Ленинград. Ленинградский комсомол начинает культурный поход с целью приобщения молодежи к культурным ценностям, накопленным человечеством. Академия наук СССР принимает решение об участии в культпоходах.

8 апреля, Алма-Ата. Постановление секретариата крайкома ВКП(б) об улучшении работы политико-просветительных учреждений республики.

12 апреля, Самарканд. Наркомпрос республики организует научно-исследовательский институт музыки Востока.

Апрель, Киев. Открывается первая на Украине рабочая консерватория.

7 мая, Баку. Открывается первый съезд ашугов — народных певцов-импровизаторов.

8 мая, Москва. На заседании Совнаркома СССР слушается доклад председателя Совнаркома Узбекской ССР о хозяйственном и культурном строительстве в Узбекистане.

13 мая, Москва. Заседание делегатов VIII съезда ВЛКСМ совместно с Наркомпросом и обществом «Долой неграмотность», посвященное вопросам культурной революции и участия в ней комсомольцев. Выступления М. И. Калинина и А. В. Луначарского.

Даже эти разрозненные факты свидетельствуют о грандиозной работе, которая проводилась в то время. И так — изо дня в день, из года в год во всех республиках, краях и областях нашей страны.

В апреле 1932 г. ЦК ВКП(б) принимает очень важное постановление «О перестройке литературно-художественных организаций». Это постановление оказало серьезное влияние на дальнейшее развитие советской литературы и искусства. В связи с укреплением пролетарских позиций в области литературы и искусства партия осуществила перестройку устаревших форм литературно-художественных организаций, ликвидировала кружковую замкнутость, что обеспечило новый подъем художественного творчества, содействовало широкому вовлечению интеллигенции в социалистическое строительство.

Партия последовательно проводила в жизнь ленинскую программу культурного преобразования страны. Примечательно в этом плане выступление М. И. Калинина перед молодежью, посвященное вопросам культурной революции. В нем затрагивался

вопрос о Большом театре: «Пишут, — сказал М. И. Калинин, — «Большой театр это-де клоака, это самый отсталый театр»... Вы ругали, хотели все разметать, разнести в Большом театре, а сами идете (имеется в виду балет «Красный мак». — И. С). Значит, что-то цените, значит, в том, что вы собирались разнести, в том, что вы бьете, в этом есть еще очень много ценного и хорошего... Вы не Большой театр бейте, вы только бейте плохие стороны в Большом театре... ибо он может и должен стать могучим орудием воспитания нового человека... Негодное бить надо, но бить с тем, чтобы сохранить то, что есть ценного... Нельзя же молодежь воспитывать только на отрицательном. Разве коммунизм доктрина всеобщего отрицания? «Боже, упаси!» Коммунизм предполагает максимальное проявление творческих сил, терпимость и уважение ко всем тем, кто умеет творить и трудиться»¹.

Большое внимание к творчеству народа, забота о развитии народных талантов нашли свое отражение в решении коллегии Наркомпроса РСФСР от 25 февраля 1930 года об организации Центрального Дома самодеятельного искусства (в городе и деревне) имени Н. К. Крупской. Во многих городах страны были организованы самодеятельные хореографические коллективы, студии, кружки. Самые лучшие из них составили основу национальных ансамблей союзных и автономных республик. (Впоследствии эти ансамбли стали профессиональными.) Эти коллективы использовали все ценное, что в течение веков было накоплено в области народной хореографии, народной песни. Наиболее интересные обряды, раскрывающие быт, характер народа, национальные особенности музыкального и танцевального языка отражались балетмейстерами-постановщиками в их произведениях.

Выступления ансамблей народного танца, ансамблей песни и танца были новой формой сценического представления. Каждый ансамбль, имея специфические национальные черты, строил танцевальные композиции, хореографические сцены, в которых раскрывались благородные идеи дружбы народов, любви к Родине, готовности к защите Советского государства. Национальные ансамбли стали одними из первых пропагандистов передовых идей средствами искусства. Благодаря своей мобильности, возможности выступать на различных площадках: в рабочих клубах, в поле, на аэродромах и т. п. — они доносили свое искусство до самых широких масс, приобщая их к богатству народной культуры, формируя художественный вкус, и служили общему делу воспитания в духе преданности социалистической Отчизне.

В 1932 году в Москве состоялась первая Всесоюзная олимпиада художественной самодеятельности, в которой приняли участие представители разных республик, областей, городов, люди разных национальностей, населяющих нашу страну. Всего в олимпиаде выступило десять тысяч самодеятельных артистов.

Калинин М. И. Речь на торжественном заседании VIII съезда ВЛКСМ... (13 мая 1928 г.). — В сб.: М. И. Калинин о молодежи. М., 1969, с. 74—76.

1936 год ознаменовался проведением Всесоюзного фестиваля народного танца. Результатом этого фестиваля было рождение театра народного творчества, а через год — организация профессионального ансамбля, снискавшего в дальнейшем всемирную известность, — Государственного ансамбля народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева.

Один за другим в различных городах нашей страны создаются профессиональные коллективы народной песни и танца:

1932 год — Бурятский ансамбль песни и танца (Улан-Удэ),

1934 год — Кабардино-Балкарский ансамбль песни и танца (Нальчик),

1935 год — Дагестанский ансамбль песни и танца (Махачкала),

1936 год — Карельский государственный ансамбль песни и танца «Кантеле» (Петрозаводск),

1936 год — Удмуртский ансамбль песни и танца (Ижевск),

1937 год — Ансамбль песни и танца Татарии (Казань),

1938 год — Армянский ансамбль песни и танца (Ереван),

1938 год — Северо-Осетинский ансамбль песни и танца (Орджоникидзе),

1938 год — Вокально-хореографический ансамбль рубаистов (Душанбе),

1939 год — Марийский государственный ансамбль песни и танца (Йошкар-Ола),

1939 год — Узбекский ансамбль песни и танца (Ташкент),

1939 год — Чечено-Ингушский ансамбль песни и танца (Грозный),

1940 год — Литовский ансамбль песни и танца (Вильнюс).
И др.

Однако не только народное искусство получает всемерную поддержку и поощрение: большое внимание уделяется студиям классического танца, и год от года повышается их профессионализм. Руководителями и педагогами здесь работают артисты балета лучших театров страны. Одним из интереснейших коллективов такого плана был созданный в Москве балетмейстером А. В. Шатиным хореографический театр, который получил название «Остров танца». Его спектакли шли в Центральном парке культуры и отдыха им. М. Горького на открытом воздухе, на фоне живой природы; занавесом служили струи воды многочисленных фонтанов, подсвечиваемых прожекторами. Репертуар самодеятельного театра составляли классические балеты и спектакли, впервые поставленные силами этого коллектива, — «Жизель», «Красавица Рада» (по произведениям М. Горького) и др. (Некоторые из участников «Острова танца» в дальнейшем стали профессиональными балетными артистами и работали в балетных театрах. К сожалению, война прервала деятельность этой замечательной труппы.)

Бурный рост культуры страны нашел отражение и в области профессионального танцевального искусства. Увеличилось число хореографических училищ, открылись оперно-балетные театры во

всех союзных и многих автономных республиках. Московское и Ленинградское хореографические училища, как ведущие учебные заведения этого типа, готовили артистические кадры для этих театральных трупп. В программы хореографических училищ была введена новая дисциплина — народный танец (первоначально он назывался «характерный»).

В этот период балетные театры ставят много новых спектаклей: «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Счастье», «Аистенок», «Светлана», «Две розы» и др. Следует особо выделить балеты на темы героической борьбы народов за свободу, на темы революционных преобразований жизни, как, например, «Пламя Парижа», «Лауренсия», «Партизанские дни» и др., где широко использовался танцевальный фольклор.

Палитра хореографического искусства обогащается и за счет появления национальных балетов, где органичный сплав классического танца с народной хореографией позволяет создать интересные, самобытные спектакли, такие, как «Лилея» на Украине, «Шурале» в Татарии, «Журавлиная песня» в Башкирии, «Сердце гор» в Грузии и многие другие. В этот же период Большой театр Союза ССР, Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, ленинградские Театр оперы и балета им. С. М. Кирова и Малый оперный театр и молодые театральные коллективы союзных и автономных республик, кроме работы над созданием новых балетов, обращаются к классике — произведениям П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, Л. Делиба, А. Адана. Взяв все лучшее из дореволюционного балета, деятели советской хореографии последовательно отстаивали основополагающие принципы нашего искусства — принципы партийности, народности, определяющие метод социалистического реализма. Жизненно достоверные образы появились в балетных спектаклях.

В 1936 году Всесоюзный комитет по делам искусств собрал совещание хореографов, композиторов, драматургов, в повестке дня которого стоял вопрос о развитии хореографической культуры народов СССР.

В эти годы деятели искусств многих национальных республик Советского Союза держали ответственный экзамен, выступая с творческими отчетами в столице. Лучшие сцены Москвы — театры, Дворцы культуры, концертные залы — были отданы в распоряжение национальных коллективов и солистов. Декады литературы и искусства союзных и автономных республик страны проходили как подлинно народные праздники, демонстрирующие достижения ленинской национальной политики.

Большую помощь в подготовке таких творческих отчетов оказывали ведущие мастера танца страны, которые в содружестве с представителями искусств национальных республик — композиторами, балетмейстерами, художниками, исполнителями — работали над созданием новых хореографических произведений.

В 30-е годы на афише балетного театра появляются имена молодых советских балетмейстеров, создавших мировую славу

отечественной хореографии как в области классического балета, так и в области народного танца. Это Р. Захаров, В. Вайнонен, Л. Лавровский, И. Моисеев, П. Вирский и многие другие.

Выросла плеяда замечательных актеров-танцовщиков, которые вместе с балетмейстерами стремились раскрывать перед зрителями идейную глубину хореографического произведения, создавать яркие образы, добиваться сценической правды зрелища.

Мирную жизнь прервала война. Защита Отечества стала главным делом советских людей. Провозглашенный партией лозунг «Все для фронта, все для победы!» был обращен и к работникам искусства.

Центральный Комитет Коммунистической партии поставил перед всеми учреждениями культуры задачу широкой пропаганды и агитации в массах. В сентябре 1941 года был обнародован приказ Наркомпроса РСФСР «О работе политико-просветительных учреждений в военное время». В ансамблях народного танца и театрах создавались бригады, выезжающие в действующую армию. Некоторые театры организовали фронтовые филиалы. Выступления артистов проходили в сложнейших условиях — в окопах, блиндажах, на наспах сколоченных «сценах», в кузовах грузовиков, на площадях и улицах только что освобожденных городов. Но всегда на концертах царил атмосфера огромного патриотического подъема. Вот один из отзывов: «...Трудно подобрать слова благодарности за ту радость, за то счастье, которое Вы доставили нам своим концертом. Спасибо, дорогие товарищи. Сколько сил и энергии влили Вы в нас своим искусством».

В ряду с другими представителями художественной интеллигенции деятели хореографии стремились помочь воинам в их жестокой борьбе с врагом, поднять их боевой дух, вселить веру в победу. Хореографические произведения того времени, эстрадные номера были проникнуты оптимизмом, любовью к жизни, ненавистью к врагу. Например, «Вальс» М. Мошковского в исполнении О. Лепешинской и П. Гусева (балетмейстер В. Вайнонен), поставленная Р. Захаровым «Молдовеняска», которую также танцевали О. Лепешинская и П. Гусев.

Во время войны были созданы интересные хореографические миниатюры и целые хореографические программы военными ансамблями и ансамблями народного танца. К их постановке привлекались ведущие мастера советского балетного театра, такие, как К. Голейзовский, А. Мессерер, В. Вайнонен, Р. Захаров и многие другие. Блестящие номера в этот период были поставлены И. Моисеевым в Ансамбле народного танца СССР.

Приобретает законченность формы и четкость содержания совершенно новый жанр хореографии — армейская пляска. Здесь следует отдать первенство балетмейстеру П. Вирскому, работавшему тогда в Краснознаменном ансамбле песни и пляски Совет-

ской Армии, руководимом А. Александровым. Заряд оптимизма, силы, ловкости передавали зрителям артисты танцевальной группы коллектива. На сцене вставал живой образ советского воина.

В госпиталях, на оборонных заводах перед бойцами на фронте выступали участники художественной самодеятельности. В блокадном Ленинграде в 1942 году балетмейстер А. Обрант создал из участников хореографической студии Дворца пионеров молодежный танцевальный ансамбль. Этот ансамбль в течение трех военных лет постоянно был на передовой, дав фронту три тысячи концертов.

24 мая 1945 года в праздничном концерте в Кремле в честь Победы над фашистской Германией выступали такие замечательные артисты балета, как Г. Уланова, В. Преображенский, О. Лепешинская, П. Гусев, артисты Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии, исполнившие красноармейскую пляску, и артисты Государственного русского народного хора им. М. Е. Пятницкого, исполнившие русскую пляску.

Значение организаторской, воспитательной, общественно-преобразующей роли искусства и его связи с политическими задачами, с жизнью подчеркивалось и в постановлениях ЦК партии послевоенного периода.

В 1946 г. было принято постановление «О репертуаре драматических театров». Этот партийный документ не мог пройти мимо внимания деятелей всех областей искусства, в том числе и хореографии. И перед балетмейстерами, композиторами, драматургами, работающими в области хореографии, встала задача создания ярких, полноценных в художественном отношении произведений о жизни советского общества, о советском человеке.

Сам факт принятия Центральным Комитетом подобных постановлений свидетельствует о том, что даже в то трудное для страны время, когда надо было восстанавливать разрушенное войной народное хозяйство, партия уделяла серьезное внимание вопросам идеологического воспитания народа, обогащения его духовной жизни. Она призывала мастеров искусства и литературы к созданию произведений на современную тему, в которых бы нашли отражение окружающая действительность, героический труд и подвиг советского человека. Последовательно и планомерно Коммунистическая партия и Советское правительство ориентируют деятелей искусства на выполнение их основной миссии — всемерное участие в деле строительства коммунизма. И советские художники, писатели, композиторы, балетмейстеры, режиссеры создают произведения, отражающие современную жизнь, проникнутые духом оптимизма, которые помогают народу в его прекрасном созидательном труде. Идет процесс углубления метода социалистического реализма, поисков новых форм, новых средств выразительности.

В период, охватывающий конец 40-х — 60-е годы, хореографическое искусство национальных республик страны обогатилось сочинениями, в которых органично соединились элементы класси-

ческого балета с национальной пластикой. Крупных успехов добились советские хореографы в области народного танца.

Необычайно возрос уровень мастерства участников многих народных коллективов. Лучшие из них получили право выступать на главных сценах нашей страны, быть посланцами советского многонационального искусства за рубежом.

Ленинское учение о классовости искусства чрезвычайно важно, актуально в наше время. В обстановке обострившейся идеологической борьбы это учение подвергается ожесточенным нападкам со стороны теоретиков буржуазной эстетики, которые, отрицая ленинскую теорию отражения и учение о партийности искусства, под видом надклассовости, абстрактного гуманизма художественных явлений проповедают идеологию капитализма — ту же теорию «искусства для искусства», те же установки модернистских критиков, отрицающих доходчивость, доступность восприятия, воспитательную роль художественных произведений. Лозунги «теоретиков»: «Музыка — без музыки», «Музыка против человека», «Публика — враг номер один» — подобны лозунгам защитников «новых течений» в изобразительном искусстве, утверждающих, что «конструкция в искусстве — это главное». Все это прямо противоположно тем принципам, руководствуясь которыми создают свои произведения деятели советского искусства, — принципу народности, необходимости активного и эмоционального воздействия произведения искусства на человека. Об этом говорилось в постановлении ЦК КПСС «О задачах партийной пропаганды в современных условиях» (1960 г.).

Можно назвать немало работ советских балетмейстеров на современную тему, отличающихся именно своей идейно-воспитательной направленностью. Среди них: «Юность» М. Чулаки, поставленная балетмейстером Б. Фенстером (в основе этого произведения сюжет и образы романа Н. Островского «Как закалялась сталь»); «Асель» В. Власова, поставленная балетмейстером О. Виноградовым по повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке»; «Ангара» А. Эшпая, поставленная Ю. Григоровичем по пьесе А. Арбузова «Иркутская история», и др.

Лучшие произведения, их талантливые создатели — режиссеры, балетмейстеры, артисты — удостоены Ленинских и Государственных премий СССР. Среди награжденных — Г. Уланова, В. Чабукиани, И. Моисеев, Ю. Григорович, В. Васильев, М. Лиела, М. Лавровский, Н. Надеждина, Т. Устинова и многие другие.

Чем выше достижения советских деятелей искусства, тем ответственнее задачи, которые ставит перед ними партия.

Задачи повышения культурного уровня советских людей вызывают необходимость проведения идейно-воспитательной работы на более высоком уровне, и, следовательно, возрастает ответственность советских художников, культпросветработников перед обществом. На селе, в городах строятся новые Дома и Дворцы культуры, кадры для них готовятся в институтах культуры, в культурно-просветительных училищах.

Идеологическая и воспитательная работа с населением находится под постоянным пристальным вниманием партийных органов, о чем свидетельствует ряд партийных документов — постановлений ЦК КПСС, резолюций съездов и пленумов: «Об очередных задачах идеологической работы партии» (1963 г.), «О литературно-художественной критике» (1972 г.), «О мерах по дальнейшему совершенствованию высшего образования в стране» (1972 г.), «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (1972 г.), «О повышении роли библиотек в коммунистическом воспитании трудящихся и научно-техническом прогрессе» (1974 г.), «О народных художественных промыслах» (1974 г.). Важную роль в развитии искусства и культуры сыграли решения XXV съезда КПСС (1976 г.), где указывалось на необходимость укрепления связи искусства с жизнью, повышения ответственности советского художника перед обществом, перед народом, усиления роли творческих союзов в культурном строительстве.

В постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» (1976 г.) этой проблеме придается особо важное значение, подчеркивается необходимость разработки мер по дальнейшему улучшению идейного и профессионального воспитания творческой молодежи, создания условий профессионального роста, в качестве одной из форм работы с молодежью предлагается стажировка лучших выпускников художественных вузов у больших мастеров.

10 ноября 1977 года ЦК КПСС и Совет Министров СССР приняли важное постановление по вопросу культурного обслуживания сельского населения, в котором предусматривается равномерное размещение культурно-просветительных учреждений в сельских местностях, строительство клубов за счет колхозов. При Министерстве культуры СССР был образован Всесоюзный межведомственный совет по культурно-просветительной работе, намечен ряд мер по закреплению специалистов на селе.

Оба эти постановления нашли отражение в учебном процессе культурно-просветительных училищ и институтов культуры. Повысились требования к выпускникам, которые, став в будущем руководителями коллективов, должны не только владеть профессиональным мастерством хореографа, но и решать задачи идейно-творческого руководства коллективом, выполнять миссию бойца идеологического фронта, воспитателя и наставника. Кроме указанных выше постановлений, это было определено в постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», принятом 26 апреля 1979 года.

Внимание, работа партии и Советского правительства о повышении уровня культуры в стране, об укреплении связи искусства с жизнью, об улучшении политико-воспитательной работы с населением, о развитии творческой активности масс дали очень высокие результаты.

Демонстрацией успехов народного творчества, многообразия народных талантов стали Всесоюзные смотры и фестивали художе-

ственной самодеятельности, которые состоялись в 1951, 1954, 1957, 1963, 1965, 1966, 1967, 1970, 1972, 1975, 1977 годах, смотры сельской самодеятельности в 1962, 1964, 1973 годах, Всесоюзный фестиваль самодеятельных ансамблей народного танца, проводившийся в Кишиневе в 1968, 1970, 1974 годах.

Все эти мероприятия были своеобразной подготовкой к грандиозному параду народных талантов на Всесоюзном фестивале самодеятельного художественного творчества трудящихся в 1975—1977 годах. Фестиваль показал качественный и количественный рост самодеятельных коллективов, их возросший профессиональный уровень, выявил новые имена талантливых молодых балетмейстеров, подготовивших новые танцевальные композиции на различные темы современности, которые отражали самоотверженный труд советских людей, героизм народа в период гражданской и Отечественной войн. Совершенно очевидно было повышение идейного уровня репертуара, сделан еще один шаг по пути раскрытия образа современника средствами хореографического искусства.

XXVI съезд КПСС, подводя итоги в области экономики, политики и культуры, наметил новые перспективы дальнейшего развития страны. Отметив большие заслуги работников культуры и искусства в том, что духовная жизнь советского общества стала богаче, съезд поставил перед ними серьезные задачи. Обращая внимание творческих союзов, литературных журналов, критиков на необходимость с партийных позиций оценивать идейную направленность произведений и давать решительный отпор всем, кто пытается средствами искусства и литературы порочить советскую действительность, съезд вместе с тем подчеркивал высокую требовательность к художественным достоинствам произведений советских авторов. «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»¹ — так были сформулированы в материалах съезда задачи, стоящие перед деятелями искусства и культуры.

Вопросам культуры уделено внимание и на совместном торжественном заседании ЦК КПСС, Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР, посвященном 60-летию СССР. Перед деятелями культуры и искусства были поставлены задачи упорно искать новые, отвечающие сегодняшним требованиям методы и формы работы, позволяющие сделать еще более плодотворным взаимное обогащение культур, открыть всем людям еще более широкий доступ ко всему лучшему, что дает культура каждого из наших народов.

Огромное значение для улучшения идеологической, массово-политической, культурной работы имеет состоявшийся 14—15 июня 1983 года Пленум ЦК КПСС. На нем был остро поставлен

вопрос о необходимости воспитывать деятелей культуры в духе ответственности перед народом, укреплять в их среде обстановку идейной, нравственной и эстетической взыскательности. Главным методом влияния на художественное творчество, подчеркивалось в постановлении Пленума, должна быть марксистско-ленинская критика, активная, чуткая, внимательная к творческому поиску. Вместе с тем ее долг — давать четкую партийную оценку работам, в которых высказываются чуждые нашему обществу, нашей идеологии взгляды, допускаются отступления от исторической правды. Критика не может снисходительно относиться к художественно слабым, серым произведениям. Необходимо, говорилось на Пленуме, проявлять постоянное внимание к развитию самодеятельного творчества, приобщению масс к ценностям культуры.

Решения Пленума нашли отражение в конкретных делах работников культуры и искусства, в развитии художественной самодеятельности, в том числе самодеятельных хореографических коллективов. У нас в стране сложилась четкая, последовательная, логичная система хореографического воспитания в коллективах художественной самодеятельности. С малых лет ребенок, увлекающийся танцевальным искусством, может заниматься в школьном кружке, в хореографическом коллективе Дворца пионеров или студии Дома культуры. Во всех крупных городах существуют детские хореографические ансамбли, в лучших из них учебный процесс, воспитательная работа поставлены таким образом, что многие из участников даже по окончании общеобразовательной школы не покидают ансамбль. Для взрослых любителей танцевального искусства у нас в стране существуют многочисленные хореографические коллективы при Дворцах культуры, народные ансамбли, народные театры балета (для тех, кто увлекается классическим танцем). Наиболее высоких результатов в воспитательной, учебной работе добиваются те коллективы, где работа строится на основе четкой программы, плана идейно-воспитательной, идейно-художественной работы.

Естественно, что большое значение для работы коллектива художественной самодеятельности, в том числе и хореографического, имеет репертуар. В связи с этим Совет Министров СССР в марте 1979 года постановил образовать в министерствах культуры союзных республик репертуарно-редакционные коллегии. Для формирования репертуара и отбора произведений для художественной самодеятельности. Специфика хореографического жанра не всегда позволяет указанным редакционным коллегиям предусмотреть конечный результат той или иной постановки новых хореографических номеров, где балетмейстер часто является и драматургом, создателем сюжета, и постановщиком номера. Если в драматическом коллективе до постановки какой-либо пьесы можно познакомиться с ее текстом и в какой-то мере представить себе значимость, художественную ценность предстоящей работы и под вопросом остается только, как

¹ Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 63.

удастся режиссеру и самодеятельным артистам раскрыть идею пьесы, ее художественные особенности, образы, то при постановке нового хореографического номера до начала работы балетмейстера можно лишь обсуждать идею и сюжет, ибо хореографический текст пока отсутствует: он рождается в процессе постановки. Это налагает на балетмейстера, руководителя хореографического коллектива, большую ответственность, так как только он в подготовительный период может в полной мере представить себе будущее произведение.

Итак, если проанализировать, начиная с 1917 года и по сегодняшний день, партийные и правительственные документы по вопросам культуры и искусства, мы убедимся в последовательности линии, направленной на решение задач воспитания советского человека всесторонне развитым, духовно богатым. Все постановления имеют четкую направленность на развитие культуры народа, поощрение его творческой мысли, творческой инициативы, на выявление новых талантов, создание условий для их расцвета. Это отвечает интересам советских людей.

Коллективам художественной самодеятельности создаются все условия, отпускаются огромные средства; к работе с самодеятельными артистами привлекаются лучшие профессиональные силы страны — режиссеры, балетмейстеры, художники, артисты, педагоги.

Постоянно претворяемая в жизнь принципиальная политика партии в решении проблем развития культуры и искусства привела к значительным успехам в развитии профессионального и самодеятельного искусства.

ГЛАВА II

СОВЕТСКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО НА ПУТЯХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Метод социалистического реализма — творческий метод, основанный на правдивом, исторически конкретном изображении действительности в ее революционном развитии. Появление этого метода подготовили весь опыт развития всей предшествующей художественной культуры, и прежде всего ее прогрессивное реалистическое направление.

По определению Ф. Энгельса, «реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»¹.

Непосредственным предшественником социалистического реализма был критический реализм, который сложился как метод, как направление в искусстве во второй половине XIX века.

Критический реализм раскрыл античеловечность буржуазного строя, дал социальное объяснение сущности человека и его поступков, мотивируя их конкретными условиями жизни общества. Одной из важных черт критического реализма был глубокий интерес к психологии героя, стремление проникнуть в тайники человеческой души. Важным свойством критического реализма был взгляд на народ как на социальную силу.

Метод социалистического реализма избрал в себя все лучшие черты критического реализма в целом: тесную связь с жизнью, с современностью, правдивое изображение типичных характеров в типичных обстоятельствах.

Решающую роль в теоретическом обосновании метода социалистического реализма сыграла работа В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», опубликованная в 1905 году. Размышляя о литературе революционного пролетариата, Владимир Ильич писал: «Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность. Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающая постоянное взаимодействие между опытом прошлого... и опытом настоящего»².

¹ Маркс К, Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976, т. 1, с. 6—7.

² Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 12*, с. 104.

Впервые метод социалистического реализма был сформулирован А. М. Горьким на I съезде советских писателей в 1934 году. «Социалистический реализм, — говорил М. Горький, — утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью».

Основными принципами социалистического реализма являются идейность, партийность, народность.

Процесс становления метода социалистического реализма проходил в борьбе и исканиях. В борьбе, с одной стороны, с приверженцами старого искусства, с другой — с «борцами» за так называемое новое искусство, отрицавшими все старое. Это имело место и в хореографии.

Деятели русского балетного театра в предреволюционный период были далеки от социальных проблем. Находясь в ведении Дирекции императорских театров, московская и петербургская труппы испытывали зависимость от вкусов царского двора, который предпочитал в балете его зрелищную сторону, видел в балетном искусстве развлечение, ласкающее взор и отвлекающее от серьезных проблем: «... он (императорский двор — И. С.) использовал балет для прославления «силы и величия» монархии; он стеснял и подавлял стремление мастеров балета к раскрытию средствами танца истинных человеческих чувств и страстей»². И естественно, после Великого Октября оба крупнейших балетных коллектива страны переживали трудное время — искусство классического балета казалось устаревшим, ненужным, чуждым новому зрителю. В газетах того времени нередко появляются высказывания вроде: «Доколе Мариинский театр будет нас питать буржуазными операми «Евгений Онегин» и «Пиковая дама»?» Аналогичные выпады делались и в адрес балетных спектаклей Большого и Мариинского театров.

Однако жизнь доказала, что классический балет понятен широким слоям трудящихся. Несмотря на разруху и голод, интерес к классическому балету был необычайно силен. Спектакли Большого и Мариинского театров, зрителями которых стали рабочие, солдаты, матросы,³ проходили с огромным успехом. Восторги, бурные овации сопровождали выступления артистов балета в спектаклях классического репертуара, поставленных Мариусом Петипа, Александром Горским,⁴ Львом Ивановым.

Стремление приблизить хореографическое искусство к жизни стало насущной потребностью времени. Это поставило перед балетмейстерами, драматургами задачу реалистической трактов-

ки хореографических произведений. Например, к первой годовщине Великого Октября А. Горский с артистами Большого театра ставит балет «Стенька Разин» (на музыку А. Глазунова), где впервые на балетную сцену выходит новый герой — восставший народ.

Именно с позиций реалистической направленности, народности, верности идеалам революции мы должны рассматривать искания хореографов в 20-е годы. Вобрав в себя все лучшее из демократических устремлений балетмейстеров начала века, советское хореографическое искусство должно было наполнить создаваемые произведения социалистическим содержанием, сделать искусство танца действенным фактором всестороннего воспитания, образования широкой народной аудитории.

Мы уже говорили, что становление метода социалистического реализма в советской хореографии проходило в непрерывной борьбе, столкновении различных течений и взглядов. Мнение, что классический балет должен быть сохранен как незабываемая реликвия, что язык классического танца может быть лишь языком балетов классического наследия, а для нового сюжета, для нового спектакля нужен совершенно новый язык, ничего общего не имеющий с языком классического танца, было очень распространенным. Многие «теоретики» искусства и практики считали язык классического балета музейным прошлым, языком академических сцен. А будущее балета, полагали они, рождается за стенами ведущих театров, в студиях, где преподавание строится либо на элементах так называемой свободной пластики и акробатики, либо на имитации элементов движения машин, бытового танца...

В принципе поиски того времени были естественны, но важно было определить главное — реалистическое направление дальнейшего развития хореографического искусства, отказаться от временных заблуждений и ошибок.

В 1922 году известный балетмейстер, знаток классического наследия Ф. Лопухов в связи с постановкой им балета «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена высказал следующие мысли, которые он считал определяющими для своего творчества в тот период: «Ввиду частичного отрицания балета, мне кажется, насущной необходимостью является создание новой формы хореографического искусства, с танцем освобожденным и самодовлеющим. Иначе хореография, заперев себя в тесные рамки сюжетно-аксессуарного балета, не выживет все свое богатство и не представит возможность дать величайшие моменты хореографического переживания... наше танцевальное искусство — гимн небытию, гимн радости отрешения от земли, любви к выси»¹. Но построенная на основе этих принципов танцсимфония Лопухова «Величие мироздания» успеха не имела. Критик И. Соллертинский в статье, посвящен-

¹ Горький М. Собр. соч. М., 1953, т. 27, с. 330.

² Захаров Р. В. Записки балетмейстера. М., 1976, с. 11.

³ Цит. по кн.: Захаров Р. В. Записки балетмейстера, с. 24—25.

ной постановке балета, писал о том, что форма его оказалась слишком абстрактной. Балет не удержался в репертуаре.

Принципиальное значение для решения современной темы в балете имела постановка в 1927 году в Большом театре балета «Красный мак». Спектакль многие годы пользовался у зрителей огромным успехом. Обращение к современной теме явилось для зрителя притягательной силой. Балет обошел, по существу, все балетные сцены нашей страны и неоднократно ставился за рубежом.

Такой успех был обусловлен прежде всего драматургией спектакля (автор М. Курилко) и талантливой, чрезвычайно мелодичной музыкой Р. Глиэра. Балетмейстеры В. Тихомиров и Л. Лащилин сумели языком классического танца убедительно раскрыть содержание произведения, показать становление революционного самосознания человека.

В пластической партитуре спектакля, наряду с классическим танцем, широко использовались элементы народной хореографической культуры, они составляли единое целое с музыкальным материалом.

Успех балета «Красный мак» — это победа реалистического направления в советском балетном театре. Этот спектакль свидетельствовал о жизненности классического балета, подтверждал его возможности реалистически решать на балетной сцене темы современности. В «Красном маке» нашла воплощение тема гуманизма советских людей, их интернационализма, тема дружбы между народами и солидарности простых людей.

«...Социалистический реализм, — писал М. Горький, — направлен на борьбу с пережитками «старого мира», с его тлетворным влиянием — на искоренение этих влияний. Но главная его задача сводится к возбуждению социалистического, революционного миропонимания, мироощущения»¹.

В 30-е годы советский балет активно осваивает современную и историко-революционную темы. В 1930 году в Большом театре увидел свет рампы балет «Футболист» (композитор В. Оранский, балетмейстеры И. Моисеев и Л. Лащилин). В Ленинградском театре оперы и балета в 1930 году был поставлен «Золотой век» Д. Шостаковича (балетмейстеры В. Вайнонен, В. Чеснаков, Л. Якобсон), в 1931 году «Болт» Д. Шостаковича (балетмейстер Ф. Лопухов), в 1932 году «Пламя Парижа» Б. Асафьева (балетмейстер В. Вайнонен). Постановка этого балета стала своего рода практическим подтверждением широких возможностей метода социалистического реализма, явившегося основой дальнейшего развития искусства, в том числе и хореографии.

Метод социалистического реализма требует отражения в произведении глубокой правды действительности в развитии, во всей многогранности, в столкновении противоречий. Внима-

тельное изучение жизни, активное участие в ней дают художнику материал для творчества.

Одним из основных принципов метода социалистического реализма является партийность — выражение в произведении искусства идейной позиции художника. Партийность предполагает открытое, сознательное служение художника интересам своего народа, своего класса. В искусстве социалистического реализма принцип партийности неразрывно связан с принципом жизненной правды, с народностью, с утверждением героики революционной борьбы и строительства новой жизни, с созданием образа положительного героя — борца за передовые идеалы.

На сцене появляются спектакли, сюжет которых почерпнут из народной жизни, из истории борьбы за свободу, против эксплуататоров и тиранов. В этом плане наиболее интересен балет «Пламя Парижа». Главным героем спектакля на революционную тему стал французский народ, восставший против феодального гнета. Композитор Б. Асафьев смело ввел в партитуру балета народные темы, мелодии революционных песен.

Опираясь на музыкальный материал, балетмейстер В. Вайнонен воссоздал на сцене страстный пафос революционной борьбы, историческую конкретность действия. Спектакль получился истинно национальным, высокоидейным, призывающим к свободе, к борьбе. При постановке В. Вайнонен использовал народные танцы: фарандолу, овернский, мужественный танец басков. Отталкиваясь от народной первоосновы, он сумел создать своеобразную хореографию этого классического балета. Примечательной чертой спектакля было умелое использование всех выразительных средств хореографического искусства, в том числе и актерской игры.

Следует отметить, что такие спектакли, созданные в 30—40-е годы, как «Красный мак», «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Лауренсия», «Ромео и Джульетта», подняли значение актерского мастерства в балете.

Это было связано с появлением новых тем, новых задач, с стремлением артистов показать на сцене балетного театра разнообразные человеческие характеры. Надо сказать, что при всей условности хореографического жанра балетмейстеры в сотрудничестве с такими замечательными исполнителями, как Г. Уланова, А. Ермолаев, В. Чабукиани и др., смогли раскрыть перед зрителем в реалистическом ключе образы и характеры героев.

Постепенно балет становился искусством, не только понятным миллионам зрителей, но выражающим их мысли и чувства, их устремления; балетные спектакли раскрывали уже не только сказочные сюжеты, но и темы сегодняшнего дня.

Балетмейстеры В. Вайнонен, Р. Захаров, Л. Лавровский стремились к тому, чтобы их искусство было глубоко идейным, в своем творчестве они, опираясь на народные традиции, старались отразить правду жизни. Творчество этих прекрасных

¹ Горький М. Собр. соч. М., 1956, т. 30, с. 382.

художников способствовало освоению балетным театром метода социалистического реализма, который предполагает правдивое отображение на сцене событий, человеческих отношений, деталей быта, в том числе костюма. Конечно, сцена диктует свои условия, и, учитывая особенности жанра, в данном случае хореографического, балетмейстер должен стремиться не к фотографической точности, а прежде всего к созданию жизненно верных художественных образов. Это требует от него и от исполнителей глубокого знания жизни, с одной стороны, и специфики жанра — с другой, умения проникнуться чувствами и переживаниями героя.

Молодому балетмейстеру при работе над этюдами, постановке танцевальных номеров необходимо научиться раскрывать мысли, чувства, обосновывать поступки своих героев, пользуясь богатейшими возможностями хореографического жанра.

Важным этапом развития советского хореографического театра стало его активное содружество с литературой. Прогрессивные деятели русского балетного театра часто обращались к сюжетам литературных произведений, а в 30—40-е годы хореографы, опираясь на традиции прошлого, не просто использовали литературные сюжеты, но стремились создавать спектакли, где бы средствами танцевальной образности воплощалось идейно-художественное содержание литературного первоисточника.

Обращение к идеям, заложенным в классических произведениях, к их драматургии способствовало овладению деятелями хореографического искусства методом социалистического реализма.

В связи с этим прежде всего следует назвать балет «Бахчисарайский фонтан» (автор сценария Н. Волков, композитор Б. Асафьев, балетмейстер Р. Захаров). Постановочная группа во главе с Р. Захаровым проделала огромную работу. Используя опыт прогрессивных деятелей балета прошлых лет, они стремились к правдивости отражения на сцене жизни, характеров и образов, к созданию подлинно реалистического произведения искусства. Единомысленниками балетмейстера были исполнители, тогда еще молодые Галина Уланова, Константин Сергеев и другие: В исполнении Г. Улановой партии Марии в балете «Бахчисарайский фонтан» зрителя потрясала раскрытая артисткой тема высокой любви, верности героини.

Постановка «Бахчисарайского фонтана» важна для нас не только своей художественной значимостью, но и тем, что балетмейстер положил в основу работы над спектаклем научное изучение материала, стремясь к воспроизведению на сцене атмосферы той эпохи, поэзии А. Пушкина, образов, рожденных фантазией великого поэта. И хотя Мария и Гирей говорили со зрителем языком хореографии — это были пушкинские Мария и Гирей. Идея «Бахчисарайского фонтана», сформулированная В. Белинским как «перерождение дикой души через чув-

ства любви» (любовь к Марии способствовала перерождению Гирея), в балетном спектакле была раскрыта чрезвычайно ярко и полно.

Прошедшие годы подтвердили правильность направления, взятого балетмейстером Р. Захаровым: спектакль до сих пор не сходит со сцен оперно-балетных театров нашей страны и за рубежом именно в его редакции.

В постановке этого спектакля ярко проявились основные черты метода социалистического реализма: правдивость действия в конкретных исторических обстоятельствах, индивидуализация образов, отвечающих замыслу автора литературного произведения, четкое раскрытие идеи, ярко очерченные национальные образные характеристики, использование национального фольклора.

С постановкой балета «Бахчисарайский фонтан» расширились рамки хореографического жанра, балет завоевал право на более широкий круг тем и идей, на решение их в хореографическом искусстве.

Освоение тем и сюжетов большой литературы в балетных спектаклях 30-х годов, начатое спектаклем «Бахчисарайский фонтан», помогло советским балетмейстерам в решении ряда задач, необходимых для постановки балетов на современные темы.

Опыт ведущих советских балетмейстеров еще раз доказал, что современному балетмейстеру для раскрытия сюжета, характеров героев необходимо уметь выстраивать драматургию спектакля, подчинить все выразительные средства единой цели — раскрытию идейного содержания хореографического произведения.

Для достижения большей правды балетного спектакля следует отказаться от условных жестов старого балетного театра, научиться органично сочетать классический танец с народным, усиливая таким образом выразительность классического танца. Свет народного искусства, его краски, соединенны! с классическим танцем, сообщают образу свежие, реалистические, жизненные черты. Примеры этого мы видим не только в репертуаре театров Москвы и Ленинграда, но и в периферийных театрах оперы и балета.

Балетные спектакли перестали быть произведениями развлекательного жанра, в них значительно усилилась идейно-содержательная сторона, а следовательно, усилилось их идейно-воспитательное значение.

Балет утвердился в своем реалистическом направлении. Зритель приходил смотреть балетный спектакль, чтобы приобщиться к высокому искусству выразительного танца, к большим гуманистическим идеям, и уходил со спектакля взволнованным увиденным. По-новому зазвучал язык классического танца. В нем раскрывались мысли, тончайшие оттенки человеческих чувств.

Слова М. Горького: «сила русского, советского искусства в глубоком последовательном реализме» — можно отнести и к лучшим балетным спектаклям, поставленным в тот период, к лучшим программам и концертным номерам в ансамблях.

Не сбылись предсказания тех, кто говорил, что с приходом в балет широкого круга тем и особенно современной темы балет утратит свою поэзию, свою красоту. Наоборот, оттого что танец стал средством выражения идеи, он не только не потерял своей красоты, но приобрел новое значение и большие возможности.

Сила воздействия балетного спектакля на зрителя состоит в единстве драматургии, музыки и танца, в том, что балетмейстер активно пользуется всеми красками и классического и характерного танца и обязательно средствами актерской выразительности. Балетмейстерам необходимо помнить, каких степеней выразительности требуют народные танцы, виденные в природе, стремиться органическое свойство народного искусства довести на сцене до высшего образного выражения.

«В 30-е годы и в последующие 40-е и 50-е годы произошел огромный сдвиг в искусстве балета — он приобщился к большой литературе, постановки обрели широкий полет фантазии, мощное дыхание. Балет перестал жить и развиваться по особым, только якобы ему присущим законам — путь реалистического видения спектакля спустил его с заоблачных высот на землю, от соприкосновения с которой он, как некогда легендарный герой Антей, получил заряд вечной жизненной силы», — писал замечательный советский балетмейстер Л. Лавровский.

Новую страницу в развитии реалистического направления советского балета вписала постановка Л. Лавровским балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (балет был поставлен в 1940 году в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова). Балетмейстер и артисты сумели тонко и ярко раскрыть содержание и идею великого произведения. Шекспировские образы и характеры ожили на балетной сцене.

При работе над этим спектаклем еще раз подтвердилась плодотворность принципов социалистического реализма, выразившаяся в глубоком интересе к переживаниям героев, в стремлении показать их судьбу, в создании на сцене достоверной исторической обстановки, в желании осмыслить, постичь ее закономерности. Все это достигалось средствами хореографической выразительности — органичным сочетанием танца и пантомимы. Во время первых гастролей балетной труппы Большого театра Союза ССР в Англии в 1956 году показанная в Лондоне постановка «Ромео и Джульетты» имела огромный успех.

Существенной чертой реализма как направления в искусстве является историзм. Историзм социалистического реализма опирается на марксистско-ленинскую методологию, что помогает художнику показывать жизнь в ее революционном развитии, в движении по пути социального прогресса.

В 30—50-е годы расширился репертуар национальных балетных театров. Были поставлены такие национальные спектакли, как «Соловей» М. Крошнера (Белоруссия), «Сердце гор» А. Баланчивадзе (Грузия), «Балерина» Г. Мушеля (Узбекистан), «Сакта свободы» А. Скултэ (Латвия), «Эгле — королева ужей» Э. Бальсиса (Литва), «Сломанный меч» Э. Лазарева (Молдавия), «Девичья башня» А. Бадайбейли (Азербайджан), «Журавлиная песня» Л. Степанова и З. Исмаилова (Башкирия), «Сампо» Г. Синисало (Карелия), «Шурале» Ф. Яруллина и «Водяная» Э. Бакирова (Татария), внесшие свой существенный вклад в становление в советской хореографии метода социалистического реализма, который предполагает обращение художников (либреттистов и балетмейстеров) к народным характерам, к сюжетам из жизни народной, использование для постановочной работы музыки национальных композиторов. На национальном материале были поставлены также спектакли в театрах Москвы и Ленинграда: «Тарас Бульба» В. Соловьева-Седова, «Кавказский пленник» Б. Асафьева, «Лауренсия» А. Крейна, «Гаянэ» А. Хачатуряна.

Советские балетмейстеры, раскрывая в своих произведениях внутренний мир человека, создавая его сценический образ, должны показать и национальную особенность этого человека, проявляющуюся в складе его души, в психике, в развитии чувства национального достоинства и самосознания — черт, характерных для представителей данной национальности, данного народа. Вместе с тем жизнь людей в любой республике, крае, области нашей страны тесно связана с жизнью других народов; они вместе трудятся, помогая друг другу, заимствуя опыт экономического и культурного строительства. Взаимобогащение культур народов нашей страны находит свое отражение и в хореографическом искусстве.

Метод социалистического реализма постоянно развивается и обогащается, ибо его питательным источником является жизнь в ее непрерывном развитии, многогранности ее проявлений.

Метод социалистического реализма открывает художнику широкие горизонты творчества. Однако мы все еще встречаемся с ошибочным представлением, того, что является реализмом в хореографическом искусстве и где границы условности этого жанра. Бывает, что не очень удачные хореографические сочинения преподносятся как глубокое философское прочтение темы. Редко, но все же бывают случаи, когда формальные поиски заслоняют собой главное, ради чего существует хореографическое искусство.

Однако появление таких спектаклей, как «Юность» (композитор М. Чулаки, балетмейстер М. Фенстер), «Тарас Бульба» (композитор В. Соловьев-Седой, балетмейстер Р. Захаров), «Золушка» (композитор С. Прокофьев, балетмейстер Р. Захаров), «Отелло» (композитор А. Мачавариани, балетмейстер В. Чабукиани), «Тропую грома» (композитор Кара Караев, ба-

летмейстер К. Сергеев) и многие, многие другие, свидетельствуют о том, что главным для советских деятелей балета является все же воссоздание на балетной сцене жизненной правды, верность традициям реализма.

В конце 50-х — начале 60-х годов о себе ярко заявило новое поколение хореографов. Их творческие искания способствовали дальнейшему развитию и углублению принципов социалистического реализма в балетном театре. Прежде всего следует сказать о творчестве Ю. Григоровича, который в сюжетах, взятых из сказаний и легенд («Каменный цветок», «Легенда о любви»), из истории («Спартак», «Иван Грозный»), из современной действительности («Ангара», «Золотой век»), стремится поднимать значительные нравственно-этические проблемы, ищет пути к выявлению сложных духовных процессов во внутренней жизни „человека. Аналогичные тенденции можно обнаружить в спектаклях балетмейстеров И. Вельского («Ленинградская симфония», «Берег надежды»), О. Виноградова («Асель», «Горянка») и др.

Метод социалистического реализма позволяет художнику «говорить» с народом, со зрителем языком, понятным ему, поднимает темы, которые волнуют всех. Поэтому лучшие произведения советского хореографического искусства вызывают большой зрительский интерес.

Готовясь к самостоятельной работе, анализируя постановки ведущих советских балетмейстеров, нужно помнить, что постановочной работе хореографа, стоящего на твердых позициях социалистического реализма, должно предшествовать изучение жизни, знание марксистско-ленинской теории; он должен стремиться к правдивому, исторически конкретному изображению действительности; чувствовать свою неразрывную связь с народом, с партией; объектом изображения для художника-балетмейстера должна быть жизнь — не только светлые, но и темные ее стороны, взгляд на жизнь должен быть взглядом передового, прогрессивного художника; результатом этого должно стать художественное обобщение жизненных явлений и вывод из этого обобщения — то, что Н. Г. Чернышевский называл «приговором»: не констатацией, а либо порицанием, либо утверждением; балетмейстер должен творчески применять метод социалистического реализма, создавать на балетной сцене образ народа, правдивые образы отдельных героев, наделяя их индивидуальными чертами.

Буржуазные идеологи, нападая на метод социалистического реализма, говорят о том, что он якобы лишает художника его индивидуальных черт, его самобытности. Работы известных советских балетмейстеров наглядно доказывают абсурдность такой позиции.

Советское хореографическое искусство, опираясь на принципы социалистического реализма, ведет непрерывную полемику, непрерывную борьбу с явлениями модернизма, пропаган-

дируемого на Западе и являющегося следствием кризиса буржуазной культуры.

Бесспорно влияние нашего искусства на искусство зарубежного мира. В период гастролей Большого театра в Лондоне в 1956 году зарубежные критики писали о том, что для них было совершенной неожиданностью, что советский балет бережно взял на вооружение многовековые традиции классического балетного театра России, включил в свой репертуар произведения, написанные классиками русской, зарубежной литературы, что советский балет черпает сюжеты, танцевальную лексику из богатейшего источника народной хореографии. Они отмечали также, стремление советского балета к содержательности. Известный балетный критик Питер Бринсон сказал, что «это великий вклад советского балета в мировое искусство хореографии».

Г. С. Уланова писала по этому поводу: «Мне кажется неслучайным нынешнее увлечение мирового балетного театра классическими произведениями. Я думаю, что это реакция на модернистические ухищрения, от которых все дальше отходит балет на Западе. Не без влияния нашего советского искусства вернулся он (зарубежный балет. — *И. С.*) к классике».

Метод социалистического реализма, предполагает глубокое изучение жизни народа, его быта, культуры, и потому возникновение нового жанра, опирающегося на народное песенно-танцевальное искусство, — профессиональных ансамблей народного танца — еще одно убедительное доказательство тех широких возможностей, которые открывает этот метод.

В 20—30-е годы народное искусство переживало период чрезвычайного подъема. Возникали народные хоры, национальные ансамбли, коллективы, художественной самодеятельности. Различные смотры, олимпиады, фестивали народного творчества способствовали его широкой пропаганде. И балетмейстеры независимо от того, работали ли они в области народной хореографии или классического балета, начали активно изучать народное искусство, творчески используя его элементы в своей постановочной работе. Это в свою очередь привело к большим успехам в развитии реалистического направления в советской хореографии.

Обратим внимание на то, как все взаимосвязано: новый зритель, пришедший в московский Большой и бывший Мариинский театры на спектакли классического репертуара; декреты Советской власти о сохранении памятников культуры и искусства, о приобщении к величайшим шедеврам искусства самых широких слоев народа; изучение и развитие народного искусства, приобщение широкой массы людей к творчеству — участие их в художественной самодеятельности; рождение на базе народного искусства первых национальных профессиональных ансамблей, артистами которых тогда были преимущественно участники художественной самодеятельности, и, наконец, народное

хореографическое искусство обогащает классический балет, помогая ему в решении национальной темы, темы современности, способствуя становлению метода социалистического реализма в хореографии.

Место, которое народное творчество заняло в культурной жизни страны, потребовало создания профессиональных коллективов, которые бы строили свою работу на основе народного искусства, народной хореографии — коллективов мобильных, не связанных в своих выступлениях с большой сценической площадкой, с театральным зданием. Многочисленные фольклорные экспедиции разъезжают по всей стране. Собранный материал становится основой репертуара профессиональных ансамблей песни и танца, ансамблей танца. Этот репертуар не имел аналогов в прошлом, сама форма представлений этих коллективов была новой, ранее незнакомой зрителям и открывала широкие возможности для пропаганды идей гражданственности, патриотизма, верности воинскому долгу, для общения к культуре и искусству широких слоев населения.

Ансамбли выступали перед колхозниками на полевых станах, перед солдатами и моряками на кораблях, в воинских частях, перед рабочими в цехах во время обеденного перерыва.

Первым был создан в 1928 году Ансамбль красноармейской песни и пляски. Организаторами этого коллектива были Александр Васильевич Александров и Арсений Александрович Ильин. Ныне известный всему миру дважды Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии носит имя А. В. Александрова. Вначале этот коллектив был немногочисленным — всего 12 человек: певцы, музыканты, чтецы. Репертуар коллектива составляли музыкально-литературные монтажи: «22-я Краснодарская дивизия в песнях», «Первая Конная в песнях», «Особая дальневосточная», «Песнь о Магнитострое». Сами названия программ говорят о том, что репертуар коллектива был тесно связан с жизнью Советской Армии, советского народа.

В 1933 году, т. е. через пять лет после своего возникновения, Ансамбль песни и пляски Красной Армии в своем составе имел 300 человек, мужской четырехголосный хор, оркестр, хореографический коллектив.

В жизни танцевальной группы ансамбля огромную роль сыграл замечательный советский балетмейстер Павел Павлович Вирский. Он долгие годы стоял во главе этого коллектива, с его деятельностью связано формирование стиля, исполнительской манеры коллектива, создание сценического образа советского воина в хореографическом прочтении. Интересная танцевальная лексика, техничность, виртуозность, умелый подбор исполнительских кадров — все это появилось благодаря усилиям П. Вирского. Хореографическая группа Ансамбля песни и пляски Советской Армии имела в своем репертуаре такие пляски, как «Солдатский перепляс», «Казачья кавалерийская», «Русская пляска», которые обрели поистине мировую популярность.

Создание Ансамбля песни и пляски Советской Армии положило начало развитию многочисленных армейских профессиональных и самодеятельных коллективов. Каждый из них имел свою задачу, свой творческий профиль, свое лицо.

Сейчас, по прошествии более полувека, сложилась определенная структура таких коллективов, их художественная направленность.

Слово «ансамбль» французского происхождения, оно в переводе на русский язык означает «единство», «созвучие», «согласованность». Это слово пришло в хореографию из музыкального искусства, где ансамблем называется совместное исполнение музыкального произведения несколькими участниками. Но наши танцевальные коллективы ставят своей задачей не только совместное исполнение произведений несколькими участниками. Ансамбли, о которых мы говорили, и хореографические коллективы, о которых речь пойдет дальше, кроме этих задач, решают вопросы, связанные и с идейной направленностью программы, с единством стиля, тематики и т. д.

В настоящее время ансамбли песни и пляски или ансамбли песни и танца обычно состоят из хора, группы солистов, танцевального коллектива, мужского и женского, либо только мужского, либо только женского, оркестра, либо небольшого оркестрового ансамбля, либо группы баянистов. Оркестр может быть смешанным, как в Ансамбле народного танца СССР, где малый симфонический состав оркестра дополняется отдельными народными инструментами, или состоять из народных инструментов, или быть симфоническим.

Несмотря на различие художественных задач, творческого облика, такие коллективы объединяет одна общая задача — раскрыть зрителю тему, идею исполняемого произведения собственными оригинальными средствами, причем сложность работы заключается еще и в том, что ансамбль имеет дело, как правило, с сочинениями, лаконичными по форме, — с танцевальным номером, сравнительно небольшой длительности (3—4 мин).

Идейность репертуара — одно из основных условий деятельности ансамбля. Их концертные программы, весь их репертуар должны быть понятны зрителю, они должны быть доходчивыми, но отнюдь не примитивными.

В период становления ансамблей народного танца исполнителей, как правило, набирали из участников художественной самодеятельности. Такой контингент исполнителей помогал полнее отражать в танце национальные особенности, самобытность того или иного народа, и балетмейстеры умели достаточно полно раскрывать возможности исполнителей, индивидуальность каждого из них.

Но в то же время ограниченность их профессиональной подготовки затрудняла работу балетмейстера при решении постановочных задач.

При организации в 1937 году Ансамбля народного танца СССР он также в своем подавляющем большинстве состоял из участников художественной самодеятельности. Бессменный руководитель этого коллектива, Герой Социалистического Труда, народный артист СССР Игорь Александрович Моисеев умело подобрал талантливых исполнителей. Мы уже говорили, что коллектив был создан после Всесоюзного фестиваля народного танца, прошедшего в Москве в 1936 году, где и профессионалы-хореографы и зрители еще раз убедились в богатстве и многообразии танцевального фольклора народов нашей страны.

Сначала в Ансамбле народного танца СССР было 30 человек. Они в своей первой программе смогли ярко раскрыть содержание различных национальных танцев, передать их национальный колорит. Однако они не повторяли буквально фольклорных форм: И. Моисеев стремился к собственному прочтению, к творческому переосмыслению фольклора, к усовершенствованию и развитию его содержания и структуры. Такой подход к народному танцевальному искусству оказался весьма плодотворным. И руководитель коллектива, постоянно изучая танцевальный фольклор, знакомясь с бытом и нравами людей, стремится к созданию новых народных танцев на основе национальных обычаев и обрядов. Возьмем, к примеру, танец «Бульба», известный сейчас всей стране. Белорусы считают его своим национальным танцем, а между тем этот танцевальный номер был сочинен И. Моисеевым на основе народной песни, изучения характера и образа жизни народа, его трудовой деятельности.

Ныне прославленный коллектив имеет в своем составе свыше ста танцовщиков. В его репертуаре — танцы народов СССР и зарубежных стран, хореографические композиции на современные темы, хореографические композиции с использованием классической музыки («Половецкие пляски» из оперы А. Бородина «Князь Игорь»). Можно перечислить много интересных номеров, раскрывающих образ народа, его характер, его исполнительскую манеру: гуцульский танец «Аркан», дагестанский «Лезгинка», «Русский перепляс», эскимосская хореографическая миниатюра «Борьба двух малышей», Украинская и Русская сюиты, молдавская сюита «Жок», хореографические картины «Подмосковная лирика», «Старинная городская кадриль», «Два Первояма», «Футбол», «Партизаны», «День на корабле». В 1945 году коллектив подготовил программу «Танцы славянских народов», в 1953 году — программу «Дружба и мир».

Деятельность ансамблей являет собой красноречивый пример использования метода социалистического реализма в хореографии.

В 1977—1978 годах состоялся первый смотр профессиональных ансамблей народного танца и ансамблей песни и танца РСФСР. Он продемонстрировал возросшее мастерство, многообразие творческих почерков балетмейстеров, показал, что большинство коллективов, строя свою работу на национальном

фольклорном материале, сумели найти для его воплощения интересные и своеобразные приемы, обрели неповторимую, ярко индивидуальную творческую манеру.

Балетмейстеры национальных ансамблей должны тщательно изучать фольклорный материал, отбирать, обрабатывать отдельные его образцы. В такой творческой лаборатории и должны рождаться программы коллектива.

Большое значение имеет работа балетмейстера с композитором над музыкой к танцевальным номерам. В ансамбле танца и в ансамбле песни и танца эта работа связана прежде всего с раскрытием идеи, замысла всей программы, где каждый отдельный номер должен быть ее составной частью. Так как в программе обычно исполняются произведения различных композиторов, то важно, чтобы эти произведения в целом раскрывали основную мысль всей программы и вместе с тем каждый танцевальный номер должен быть законченным хореографическим произведением, законченным концертным номером.

В ансамбле песни и танца балетмейстеру при создании песенно-танцевальных сьют, хороводов и т. д. часто приходится работать с танцевальными и хоровыми коллективами одновременно. В этом случае перед ним и перед композитором встает задача добиться сочетания песни и танца, создать произведение, единое по содержанию и форме. Залог успеха программы в тесном, взаимообогащающем сотрудничестве балетмейстера, хормейстера, композитора.

В работе балетмейстера с художником тоже имеются свои задачи и особенности. Следует прежде всего сказать, что в представлениях ансамбля почти полностью отсутствуют декорации, костюм, его форма, цвет, — вот основная точка приложения усилий художника. В отдельных случаях художник может пользоваться световым оформлением номера и совсем редко отдельными деталями оформления сцены. Тесное сотрудничество балетмейстера с художником в работе над программой играет большую роль в успешном решении как хореографической, так и изобразительной стороны номеров.

Со дня организации первого ансамбля песни и танца в нашей стране эти коллективы прошли большой путь. Развивались они по двум направлениям. Одно — это военные ансамбли песни и пляски, как профессиональные, так и самодеятельные. Среди них есть военно-морские ансамбли, ансамбли летчиков, ансамбли различных военных округов нашей страны. Ведущим здесь остается дважды Краснознаменный ансамбль песни и танца им. А. Александрова. Другое направление — это национальные ансамбли песни и танцев, которые существуют почти во всех союзных и автономных республиках, краях нашей страны.

Активно работают танцевальные коллективы и в народных хорах. Формы их участия в пропаганде народных песен и танцев сложились прежде всего благодаря творческим исканиям Т. А. Устиновой, которая с 1938 года работает в качестве глав-

ного балетмейстера в Русском народном хоре им. М. Е. Пятницкого. Автор всех хореографических композиций в его концертных программах, она создала методологические принципы сценической аранжировки русского народного танца, которые затем стали применять в своем творчестве и другие балетмейстеры. Бережная театрализация применительно к условиям концертной площадки подлинных фольклорных образцов («Курский танец с колокольчиками», хоровод «Рязанская змейка»), сочинение на народной основе собственных оригинальных произведений («Русская гармонь»), постановка масштабных вокально-хореографических картин из сегодняшней жизни народа («Здравствуй, Волга», «К звездам», «Расцветай, земля всенная») — и всюду весьма многообразно Т. А. Устинова ломает национальный пластический материал, во всех этих ее столь несхожих постановках чувствуется стремление раскрыть характер русского человека, используя богатые выразительные возможности русской пляски.

Огромное значение в эстетическом воспитании молодежи получили детские ансамбли песни и танца, детские ансамбли танца. Примерами тут могут служить Ансамбль песни и танца им. Локтева при Московском городском Дворце пионеров и школьников, московский танцевальный ансамбль «Школьные годы», липецкий «Родничок» и др. Детские песенные и танцевальные коллективы существуют почти во всех Домах пионеров, во всех республиках нашей страны, потому что у нас придает большое значение вопросу эстетического воспитания средствами искусства.

Чрезвычайно интересной, хотя в последнее время несколько забытой формой работы ансамбля является создание театрализованных программ. Как положительный пример можно привести представления, подготовленные ансамблем песни и танца НКВД во время Великой Отечественной войны. Готовить их помогали такие замечательные мастера, как режиссер С. Юткевич, балетмейстеры К. Голейзовский, А. Мессерер и др.

В единой по тематике программе, часто сюжетной, органично сплетались, дополняя друг друга, вокальный и хореографический материалы, поэтический текст чередовался с инструментальными номерами. Зрителю показывали оригинальный целостный спектакль, где каждый из коллективов ансамбля был представлен полно и многообразно.

Конечно, формы работы ансамбля с течением времени изменяются. Они зависят и от состава коллектива, и от стоящих перед ним задач на том или ином этапе, и от требований времени, и от общей творческой направленности. Задачи национального ансамбля песни и танца, естественно, отличаются от задач танцевальной группы военного ансамбля, а работа ансамбля культпросветучилища имеет совсем иные — учебные, воспитательные цели и т. д.

Балетмейстер — идейно-творческий руководитель любого

ансамбля. Он является ведущим среди его творческих работников, вне зависимости от того, профессиональный или самодеятельный это коллектив. Четкие идейно-творческие позиции балетмейстера, его талант, знание им специфики работы данного коллектива активно влияют на творчество исполнителей, во многом определяют итоги их деятельности.

Жизнь требует от всех совершенствования мастерства, разнообразия форм работы, в том числе и от творческих коллективов. Но в своем развитии они должны всегда опираться на народное искусство, использовать его богатство, его разнообразие, его глубину и чистоту, опираться на положительный опыт своих предшественников, трудом которых создавался и развивался этот новый жанр искусства.

Задачи воспитания искусством, приобщения к богатствам культуры широких народных масс возлагают на советских художников, в том числе на педагогов, балетмейстеров, чрезвычайно большую ответственность. Нужно отдать народу не только все свои знания, но и богатства, накопленные всей историей культуры.

Раскрыть лучшие человеческие черты, показать их как пример для подражания — вот одна из задач советского художника.

Наше искусство, наша культура должны быть достойны великого времени, в которое мы живем. Идеинность, партийность, народность советского искусства, метод социалистического реализма в творчестве художников являются краеугольным камнем творчества советских хореографов, всех деятелей советского искусства.

ГЛАВА III

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МАСС И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ НАРОДА

До Великого Октября понятия «художественная самодеятельность» не существовало, да и не могло существовать, народное искусство не имело широкого выхода на зрительскую аудиторию. После революции повсеместно организуются многочисленные кружки, открываются всевозможные студии — широкие массы трудящихся получили возможность приобщиться к искусству. Были кружки и студии, где проводились занятия по народному и даже классическому танцу.

Советские государственные и партийные органы видели в развитии художественной самодеятельности мощный рычаг повышения культуры народа, воспитания его в духе коммунистических идеалов. «До крайности важно, — говорил А. В. Луначарский, — нам в нашем Союзе, с одной стороны, дать лучшие достижения человеческой культуры народным массам, а с другой — распечатать те бурные источники, те кипучие гейзеры народного творчества, которые замкнуты, онемели за время капиталистического периода нашей страны»¹.

О необходимости «развернуть свои способности, обнаружить таланты, которых в народе — непочатый родник и которые капитализм мят, давил, душил тысячами и миллионами» писал В. И. Ленин².

К руководству художественной самодеятельностью, к режиссуре, к балетмейстерской работе с народными талантами были привлечены ведущие мастера профессиональной сцены.

В 1936 году в Москве был организован первый в нашей стране Театр народного творчества, где главным режиссером стал Н. Охлопков, главным балетмейстером И. Моисеев, который сам работал с самодеятельными артистами, а руководителем музыкальной части — композитор Л. Книппер. Вот что рассказывает о работе этого театра известный театральный деятель, директор театра Б. Филиппов: «Режиссура выезжала в республики, края и области для предварительного просмотра и отбора номеров, рекомендуемых местными организациями. Какие только программы не показывались в этом невероятно хлопотливом театре! Но главным образом это были театрализованные концерты художественной самодеятельности различных отраслей

строительства, промышленности, сельского хозяйства. В каждой из программ принимали участие сотни исполнителей: хоры, оркестры, танцевальные коллективы, солисты всех жанров искусства. И все это нужно было компоновать в единое целое, показав то, что является основным в жизни самодеятельных артистов, — профессиональный труд, которому они себя посвятили. Вот почему сельская и городская художественная самодеятельность Калининской области привезла на сцену «Сказ о льноводах и ткачах», а строители московского метрополитена и пищевики постарались отразить особенности своих профессий»¹.

В первом спектакле театра было занято около тысячи человек. Хору аккомпанировали авторы исполняемых произведений, композиторы С. Прокофьев и З. Компанец. Программу вели артисты В. Пашенная и Е. Любимов-Ланской.

Огромную роль в развитии народной хореографии сыграл первый Всесоюзный фестиваль народного танца, который проходил в Москве в 1936 году. На заключительном этапе в нем принимали участие 800 человек — 40 национальных и этнических групп со всех уголков нашей Родины. Фестиваль стимулировал появление не только большого количества самодеятельных коллективов, но помог рождению многих профессиональных коллективов, таких, как Дагестанский ансамбль песни и танца, Карельский государственный ансамбль «Кантеле», Таджикский, Северо-Осетинский ансамбли песни и танца и многие другие.

В 1937 году, как уже говорилось, И. Моисеевым был организован ныне прославленный и всемирно известный Ансамбль народного танца Союза ССР, в состав которого вошли лучшие участники хореографических коллективов художественной самодеятельности. Тот же путь становления прошел и ансамбль «Березка», организованный в 1948 году Н. Надеждиной, и многие другие известные танцевальные коллективы нашей страны.

Развитие хореографической самодеятельности в нашей стране способствует развитию профессионального танцевального искусства, эстетическому воспитанию народа. Занимаясь в хореографических коллективах, их участники знакомятся с танцевальным фольклором разных народов. Живительный источник народного искусства обогащает знаниями широчайшие народные массы, способствуя развитию у них чувства интернационализма. Регулярно проводимые смотры народных талантов помогают балетмейстерам в изучении народной танцевальной культуры. Идет процесс взаимообогащения профессионального и самодеятельного хореографического искусства.

Художественная самодеятельность вырастила профессиональных артистов танцевальных ансамблей, балетмейстеров, артистов классического танца. Уровень хореографической самодеятель-

¹ Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1971, с. 379.

² Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 35, с. 195.

¹ Филиппов Б. Как я стал «домовым». М., 1974, с. 160—162.

ности сейчас настолько высок, что отдельные танцевальные коллективы не уступают по уровню исполнительской культуры и репертуару профессиональным танцевальным коллективам. Лучшим самодеятельным танцевальным коллективам присваивается звание *народного*.

Профессиональные балетмейстеры и артисты оказывали и оказывают помощь коллективам художественной самодеятельности. Эта помощь часто осуществляется в плане шефской работы. Многие профессиональные артисты являются руководителями самодеятельных коллективов. Работая с самодеятельными танцевальными коллективами, в народных театрах балета, начинали свою деятельность некоторые ведущие балетмейстеры наших дней. Так, например, Ю. Григорович свой первый спектакль ставил в народном театре балета Дворца культуры им. М. Горького в Ленинграде.

В 1975—1978 годах проходил I Всесоюзный фестиваль самодеятельного и художественного творчества трудящихся. В его трех турах принимало участие свыше 14 миллионов рабочих, колхозников и учащихся. Заключительный праздничный фестиваль состоялся в Кремлевском Дворце съездов в Москве. Смотр народных талантов подтвердил, что главным направлением работы коллективов является их связь с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отражение действительности.

На фестивале было показано много тематических номеров, в которых отражалась жизнь и труд советских людей. Это вокально-хореографическая композиция «Кубань — земля моя»; танец «Ситцы», исполненный танцевальной группой из села Мальково Камчатской области; вокально-хореографические картины «Наша деревня» и «Рыбацкие потехи», показанные танцорами и певцами рыболовецкого колхоза им. В. И. Ленина Магаданской области. «Наш Север» — так назвали свой номер участники ансамбля песни и танца «Сиверко» г. Архангельска; хореографическая зарисовка «Белые ночи» была исполнена ансамблем песни и танца Выборгского Дворца культуры Ленинграда; вокально-хореографическую сюиту «Над Шушей сосны вековые» показал народный ансамбль песни и танца Шушенского районного Дома культуры Красноярского края.

Названия работ свидетельствуют о том, что их создатели черпают сюжеты из жизни родного края. Практически в каждом из этих номеров показывается отношение советских людей к труду, к родному краю, к своим товарищам. В большинстве танцевальных номеров проходит тема нерушимой дружбы народов нашей страны.

Наряду с самодеятельными ансамблями народного танца свое искусство на фестивале продемонстрировали и самодеятельные студии, коллективы классического танца, народные театры балета: народный театр балета Дома работников просвещения г. Смоленска показал фрагменты из балета «Шопениана», Хабаровский самодеятельный театр балета поставил балет «Анга-

ра», народный театр балета ленинградского дворца культуры им. М. Горького выступил с фрагментами из балета «Пахита»; солисты народного театра балета Дворца культуры металлургов г. Новокузнецка Кемеровской области В. Бородулина и В. Полещук с подлинным профессиональным мастерством исполнили хореографическую миниатюру «Песнь любви»; народный театр балета Дворца культуры объединения «Ижмаш» Удмуртской АССР исполнил «Па-де-де» из национального удмуртского балета «Италмас»; «Классическую сюиту» показал народный театр балета г. Кирова; народный театр балета Дворца культуры «Энергетиков» г. Березники Пермской области выступил с фрагментом из балета «Сильвинита». Кроме того, на фестивале были представлены и другие коллективы. Все выступления свидетельствовали о высоком профессиональном уровне исполнителей.

Продемонстрировав масштабы развития в стране художественной самодеятельности, в том числе и хореографической, фестиваль выдвинул и задачи, которые следует решить. Это — укрепление старых коллективов и создание новых, вовлечение в них широких масс трудящихся, необходимость еще большее внимание уделять созданию хореографических номеров на современную тему, сюжетных танцев и композиций, отражающих жизнь и труд советского народа, его героическую историю.

В год 40-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне завершился Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества. Самодеятельные коллективы показали много тематических номеров, посвященных героической борьбе и победе нашего народа, радостному труду и жизни наших современников; хореографами были созданы новые советские балетные танцы. Лучшие коллективы демонстрировали свое искусство гостям и участникам XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве в 1985 г.

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

В беседе с К. Цеткин В. И. Ленин говорил о том, что искусство должно пробуждать в трудящихся художников. Именно в этом главная цель работы коллектива художественной самодеятельности. Руководитель коллектива поэтому является не только балетмейстером, но и педагогом-воспитателем, организатором, способствуя всей своей деятельностью формированию личности участников коллектива. Очень важны и задачи постановки танцевального номера, и качество репертуара, но в первую очередь руководитель должен думать о воспитательном, познавательном значении этого репертуара, его ценности с точки зрения формирования личности участника, его художественного вкуса, совершенствования его мастерства.

Работа с коллективом художественной самодеятельности сегодня, когда неизмеримо вырос духовный уровень, культура,

художественно-эстетический вкус нашего народа, нисколько не проще, а иногда даже сложнее, чем с профессиональным.

Разберем вопросы деятельности руководителя хореографического коллектива.

Балетмейстер в своем творчестве должен руководствоваться принципами социалистического реализма: четкой идейной направленностью, коммунистической партийностью, народностью.

Еще К. Маркс и Ф. Энгельс считали, что плодотворность художественного творчества определяется не только талантом художника и его умением реализовать художественный замысел, — хотя это, естественно, обязательные условия, — но также тем, каков сам замысел. Там, где цель художника не расходится с правдой жизни и природой искусства, где художник исходит из верного понимания объективных требований жизни и искусства, — там может быть гармония между замыслом художника и его воплощением. Партийность обусловлена не субъективными положениями, а является необходимостью реалистического искусства, тем более искусства социалистического реализма. В. И. Ленин указывал на то, что партийность и коммунистическая идейность — неотъемлемые качества революционного искусства пролетариата.

Воспитательная сила занятий в коллективах художественной самодеятельности заключается в том, что они будят в человеке творческое начало, желание размышлять, сопоставлять факты и явления, делать выводы.

Настоящее искусство всегда эмоционально. Оно формирует сознание человека как художника, творца, даруя ему радость творчества, воспитывая любовь к прекрасному. Любое произведение искусства должно быть понятно народу, иначе оно не несет в себе воспитательных функций.

Творческая учеба, творческая деятельность руководителя коллектива должны переплетаться с воспитательной работой. Балетмейстеру нельзя упускать из поля зрения поведение участников самодеятельности в семье, на производстве, внутри коллектива, взаимоотношения между отдельными его членами.

Работа балетмейстера требует от него глубокого понимания происходящих в обществе процессов, умения воплотить их в своем творчестве. Раскрытие в хореографическом образе лучших черт советского человека — одна из основных задач хореографического искусства. Способ воплощения творческого замысла хореографа во многом зависит от того, каково его мировоззрение, его эстетический идеал, его творческие позиции.

Культурно-просветительная работа является одной из сфер государственной деятельности, одним из проявлений воспитательной функции Советского государства.

ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ РАБОТА В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Одной из важнейших задач, стоящих перед балетмейстером, руководителем самодеятельного коллектива, является художественно-эстетическое воспитание его участников. Работа эта направлена на повышение культурного уровня членов коллектива, расширение их кругозора, привитие им творческого отношения к хореографическому искусству, к своим занятиям.

М. И. Калинин рассматривал воспитание как «определенное, целеустремленное и систематическое воздействие на психологию воспитуемого, чтобы привить ему качества, желательные воспитателю»¹.

Идейно-воспитательная работа, которую ведет балетмейстер в самодеятельном хореографическом коллективе, способствует формированию марксистско-ленинского мировоззрения его членов, правильному восприятию ими советской действительности, верному подходу к оценке произведений искусства. Эту работу целесообразно строить в связи с различными мероприятиями, проводимыми культурно-просветительным учреждением, при котором работает данный коллектив. План работы конкретного коллектива должен быть скоординирован с общим планом работы учреждения, они должны дополнять друг друга. Воспитательная работа должна проводиться систематически, только тогда она может привести к положительным результатам; только тогда участники коллектива по-настоящему полюбят искусство, которым занимаются, полюбят труд, повседневный, кропотливый. Это поможет им повысить их исполнительское мастерство, поможет в решении репертуарных вопросов.

Балетмейстер должен сплотить коллектив, четко определить конечную цель его работы и определенные этапы пути. Сложность воспитательной работы в самодеятельном коллективе во многом определяется тем, что он состоит, как правило, из людей различного возраста, различного уровня культуры и воспитания. Сосредоточить их интересы на решении общих задач не просто. Балетмейстеру, формирующему единый художественный организм, приходится проявлять такт, чуткость педагога-воспитателя, применяя индивидуальный подход к своим ученикам.

Создавая план идейно-воспитательной и художественной деятельности коллектива, надо добиваться непрерывности процесса развития как коллектива, так и отдельных его членов. И потому целесообразно строить работу по принципу «от простого — к сложному», наметить этапы воспитательной, учебно-педагогической и творческой работы. Руководитель должен наметить такой план работы, такой репертуар, который привлечет бы, заин-

¹ Калинин М. И. О коммунистическом воспитании. Доклад на собрании партактива Москвы 2 октября 1940 г. — В сб.: О воспитании и обучении. М., 1957, с. 75.

интересовал всех участников коллектива, план, где учитывались бы возможности каждого участника, перспективы их творческого роста. Каждый урок должен быть интересен артистам-любителям. Руководитель должен равномерно загрузить каждого пришедшего на занятия, найти возможность проявления способностей каждого.

Формы и методы идейно-воспитательной работы в самодеятельном коллективе могут быть различны. Они зависят от характера и направленности творческой деятельности коллектива, культурного и художественного уровня его участников и других условий. Так, например, изучение какого-либо народного танца может и должно сопровождаться рассказом руководителя о жизни этого народа, о его истории, быте, об истоках данного танца и т. д. и т. п. Действенную помощь тут может оказать показ специальных фильмов, прослушивание музыки и песен, связанных с данной постановкой. Все это требует от постановщика большой подготовительной работы, ему самому необходимо тщательно изучить материал.

Примеров успешной идейно-воспитательной и творческой работы самодеятельных коллективов можно привести много. Это московские коллективы Дворца культуры ЗИЛ, «Юный правдист», «Калинка», «Юный москвич» и многие другие.

Поучителен опыт работы в народном хореографическом коллективе Липецкого Дворца профсоюзов. Коллектив этот большой, в нем свыше 300 человек. Есть в нем младшая группа, которая называется «Родничок», и старшая. В коллективе существуют свои традиции, в том числе и перехода из младшей группы в старшую. Ансамбль пользуется большой популярностью не только в Липецке, не только у нас в стране, но и за рубежом.

Опыт работы лучших коллективов говорит о целесообразности создания общественного руководства — бюро. Успехи коллектива всегда тесно связаны с его четкой организацией, с дисциплиной — непременным условием нормальной жизни данного творческого организма. Необходимо, чтобы каждый сознательно участвовал в поддержании порядка, и в этом вопросе бюро может сыграть большую роль. Следует стремиться установить доброжелательное, бережное отношение друг к другу, развивать инициативу, прививать участникам коллектива чувство высокой ответственности за выступление перед зрителями.

Значение дисциплины не исчерпывается художественными целями, она имеет громадное значение для формирования у участников коллектива качеств, необходимых для советского человека, строителя коммунистического общества. Дисциплина прививает навыки организованности в процессе труда, воспитывает активное отношение к нему, вырабатывает способность подчинять личное общественному, пробуждает глубокое уважение к общему труду. Основополагающим в этом вопросе является ленинское положение о том, что основой коммунистической организации труда является сознательная дисциплина. Сознатель-

ная дисциплина — это дисциплина внутренней организованности и целеустремленности, добровольного подчинения своего личного интереса коллективной деятельности. Внешняя дисциплина создает предпосылки к развитию внутренней самодисциплины, а это помогает и в художественном творчестве. Исполнитель становится собранным, внимание на занятиях обостряется, он быстрее и четче выполняет поставленные перед ним задачи.

Вопросы дисциплины очень важны для работы хореографического коллектива. Необходимо стремиться к тому, чтобы у каждого из участников коллектива была внутренняя убежденность в необходимости дисциплины, и в этом вопросе большое значение имеет личный пример балетмейстера. Не нужна дисциплина, основанная на страхе, резком окрике, который скрывает психику участника танцевальной группы, выбивает его из творческого состояния.

Большой простор для идейно-воспитательной работы — патристического и интернационального воспитания — дает постановка номеров на современные темы, создание образов современников. В данном случае посещение музея, изучение соответствующей литературы, встречи с людьми, близко знавшими того, о ком рассказывает создаваемое сценическое произведение, помогут участникам коллектива лучше познакомиться с материалами, понять характер героя.

Работая над современной темой, необходимо ввести участников художественной самодеятельности в мир интересов сегодняшних тружеников. Тут нельзя ограничиваться только чтением литературы. Очень полезны могут быть беседы с ветеранами войны и труда, посещение заводов и фабрик. Такие встречи необходимы не только участникам коллектива, но и балетмейстеру, работающему над современной темой.

Таким образом, в коллективе художественной самодеятельности идейно-воспитательная работа проводится как во время занятий, так и во внеурочное время. Это могут быть лекции, беседы, экскурсии по памятным местам боевой славы, просмотр и обсуждение концертных программ и спектаклей профессиональных и самодеятельных коллективов, посещения выставок и музеев.

Одной из форм воспитательной работы должно стать обсуждение выступлений коллектива, где руководитель обязан остановиться как на положительных, так и на отрицательных моментах. Важно при этом уделить внимание каждому участнику, учитывая их индивидуальные особенности. Замечания следует делать в такой форме, которая бы способствовала появлению у критикуемого желания исправить допущенные им ошибки. Для этого надо знать особенности характера каждого из участников коллектива. Одно замечание, высказанное в резкой форме, может травмировать и приведет к внутреннему зажиму, что помешает ему в дальнейшей работе; другой, наоборот, нуждается именно в строгом замечании в присут-

ствии всего состава ансамбля. Вовремя сказанное доброе слово, поддержка, одобрение во многом помогут раскрыться способностям участников коллектива. У всех членов коллектива должны сохраниться на всю жизнь добрые воспоминания о занятиях, о руководителе.

Большую воспитательную роль играют творческие отчеты самодеятельных коллективов во Дворцах культуры, на предприятиях, в совхозах и колхозах.

Очень полезен также обмен опытом между различными хореографическими коллективами художественной самодеятельности, творческая помощь друг другу.

Бесспорную пользу принесут и встречи с композиторами, мастерами хореографического искусства, художниками, которые могут поделиться своим опытом работы, рассказать о своем творческом пути. Такие встречи являются и вечерами отдыха, но вместе с тем они приносят большую пользу в расширении кругозора участников коллектива, в их идейном воспитании.

Балетмейстер призван заботиться о формировании музыкального вкуса у своих учеников, прибегая к помощи музыкального руководителя Дома или Дворца культуры (немаловажную роль тут играет уровень музыкального сопровождения на занятиях по классическому и народному танцам), организовывая посещения музыкальных вечеров и концертов, помогая участникам коллектива разбираться в характере, стиле, образе музыкального произведения. Балетмейстеру надлежит также строго подходить к подбору музыкальных произведений, которые он хочет положить в основу постановки танцевального номера.

Для более плодотворной работы балетмейстер должен так продумать репертуар, чтобы в танцевальных номерах, в работе над ними были заняты все участники, чтобы у всех был стимул для занятий хореографией.

Следует обращать внимание на то, чтобы каждое произведение, над которым работает коллектив, было доведено до высокого профессионального уровня, конечно, с учетом технической подготовки участников, их физических возможностей.

Работая с самодеятельным коллективом, балетмейстер-педагог на уроках должен подготавливать своих воспитанников к освоению технических трудностей, которые встретятся в репертуаре, намеченном к постановке; на уроках целесообразно начать изучение элементов движений танца, его стиля, характера. Непременным условием учебно-воспитательного процесса является грамотное, профессиональное построение уроков классического и народного танцев.

Репертуар, который создается балетмейстером, имеет воспитательное значение и для зрительской аудитории, перед которой выступают артисты-любители. Наилучшие результаты достигаются там, где создан свой оригинальный репертуар, построенный на материале истории данного края, бытующих здесь обрядах и обычаях. Желательно также, чтобы в основу со-

держания хореографической композиции на современную тему был положен героический поступок земляка, хорошо известный каждому жителю данной местности. Естественно, хореографическое решение должно учитывать творческие возможности коллектива, возрастные и индивидуальные особенности исполнителей.

Кроме произведений на современные темы, отражающих сегодняшний день, большую пользу в идейном и художественном воспитании коллектива принесет изучение танцев народов СССР и народов мира. Творческая индивидуальность балетмейстера может сыграть решающую роль в создании новых хореографических сочинений на народной основе.

Целесообразной для эстетического воспитания участников самодеятельности может оказаться постановка произведений, вошедших в золотой фонд советской хореографии. Имеются в виду работы, созданные балетмейстерами в профессиональных и самодеятельных ансамблях танца, в оперно-балетных театрах. Но здесь прежде всего следует учитывать возможности коллектива. Недопустимо, чтобы при «переносе» искажался идейный замысел сочинения, страдало его художественное воплощение, упрощалась танцевальная лексика. Осуществив постановку произведения, балетмейстер обязан указать, кто является его автором и кто подготовил этот номер в данном коллективе.

Бережное воспроизведение в самодеятельных ансамблях постановок И. Моисеева, Р. Захарова, В. Вайнонена, Л. Лавровского, Ю. Григоровича, П. Вирского. О. Виноградова, Н. Надеждиной, М. Тургумбаевой, Ф. Гаскарова, В. Кононова, Т. Устиновой и В. Курбет и многих других мастеров хореографии значительно обогатит и сделает более разнообразным их репертуар. К тому же участники ансамблей познакомятся на практике с творческой манерой, приемами, стилем, балетмейстерским почерком больших мастеров.

Одна из сложнейших форм танцевальной культуры — классический танец. Изучение его в самодеятельном коллективе требует от педагога высокого профессионального мастерства, глубокого знания методики.

Появившиеся в последнее время хореографические отделения в школах искусств, детские самодеятельные студии создают определенный фундамент для работы коллективов народных театров балета. Однако, кроме высокого профессионального мастерства педагогов, от руководителей такого рода коллективов художественной самодеятельности, от балетмейстеров народных театров балета требуется трезвая оценка возможностей своих учеников. Лучшего результата достигают там, где создается свой репертуар, учитывающий состав исполнителей, их данные. Наиболее сильные коллективы имеют в своем репертуаре такие балетные спектакли, как «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Каменный цветок» С. Прокофьева и другие. В народном театре балета Дворца культуры завода «Серп и молот»

(Москва) были поставлены такие спектакли, как «Юность», «Слуга двух господ» М. Чулаки. Балеты на музыку С. Прокофьева, Ф. Шопена, Я. Сибелиуса осуществлены в народном театре балета Дворца культуры имени М. Горького (Ленинград). Народные театры классического балета были созданы во многих городах нашей страны — в Ярославле, Ступино, Нижнем Тагиле, Березниках, Барнауле, Смоленске, Караганде, Новокузнецке. Широкую популярность приобрели и детские студии классического танца. Там, где обучение поставлено профессионально, они приносят большую пользу в эстетическом воспитании детей.

Каждое произведение, которое ставится в коллективе художественной самодеятельности, должно нести определенную идейно-творческую нагрузку, способствовать раскрытию способностей участников, повышению их технического уровня, развитию образности и выразительности исполнения.

Репертуар самодеятельных танцевальных коллективов может складываться из номеров на современные темы, самобытных произведений, на местном фольклорном материале, постановки образцов наследия народного или классического танца, сочиненных ведущими мастерами русской и советской хореографии. Все эти компоненты репертуара должны взаимно дополнять друг друга, отбираться с учетом творческих возможностей участников самодеятельности.

Огромный объем работы, который ложится на плечи руководителя коллектива, предъявляет к нему большие требования. Без увлеченности своим делом, без напряженного каждодневного труда нельзя представить его деятельность. Чтобы быть хорошим специалистом, ему необходимо ежедневно, ежечасно повышать свой профессиональный, идейный и культурный уровень, упорно искать новые, отвечающие сегодняшним требованиям методы и формы работы, открыть всем людям еще более широкий доступ ко всему лучшему, что дает культура каждого из наших народов.

С каждым годом роль художественной самодеятельности в коммунистическом воспитании трудящихся приобретает более активный характер, помогает воспитанию молодого поколения.

Многочисленные хореографические коллективы ведут напряженную творческую работу в Домах и Дворцах культуры, профсоюзных клубах и красных уголках.

Развитие творчества народа, его способностей обусловлено всем образом нашей жизни, целями и идеалами нашей коммунистической партии.

Балетмейстер — профессия творческая. Она требует от человека, выбравшего ее, очень многого: и знаний, и трудолюбия, и умения работать с людьми, и, конечно же, таланта.

Профессия балетмейстера предполагает решение большого круга вопросов в процессе работы. Балетмейстер не только сочиняет хореографический текст, рисунок танца, т. е. создает композицию танца, но и, пользуясь всеми средствами хореографического искусства, стремится воплотить свой замысел в сценических образах, выразить определенные мысли и чувства. Он является идейно-творческим руководителем коллектива, создателем хореографического произведения.

Как любой художник, балетмейстер должен быть высокообразованным человеком, который не только владеет профессиональными секретами хореографического искусства, но и разбирается в смежных видах искусства — драматургии, музыке, изобразительном искусстве, литературе. Замечательный советский балетмейстер К. Я. Голейзовский говорил о своем самообразовании: «Занимался всем, что меня тянуло. Занимался по строго намеченному плану. Сюда входили: история искусства вообще, хореографии в частности, затем живопись, скульптура и прикладное искусство. Много лет я занимался музыкой — рояль и скрипка, отсюда у меня развился слух и ритм. Не чужда мне была философия и психология. Но даже всех этих знаний очень мало для современного балетмейстера».

Советский балетмейстер должен знать работы классиков марксизма-ленинизма, марксистско-ленинскую философию, быть убежденным борцом за торжество идей коммунизма, пропагандируя их со всей силой своего таланта, всеми красками своего искусства. Ему нужно изучать опыт, теоретические труды своих предшественников и современников, чтобы дальше развивать теорию и практику хореографического искусства.

Говоря о многогранности балетмейстерского творчества, полезно вспомнить теоретические положения, сформулированные выдающимися деятелями хореографии.

В древности греческий писатель Лукиан говорил о том, что балетмейстеру необходимо изучать историю, мифологию, поэтические творения и различные науки; он должен сочетать талант поэта с талантом живописца, а знакомство с геометрией даст ему возможность создавать четкие формы и фигуры.



Теоретически осмыслить особенности творчества балетмейстера, актера, выявить и проанализировать закономерности соотношения балетного искусства с другими видами искусства одним из первых в истории танца попытался Жан Жорж Новер в «Письмах о танце и балетах»¹ — труде, сохраняющем свое значение и в наши дни. «Балетмейстер должен знать природу — как ее красоты, так и ее несовершенства. Это знание всегда поможет ему определить, что именно следует в ней выбрать»², — писал Новер. Далее он указывал, что только зная жизнь, хореограф сможет найти для своего произведения ту долю правды, ко-

торая даст возможность раскрыть ее подлинные черты на сцене: «Ближе к природе, — и произведения наши станут прекрасными»³. Говоря о природе, Новер здесь имел в виду жизнь, изучению которой придавал большое значение. «Я совершенно убежден, сударь, — писал он, — что живописцу или балетмейстеру ничуть не легче создать поэму или драму в живописи или танце, чем поэту написать свое произведение. Ибо у кого недостает таланта, у того ничего не получится: нельзя живописать ногами. Пока этими ногами не станет управлять голова, танцовщики не перестанут заблуждаться и исполнение их будет чисто механическим. А можно ли назвать искусством танца одно только правильное, но бездушное выделывание па?»⁴.

Вслед за Новером одним из крупнейших педагогов и балетмейстеров, оставивших нам свои теоретические труды о хореографическом искусстве, был Карло Блазис, значение деятельности которого как педагога и теоретика особенно велико. В 1837—1850 годах он руководил Королевской академией танца при «Ла Скала», воспитал многих известных артистов балета, преподавал и в Московской театральной школе. Он внес большой вклад в развитие системы классического танца, написав такие исследования, как «Элементарный учебник теории и практики танца» (1820), «Код Терпсихоры» (1828), «Полный учебник танца» (1830) и др. В 1864 году на русском языке был издан труд К. Блазиса «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы».

¹ Книга Ж. Ж. Новера «Письма о танце и балетах» вышла в 1760 году в Лионе и Штутгарте, издана в России в 1803—1804 годах.

² Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах. Л.—М., 1965, с. 96.

³ Там же, с. 99.

⁴ Там же, с. 75.

Круг вопросов, которые затрагивал К. Блазис в своих теоретических работах, в своей практической деятельности, чрезвычайно разнообразен. Он считал, что балетмейстеру необходимы поистине энциклопедические знания. Сам Блазис прекрасно знал музыку, изучал живопись и скульптуру, придавал большое значение знанию истории.

В своих теоретических трудах К. Блазис изложил взгляды на хореографическое искусство. Он писал о значении сценария и драматургии в балетном спектакле, о деятельности балетмейстера, о задачах его работы и выборе тем для балетных спектаклей, о технике танца, о характерных и бальных танцах. Говоря об исторических фактах, которые может взять балетмейстер как основу для работы над сценарием, К. Блазис высказал следующую мысль: «Балет, составленный из удачно выбранных исторических происшествий, с эпизодами, соответствующими этим происшествиям, такой балет возбудит общий интерес, произведет сильное впечатление на зрителя и осязательно покажет ему изменяемость событий, превратность счастья, борьбу страстей. Изображение людей, память о которых дошла до нас... может возбудить в нас сочувствие ко всему доброму и отвращение от всего низкого и порочного, оно заставит краснеть порок, а добродетели придаст силы бороться с неправдою»¹.

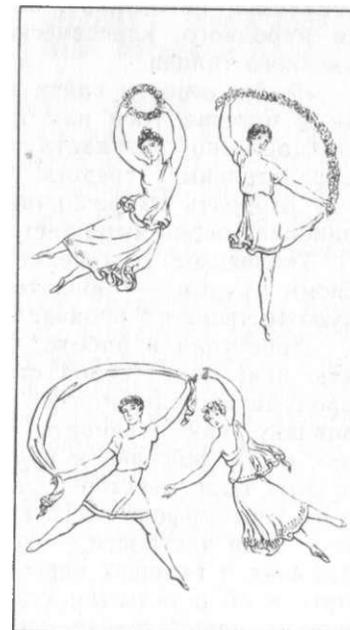
Творческая деятельность балетмейстера в коллективе весьма разнообразна: это сочинение произведения, постановка его и репетиционная работа. Балетмейстер, сочиняющий хореографическое произведение, основывает свою работу на программе, созданной либреттистом, и на музыке, написанной композитором. Часто бывает, особенно при создании хореографических миниатюр и концертных номеров, что балетмейстер является и автором сюжета номера.

Когда говорят о широком кругозоре балетмейстера, имеют в виду знания, помогающие ему в его профессии сочинителя, создателя хореографического произведения.

Задумав произведение, балетмейстер чаще всего излагает его в виде композиционного плана (устно или письменно) композитору, который создает музыкальное произведение с учетом балетмейстерского замысла.

¹ Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. М. 1864, с. 4.

Рисунки К. Блазиса.



(Подробно о композиционном плане будет рассказано в главе V настоящего пособия.)

На основе музыки балетмейстер сочиняет хореографический текст для действующих лиц и передает свой замысел исполнителям. Через них зритель знакомится с хореографическим сочинением.

Чтобы быть подлинным создателем хореографического произведения, уметь возглавить весь процесс работы над балетом или танцевальным номером, балетмейстер должен быть также хорошим организатором, научиться использовать в своей практической и теоретической деятельности опыт смежных искусств.

Балетмейстер должен знать и любить музыку, изучать ее, уметь раскрыть ее средствами хореографии. Чтобы танец был выразительным, нужно, чтобы и музыка была выразительной. Это необходимо помнить, давая задание композитору или отбирая готовые музыкальные произведения для своей постановки.

Творчество балетмейстера немислимо без постоянного поиска. Поиск сюжета для танцевальной композиции предполагает изучение жизни, знание литературных первоисточников, произведений искусства. Поиск и отбор созвучных нашей эпохе тем, их значимость говорят о четкости гражданской позиции балетмейстера, о его зрелости.

Выбор наилучшей формы выражения для той или иной темы требует от балетмейстера работы по изучению фольклорно-танцевальных источников, освоения теории и методики постановки народного, классического, историко-бытового, современного балетного танцев.

Необходимость найти нужное «слово» для выражения мысли и чувства того или иного героя заставляет балетмейстера каждодневно развивать свою фантазию, обогащать палитру выразительных средств. Высокая взыскательность помогает ему отобрать из различных вариантов сочиненного им то, что наиболее верно выражает мысли и чувства героя.

Творческое отношение к своей профессии и увлеченность своим трудом — обязательные условия для создания высокохудожественного произведения.

Приступая к работе, балетмейстер должен точно знать, какую цель перед собой ставит, к чему стремится, обязан четко продумать драматургию будущего сочинения: как выстроить завязку, как развивать образы, характеры действующих лиц, как вести действие к кульминации, как решать развязку. «Искусный балетмейстер с самого начала должен заранее представить себе эффект всего спектакля и никогда не жертвовать целым ради частности, — указывал Ж. Ж. Новер. — Отнюдь не забывая о главных персонажах представления, он должен помнить и об остальных; если он сосредоточивает все свое внимание на одних только первых танцовщицах, действие становится

холодным, стремительность сцен замедляется и представление теряет весь свой эффект»¹.

Движения должны выражать мысли и чувства. Совершенная техника — лишь средство для выражения мысли, говорим мы сегодня. Балетмейстер, работая над созданием хореографического произведения, ищет для выражения своей мысли наиболее подходящую форму — и это естественно. «Форма и содержание всегда закономерно переплетаются, как корни деревьев, вызывая в воображении тысячи ассоциаций, рождая причудливые образы необыкновенной красоты и мудрости. В таких представлениях и описаниях, как и в самой природе, живет то, что бывает вечно новым и вечно старым, и думаешь, может ли быть художником не умеющий мыслить ассоциативно», — говорил К. Голейзовский.

Увлечение бессмысленным формотворчеством приводит к появлению произведений, не несущих в себе заряда эмоций, а через них и мыслей. Некоторые «экспериментаторы» пытаются убедить нас в глубоком философском значении своих произведений. Но ведь художник, в данном случае балетмейстер, обращается к сердцу зрителя, эмоционально воздействуя на него, увлекая его сюжетом, судьбами действующих лиц, драматургией.

Формотворчество балетмейстера иногда вызывает восторженную реакцию зрительного зала, но не стоит обольщаться этим. Вот что писал Новер по этому поводу: «Дети Терпсихоры! Бросьте все эти кабриоли, антраша и всякие замысловатые па! Оставьте жеманство и предайтесь чувству, безыскусственной грации и выразительности! Постарайтесь получше усвоить благородную мимику; никогда не забывайте, что она — душа вашего искусства. Вкладывайте в свои pas de deux побольше мысли и смысла»².

Творчество балетмейстера-сочинителя сродни творчеству композитора или поэта, разница в том, что каждый из них сочиняет произведение, пользуясь языком своего искусства. Н. В. Гоголь говорил о том, что, основывая свое творчество на глубоком изучении и проникновении в народное искусство, «творец балета» может в своей фантазии развить, обогатить увиденное им в жизни.

Хореографическое произведение — это сплав танца и пантомимы. Соотношение танца и пантомимы зависит от задач, которые ставит перед собой хореограф, от их художественного решения. Причем пантомима в хореографическом произведении отличается от цирковой и от пантомимы как самостоятельного жанра. Таким образом, балетмейстер-сочинитель должен владеть искусством сочинения танца, пантомимных эпизодов, мастерством режиссерского построения мизансцены, умением создавать драматургию хореографического произведения, так как

¹ Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах, с. 68.

² Там же, с. 80.

иначе он не сможет в художественно-хореографических образах раскрыть идею произведения, не сможет раскрыть свой замысел.

Известный реформатор балета русский балетмейстер М. Фокин указывал: «...балет и танец не синонимы (танцем здесь Фокин называет танцевальный язык и не имеет в виду отдельный танцевальный номер. — *И. С.*). В том-то и разница, что, кроме танца, балет пользуется и мимикой, и пантомимой, и неподвижными, а стало быть, нетанцевальными группами. Изгнать, как «контрабанду», из балета все, что не танец, — значит обеднить балет. Если бы Жизель непрерывно танцевала, сходя с ума, то чудная сцена стала бы смешной и глупой. Если бы все сцены «Спящей красавицы» переделали в танец, то ни один зритель не вынес бы такого сплошного танцевания»¹.

После создания хореографического сочинения (имеется в виду первый этап работы) балетмейстер-сочинитель передает — показывает исполнителям свое произведение, т. е. проводит постановочную работу, затем наступает процесс репетиционной работы по отработке, которая часто поручается балетмейстеру-репетитору.

Иногда балетмейстеру приходится осуществлять постановку спектакля или концертного номера, созданного другим автором, как нередко говорят, «переносить» спектакль, родившийся в одном театре, на сцену другого, причем делать это он имеет право только с согласия автора хореографического произведения.

Естественно, что при «переносе» сочинения должно быть указано, кто является его автором.

В чем же заключается в этом случае работа балетмейстера?

Прежде всего постановщик должен безукоризненно знать произведение, которое собирается ставить, тщательно изучить замысел балетмейстера-сочинителя, постичь образный строй произведения, хореографический текст, композицию танцев, мизансцены, характер исполнения движений, чтобы суметь передать все это исполнителям.

Особенно ответственно должен относиться балетмейстер к постановке спектаклей и концертных номеров, вошедших в золотой фонд мировой хореографии, ставших ее классическими образцами.

В этом случае он подбирает в труппе таких артистов балета, которые по своим исполнительским данным могут наиболее полно раскрыть замысел, характер и стиль сочинения.

Среди таких балетмейстеров, которые переносили балетные спектакли на сцены других театров, после долгого перерыва восстанавливали спектакли, немало поистине замечательных мастеров. Среди них прежде всего следует назвать большого знатока классического наследия П. Гусева. В Большом театре, например, балетмейстеры Л. Поспехин, Т. Никитина, восстанавлива-

ли произведения балетмейстеров М. Петипа, А. Горского, Р. Захарова, Л. Лавровского, В. Вайнонена. Работы по восстановлению классических спектаклей проводят ленинградские балетмейстеры М. Шамшева, Т. Балтачев, Л. Тюнитина и Ю. Дружинин. Обладая прекрасной памятью, музыкальностью, Ю. Дружинин умеет восстановить спектакль, перенести на сцену другого театра точно так, как он был создан сочинителем, без каких-либо искажений танцевального текста, мизансцен, стиля и характера, без изменения трактовки образов действующих лиц.

Балетмейстер в своей постановочной работе должен уделять большое внимание изучению танцевального текста не только для солистов, но и для кордебалета. Задача упрощается, если он имел возможность присутствовать при создании произведения, при показе его автором. В этом случае ему легче вникнуть в суть хореографического сочинения, в замысел, по ходу работы уточнить отдельные детали. Если же постановщик не имел такой возможности, а изучает хореографическое произведение, уже идущее на сцене театра, то он должен скрупулезно выделить все то, что было создано автором, и отменить все наносное, появившееся в результате смены исполнителей, «фантазии» балетмейстеров-репетиторов и т. п. В этом смысле его работу можно в какой-то мере сравнить с работой реставратора над восстановлением живописного полотна.

В создании номера или балета все имеет значение: и деятельность балетмейстера, сочинившего его, и труд исполнителя, и работа балетмейстера-репетитора. Работа балетмейстера-репетитора — тоже творческая. От того, как будет номер отрепетирован, зависит, смогут ли исполнители донести до зрителя замысел сочинителя, что, в свою очередь, влияет на то, как танцевальный номер или спектакль будет воздействовать на зрителя.

Балетмейстер-репетитор, как правило, присутствует на постановочных репетициях. Если номер или балетный спектакль создается заново, то он присутствует при всей постановочной работе, которую проводит балетмейстер-сочинитель. Если, например, ставится уже поставленный ранее или в другом месте спектакль, то балетмейстер-репетитор, присутствуя на репетициях постановщика, учит хореографический текст, мизансцены, изучает стиль, характер сочинения. Нередко бывает, что балетмейстер-репетитор помогает балетмейстеру-сочинителю в выборе того или иного исполнителя.

Может показаться, что работа балетмейстера-репетитора заключается лишь в отработке, отделке того, что поставлено балетмейстером. Но это не так. Он должен не только отработать с исполнителями движения, но и раскрыть образ и характер, передать стиль сочинения. Балетмейстер-репетитор обязан выявить почерк создателя хореографического произведения, его индивидуальную манеру. Тогда в результате его работы произведе-

¹ Фокин М. Против течения. Л.—М., 1962, с. 445.

дение засверкает всеми гранями — в нем должны быть «выписаны» каждая деталь, каждая черточка, различаться тона и полтона, основная тема и аккомпанемент.

Одной из важнейших задач является раскрытие главной мысли хореографического произведения. Балетмейстер-репетитор должен помочь исполнителям полнее раскрыть образы и характеры, исходя из задач, поставленных автором.

Работая над образами, над оттачиванием исполнительского мастерства, репетитору следует принимать во внимание индивидуальные качества артистов, уметь использовать лучшие стороны их таланта.

Балетмейстер-репетитор должен ясно представлять конечную цель своей работы, четко определить ее задачу и, исходя из нее, наметить такую последовательность и методику репетиционной работы, которая способствовала бы наиболее быстрому и качественному ее завершению.

Профессия балетмейстера-репетитора очень сложна, она требует ежедневного напряженного труда.

Балетмейстер-репетитор должен составить план репетиций, определить, сколько их потребуются на данный танцевальный номер, наметить задачу каждой из них. Заметим, кстати, что на первом этапе чаще всего бывает нецелесообразно проводить совместные репетиции солистов и кордебалета, репетиции с ними проводятся раздельно, и только тогда, когда партии тех и других будут тщательно отрепетированы, их объединяют уже для совместной работы.

Естественно, что репетиционный план в процессе работы может корректироваться и незначительно изменяться. Нужно следить, чтобы на репетиции были обязательно заняты все вызванные исполнители.

Балетмейстер-репетитор должен быть и педагогом: ему нужно уметь распределить силы исполнителей, распланировать нагрузку в процессе занятий так, чтобы избежать перенапряжения мышц, что может привести к травмам. Для этого технически сложные эпизоды необходимо чередовать с легкими или работу с одной группой исполнителей сменять работой с другой. Если номер технически сложный, -то не следует стремиться «прогнать» его с начала до конца, даже если технические трудности свободно преодолеваются исполнителями. Необходимо отрабатывать сначала отдельные части номера, потом объединять их вместе и только потом уже репетировать весь номер на одном дыхании, с тем чтобы исполнители не только овладели техникой танца, но и выразительно, без напряжения смогли бы станцевать весь номер.

Иногда в сочинении балетмейстера встречаются технически сложные движения. Тогда балетмейстеру-репетитору приходится отрабатывать их отдельно. Исполнители ставятся в линию или по диагонали, для того чтобы репетитор видел каждого, а они видели себя в зеркале и ориентировались друг на друга. Пос-

ле того как будут выучены сложные движения, репетитор может требовать их выполнения в заданном рисунке.

Балетмейстер-репетитор должен создавать в коллективе творческую атмосферу, чтобы, несмотря на большую затрату физических сил, труд участников коллектива был радостным, чтобы все видели цель, к которой нужно прийти в результате репетиции, и конечную цель всей работы. Часто бывает целесообразно в конце репетиции подытожить то, что создано, сказать исполнителям, чего они достигли, что вышло, а над чем еще предстоит трудиться на следующих репетициях, назвать лучших исполнителей, сделать замечания тем, кто был недостаточно внимателен или недостаточно активен. Одним словом, балетмейстер-репетитор пользуется всеми педагогическими приемами, делая по ходу и в конце репетиции общие и индивидуальные замечания.

Каждая репетиция имеет свою кульминационную точку, и исполнители должны уходить с репетиции с чувством удовлетворения от того, что главное удалось сделать.

Следует помнить о длительности репетиции, которая зависит от физической нагрузки данного танцевального номера, от задачи, от возможностей исполнителей. Длительность репетиции должна планироваться так, чтобы обеспечить максимальную продуктивность работы.

Если репетируется новое сочинение, то балетмейстеру-репетитору следует приглашать время от времени балетмейстера-сочинителя для просмотра сделанного. Это позволит, с одной стороны, избежать искажений авторского замысла, а с другой — балетмейстер-сочинитель может внести изменения или дополнения в первоначальный вариант произведения. Предложения репетитора должны быть направлены на улучшение и развитие сочиненного балетмейстером. Только в этом случае они могут быть полезны, так как не будут искажать замысла, нарушать стиль произведения, изменять трактовку образов. Но в любом случае изменения или добавления нужно согласовать с автором хореографии.

К сожалению, известны случаи, когда балетмейстер-репетитор до такой степени «улучшает» танцевальный номер, что он становится совсем непохожим на то, что задумал автор. Такой подход к репетиционной работе недопустим.

В работе с исполнителями нужно всегда учитывать педагогические и психологические моменты. Отношения с участниками коллектива должны быть искренними, дружескими, теплыми, но не панибратскими. Нужно стараться найти в отношениях с исполнителями золотую середину. Это поможет продуктивно строить работу.

Балетмейстеру-репетитору необходимо хорошо знать танцевальный коллектив. Только при глубоком знании характера, склонностей, возможностей каждого исполнителя можно добиться наилучших результатов в работе. Надо уметь видеть, кого

можно и нужно поощрить по ходу репетиции, кому сделать за мечание после нее, кого заставить повторить движение несколько раз. Бывает, что, учитывая особенности отдельных исполнителей, их необходимо подбодрить, поощрить, даже если их исполнение несовершенно. Это поможет им в преодолении трудностей.

Таким образом, подходя со знанием дела к своей работе, репетитор сможет наиболее эффективно проводить каждую репетицию. Следя за точностью, музыкальностью, техничностью исполнения, он должен помочь танцовщику или танцовщице выявить характер роли. На одну и ту же роль могут быть назначены два разных по своей индивидуальности исполнителя. В этом случае необходимо прежде всего следить за тем, чтобы сохранить авторский замысел, а индивидуальное прочтение образа может иметь место, но в определенной степени.

Репетитор должен быть человеком эмоциональным, уметь зажечь исполнителей темой, идеей номера, иногда с помощью темпераментного показа исполнения тех или иных движений. Темп, характер репетиции во многом зависят от мастерства балетмейстера. В каждую репетицию он должен вносить творческое начало и добиваться того же от всех исполнителей.

В начале репетиционной работы особенно сложные технические движения и комбинации следует разучивать в замедленном темпе, с тем чтобы в дальнейшем привести темп исполнения в соответствие с замыслом композитора и балетмейстера.

Работа балетмейстера-репетитора чрезвычайно ответственна и важна. Он ближайший помощник балетмейстера — создателя произведения, от него во многом зависит успех постановки.

ГЛАВА V

ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ ДРАМАТУРГИИ И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Слово «драматургия» происходит от древнегреческого слова «драма», что означает действие. Со временем это понятие стало употребляться более широко, применительно не только к драматическому, но и к другим видам искусства: сейчас мы говорим «музыкальная драматургия», «хореографическая драматургия» и т. д.

Драматургия драматического театра, кинодраматургия, драматургия музыкального или хореографического искусства имеют общие черты, общие закономерности, общие тенденции развития, но каждое из них вместе с тем имеет и свои специфические особенности. В качестве примера возьмем сцену объяснения в любви. Один из героев говорит любимой девушке: «Я тебя люблю!» Каждому из перечисленных видов искусства для раскрытия этой сцены потребуются свои оригинальные средства выразительности и различное время. В драматическом театре, для того чтобы произнести фразу: «Я тебя люблю!», понадобится всего несколько секунд, а в балетном спектакле на это придется затратить целую вариацию или дуэт. В то же время отдельная поза в танце может быть сочинена балетмейстером так, что выразит целую гамму чувств и переживаний. Такая способность находить лаконичную и одновременно емкую форму выражения — важное свойство искусства хореографии.

-+В пьесе, предназначенной для драматического театра, раскрытию действия служит и построение сюжета, и система образов, выявление характера конфликта и сам текст произведения. То же самое можно сказать и о хореографическом искусстве, поэтому здесь большое значение имеет композиция танца, т. е. рисунок и танцевальный текст, которые сочиняются балетмейстером. Функции драматурга в хореографическом произведении, с одной стороны, выполняются драматургом-сценаристом, а с другой — они развиваются, конкретизируются, находят свое «словесное» хореографическое решение в творчестве балетмейстера-сочинителя, f-

Драматург хореографического произведения, кроме знания законов драматургии вообще, должен иметь четкое представление о специфике выразительных средств, возможностях хореографического жанра. Изучив опыт хореографической драматургии предшествующих поколений, он должен полнее раскрыть ее возможности.

В своих рассуждениях о хореографической драматургии нам не раз придется касаться драматургии литературных произведений, написанных для драматического театра. Такое сопоставление поможет определить не только общность, но и различия драматургии драматического и балетного театров.

Еще в древние времена театральные деятели понимали важность законов драматургии для рождения спектакля.

Древнегреческий философ-энциклопедист Аристотель (384—322 гг. до н. э.) в своем трактате «Об искусстве поэзии» писал: «...трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, так как ведь существует целое и без всякого объема. А *целое* есть то, что имеет начало, середину и конец»¹.

Аристотель определил деление драматического действия на три основные части:

- 1) начало, или завязка;
- 2) середина, содержащая перипетию, т. е. поворот или изменение в поведении героев;
- 3) конец, или катастрофа, т. е. развязка, состоящая либо в гибели героя, либо в достижении им благополучия.

Такое деление драматического действия с небольшими дополнениями, разработкой и детализацией применимо к сценическому искусству и в наши дни. f

Анализируя сегодня лучшие хореографические произведения и их драматургию, мы можем увидеть, что выявленные Аристотелем части имеют те же функции и в балетном спектакле, танцевальном номере.

Ж. Ж. Новер в своих «Письмах о танце и балетах» придавал важное значение драматургии балетного спектакля: «Всякий сложный, запутанный балет, — отмечал он, — который не представит мне совершенно четко и внятно изображаемое в нем действие, сюжет которого я могу постигнуть, лишь обратившись к либретто; всякий балет, в коем я не чувствую определенного плана и не могу обнаружить экспозиции, завязки и развязки, является, на мой взгляд, не чем иным, как простым танцевальным дивертисментом, более или менее хорошо исполненным, такой балет не способен глубоко затронуть меня, ибо он лишен собственного лица, действия и интереса»².

Так же как Аристотель, Новер делил хореографическое произведение на составные части: «Всякий балетный сюжет должен иметь экспозицию, завязку и развязку. Успех этого рода зрелищ отчасти зависит от удачного выбора сюжета и правильного распределения сцен». И далее: «Если сочинитель танцев не сумеет отсечь от своего сюжета все, что покажется ему холодным и однообразным, балет его не произведет впечатления»³.

Если сравнить высказывание Аристотеля о делении на части драматического произведения с только что приведенными словами Новера, относящимися к балету, то можно увидеть лишь небольшие различия в названии частей, но понимание их задач и функций у обоих авторов идентично. Вместе с тем это деление на части отнюдь не означает дробности художественного произведения — оно должно быть целостным и единым. «...Фабула, служащая подражанием действию, — говорил Аристотель, — должна быть изображением одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, чтобы при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего не заметно, не есть органическая часть целого»¹.

Драматургии хореографического произведения придавали большое значение многие мастера хореографии.

Карло Блазис в своей книге «Искусство танца», говоря о драматургии хореографического сочинения, также делит его на три части: экспозицию, завязку, развязку, подчеркивая, что между ними необходима безупречная гармония. В экспозиции объясняется содержание и характер действия, и ее можно назвать введением. Экспозиция должна быть ясной и сжатой, а действующих лиц, участников дальнейшего действия, следует представить с выгодной стороны, но не без недостатков, если последние имеют значение для развития сюжета. Далее Блазис обращает внимание на то, что действие в экспозиции должно вызывать нарастающий интерес в зависимости от развития интриги, что оно может разворачиваться либо сразу, либо постепенно. «Не обещайте слишком много в начале, чтобы ожидание все время нарастало»², — учит он.

Интересно, что замечание Блазиса о том, что в завязке действия важно не только ввести зрителей в тему, но и сделать ее интересной, «насытить ее, так сказать, эмоциями, растущими вместе с ходом действия»³, соответствует задачам драматургии современного балетного театра.

Блазис подчеркивал также целесообразность введения в действие спектакля отдельных эпизодов, дающих отдых воображению зрителя и отвлекающих его внимание от главных персонажей, но предупреждал, что подобные эпизоды не должны быть длительными. Он имел в виду здесь принцип контраста в построении спектакля. (Принципу контраста он посвящает в книге «Искусство танца» отдельную главу, назвав ее «Разнообразие, контрасты».) Развязка, по мнению Блазиса, — это важнейший компонент спектакля. Построить действие произведения так, чтобы его развязка была органичным завершением, представляет для драматурга большую сложность.

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 62.

² Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах, с. 64.

³ Там же, с. 61.

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 66.

² Цит. по кн.: Классики хореографии. Л.—М., 1937, с. 148.

³ Там же.

«Чтобы развязка была неожиданной, — говорит Мармонтель¹, — она должна являться результатом скрытых причин, ведущих к неизбежному концу. Судьба персонажей, запутанных в интригу пьесы, в продолжение всего хода действия подобна застигнутому бурей кораблю, который под конец или терпит ужасное крушение или счастливо достигает гавани: такова должна быть развязка»². Соглашаясь с Мармонтеlem, Блазис стремился с помощью этого тезиса теоретически обосновать характер решения заключительной части балетного спектакля.

Говоря о темах, пригодных для балета, он указывал, что достоинства хорошего балета имеют большое сходство с достоинством хорошей поэмы. «„Танец должен быть немым стихотворением, а стихотворение — говорящим танцем“. Следовательно, лучшая поэзия та, в которой больше динамики. То же и в балете»³. Здесь следует вспомнить и слова великого Данте, к которым балетмейстер прибегает в своих размышлениях по поводу проблем хореографического жанра: «Естественное — всегда безошибочно».

Сегодня при сочинении или анализе хореографического произведения мы различаем пять основных частей.

1. Экспозиция знакомит зрителей с действующими лицами, помогает им составить представление о характере героев. В ней намечается характер развития действия; с помощью особенностей костюма и декорационного оформления, стиля и манеры исполнения выявляются приметы времени, воссоздается образ эпохи, определяется место действия. Действие здесь может развиваться неторопливо, постепенно, а может динамично, активно. Длительность экспозиции зависит от той задачи, которую решает здесь хореограф, от его интерпретации произведения в целом, от музыкального материала, строящегося, в свою очередь, на основе сценария сочинения, его композиционного плана.

2. Завязка. Само название этой части говорит о том, что здесь завязывается — начинается действие: здесь герои знакомятся друг с другом, между ними либо между ними и какой-то третьей силой возникают конфликты. Драматургом, сценаристом, композитором, хореографом сделаны в развитии сюжета первые шаги, которые впоследствии приведут к кульминации.

3. Ступени перед кульминацией — это та часть произведения, где разворачивается действие. Конфликт, черты которого определились в завязке, обретает напряженность. Ступени перед кульминацией действия могут быть выстроены из нескольких эпизодов. Количество их и длительность, как правило, определяются динамикой разворачивания сюжета. От ступени к ступени она должна нарастать, подводя действие к кульминации.

¹ *Мармонтель Жан-Франсуа (1723—1799) — французский писатель, теоретик литературы. Интересна его работа «Апология театра».*

² *Цит. по кн.: Классики хореографии, с. 149.*

³ *Там же, с. 151.*

Некоторые произведения требуют стремительно развивающейся драматургии, другие, наоборот, плавного, замедленного хода событий. Иногда, для того чтобы подчеркнуть силу кульминации, надо для контраста прибегнуть к снижению напряженности действия. В этой же части раскрываются разные стороны личности героев, выявляются основные направления развития их характеров, определяются линии их поведения. Действующие лица выступают во взаимодействии, в чем-то дополняя, а в чем-то противореча друг другу. Эта сеть отношений, переживаний, конфликтов сплетается в единый драматургический узел, все более привлекая внимание зрителей к событиям, отношениям героев, к их переживаниям. В этой части хореографического произведения в процессе развития действия для некоторых второстепенных персонажей может наступить кульминация их сценической жизни и даже развязка, но все это должно способствовать развитию драматургии спектакля, развитию сюжета, раскрытию характеров главных действующих лиц.

4. Кульминация — наивысшая точка развития драматургии хореографического произведения. Здесь достигает наивысшего эмоционального накала динамика развития сюжета, взаимоотношения героев.

В бессюжетном хореографическом номере кульминация должна выявляться соответствующим пластическим решением, наиболее интересным рисунком танца, наиболее ярким хореографическим текстом, т. е. композицией танца.

Кульминации обычно соответствует также наибольшая эмоциональная наполненность исполнения.

5. Развязка завершает действие. Развязка может быть либо мгновенной, резко обрывающей действие и становящейся финалом произведения, либо, наоборот, постепенной. Та или иная форма развязки зависит от задачи, которую ставят перед произведением его авторы. «...Развязка фабулы должна вытекать из самой фабулы», — говорил Аристотель¹. Развязка — идейно-нравственный итог сочинения, который зритель должен осознать в процессе постижения всего происходящего на сцене. Иногда автор подготавливает развязку неожиданно для зрителя, но и эта неожиданность должна быть рождена всем ходом действия.

Все части хореографического произведения органично связаны друг с другом, последующая вытекает из предыдущей, дополняет и развивает ее. Только синтез всех компонентов позволит автору создать такую драматургию произведения, которая бы волновала, захватывала зрителя.

Законы драматургии требуют, чтобы различные соотношения частей, напряженность и насыщенность действия того или иного эпизода, наконец, длительность тех или иных сцен подчинялись основному замыслу, основной задаче, которую ставят перед со-

¹ *Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 89.*

бой создатели сочинения, а это, в свою очередь, способствует рождению разнообразных, разноплановых хореографических произведений. Знание законов драматургии помогает автору сценария, хореографу, композитору в работе над сочинением, а также при анализе уже созданного сочинения.

Говоря о применении законов драматургии в хореографическом искусстве, необходимо помнить о том, что здесь существуют определенные временные рамки сценического действия. Это значит, что действие должно укладываться в определенное время, т. е. драматургу нужно раскрыть задуманную им тему, идею хореографического произведения в определенный временной период сценического действия.

Драматургия балетного спектакля развивается обычно в течение двух или трех актов балета, реже — в одном или четырех. Длительность дуэта, например, занимает, как правило, от двух до пяти минут. Длительность сольного номера бывает обычно еще меньше, что обуславливается физическими возможностями исполнителей. Это ставит перед драматургом, композитором, хореографом определенные задачи, которые им необходимо решить в процессе работы над спектаклем. Но это, так сказать, технические проблемы, стоящие перед авторами. Что же касается драматургической линии развития сюжета, образов, то здесь временную протяженность произведения помогут определить слова Аристотеля: «...тот объем достаточен, внутри которого, при непрерывном следовании событий по вероятности или необходимости, может произойти перемена от несчастья к счастью или от счастья к несчастью»¹. «...Фабулы должны иметь длину, легко запоминаемую»².

Плохо, когда действие развивается вяло. Однако и торопливое, схематичное изложение событий на сцене тоже нельзя отнести к достоинствам сочинения. Зритель не только не успевает узнать героев, понять их взаимоотношения, переживания, но иногда даже остается в неведении от того, что хотят сказать авторы.

В драматургии мы встречаемся иногда с построением действия как бы на одной линии, так называемая одноплановая композиция. Здесь могут быть различные образы, характеры, контрастные действия героев и т. д., но линия действия единая. Примером одноплановых композиций являются «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Но часто раскрытие темы требует многоплановой композиции, где параллельно развиваются несколько линий действия; они переплетаются, дополняют друг друга, контрастируют одна с другой. В качестве примера тут можно привести «Бориса Годунова» А. С. Пушкина. Подобные драматургические решения мы встречаем и в балетном театре, например в балете А. Хачатуряна «Спартак» (балетмейстер

Ю. Григорович), где драматургическая линия развития образа Спартака и его окружения переплетается, сталкивается с развитием линии Красса.

Развитие действия в хореографическом сочинении чаще всего строится в хронологической последовательности. Однако это не единственный способ построения драматургии в хореографическом произведении. Иногда действие строится как рассказ одного из героев, как его воспоминания. В балетных спектаклях XIX и даже XX века традиционен такой прием, как сон. Примерами могут служить картина «Тени» из балета «Баядерка» Л. Минкуса, сцена сна в балете Минкуса же «Дон Кихот», сцена сна в балете «Красный мак» Р. Глиэра, а сон Маши в «Щелкунчике» П. Чайковского является, в сущности, основой всего балета. Можно назвать также и ряд концертных номеров, поставленных современными балетмейстерами, где сюжет раскрывается в воспоминаниях героев. Это прежде всего замечательная работа балетмейстера П. Вирского «О чем верба плачет» (Ансамбль народного танца Украины) и «Хмель», в которых действие развивается как бы в воображении главных героев. В приведенных примерах, кроме основных действующих лиц, перед зрителем возникают персонажи, рожденные фантазией этих действующих лиц, предстающие перед нами в «воспоминаниях» или «во сне».

В основе драматургии Хореографического произведения должна быть судьба человека, судьба народа. Только тогда произведение может быть интересным для зрителя, волновать его мысли и чувства. Очень интересны, особенно применительно к этой теме, высказывания А. С. Пушкина о драме. Правда, его рассуждения касаются драматического искусства, однако они в полной мере могут быть отнесены и к хореографии. «Драма, — писал Пушкин, — родилась на площади и составляла увеселение народное. <...> Драма оставила площадь и перенеслась в чертоги по требованию образованного, избранного общества. Между тем драма остается верною первоначальному своему назначению — действовать на толпу, на множество, занимать его любопытство»¹. И далее: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»².

«Истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах» с учетом выразительных средств хореографии — вот требования, которые должны быть предъявлены к драматургу хореографического произведения и к хореографу. Воспитательное значение, социальная направленность произведения могут в конечном счете определять, наряду с интересным творческим решением, его художественную ценность.

Драматург, работающий над хореографическим произведением, должен не только изложить сюжет, сочиненный им, но и найти

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 64.

² Там же, с. 63.

¹ Пушкин А. С. Поли. собр. соч. Л., 1978, т. 7, с. 148.

² Там же, с. 147.

решение этого сюжета в хореографических образах, в конфликте героев, в развитии действия с учетом специфики жанра. Такой подход не будет подменной балетмейстерской деятельности — это естественное требование к профессиональному решению драматургии хореографического произведения.

Нередко балетмейстер, автор постановки, бывает и автором сценария, поскольку он знает специфику жанра и хорошо представляет себе сценическое решение произведения — развитие его драматургии в сценах, эпизодах, танцевальных монологах.

Работая над драматургией хореографического произведения, автор должен увидеть будущий спектакль, концертный номер глазами зрителей, попытаться заглянуть вперед — представить свой замысел в хореографическом решении, подумать, дойдут ли его мысли, его чувства до зрителя, если они будут переданы языком хореографического искусства, А. Н. Толстой, анализируя функции драматурга в театре, писал: «...он (драматург. — И. С.) одновременно должен занимать в пространстве два места: на сцене — среди своих персонажей, и в кресле зрительного зала. Там — на сцене — он индивидуален, так как он — фокус волевых линий эпохи, он синтезирует, он философ. Здесь — в зрительном зале — он целиком растворен в массах. Иными словами: в написании каждой пьесы драматург по-новому утверждает свою личность в коллективе. И — так — он одновременно творец и критик, ответчик и судья»¹.

Основой сюжета для хореографического сочинения может быть какое-то *событие, взятое из жизни* (например, балеты: «Татьяна» А. Крейна (либретто В. Месхетели), «Берег надежды» А. Петрова (либретто Ю. Слонимского), «Берег счастья» А. Спадавекиа (либретто П. Аболимова), «Золотой век» Д. Шостаковича (либретто Ю. Григоровича и И. Гликмана) или концертные номера, такие как «Чумацкие радости» и «Октябрьская легенда» (балетмейстер П. Вирский), «Партизаны» и «Два Первоя» (балетмейстер И. Моисеев) и др.); *литературное произведение* (балеты: «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (либретто Н. Волкова), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (либретто А. Пиотровского и С. Радлова). В основу сюжета хореографического произведения может быть положен какой-то *исторический факт* (примером тому являются «Пламя Парижа» Б. Асафьева (либретто В. Дмитриева и Н. Волкова), «Спартак» А. Хачатуряна (либретто Н. Волкова), «Жанна д'Арк» Н. Пейко (либретто Б. Плетнева) и др.); *былина, сказание, сказка, стихотворение* (например, балет Ф. Яруллина «Шурале» (либретто А. Файзи и Л. Якобсона), «Конек-Горбунок» Р. Щедрина (либретто В. Вайнонена, П. Маляревского), «Сампо» и «Кижская легенда» Г. Синисало (либретто И. Смирнова) и др.).

Если проанализировать последовательно все ступени создания хореографического произведения, то станет ясно, что контуры его

драматургии впервые выявляются в программе или в замысле сценариста. В процессе работы над сочинением драматургия его претерпевает значительные изменения, развивается, обретает конкретные черты, обрастает подробностями и произведение становится живым, волнующим умы и сердца зрителей.

Программа хореографического сочинения находит свое развитие в композиционном плане, написанном балетмейстером, который в свою очередь раскрывается и обогащается композитором, создающим музыку будущего балета. Развивая композиционный план, детализируя его, балетмейстер тем самым стремится в зримых образах раскрыть замысел сценариста и композитора средствами хореографического искусства. Балетмейстерское решение затем воплощается артистами балета, они доносят его до зрителя. Таким образом, процесс становления драматургии хореографического произведения длинен и сложен, начиная с замысла до конкретного сценического решения.+

ПРОГРАММА, ЛИБРЕТТО, КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПЛАН

Работа над любым хореографическим произведением — танцевальным номером, танцевальной сьютой, балетным спектаклем — начинается с замысла, с написания программы этого произведения.

В обиходе мы часто говорим «либретто», и некоторые считают, что программа и либретто — одно и то же. Это не так. Либретто — это краткое изложение действия, описание уже готового хореографического сочинения (балета, хореографической миниатюры, концертной программы, концертного номера), в котором есть лишь необходимый материал, нужный зрителю. Однако в балетоведческих работах, особенно прежних лет, как правило, употребляется именно "слово «либретто».

Некоторые неверно думают, что создание программы равносильно созданию самого хореографического произведения. Это лишь первый шаг в работе над ним: автор излагает сюжет, определяет время и место действия, раскрывает в общих чертах образы и характеры героев. Удачно задуманная и написанная программа играет большую роль для последующих этапов работы балетмейстера и композитора.

Мы уже говорили, что за основу сюжета автор программы может взять какое-либо жизненное явление, исторический факт, литературное произведение (поэму, стихотворение, рассказ и т. д.).

> 4- В том случае, когда автор программы использует сюжет литературного произведения, он обязан сохранить его характер и стиль, образы первоисточника, найти способы решения его сюжета в хореографическом жанре. А это подчас заставляет автора программы, а впоследствии и автора композиционного плана менять место действия, идти на известные сокращения, а иногда и дополнения по сравнению с литературным первоисточником, взятым за основу.

¹ Толстой А. Н. Собр. соч. М., 1961, т. 10, с. 274.

В каких же пределах драматург хореографического произведения может дополнять, изменять литературный первоисточник и есть ли в этом необходимость? Да, необходимость, безусловно, есть, ибо специфика хореографического жанра требует тех или иных изменений и дополнений к произведению, которое берется за основу программы балета.

«Самая гениальная трагедия Шекспира, будучи механически перенесена на подмостки оперной или балетной сцены, окажется посредственным, а то и вовсе плохим либретто. В плане музыкального театра, конечно же, следует не придерживаться буквы Шекспира... но, исходя из общей концепции произведения и психологической характеристики образов, расположить сюжетный материал так, чтобы он сполна мог быть раскрыт специфическими средствами оперы и балета»¹ — так писал известный советский музыкальный критик И. Соллертинский в статье, посвященной балету «Ромео и Джульетта».

Автор программы балета «Бахчисарайский фонтан» Н. Волков, учитывая специфику хореографического жанра, написал в дополнение к пушкинскому сюжету целый акт, в котором говорится о помолвке Марии и Вацлава и набега татар. Этой сцены нет в поэме Пушкина, однако она была необходима драматургу для того, чтобы зрителю балетного спектакля была ясна сюжетная сторона спектакля, чтобы хореографические образы были более законченные и соответствовали пушкинской поэме.

**...Все в ней пленяло: тихий нрав,
Движенья стройные, живые,
И очи томно-голубые,
Природы милые дары
Она искусством украшала;
Она домашние пиры
Волшебной арфой оживляла,
Толпы вельмож и богачей
Руки Мариной искали,
и много юношей по ней
В страданье тайном изнывали.
Но в тишине души своей
Она любви еще не знала
И независимый досуг
В отцовском замке меж подруг
Одним забавам посвящала.**

Эти пушкинские строки потребовалось развить в целом акте, так как нужно было рассказать о жизни Марии до набега татар, представить зрителям отца Марии, ее жениха Вацлава, образа которого в поэме нет, рассказать о любви молодых людей. Счастье Марии рушится: из-за набега татар погибают ее близкие. А. С. Пушкин говорит об этом в нескольких строках воспоминаний Марии. Хореографический жанр не дает возможности раскрыть большой период жизни Марии в ее воспоминаниях, поэтому

¹ Соллертинский И. Статьи о балете. Л., 1973, с. 142—143.

драматург и балетмейстер прибегли к такой форме раскрытия драматургии Пушкина. Авторы балета сохранили стиль, характер пушкинского произведения, все акты балета дополняют один другой и являются цельным хореографическим сочинением, основанным на драматургии Пушкина.

Таким образом, если драматург, создавая либретто для хореографического произведения, берет в основу какое-либо литературное произведение, он обязан сохранить характер первоисточника и предусмотреть рождение хореографических образов, которые соответствовали бы образам, созданным поэтом или драматургом, создателем первоисточника.

Бывают случаи, когда герои балетного спектакля не имеют ничего общего со своими прототипами. И тогда приходится выслушивать объяснения автора такого спектакля, что, мол, хореографический жанр не может дать полного раскрытия образа и характера, который заложен в литературном произведении. Но это неверно! Конечно, хореографический жанр в какой-то степени требует изменения отдельных черт характера героя, но основа образа должна быть сохранена. Мария, Зарема, Гирей в балете «Бахчисарайский фонтан» должны быть пушкинскими Марией, Заремой и Гиреем. Ромео, Джульетта, Тибальд, Меркуцио, патер Лоренцо и другие персонажи балета «Ромео и Джульетта» должны соответствовать замыслу Шекспира. Здесь не может быть вольностей: поскольку мы имеем дело с драматургией, с авторским решением определенной темы и определенных образов, то и балетное произведение следует создавать, исходя из авторского замысла, исходя из драматургии литературного произведения.

Если хореографическое произведение, в основу которого положено литературное сочинение, не соответствует замыслу писателя, его написавшего, то причина, видимо, заключается в том, что автор балетного сценария не смог найти решения, адекватного первоисточнику. Даже если указано, что балет создан лишь по мотивам литературного произведения, он должен сохранить его идею, его особенности развития действия, характеры героев.

Иногда за основу сюжета хореографического номера берут известное произведение живописи. (Например, в Государственном ансамбле народного танца СССР существует композиция «Колхозная свадьба» (автор сценария и балетмейстер П. Вирский), навеянная сюжетом картины Т. Яблонской.) Перед автором программы тут встает задача не только изложить сюжет и раскрыть идею живописного произведения, но и как бы заглянуть вперед, наметить будущее сценическое решение этого сюжета в хореографическом жанре, причем выстроить его по законам драматургии. Развитие образов и характеров, конфликты — все должно «работать» на идею, на основную мысль, заложенную в программе.

Если автор избирает для программы какое-либо жизненное явление или сочиняет свой оригинальный сюжет, он волен определить, в каком жанре хореографии его сочинение будет раскрыто наиболее полно.

«Не говори: «Дайте мне тему». Говори: «Дайте мне глаза» — этот совет известного советского поэта Р. Гамзатова молодому писателю может быть адресован и драматургу — автору хореографической программы.

Окружающая действительность помогает балетмейстеру при создании образов наших современников.

Нередко авторы балетных программ берут такие сюжетные положения, которые не могут быть решены средствами хореографии, драматургические коллизии строят, не думая о том, как раскрыть в хореографическом решении образ героя, его переживания. Самому танцу тогда отводится чисто служебная роль: танец на свадьбе, на празднике, на молодежном балу и т. д. Бесспорно, в хореографическом номере, в балетном спектакле уместна, предположим, кадрили на свадьбе, перепляс на молодежном балу и т. д. Однако автору программы, композитору, балетмейстеру следует всегда помнить, что танец в хореографическом произведении — это в первую очередь средство создания образа; именно танец должен раскрывать тему, идею спектакля, его сюжетные коллизии. Поэтому крайне важно при выборе сюжета мысленно видеть средства его сценического воплощения в хореографическом произведении.

Автор программы создает основу драматургии будущего хореографического произведения, и он должен уметь в образах героев раскрыть образ эпохи, образ современника (если берется современная тема), выявить типичные черты и вместе с тем черты индивидуальные, свойственные только данному герою, данному персонажу. Задачи сложные, важные, они должны решаться не только драматургом — автором программы, но и балетмейстером — автором композиционного плана, композитором, балетмейстером-сочинителем, исполнителями, художником, т. е. всей творческой группой, работающей над созданием танцевального номера или балетного спектакля. Но основа всей этой работы закладывается автором программы, поэтому работа его очень ответственна.

Надо помнить, что добротный, интересный драматургический материал еще не может обеспечить удачу произведения в целом. Некоторые композиторы считают, что программа — это уже та основа, которая позволяет им работать над музыкой балетного спектакля или концертного номера. Бывали случаи, когда композиторы писали музыку, исходя из программы, но им не удавалось полностью раскрыть замысел сценариста, и, когда балетмейстер приступал после этого к постановке, он вынужден был просить автора музыки сделать купюры, поменять местами номера, дописать ряд эпизодов. Оговоримся, что это в первую очередь касается крупных форм — балетного спектакля. Когда же речь идет о концертном номере, то, основываясь на программе, балетмейстер может, развивая ее, просто рассказать композитору о своем замысле, тем самым устно изложить ему сценарий своего будущего сочинения, т. е. композиционный план.

Программа хореографического произведения может быть написана как балетмейстером, так и литератором-драматургом, композитором, художником. Так, например, автором сценария балета «Красный мак» Р. Глиэра был художник М. Курилко. Балетмейстеры В. Тихомиров и Л. Лашилин, работая над спектаклем, разрабатывали, уточняли замысел, исходя из специфики хореографического жанра, из своего балетмейстерского видения. Автор программы балета «Бахчисарайский фонтан» — драматург Н. Волков, однако постановщик Р. Захаров вместе с композитором Б. Асафьевым разрабатывали его замысел, создавая композиционный план будущего балета. Программа балета «Медный всадник» написана драматургом П. Аболимовым, а композиционный план разрабатывался для композитора Р. Глиэра первым постановщиком спектакля балетмейстером Р. Захаровым.

Несмотря на то что существует ряд известных балетных спектаклей, программы которых написаны не хореографами, очевидно, все же идеальным следует считать тот случай, когда автор программы, композиционного плана и постановщик балета одно и то же лицо — балетмейстер. Причем если автором программы балетного спектакля еще может быть не хореограф, то композиционный план должен составляться обязательно балетмейстером, которому предстоит постановка данного спектакля.

Композиционный план — это развернутый *хореографический сценарий* балета (либо концертного номера), включающий режиссерскую разработку сюжета; в нем рассказывается, как на сцене будет решаться идея и тема произведения, будут раскрываться образы действующих лиц. Заложная в программе схема будущего хореографического произведения находит в композиционном плане свое развитие: хореографические образы приобретают зримые черты, разрабатывается действие, через которое раскрывается характер героев; в нем указывается место и время действия каждого эпизода.

При прочтении композиционного плана перед нами в мельчайших деталях должно возникнуть данное хореографическое произведение.

Композиционный план — это режиссерско-балетмейстерское решение будущего хореографического произведения с конкретным заданием композитору, художнику, всей творческой группе.

Хорошо составленный композиционный план можно сравнить с режиссерским планом К. С. Станиславского, разработанным им для постановки «Отелло» В. Шекспира. Знаменитый режиссер не только разбивает действие на режиссерские куски, определяет основную задачу в каждом из них, но и намечает Мизансцены, ставит задачи исполнителям, художнику, делает пометки для себя как режиссера. Между режиссерским планом в драматическом театре, киносценарием и композиционным планом балета (хореографическим сценарием) безусловно есть общие черты, но есть и большое различие, коренящееся в особенностях хореографического жанра.

Как же создается композиционный план хореографического произведения? Автор, прежде чем приступить к этой работе, должен изучить материал, который берется в основу сюжета; изучить жизнь, быт народа, его национальные черты, обычаи и обряды. Знание культуры народа, о котором пойдет речь в будущем спектакле, социально-экономических условий его жизни чрезвычайно важно для работы над произведением. Большое внимание следует уделить литературным, иконографическим источникам, историческим, архивным материалам.

В небольшом вступлении к композиционному плану автор описывает время и место действия, говорит об атмосфере, в которой будут развиваться события в данном акте, в данной картине. Очень важно раскрыть характер происходящего, эмоциональный настрой того или иного действующего лица. Образы персонажей будущего произведения должны вырисовываться из описания сценического действия, из рассказа о поступках героев.

Указывая примерную длительность (хронометраж) номера, отдельных его частей (в секундах или количестве тактов), необходимо учитывать темп данного номера, желательный для балетмейстера в данном эпизоде музыкальный размер. Все это, разумеется, не с целью «заковать» композитора в определенные рамки, а для того, чтобы раскрыть перед ним балетмейстерский, режиссерский замысел, чтобы исходная позиция и конечная цель у балетмейстера и композитора были едиными.

Подробный композиционный план направит фантазию композитора в нужное русло, поможет ему проникнуться эмоциональной атмосферой будущего спектакля, понять, каким балетмейстеру-драматургу видится задуманное произведение, образный строй, характеры действующих лиц, их внешние проявления. В дальнейшем композитор разовьет мысли, заложенные автором сценария (композиционного плана). Балетмейстер-сочинитель, основываясь на литературной и музыкальной драматургии, создает хореографическое произведение, дополняющее и развивающее мысли своих соавторов.

Композитор может не согласиться с каким-то предложением балетмейстера, изложенным в композиционном плане. В этом случае авторы должны найти приемлемое для обоих решение. Важно, чтобы те или иные пожелания балетмейстера или композитора были аргументированы и обоснованы, чтобы композитор понимал специфику хореографического жанра и учитывал ее, а балетмейстер знал бы и постоянно имел в виду особенности музыкальной драматургии, специфику работы композитора.

Хорошо известна совместная работа М. Петипа и П. Чайковского. Основой для сочинения музыки служил композиционный план, написанный балетмейстером. Познакомившись с ним, убеждаешься, как внимательно великий композитор следовал советам М. Петипа и просил его как можно подробнее опи-

сывать каждую сцену будущего балета. Если сопоставить музыку Чайковского к балету «Спящая красавица» с композиционным планом Петипа, то мы увидим, насколько точно композитор выполнял пожелания балетмейстера. Приведем здесь отрывок из композиционного плана к «Спящей красавице» (I акт картина 2-я). Сначала М. И. Петипа описывает предполагаемое сценическое действие, затем, разрабатывая его, высказывает свои пожелания композитору — П. И. Чайковскому.

«14) Вдруг Аврора замечает старуху, которая своим веретеном как бы отбивает такт музыки, сопровождающей ее легкий танец.

Она завладевает этим веретеном, которое то поднимает как скипетр, то подражает работе прях. Ей доставляет удовольствие вызывать таким образом восхищение своих четырех воздыхателей. Но вдруг ее танец обрывается, она смотрит на свою руку, пронзенную веретеном и обгавленную кровью. В страхе она уже не танцует, ее увлекает безумное головокружительное движение. Она мечется из стороны в сторону и, наконец, падает бездыханной. Король и королева бросаются к своей любимой дочери — увидев раненую руку принцессы, они понимают всю глубину постигшего их несчастья. Но тут старуха с веретеном сбрасывает свой плащ. Все узнают фею Карабос, которая насмехается над отчаянием Флорестана и королевы. Четыре принца обнажают шпаги и бросаются на Карабос, желая пронзить ее, но она с адским смехом исчезает в вихре огня и дыма. Четыре принца и их спутники в ужасе обращаются в бегство. В это мгновение фонтан в глубине сцены освещается магическим светом. Среди струй воды появляется фея Сирени.

[14] Вдруг Аврора замечает старуху, которая своим веретеном отбивает такт на 2/4 и переходит, продолжая отбивать такт веретеном...

[15] К движению на 3/4, веселому и очень певучему. Когда начинается музыка на 3/4, Аврора выхватывает (у старухи) веретено и поднимает его, как скипетр (32 такта). Все восхищены ею. 24 такта вальса. Но внезапно (пауза) боль! Течет кровь! 8 тактов на 4/4 в широком движении.

[16] (2/4 быстро) В ужасе она уже больше не танцует — это не танец, а головокружительное, безумное движение, словно от укуса тарантула! Наконец, она падает бездыханной. Это неистовство должно длиться не более чем от 24 до 32 тактов.

[17] (Когда она падает мертвая) несколько тактов тремоло с рыданиями, горестными восклицаниями (всех окружающих!) Отец! Мать!

[18] Но тут старуха с веретеном сбрасывает свой плащ. Для этого краткого мгновения — хроматическая гамма, исполненная всем оркестром.

[19] Все узнают фею Карабос, которая насмехается над отчаянием Флорестана и королевы. Принцы, обнажив шпаги, бросаются на нее. Энергичная и короткая музыка, заканчивающаяся демоническим движением, когда Карабос с адским смехом исчезает в вихре пламени и дыма. Четверо принцев и их спутники в ужасе обращаются в бегство.

[20] В это мгновение освещается фонтан в глубине сцены, — здесь нежная, фантастическая и волшебная музыка. Этот номер должен быть длинным, чтобы его хватило до конца акта».

Читая этот отрывок из композиционного плана М. Петипа, как будто слышишь музыку П. Чайковского: тему Карабос, тему феи Сирени, хохот Карабос. И это не иллюстрация текста, не формальное выполнение заказа, а гениальное музыкальное сочинение, основанное на композиционном плане балетмейстера.

¹ Цит. по кн.: Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956, с. 316—317.

Композиционный план должен стать для композитора отправной точкой, источником его вдохновения, а композитор должен проникнуться замыслом балетмейстера, понять его и воплотить средствами своего искусства.

Наилучшие результаты возможны тогда, когда автор композиционного плана пишет его с учетом творческого почерка, индивидуальных черт композитора.

Работа над композиционным планом очень трудоемкая.

Как уже сказано выше, изучение различных архивных материалов, исторических документов, произведений живописи, скульптуры, литературных первоисточников — все это питает фантазию драматурга-балетмейстера. В композиционном плане видна и технология балетмейстерской работы: указание длительности того или иного номера связано не только с задачей, которую балетмейстер в данном номере решает, но с учетом физических возможностей исполнителей — артистов балета. Нужно знать примерную длительность "мужской и женской вариации, адажио и т. д.

Создание композиционного плана — работа творческая. Ведь музыка еще не написана, нет хореографического текста, декорационного оформления, и автор композиционного плана — драматург-балетмейстер должен мысленно представить себе все это и рассказать своим соавторам.

Следующий этап — работа над сочинением музыки. Если композитор участвовал в разработке композиционного плана или же балетмейстер, создавая этот план, советовался с будущим автором музыки, значит, исходные позиции для композитора есть и predetermined единство стилистических приемов композитора и хореографа, общность позиций в подходе к сюжету, к выбору художественно-выразительных средств.

После того как музыка написана, балетмейстер-сочинитель, создавая хореографическую композицию, опирается уже и на драматургию сценария и на музыкальную драматургию — музыку, сочиненную композитором. И так же как композитор на предыдущем этапе работы, он свободен в своем творчестве.

Таким образом, в результате работы драматурга над программой, балетмейстера над композиционным планом, композитора над музыкой, балетмейстера-сочинителя над хореографическим решением спектакля создается единая цепь взаимосвязанных друг с другом работ различных художников. Все их творчество направлено к единой цели, они решают одну общую идейно-творческую задачу.

Проанализировав хореографические произведения (балетные спектакли, концертные номера), которые завоевали признание зрителя и выдержали испытание временем, можно убедиться, что, кроме интересного хореографического решения, яркого музыкального материала, они, как правило, отличаются целостностью драматургии, т. е. четко выявленной идеей,

тщательно разработанной темой, убедительным их образным истолкованием. И наоборот, даже при интересном музыкальном материале, изобретательном хореографическом решении слабость драматургического построения приводит балетмейстера к неудаче.

Итак, хореографическое полотно в целом, каждый его акт, каждый эпизод должны иметь четкую драматургию, служить определенной цели и решать определенную задачу.

* * *

Выдающиеся хореографы прошлого в своей теоретической и практической деятельности придавали большое значение драматургии, поискам путей наиболее органичного раскрытия сюжета, образов героев¹. Они стремились связать искусство хореографии с действительностью, рассказывать средствами хореографии о явлениях и проблемах реальной жизни, делать свои постановки актуальными по мысли, поучительными, насыщенными действиями, в ходе развития которых формировались характеры действующих лиц.

Проанализируем эти тенденции на конкретных примерах, причем творчество каждого из художников будем рассматривать в связи с конкретными историческими условиями, которые оказывали влияние на его деятельность, на его мировоззрение.

Преобразование общественной жизни, социальные изменения проникают и в духовную сферу жизни общества. Таким образом, искусство каждой эпохи непременно несет на себе печать своего времени.

Социально-экономическая обстановка, сложившаяся в странах Западной Европы XVIII века, сказалась и на развитии искусства, определила направление творческой мысли многих передовых художников. Не стала исключением здесь и творческая деятельность английского балетмейстера и теоретика балетного театра *Джона Уивера* (1673—1760).

Начало эпохи Просвещения ставило перед художниками задачу отражать в своих произведениях окружающую действительность, провозглашало естественность, правдивость в искусстве. Дж. Уивер в искусстве танца отстаивал гармонию, такую же, какую он видел везде в природе; он стремился избавить балет от какой-либо фальши. Уивер стремился к созданию действенного балета и боролся за его самостоятельность как сценического зрелища. Он стремился доказать, что балет — это не только развлечение, что средствами хореографии можно передать человеческие эмоции, мысли, поступки.

• ¹ Ниже даются краткие характеристики творчества выдающихся мастеров хореографии в плане применения ими законов драматургии в создаваемых ими произведениях.

«Посвященное подражанию, оно (балетное искусство. — И. С.) должно было объяснять движения ума жестами и движениями тела, ясно и разборчиво представлять действия, поступки и страсти так, чтобы зритель мог совершенно понимать исполнителя по его движениям, хотя бы тот не произносил ни слова»¹, — писал Уивер.

Говоря о стремлении к естественности в искусстве хореографии времен Дж. Уивера, мы должны помнить о большой доле условности балетного театра той поры. В приложении к балету «Любовные похождения Марса и Венеры» Уивер разъясняет, какое значение имеют употребляемые в балете жесты, какие чувства они выражают: «Восхищение изображают поднятой правой рукой; ладонь с сомкнутыми пальцами поднята кверху, затем кисть одним махом поворачивается кругом и пальцы раскрываются; тело откидывается, глаза прикованы к предмету. Удивление: обе руки воздеты к небесам, глаза подняты, тело откинута»². Так же подробно Уивер описывает, каким образом надо передавать ревность, укоризну, гнев, угрозу и т. д. Дж. Уивер стремился передавать чувства человека, вызванные теми или иными жизненными ситуациями, с помощью определенных положений тела, жестов. Он создал предпосылки для более полного развертывания хореографической драматургии, сюжета, т. е. всего того, что позже обосновал в своих «Письмах о танце и балетах» Ж. Ж. Новер. Дж. Уивер высказывал и мысли о том, что балет должен иметь единую сценарную и хореографическую драматургию.

Дж. Уивер часто пользовался в своих спектаклях принципом контраста, сочетая с танцевальными пантомимные эпизоды, причем делил их на три вида: серьезный, гротесковый, сценический. Анализируя творчество Дж. Уивера, советский искусствовед В. Красовская считает, что его балеты представляли собой систему пантомимных диалогов, где пластика была единственным выразительным средством.

Уивер также указывал, что балетмейстер должен иметь глубокие профессиональные знания и широкий кругозор. Сам он был весьма требовательным к своему творчеству, ко всем его компонентам и справедливо считал, что малейшая фальшь в сценическом оформлении или костюме нарушает впечатление от спектакля. Он бранил некоторых авторов за «хаос движений без всякого плана, прилагавшихся к любым характерам». Джон Уивер, следуя традициям старой английской сцены, вместе с тем был подлинным новатором в области балетной теории и практики.

Его поиски и выводы подводили к необходимости реформы балетного искусства.

¹ Цит. по кн.: Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр от истоков до середины XVIII века. Л., 1979, с. 187.

² Там же, с. 193.

В своих теоретических трудах «Опыт по истории танца», «История мимов и пантомимы» Дж. Уивер высказывал взгляды, которые в дальнейшем нашли свое развитие в творческой деятельности таких весьма известных балетмейстеров, как Ф. Гильфердинг, Ж. Ж. Новер, Г. Анджолини.

Австрийский хореограф Франц Гильфердинг (1710—1768) в своих творческих исканиях стремился превратить балет в самостоятельный жанр, как бы продолжая дело, начатое Дж. Уивером. В балетах Гильфердинга уже нет сольных вокальных эпизодов, речевых диалогов; правда, в его балетах еще встречается хорошее пение, но лишь в качестве сопровождения.

Ф. Гильфердинг придавал большое значение драматургии балетного спектакля. Им поставлены балеты с трагедийной темой, обращается он и к комедийному жанру, включая в эти спектакли бытовые жанровые картинки, широко использует народный танец, что придает его балетам национальный колорит.

Главными выразительными средствами балета Ф. Гильфердинг, как и Дж. Уивер, считал пантомиму и танец. В соответствии с условиями своего времени Гильфердинг стремился к тому, чтобы спектакль был содержательным, с ярко выраженной драматургией, выразительным танцем.

Важнейшее значение драматургии балетного спектакля придавал французский балетмейстер Жан Жорж Новер (1727—1810). В своих «Письмах о танце и балетах» он, размышляя о хореографической драматургии, предлагал тщательно подходить к разработке сюжета для балетного спектакля, к его выбору, говорил о выразительном танце, в котором бы раскрывался человеческий характер.

«Я полагаю, что напрасно называли балетами все эти роскошные спектакли, все эти блестящие празднества, в которых сливались воедино богатство декораций, чудеса театральных машин, великолепие одежд, пышность сценического убранства... пленительность танцев и дивертисментов и возбуждающий интерес опасных сальто-мортале и всяких тур-де-форсов... Но я все же не могу взять в толк, как можно давать подобным дивертисментам название танца, если в танце этом нет никакого действия, если он ничего не выражает...»¹ — писал хореограф. Он много говорил в своем теоретическом труде о единстве музыки и хоре-



Ж. Ж. Новер.

ографии, подчеркивая, что в музыке уже должна быть заложена драматургия, которую постановщику предстоит раскрыть в танцевальном решении.

Новер сотрудничал с такими композиторами, как Моцарт, Глюк, искал сюжеты для своих сочинений в трагедиях Еврипида и Корнелия, стремился доказать тем самым, что искусство танца способно раскрывать значительные сюжеты, показывать глубокие переживания людей.

В своей практической деятельности автор «Писем...» стремился реализовать свои новаторские идеи в таких спектаклях, как «Медея и Язон», «Отомщенный Агамемнон», «Смерть Геркулеса» и др.

Новер достаточно трезво оценивал удельный вес реализма в балетах своего времени, считая, что искусство действенного танца еще находится в стадии младенчества — ребенок лепечет отдельные звуки или простые слова.

Теоретический труд Новера «Письма о танце и балетах» сохранил свою актуальность и до настоящего времени. Почти ни одно теоретическое положение, высказанное в свое время реформатором, не устарело сейчас. Значение драматургии и художественного образа в балетном спектакле, стремление к «подражанию жизни», к раскрытию мыслей и чувств героев произведения посредством танцев и пантомимы, союз хореографа и композитора, т. е. единство музыкального и хореографического решений, принцип контраста в построении спектакля, значение хореографического сценария — все это проблемы, волнующие деятелей балета и сегодня, поскольку аналогичные задачи им приходится решать и ныне.

Однако не следует забывать, что понимание этих проблем, поиски путей их решения в каждую эпоху отличались друг от друга, усложнялись, углублялись, расширялись, приближаясь все больше и больше к реалистическому истолкованию хореографического образа, драматургии балетного спектакля.

Говоря о творчестве Новера, следует всегда помнить, что на его реформаторскую деятельность влияли грандиозные свершения, которые имели место в литературе и музыке того времени. Речь идет о комедиях Бомарше, симфониях и операх Моцарта, Гайдна, которые, естественно, влияли на все жанры искусства, в том числе и на хореографию.

Итальянец *Гаспаро Анджолини* (1731 — 1803) был учеником австрийского балетмейстера Ф. Гильфердинга, чьи прогрессивные идеи он последовательно утверждал в своем творчестве. Драматургию спектакля Г. Анджолини выстраивал с помощью танца и музыки, которой придавал большое значение в балетном спектакле, и всегда старался иметь дело с серьезными авторами, например с Глюком, которому, в частности, принадлежит партитура балета «Дон Жуан». В этом спектакле драматургия музыкальная и хореографическая как бы сливались воедино. Заслугой Анджолини является то, что он старался наделить своих

героев национальными характеристиками и тем сделать их более живыми. Так, например, в 1767 году в Москве им был поставлен балет «Забавы о святках», для чего он стремился изучать русские песни и пляски. В 1779 году один из современников писал об этом балете: «Вместя в музыку балета русские мелодии, сим новым ума своего произведением удивил всех и приобрел себе всеобщую похвалу»¹.

Анджолини стремился отразить в своем творчестве современность, но делал это в аллегорической форме. Его «Новые аргонавты» воспевали победу русского флота над турецким при острове Хиос, а «Торжествующая Россия» посвящалась разгрому русскими войсками турецкой армии. Аллегорические персонажи Анджолини имели не только жизненные человеческие черты, но и конкретные прототипы. Драматургия его аллегорических балетов была основана на сюжетах, взятых из жизни. Таким было кредо этого художника, внесшего значительный вклад в развитие хореографической драматургии, в сближение балетного театра с жизнью.

Знаменитые хореографы XVIII века стояли на тех позициях, что балетный театр должен показывать правду жизни и добиваться естественности образов. «Галантные пасторали музыкального театра, фейерические оперы-балеты с игривыми сюжетами и дразнящей чувственностью, с изысканной, но бездушной зрелищностью они предложили сдать в архив. Взамен предлагались естественность характеров и правда чувств в согласии с современной философией и литературой»², — пишет В. Красовская.

Жан Доберваль (1742—1806) развивал реалистические традиции балетного театра Новера. И сегодня мы восторгаемся его замечательным комедийным балетом «Тщетная предосторожность», при постановке которого он опирался на эти традиции. Доберваля, пожалуй, с полным основанием можно считать создателем жанра комедийного балета.

Показательно, что многочисленные исполнители балета «Тщетная предосторожность» — представители разных эпох, разных школ и направлений — находили самобытные краски, оригинальные творческие решения, исходя из режиссуры и хореографии Ж. Доберваля. В частности, уже в 30—40-е годы нашего столетия, партия Марцелины ярко трактовалась замечательным артистом Большого театра В. Рябцевым. Не нарушая режиссерско-хореографической композиции, он насыщал образ жизнью, от чего спектакль обретал трогательную человеческую интонацию.

Придавая большое значение драматургии, Доберваль считал чрезвычайно важным связь балета с литературой. И это не удивительно, ибо творческая деятельность хореографа совпала по

¹ Цит. по кн.: Борисоглебский М. *Материалы по истории русского балета*. Л., 1983, т. I, с. 344.

² Красовская В. М. *Западноевропейский балетный театр от истоков до середины XVIII века*, с. 279.

времени с творческой деятельностью таких гигантов, как В. Гете, Ф. Шиллер, что не могло не сказаться на его исканиях.

«Мне недостаточно усладить зрение. Я хочу вызывать интересы сердца»¹. Это высказывание Ж. Доберваля определяет его позицию в вопросе драматургии хореографического жанра. Спектакль Доберваля «Ветреный паж», созданный по мотивам комедии Бомарше («Женитьба Фигаро»), подтверждает, что хореографа интересовали сюжеты, основанные на цельной, крепкой драматургии, и свидетельствует о его интересе к комедийному жанру.

Большое значение в драматургии балетного спектакля, в раскрытии сюжета играла пантомима. Средствами пантомимы решались многие действенные сцены. Пантомима Доберваля отличалась

¹ Цит. по кн.: Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. М., 1977, с. 39.

Сцена из спектакля, поставленного Ж. Добервалем.

от пантомимы Новера большей органичностью, она была более жизнен-

В своих спектаклях Доберваль использовал народные танцы, которые не только определяли место, время, действие, национальную принадлежность героев, но и характеры действующих лиц.

Кроме уже названных балетов Доберваля, следует также назвать балет «Дезертир», где им была поднята важная социально-нравственная проблема — о продаже в солдаты крестьян-бедняков.

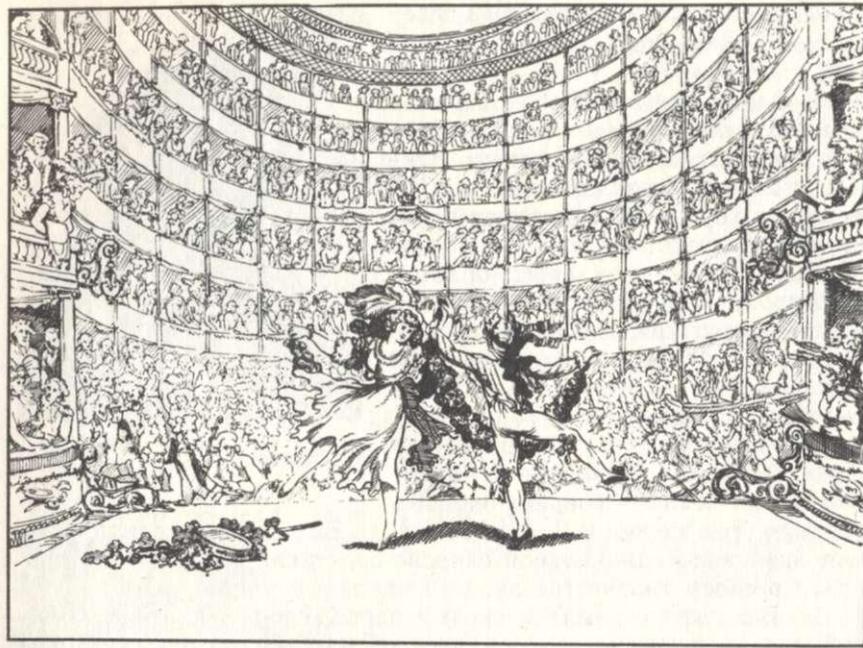
Первый русский балетмейстер Ш. Дидло *Иван Иванович Вальберх (Лесого-ров, 1766—1819)* — современник Доберваля. Так же как и Доберваль, И. И. Вальберх придавал большое значение национальной окраске спектакля и широко использовал в своем творчестве русский народный танец.

И. Вальберх стремился своими постановками откликаться на события, волнующие его современников, поэтому темы для них он брал из окружающей действительности. Например, в его балетах «Новая героиня, или Женщина-казак» и «Ополчение, или Любовь к отечеству» нашла отражение тема Отечественной войны 1812 года. Творчество Вальберха свидетельствует о том, что и русских балетмейстеров, так же как и западных, волновали вопросы драматургии и они вносили свою лепту в развитие балетного театра, формирование его реалистических традиций.

Шарль Дидло (1767—1837) — одна из наиболее значительных фигур балетмейстеров конца XVIII — начала XIX века. Анализируя его творчество с точки зрения того, какое значение он придавал законам драматургии, следует отметить, что им сделан значительный шаг по пути практического решения драматургических задач, раскрытия сюжетной стороны произведения, в использовании принципа контраста для наиболее полного выявления характеров и образов действующих лиц. В своей практической деятельности Дидло стремился к живому отображению жизни в балетном спектакле. При этом огромное значение он придавал драматургии, слиянию танца и пантомимы, детально разрабатывал массовые сцены, наделял особыми чертами их персонажей.

«Балеты Г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной», — писал А. С. Пушкин. Выдающийся хореограф поднимал в своих произведениях важные нравственные проблемы, что особенно удалось ему в балетах «Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники», «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов», «Кавказский пленник, или Тень невесты».





Сцена из спектакля, поставленного Ш. Дидло.

Знаменитый итальянский балетмейстер *Сальваторе Вигано* (1769—1821) тоже придавал большое значение драматургии спектакля, раскрытию сюжета языком танца. Пантомима в спектаклях Вигано была тесным образом связана с музыкой, как бы ритмизована. Следует заметить, что в этот период пантомима в балетном спектакле становится логично более связанной с музыкальным материалом, а иногда и ритмически организованной им. Если до этого музыка в пантомимных сценах балетных спектаклей была лишь фоном, то теперь балетмейстер решает эти сцены в плане раскрытия характера музыки и ее ритмических особенностей. Тем самым пантомима как бы сближалась с танцем.

Многие балеты С. Вигано имеют литературную первооснову. Это «Отелло, или Венецианский мавр» (по В. Шекспиру), «Три апельсина, или Принц Фортуньо» (по К. Гоцци), «Мирра» (по В. Альфиери) и др.

Творчество С. Вигано высоко ценил замечательный французский писатель Стендаль. Вот некоторые из его высказываний о спектаклях Вигано: «...балет в духе Вигано достигает драматургической стремительности, которой не обладает и сам Шекспир»¹. «...Вигано выдвинул на первое место во всех жанрах выразительность»².

¹ Стендаль. Собр. соч. В 15-ти т. М., 1959, т. 9, с. 290. Там же, с. 289

«Воображение у него такое же, как у Шекспира, хотя он, быть может, даже имени его не знает: в голове этого человека дарование живописца совмещается с музыкальным»¹.

«Но даже самая прекрасная трагедия Шекспира не производит на меня и половины того впечатления, что балет Вигано! Это настоящий гений, который унесет с собой свое искусство и с которым во Франции ничто не сравнимо»².

Особо следует отметить еще одно качество драматургии спектаклей С. Вигано — разнообразие решения массовых сцен. С. Вигано сочинял здесь рисунок танца в зависимости от балетмейстерской задачи. Он старался уйти от прямолинейности построения, добиваясь естественности сценического действия, делая его более жизненным.

В конце XVIII века начал работать крупнейший представитель романтического балета XIX века французский балетмейстер *Филиппе Тальони* (1777—1871). В его балетах основным средством раскрытия содержания, развития драматургии спектакля также был танец. Он стал более поэтичным, хотя по рисунку более четким, симметричным. В этот период утверждалась пальцевая техника балерины, что отражалось на танцевальной лексике, на характере раскрытия образа. Одной из отличительных черт Ф. Тальони-балетмейстера было его умение уловить стиль и характер музыкального материала, найти соответствующее ему пластическое решение. Кордебалет в постановках Тальони играл аккомпанирующую роль.

Среди спектаклей, поставленных Ф. Тальони, «Сильфида» Шнейцгоффера, «Дева Дуная» Адана, «Миранда» Обера и Россини, «Гитана, или Испанская цыганка» Обера и Шмидта.

Много сделал для развития реалистических традиций в русском балетном театре замечательный русский балетмейстер, работавший в Москве, *Адам Глушковский* (1793—1870). Он поставил несколько спектаклей на темы русской литературы, отразив в своем творчестве романтические тенденции поэзии А. Пушкина, В. Жуковского. Так, например, он поставил балет по поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила», балет «Черная шаль» по



С. Вигано

Стендаль. Собр. соч. В 15-ти т. т. 9, с. 290. Там же, с. 74—75.



Ф. Тальони.

его же известному стихотворению, перенес в Москву «Кавказского пленника», поставленного в Петербурге Ш. Дидло. В основу содержания спектакля «Три пояса, или Русская Сандрильона» А. Глушковским положено сочинение В. Жуковского.

Хореограф стремился раскрыть образы героев в танце, он органично вводил в танцевальную партитуру балета элементы народного танца, с их помощью стараясь полнее показать характеры персонажей, выявить их национальные черты. Глушковский добивался от актеров естественности поведения на сцене. Во

Сцена из балета «Сильфида». Балетмейстер Ф. Тальони. В роли Сильфиды Мария Тальони.



А. П. Глушковский в роли Рауля де Креки.



А. Бурновиль.

всех его балетных спектаклях была тщательно разработана драматургия.

Август Бурновиль (1805—1879), выдающийся датский балетмейстер и педагог, поставил свыше пятидесяти балетных спектаклей. Из них 36 оригинальных, по своему характеру и жанрам весьма различных: трагедии и комедии, лирические танцевальные драмы, характерно-гротесковые балеты, в которых ярко отражалась национальная тематика. В этих спектаклях он использовал танцевальный фольклор разных стран и народов: Испании, Китая, Голландии, Бельгии, Дании, Франции, Венгрии, России. Им был поставлен балет «Из Сибири в Москву». Большое место в его спектаклях занимала итальянская тематика (балеты «Неаполь», «Праздник цветов в Дженцано» и др.).

В основу сюжетов своих балетов Бурновиль часто брал народные легенды, события из жизни народа Дании и других стран. Национальная тематика легла в основу целого ряда романтических балетов: «Горная хижина», «Ярмарка в Брюгге» и др.

Бурновиль чрезвычайно тщательно и четко разрабатывал драматургию в своих спектаклях, придавая большое значение сюжету, характеристикам героев, органично сочетая танец и пантомиму в раскрытии сценических образов. Бурновиль считал, что пантомима сама по себе тоже форма танца. «Пантомима в моих балетах — средство, связывающее различные положения, т. е. события, потому что только последние определяют действие. Романтические или лирические моменты, особенно праздники, дают мне повод слить бравурный танец с остальной пантомимой, поэтому естественно, что я преимущественно выбираю такие темы, которые представляют наибольшие возможности для танца»¹.

¹ Цит по кн.: Классики хореографии, с. 259.

В нашей стране с успехом идут спектакли Бурнонвиля «Сильфида» композитора Х. Лёвеншелля, «Неаполь, или Рыбак и его невеста» композиторов Э. Хельстед, Х. С. Паулли, Н. Гаде, Х. К. Лумбю.

Спектакли Бурнонвиля интересны четкостью и логичностью развития действия, органичным сочетанием характерного танца с классическим.

Среди балетов *Жюль Перро* (1810—1892), известного французского балетмейстера, долгие годы проработавшего в России, многие также имеют литературную основу. Это «Эсмеральда» по В. Гюго, «Фауст» по В. Гете, «Корсар» по Д. Байрону.

Подумаем, почему балетмейстеры выбирали для своих постановок литературные первоисточники? Прежде всего потому, что такое произведение дает постановщику готовую драматургическую основу, созданную профессионалом-драматургом.

Ж. Перро брал сюжеты для своих балетов из таких литературных произведений, в которых образы героев обрисованы реалистически. Это помогало ему и в балетных спектаклях создавать жизненно правдивые образы действующих лиц. Часто герои балетов Ж. Перро — представители народа.

Большое внимание Ж. Перро уделял разработке массовых сцен, при этом он ставил определенные актерские задачи перед каждым исполнителем.

Добиваясь на сцене жизненной правды, балетмейстер избегал линейных, симметричных композиций в танцах кордебалета.

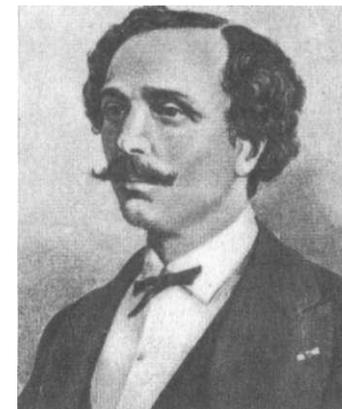
Ж. Перро.



Опыт Перро весьма поучителен в плане драматургии. Б. Асафьев писал: «...Эта балетная обработка («Эсмеральда». — *И. С.*) сохраняет жизненно-ценное зерно сюжета. Развив действие несколько суммарно, по своему, с драматико-хореографической точки зрения, она верно схватывает основные линии драмы и дает ряд острых моментов, в которых танец как органически неизбежное и психологически обоснованное состояние вытекает из хода действия — то как фактор, разряжающий эмоциональное напряжение, то, наоборот, как импульс, обостряющий душевную неуравновешенность, но вместе с тем воплощающий ее в четких конструктивно-стройных и выразительно ритмизованных формах»¹.

¹ Асафьев Б. О балете. Л., 1974, с. 110.

Драматургию в спектаклях *Мариуса Ивановича Петипа* (1818—1910) — русского балетмейстера, француза по национальности, прежде всего следует рассматривать в связи с музыкой П. И. Чайковского. Если проанализировать композиционные планы «Спящей красавицы» и «Щелкунчика» и сопоставить их с тем, что написано композитором, то нужно будет отметить, что композитор точно следовал замыслу балетмейстера. Содружество профессионалов такого высокого класса и привело к органичному слиянию музыкальной, литературной и хореографической драматургии. В спектаклях М. Петипа мы видим дивертисментные сцены, которые на первый взгляд кажутся отступлением от действия и впрямую с его развитием не связаны. Однако, ставя большие, четырех-пятиактные балеты, М. Петипа умел строить хореографическую драматургию произведения по возрастающей линии, что раскрывалось не только в разработке сюжетной линии спектакля, но и в танцевальном и в пантомимном решении сцен и эпизодов. Надо отметить также, что М. Петипа сочинял сложные рисунки танцев для кордебалета, умел контрастно передавать танец и пантомиму, строить на контрастах дуэты и массовые сцены. Все это говорит о мастерстве М. Петипа как балетного драматурга.



Его безудержная фантазия, способность широко использовать всю палитру красок классического танца, в особенности женского, проявились в сочинении хореографических композиций в балетах «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Времена года», «Дочь фараона», «Царь Кандавл», «Баядерка», которые представляют для нас большую ценность.

Французский хореограф *Артур Сен-Леон* (1821—1870) работал примерно в то же время, что и М. Петипа, но в совершенно иной манере. Драматургия в его спектаклях, как правило, примитивна. Сюжет для него — лишь предлог для танца. Вместе с тем Сен-Леон умел придать своим произведениям зрелищность, используя разнообразные сценические эффекты, вводя характерные и фольклорные танцы.

Спектакли известного русского балетмейстера *Сергея Петровича Соколова* (1830—1893) примечательны тем, что в них раскрывалась средствами национального танца народная тема и народные характеры. Однако говорить о разработанной драматургии в этих балетах мы не можем, она еще только намечена хореографом. С. Соколов поставил «Папоротник, или Ночь на Ивана Купала», «Последний день жатвы», «Цыганский табор» и др.



Сцена из балета «Спящая красавица». Балетмейстер М. Петипа. Дуэт принцессы Флорины и Голубой птицы — Е. Максимова и В. Васильев.

А. Сен-Леон в поставленном им балете «Скрипка дьявола».



Анализируя произведения замечательного русского балетмейстера Льва Ивановича Иванова (1834—1901) — «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь», нужно отметить глубокое проникновение его в характер, образный строй музыки, его умение выстраивать драматургию внутри каждого танцевального номера, сливать сложные выразительные рисунки кордебалета с танцем солистов.

Следует сказать, что стремление к насыщенной драматургии балетного спектакля время от времени чередуется с деятельностью балетмейстеров, которые считают драматургию как бы второстепенным делом в балете и сосредотачивают свое внимание на танцевальной лексике, на сочинении рисунка танца. Развитие драматургии они мыслят либо в пределах танца, либо в пантомимных сценах, но тогда танцевальные эпизоды драматургической нагрузки или не несут, или «подтверждают» то, что было «сказано» в пантомимных сценах. Несмотря на подобные тенденции, в основном наблюдается неуклонное развитие хореографической драматургии.

Яркими примерами драматургической целостности могут служить балеты, поставленные выдающимся русским балетмейстером, внесшим свой вклад и в развитие советского балетного театра, Александром Алексеевичем Горским (1871—1924). Во многом его творчество по преобразованию балетного спектакля связано с реформами руководителей Московского Художественного театра К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. В постановке многоактного балета А. Горский добивался единства, драматургической целостности всех компонентов спектакля — музыки, пластического решения, актерской работы, художественного оформления.

А. Горский стремился обогатить классический и характерный танцы, сделать их жизненно правдивыми, что помогало решать драматургические задачи, создавать достоверные образы героев. Большое значение балетмейстер придавал массовым сценам, поскольку был убежден, что они призваны нести на себе основную нагрузку в развитии действия. Он также считал очень важным для балетмейстера изучение материала, анализ литературного первоисточника и придерживался той точки зрения, что перенос на балетную сцену литературного произведения ни в коем случае



С.П.Соколов в роли Базиля.



Л. И. Иванов.

не должен повлечь за собой искажение его сюжета, его драматургической основы. Типичным примером работы А. Горского над балетным спектаклем является постановка им балета А. Ю. Симона «Дочь Гудулы» по роману В. Гюго «Собор Парижской богоматери». Постановке предшествовал подготовительный процесс: балетмейстер ознакомился с материалами эпохи в библиотеках и музеях, осмысливал его, отбирал все то, что ему представлялось необходимым как создателю спектакля.

А. Горский поставил балеты: «Лебединое озеро», «Конек-Горбунок», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Коппелия», «Саламбо», «Евника и

Петронийз ^Раймонда», «Золотая рыбка» и др. Даже один этот перечень показывает, сколь широк был круг его творческих интересов.

Метод работы этого хореографа во многом совпадает с методами и принципами работы современных балетмейстеров. Предварительное освоение нужного материала: особенностей народного

Сиена из балета «Лебединое озеро». Балетмейстер Л. Иванов.



танца, жизни людей в определенную эпоху, исследование иконографических источников — все это позже взяли на вооружение мастера советского балета.

Большой вклад в развитие принципа единого драматургического начала в балетном спектакле внес выдающийся русский балетмейстер Михаил Михайлович Фокин (1880—1942). Непримирымый противник застывших балетных форм, он выступал против лишенных смысла технических приемов современного ему балета, против штампов в классическом дуэте.

М. Фокин считается мастером хореографической миниатюры, одного актного балета. Поставленные им спектакли всегда цельные по мысли, по драматургии, по стилистическому решению. Большое внимание он уделял кордебалету, считал его роль весьма важной в развитии действия; составляя гармоничный ансамбль с солистами, кордебалет, по мнению Фокина, призван активно участвовать в решении драматургических задач, в раскрытии смысловой стороны



М. М. Фокин.

Сцена из балета «Дон Кихот». Балетмейстер А. Горский.



спектакля. М. Фокин придавал большое значение смысловой наполненности каждого движения, требовал от актеров естественности поз, жестов, движений; он много сделал для обогащения пластики мужского танца.

М. Фокин не отрицал пантомимы, он говорил, что балет и танец не синонимы и что балетный спектакль не может быть решен только танцем, иначе зритель не выдержит такого «сплошного танцевания».

В своих творческих решениях замечательный хореограф всегда исходил из музыки, из ее характера и стиля, умел находить адекватную музыкальному произведению пластическую трактовку. Стиль хореографических произведений М. Фокина, их балетмейстерское решение сливаются с музыкальным произведением, и можно лишь поражаться разнообразию этих решений.

Только перечисление названий балетов и хореографических номеров, поставленных М. Фокиным («Египетские ночи», «Шопениана», «Петрушка», «Жар-птица», «Исламей», «Эрос», «Прелюды», «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь», «Синяя борода», «Паганини», «Русский солдат», «Умирающий лебедь» и др.) уже показывает, насколько различной была их музыкальная основа, — это произведения Ф. Шопена и И. Стравинского, Ф. Листа и А. Бородина, С. Рахманинова, А. Аренского, М. Балакирева, И. Стравинского...

Анна Павлова в концертном номере «Умирающий лебедь», поставленном М. Фокиным. С картины Дж. Лавери.

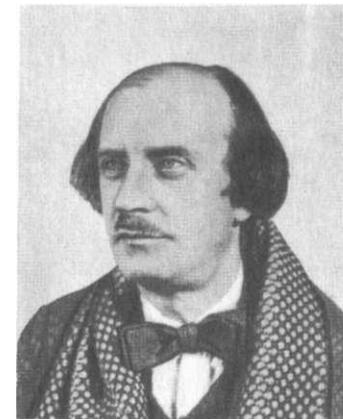


Все это говорит об огромном мастерстве, высоком профессионализме и таланте М. Фокина, который много сделал для преобразования балетного театра.

Советский балетный театр с первых дней своего существования ставил перед собой задачу не только сохранить, но и развить лучшие традиции русского балетного театра: реалистическую направленность, стремление раскрыть образ и характер героя, поэтичность («душой исполненный полет»), одухотворенность, органичное слияние классического танца с элементами народной хореографии, раскрытие в танце национальных черт, обращение к прогрессивным темам; сделать балет активным

проводником передовых идей и мыслей, поставить его в один ряд с другими видами и жанрами искусства.

Творческий портрет Федора Васильевича Лопухова (1886—1973) складывается из его деятельности классического танцовщика, педагога и балетмейстера. Как балетмейстера его отличают глубокие знания классического наследия и поиски новых форм и выразительных средств для решения современной темы. В 20—30-е годы им поставлены балеты: танцсимфония «Величие мироздания» на музыку IV симфонии Бетховена, «Болт», «Светлый ручей» Д. Шостаковича, «Красный вихрь» В. Дешевова, «Ледяная дева» на



Ф. В. Лопухов.

музыку Э. Грига в обработке Б. Асафьева. В более поздний период он поставил «Тараса Бульбу» (совместно с балетмейстером И. Кофтуновым) В. Соловьева-Седого, «Ночь перед рождеством» (совместно с балетмейстером В. Бурмейстером) Б. Асафьева, «Картинки с выставки» на музыку М. Мусоргского.

• К сожалению, интересные и смелые поиски Ф. Лопухова не всегда

Сцена из балета «Ледяная дева» (О. Мунгалова и П. Гусев). Балетмейстер Ф. В. Лопухов.





Р. В. Захаров.

Г. Уланова в роли Марии в балете «Бахчисарайский фонтан». Балетмейстер Р. Захаров.



имели законченный выход на цельный балетный спектакль, не все его балетные партитуры отличались драматургической цельностью. Теоретические взгляды Ф. Лопухова не всегда подтверждались его практическими балетмейстерскими работами. Творчество художника вызывало немало споров. Это объясняется тем, что некоторые его мысли не имели аналогов в практике хореографического искусства и поэтому казались в то время ошибочными. Были и бесспорные ошибки, что естественно в работе любого художника.

Творчество балетмейстеров Р. Захарова, Л. Лавровского, В. Вайнонена, несмотря на различие их творческих индивидуальностей, объединяет стремления этих художников развить в балете реалистическую линию. Одинаковым был у них также подход к изучению материала, бережное отношение к литературному первоисточнику, использование на практике метода социалистического реализма. Вместе с тем каждый балетмейстер имел свое яркое творческое лицо, их спектакли не были похожи.

В творчестве *Ростислава Владимировича Захарова* (1907—1984) прежде всего нужно отметить его стремление в развитии драматургии балетного спектакля раскрыть идейное содержание произведения, жизненно правдиво показать образы действующих лиц, их характеры, чувства. Р. Захаров развил в своем творчестве лучшие традиции русского балета, такие, как идейная направленность спектакля, его содержательность, раскрытие средствами хореографического искусства образов и характеров, а также передовой опыт советской драматургии, советской режиссуры. Танец должен выражать мысль, каждый жест должен быть оправдан — таково кредо ма-

стера. «Еще в начале своей балетмейстерской деятельности, в 1934 году, приступая к постановке «Бахчисарайского фонтана», я стремился сочинять танцы ради выражения мысли и чувств, заложенных в произведении, вести борьбу за содержательный, проникнутый единой идеей балетный спектакль¹, — писал Р. В. Захаров.

Работая над спектаклем, Р. Захаров стремился к тому, чтобы танец являлся не самоцелью, а средством выражения идеи, заложенной в произведении. «Драматургия содержит в себе то животворное начало, которое дает жизнь театру, — писал Р. В. Захаров. — Ее идейное содержание находит свое выражение в музыке, хореографии, в художественном оформлении спектакля. Если эти компоненты не способны каждый своими средствами проводить идею, содержание, драматургию балета, то синтеза не получится!»².

В постановках Захарова реалистическая природа развития действия и образов героев не вступает в противоречие с условностью балетного жанра. Даже не сведущий в искусстве балета человек не только понимает сюжет, но и проникается чувствами героев, сопереживает им. Спектакли Захарова не оставляли безучастным зрительный зал.

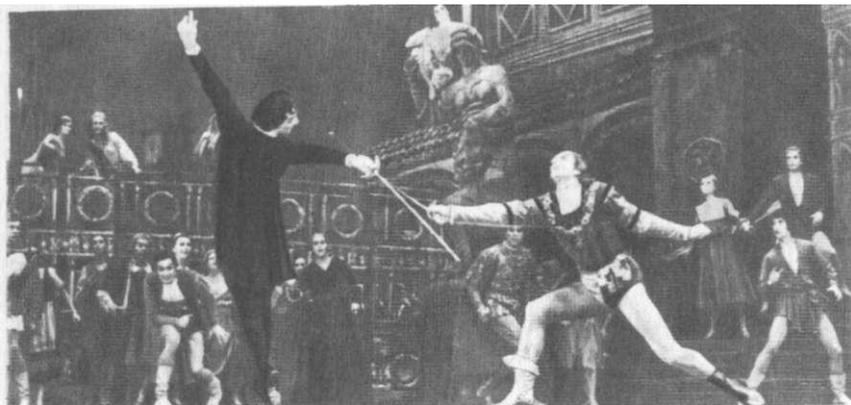
Р. В. Захаров поставил балеты: «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Утраченные иллюзии» Б. Асафьева, «Тарас Бульба» В. Соловьева-Седова, «Медный всадник» Р. Глиэра, «Барышня-крестьянка» Б. Асафьева и др. Во всех этих спектаклях режиссерски четко разработана драматургия.

Леонид Михайлович Лавровский (1905—1967), так же как и Р. В. Захаров, внес большой вклад в развитие советского хореографического искусства. Он поставил балеты: «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Кавказский пленник» Б. Асафьева, «Фадетта» Л. Делиба, Р. Дриго, Ж. Масне, А. Тома, «Сказ о каменном цветке» С. Прокофьева, «Паганини» С. Рахманинова, «Раймонда» А. Глазунова, «Страницы жизни» А. Баланчивадзе, «Ночной



Л. М. Лавровский на репетиции.

Захаров Р. В. Записки балетмейстера, с. 209.
Там же, с. 42.



Сцена из балета «Ромео и Джульетта». Балетмейстер Л. Лавровский. Тибальд — А. Ермолаев, Меркуцио — С. Корень.

город» А. Бартока, танцы в опере Ш. Гуно «Фауст», создал новую редакцию «Жизели» и др.

Л. Лавровский так писал о постановке «Ромео и Джульетты»: «В своей постановке балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» на сцене Большого театра Союза ССР я стремился передать не только общий смысл трагедии, но и поэтическое богатство, мощную и нежную патетику Шекспира, воссоздать на балетной сцене живых, реальных людей, с их многообразной и сложной гаммой чувств, переживаний, взаимоотношений.

Созвучность трагедии «Ромео и Джульетта» с нашим временем — в высоком оптимизме, таящем в себе активное, действенное отношение к жизни, борьбу за создание и устранение этой жизни».

Балеты «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского, «Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова — это не просто хореографические иллюстрации к произведениям Шекспира и Пушкина, но передача языком балетного театра всей глубины содержания литературного первоисточника, его идейно-нравственной проблематики, его образного строя, духовного мира его героев. Эту мысль подчеркивали многочисленные рецензенты, как у нас в стране, так и за рубежом, в том числе на родине Шекспира — в Англии.

При разработке драматургии балетного спектакля Л. Лавровский широко использовал принцип контраста: лирическая сцена сопоставляется у него с трагедийной, после танца следует пантомимный эпизод, но все подчиняется единой цели — достижению драматургической целостности спектакля.

Дивертисмент как таковой в спектаклях Л. Лавровского и Р. Захарова отсутствует. Если взять для примера танец с подушками на балу в спектакле «Ромео и Джульетта», то он здесь — драматургический прием, который помогает зрителю почувствовать стиль, характер, колорит эпохи, познакомиться с той мрач-

ной силой, которая погубила Ромео и Джульетту. То же самое можно сказать о татарской пляске в «Бахчисарайском фонтане» Р. Захарова. В ней — образное воплощение окружения Гирея, к тому же эта пляска соответствует общему настроению сцены, призвана развеять думы Гирея.

Таким образом, все детали в спектаклях этих балетмейстеров подчинены раскрытию идеи, образов, драматургически обоснованы.

Лучшим произведением *Василия Ивановича Вайнонена* (1898—1964) считается балет Б. Асафьева «Пламя Парижа», поставленный им в 1932 году. Это один из первых советских балетных спектаклей героической тематики, где главным героем является народ.

Для В. Вайнонена — постановщика характерны виртуозные, полные динамизма танцы. Интересны его танцевальные решения как сольных, так и массовых сцен. Богатство танцевальной техники в спектаклях Вайнонена не только не идет в ущерб, но, наоборот, полностью подчинено раскрытию образов. Огромный темперамент балетмейстера передавался исполнителям. Особенно интересны в спектаклях В. Вайнонена мужские танцы — и классические, и характерные. Вершиной народно-характерного танца можно считать танец басков из балета «Пламя Парижа».

С точки зрения режиссуры в спектаклях В. Вайнонена имелись известные недочеты, как то: дивертисментность действия, отрывочность повествования, но все это компенсировалось яркостью, богатством танцевального языка, четкостью балетмейстерской мысли.

В. Вайнонен осуществил также постановку балета «Щелкунчик». Здесь проявилось его огромное уважение к традициям классического танца, знание его законов, умение развивать их. Богатство рисунков, логичность развития танцев, разнообразие красок, образность отличают постановку В. Вайнонена.

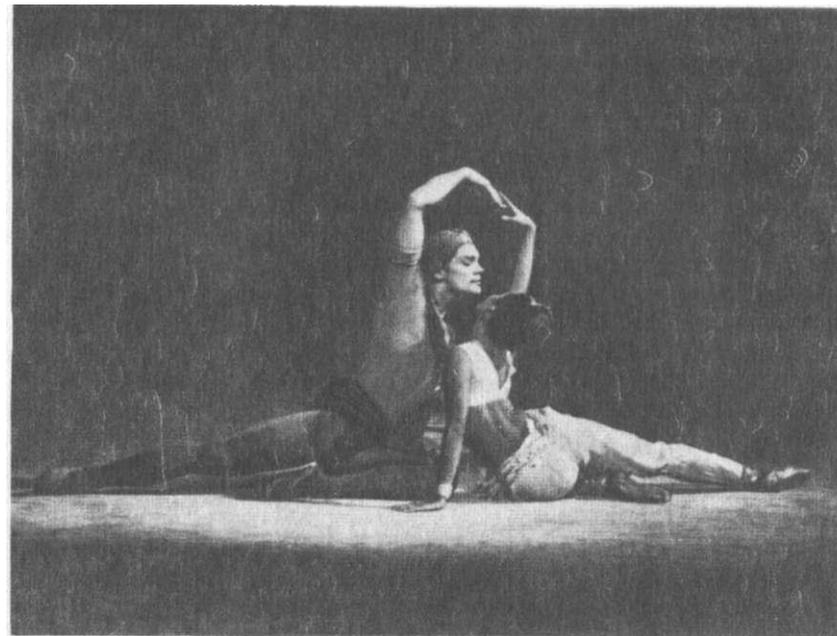
В. Вайнонен поставил также балеты «Партизанские дни» Б. Асафьева, «Раймонда» А. Глазунова, «Арлекинад» Р. Дриго, «Берег счастья» А. Спадавеккиа, «Гаянэ» А. Хачатуряна и др., он успешно работал в различных ансамблях, ставил много эстрадных танцевальных номеров

Работы В. Вайнонена оказали большое влияние на развитие советского балетного театра — на развитие образов действующих лиц через танцевальную лексику, разнообразную, динамичную, живую.

Для творчества *Касьяна Ярославича Голейзовского* (1892—1970) характерно стремление к поискам новых форм и средств выражения. Прекрасно зная классический танец, придавая огромное значение изучению народного хореографического искусства, К- Голейзовский во многих своих работах, в основном в концертных номерах, стремился органично соединить классический и народный танцы. Наиболее удачны созданные им хореографические миниатюры. Ставя большие балетные спектакли, он, увлекаясь поисками



Сцена из балета «Пламя Парижа». Балетмейстер В. Вайнонен.



Сцена из балета «Лейли и Меджнун» (Н. Бессмертнова и В. Васильев). Балетмейстер К. Голейзовский.

пластических решений внутри танцевального номера, иногда терял из поля зрения четкость выражения мысли, основную драматургическую линию спектакля. Но вместе с тем в каждом спектакле у него всегда было много интересно решенных отдельных номеров и сцен. Скульптурность поз, пластичность ряда положений внутри танцевального номера, умение как бы лепить танец — одна из особенностей творчества К- Голейзовского.

Поучительно, что он внутри каждого номера умел выстроить танцевальную драматургию, определить своеобразный пластический язык, присущий только данному образу. При постановке номера К. Голейзовский всегда исходил из музыкального материала, строя в соответствии с музыкой и свой замысел. К тому же он всегда учитывал индивидуальные особенности исполнителей, стараясь использовать их технические и артистические возможности.

Не во всех произведениях у него четко построен сюжет, прослеживается смысловая линия, но все движения логичны, подчинены раскрытию образов.

Из многоактных балетов интересной была постановка К- Голейзовского в Большом театре Союза ССР балета С. Баласаняна «Лейли и Меджнун» (1964). Знаток танцевальной культуры различных народов, в том числе народов Востока, К. Голейзовский сумел создать классический спектакль на основе танцевального фольклора народов Востока. В спектакле было много прекрасно



Л. В. Яковсон на репетиции.

М. Плисецкая в роли Фригии в балете «Спартак». Балетмейстер Л. Яковсон.



поставленных номеров, в которых драматургия развивалась последовательно-логично.

Кроме балета «Лейли и Меджунун», К. Голейзовский поставил балеты: «Иосиф Прекрасный» С. Василенко, «Теолинда» на музыку Ф. Шуберта, «Мимолетности», «Саломея» на музыку Р. Штрауса, «Ду Гуль» А. Ленского и др.

Леонид Вениаминович Яковсон (1904—1975) в основном сам являлся драматургом поставленных им произведений. Его трактовка образов, хореографический язык были всегда неожиданны и свежи. Драматургия в его спектаклях всегда основывалась на музыкальном материале. Одной из черт творчества Л. Яковсона был смелый поиск, неожиданность драматургических решений.

Л. Яковсоном на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова поставлены балеты: «Золотой век» Д. Шостаковича, «Сольвейг» Э. Грига, «Спартак» А. Хачатуряна, «Шурале» Ф. Яруллина, «Клоп» Ф. Отказова и Г. Фиртича, «Двенадцать» Б. Тищенко, «Страна чудес» И. Шварца и др.

При разработке балетной драматургии он широко пользовался принципом контраста; большое внимание уделял исторической достоверности создаваемых им образов, остро чувствовал и умел воспроизвести на сцене пластический язык, свойственный той или иной эпохе.

Яркой страницей творчества балетмейстера Л. Яковсона было создание им хореографических миниатюр, которые объединялись в целые спектакли. Яковсон являлся создателем коллектива «Хореографические миниатюры» в Ленинграде. Концертные номера — хореографические миниатюры Яковсона — различны по тематике, по характеру,

по своему пластическому решению. Уже перечень названий поставленных им хореографических миниатюр говорит о широте творческих возможностей художника. Это «Охотник и птица», «Размышление», «Тройка», «Венский вальс», «Подхалим», «Триптих на темы Родена», «Слепая», «Полет Тальони», «Падетрау» на музыку Россини.

Каждая миниатюра Л. Яковсона — драматургически цельное произведение. Чаще всего мы не видим в них развернутого сюжета, скорее можно говорить о драматургии, основанной на настроении, характерах, стиле произведения.

Вахтанг Михайлович Чабукиани

(р. в 1910 г.) свою балетмейстерскую деятельность сочетал с активным исполнительским творчеством; будучи блистательным танцовщиком, он заявил о себе как артист ярко выраженной героической темы. Эту тему он разрабатывает и в поставленных им балетах: «Сердце гор» А. Баланчивадзе, «Горда» Д. Торадзе, «Лауренсия» А. Крейна, «Синатле» Г. Киладзе, «За мир» Д. Торадзе. Кроме того, им поставлен ряд балетов по классическим произведениям мировой литературы. Это «Лауренсия» по пьесе Лопе де Вега «Овечий источник», «Отелло» по В. Шекспиру, «Демон» по М. Лермонтову. В них ярко раскрылся талант Чабукиани — хореографа-драматурга, умеющего выявить главное и показать средствами танцевальной выразительности развитие сюжета, разрешение конфликтов, развитие образов. Своеобразная пластичность, содержательность, эмоциональность, осмысленность характеризуют балетмейстерский почерк В. Чабукиани. В своих сочинениях В. Чабукиани стремится органично сочетать классическую хореографию с национальным танцем, взаимообогащая их выразительные возможности. Творчество В. Чабукиани продолжает реалистические традиции советской хореографической драматургии: в поставленных им балетах мы видим сквозное действие, четкие образные характеристики.

Юрий Николаевич Григорович (р. в 1927 г.) в своем творчестве обращается к животрепещущим проблемам современного мира и раскрывает их в спектаклях самых различных жанров, на различные темы: легендарно-сказочные, исторические, литературные, навеянные современной жизнью. Продолжая и развивая завоевания советского балетного театра, он выступает в своих произведениях как хореограф, стремящийся к целостности драматургической разработки, к точности хореографической режиссуры, к выявлению и полному раскрытию человеческих характеров. Его спектакли «Каменный цветок» С. Прокофьева, «Легенда о любви» А. Меликова, «Спартак» А. Хача-



В. М. Чабукиани.



Ю. Н. Григорович на репетиции.

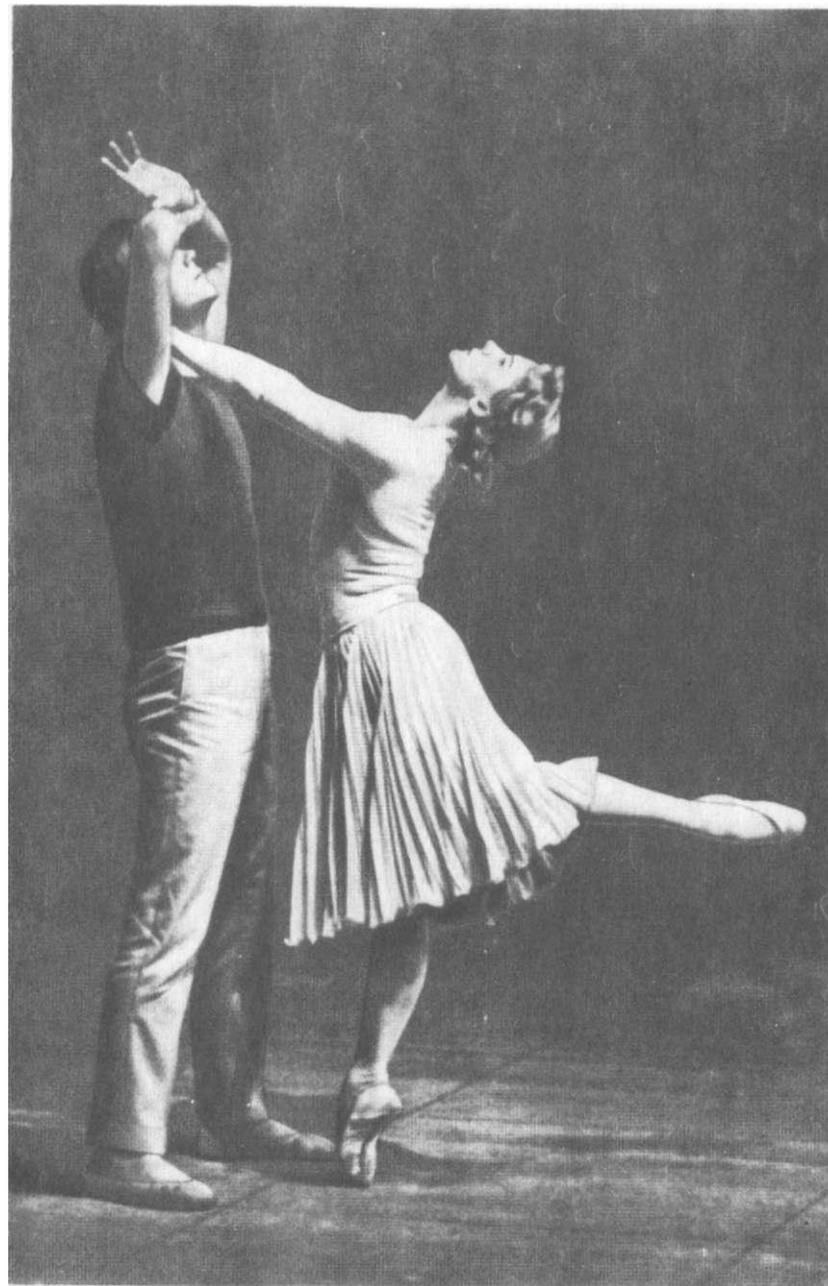
туряна, «Иван Грозный» на музыку С. Прокофьева, «Ангара» А. Эшпая, «Золотой век» Д. Шостаковича, а также его редакции классических балетов: «Щелкунчика», «Спящей красавицы», «Лебединого озера», «Раймонды» — демонстрируют желание их создателя последовательно выявлять в хореографических образах развитие музыкальной драматургии сочинения, постичь и отобразить в своей пластической партитуре замысел композитора, его стилистическую манеру, характер его образного мышления. Ю. Григорович, как правило, ставит спектакли по своим сценариям, в которых отражается его понимание творческих исканий автора музыки, его умение создать танцевальные образы, адекватные музыкальным. В сюжетных спектаклях Ю. Н. Григоровича явственно проявляются элементы балетного симфонизма.

Константин Михайлович Сергеев (р. в 1910 г.), выдающийся танцовщик, обратился к творчеству балетмейстера, будучи зрелым мастером балетной сцены. В его постановках нашли отражение богатый артистический опыт, знания, обретенные им в работе над такими спектаклями, как «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», «Лауренсия» и др., отличающиеся глубиной и тщательностью драматургической разработки. Поэтому и в его собственных произведениях обращает

К. М. Сергеев.



на себя внимание логика развития драматургической мысли, точное прочтение сюжета литературного первоисточника, реалистическая трактовка образов героев. Им поставлены балеты: «Золушка» С. Прокофьева, «Тропю грома» К. Караева, «Гамлет» Н. Червинского, «Левша» Б. Александрова, «Легенда о Жанне д'Арк» Н. Пейко. Работая над восстановлением балетов классического наследия, создавая их новые редакции, К. Сергеев добивается драматургической стройности, предельной выразительности образов стилистической точности в передаче особенностей произведения.



Сцена из балета «Тропю грома» (Н. Дудинская и К. Сергеев). Балетмейстер К. Сергеев.



и. А. Моисеев на репетиции.

Игорь Александрович Моисеев (р. в 1906 г.) свою деятельность как балетмейстер начал на сцене Большого театра в Москве. В его первых, ранних постановках «Футболист» В. Оранского, «Саламбо» А. Арендса, «Три толстяка» В. Оранского проявились основные его качества как постановщика: интерес к национальному колориту, народному танцу, стремление с его помощью создавать на сцене человеческие характеры, умение находить в повседневной действительности нужные ему движения и сценически их интерпретировать. Эти качества хореографа-драматурга наиболее полно и ярко раскрылись в деятельности

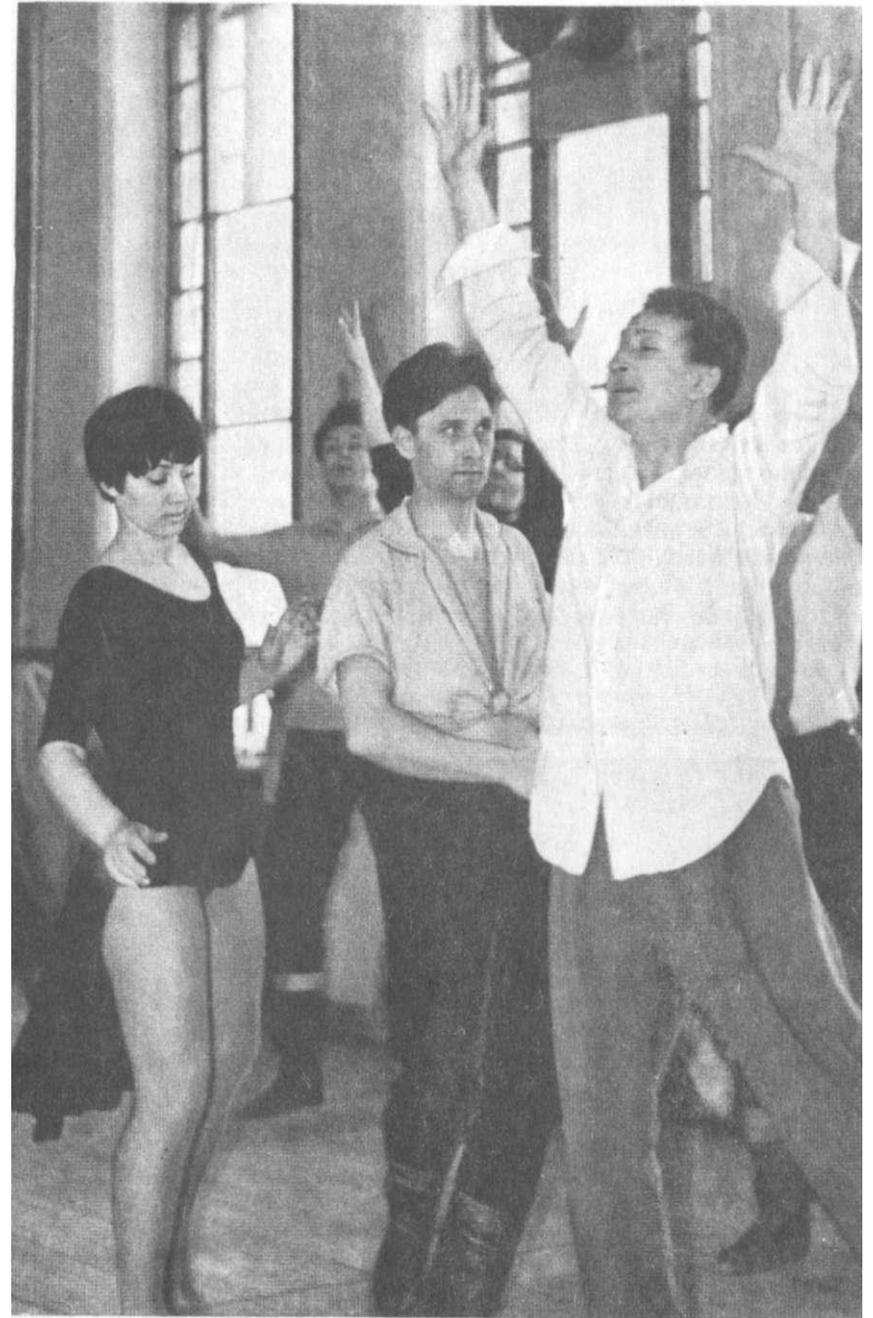
И. Моисеева как художественного руководителя Государственного академического ансамбля народного танца СССР.

Осуществленные им здесь постановки — драматургически цельные, действующие лица в которых имеют разные человеческие характеры, воплощенные средствами народного танца, — позволили говорить о создании им нового сценического жанра — *театра народного танца*. Его произведения: «Партизаны», «Колхозная улица», «День на корабле», «Картинки прошлого», «Два Первомая», «Веснянка», «Молдавская сюита», «Половецкие пляски», «Ночь на лысой горе», концертная программа «По странам мира» имеют все основания называться хореографическими спектаклями.

В 1958 году И. Моисеев впервые поставил на сцене Большого театра балет А. Хачатуряна «Спартак». Постановке предшествовала большая исследовательская работа. Спектакль отличался цельностью драматургического решения, единством музыкального и хореографического прочтения образов, в нем были раскрыты стиль и характер эпохи. Моисеев показал себя здесь балетмейстером, хорошо знающим специфику и возможности классического танца. Отдельные фрагменты балета «Спартак» живут на концертной эстраде и поныне.

Павел Павлович Вирский (1905—1975) поставил много балетных спектаклей: среди них «Черное золото» В. Гомоляки, «Красный мак» Р. Глиэра (совместно с Н. Болотовым), «Мещанин из Тосканы» В. Нахабина, «Раймонда» А. Глазунова.

Но особая заслуга П. П. Вирского в развитии жанра народного танца, создании образа -советского воина в хореографическом искусстве. С 1943 по 1955 год П. Вирский был главным балетмейстером Ансамбля песни и пляски Советской Армии имени А. В. Александрова. Всемирную известность завоевал и Ансамбль народного танца Украины, организованный П. Вирским.



П. П. Вирский на репетиции.

Большую роль в формировании его творческих взглядов как балетмейстера сыграла его совместная работа с К. Гол«й-зовским.

Хореографические миниатюры, поставленные П. Вирским в ансамблях, отличаются развернутой драматургией и детальной разработкой образов. Почти все его танцевальные номера имеют сюжетную основу, причем сценаристом, драматургом их является сам балетмейстер. Он вел большую исследовательскую работу по сбору и сценической обработке танцевального фольклора различных областей Украины. В его балетмейстерской палитре находят место все жанры, виды и формы национального танцевального фольклора.

В репертуаре Ансамбля народного танца Украины, носящего теперь имя П. Вирского, — номера на современную тему, хореографические композиции, созданные на основе фольклора различных областей Украины и России, жанровые танцевальные картинки. Широко известны его номера: «Запорожцы», «Гопак», «Ползунец», «Подоланочка», «О чем верба плачет?», «Ой, под вишню», «Хмель», «Березнянка», «Коломийка», одноактный балет «Октябрьская легенда», «Плескач», «Русский танец», «Моряки китобойной флотилии «Советская Украина», «Сестры», «Мы помним», «Комсомольская свадьба», «Куклы», «Колхозная свадьба» и многие, многие другие.

Хореографическая композиция «Запорожцы». Балетмейстер П. Вирский.



Хореографическая композиция «Запорожцы». Балетмейстер П. Вирский.

В творчестве П. Вирского органично сплетаются знание богатств украинской народной хореографии с глубокими знаниями законов драматургии — развития сценической хореографии.

Татьяна Алексеевна Устинова (р. в 1908 г.) — главный балетмейстер хора им. М. Пятницкого, в своей творческой практике при обработке русского фольклорного танца стремится к тому, чтобы в сценическом варианте он сохранял лучшие черты народной хореографии. Придя в коллектив хора в 1938 году, Т. Устинова поставила здесь более двухсот произведений различных жанров и форм. Это хороводы, пляски, кадрили.

Неоднократно выступая с призывами беречь и сохранять русский танец, Т. Устинова вместе с тем говорит о том, что надо создавать новые композиции, чтобы в них отразить сегодняшний день. Сочиняя произведения на темы современной действительности, Т. Устинова создает новые для сценической народной хореографии жанры. Это танцевальная легенда («Ивушка»), эпическая поэма («Здравствуй, Волга»), героическая эпопея («К звездам»), жанровая картинка («Колхозная свадьба») и др. Жанровое разнообразие постановок Т. Устиновой отличается и разнообразием средств воплощения: прекрасно зная танцевальный фольклор различных областей России, она всегда тщательно отбирает краски для своих постановок, ищет наиболее характерную лексику для показа того или иного героя. Ее произведения отличаются всегда детально разработанной драматургией, с точно выявленными всеми ее частями: экспозицией, завязкой, развитием действия, кульминацией и развязкой.

Среди произведений на современную тему надо назвать «Праздничную урожайную», «Королеву полей», «Красное знамя», «Красную гвоздику».



Н. С. Надеждина.



О. М. Виноградов.

Надежда Сергеевна Надеждина (1908—1979), организатор и бессменный руководитель Государственного хореографического ансамбля «Березка», была мастером хореографической миниатюры. Опираясь на русское народное танцевальное искусство, Н. Надеждина в своих произведениях создала образ русского человека, в особенности образ русской девушки, чистой, целомудренной, поэтичной. Это, например, хореографические миниатюры «Лебедушка», «Березка», «Прялица», «Вальс», «Русский фарфор», многочисленные хоры и др.

Используя как основное выразительное средство рисунок танца, Надеждина смогла решать художественные задачи раскрытия образа, разработки драматургии в пределах хореографической миниатюры. Многие произведения Н. Надеждиной не имеют развернутого сюжета, тем не менее во всех поставленных ею номерах четко построенная драматургия, ярко выраженная кульминация, законченность хореографического решения. Своеобразие пластического языка, неповторимый творческий почерк, умение разработать драматургию и обобщить задуманный хореографом образ, привлечь к решению идейно-творческой задачи все компоненты выразительных средств: музыку, костюм, хореографическое решение — говорят не только о таланте Надеждиной, но и о ее большом мастерстве.

В последние годы в балетных театрах активно работают такие хореографы, как *О. Виноградов*, *Н. Касаткина* и *В. Васильев*, *Г. Майоров*. Воспитанные на традициях русской классической школы и советского балетного театра, они идут в своем творчестве разными путями.

О. Виноградов ставит спектакли ярко выраженного «режиссерского» характера, в которых четко разработаны все репетиции сценических положений («Асель» В. Власова, «Горянка» М. Кажлаева и др.).



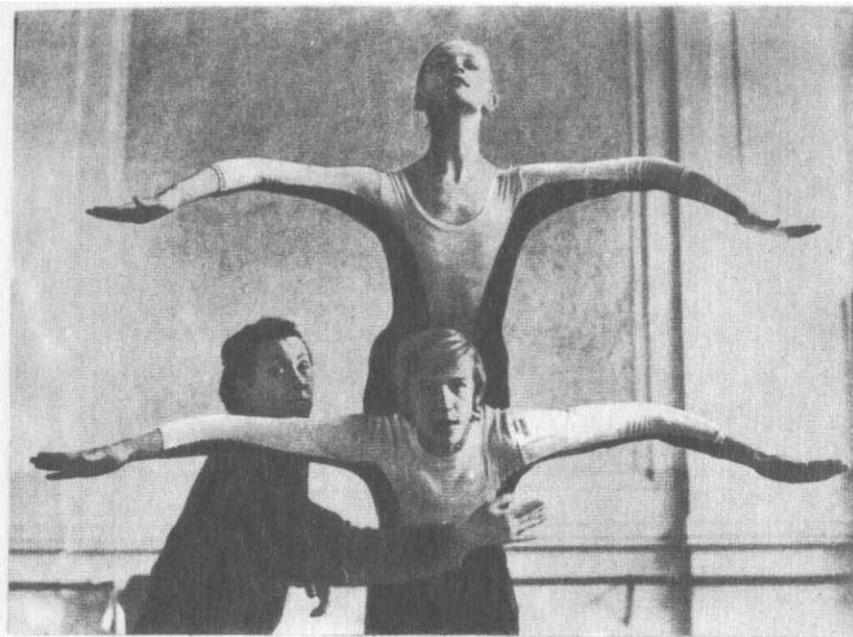
В. И. Вайнонен.



Т. А. Устинова на репетиции.

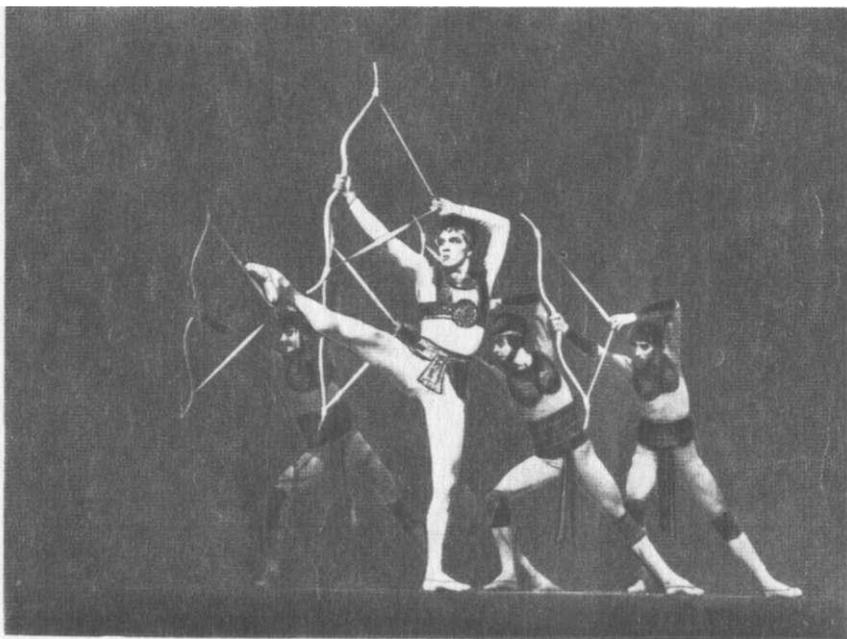
Н. Д. Касаткина и В. Ю. Васильев на репетиции.





Г. А. Майоров на репетиции концертного номера «Журавли».

Сцена из балета «Икар». Балетмейстер В. Васильев.



Н. Касаткина и В. Васильев, при очень тщательном внимании к драматургическому развитию того или иного произведения, стремятся к образной обобщенности в пластическом решении сюжетов и характеров героев («Ванина Ванини», «Геологи» Н. Каретникова, «Весна священная» И. Стравинского, «Сотворение мира» А. Петрова).

Г. Майоров тяготеет в своих драматургических исканиях к броской подаче сценического эпизода, в решении которого он и стремится раскрыть духовный мир героя, его взаимоотношения с окружающими. Такая сценическая миниатюра всегда имеет четко разработанную внутреннюю драматургию, что связывает ее со всем действием спектакля («Чиполлино» К. Хачатуряна, «Белоснежка и семь гномов» А. Павловского, хореографические миниатюры «Журавли», «Плотогоны»), в котором прослеживается четкость и образность хореографического решения.

Владимир Викторович Васильев (р. в 1940 г.), выдающийся советский танцовщик, как исполнитель и балетмейстер является ярким представителем реалистического направления в хореографическом искусстве. Большое значение в своих сочинениях он придает драматургии. «На мой взгляд, драматургия в балете — это развитие взаимоотношений как предметного мира, так и мира чувств, осмысление этого развития в сюжетной линии поведения героев, — говорит В. Васильев. — Любое хореографическое произведение без драматургии всегда превратится в набор танцевальных движений, даже если они будут осмыслены. Драматургия — это стержень хореографического произведения». Этот взгляд на драматургию наиболее полно и ярко воплощен балетмейстером в поставленных им спектаклях «Икар» С. Слонимского, «Макбет» К. Молчанова, в телевизионном фильме «Анюта» по произведению А. Чехова «Анна на шее» (композитор В. Гаврилин) и др.

Драматургия в спектаклях, поставленных В. Васильевым, всегда основывается в первую очередь на раскрытии музыки, т. е. для хореографа важно слияние сюжетной канвы, изложенной в программе, с музыкальным материалом.

Художники каждой эпохи вносили свою лепту в формирование принципов хореографической драматургии. Уточняя, развивая, обобщая опыт предшественников, представители каждого последующего поколения балетмейстеров создают такую модель хореографического спектакля, форма и структура которой помогают автору с наибольшей полнотой раскрывать мысли и чувства, волнующие современников.

Создание нового хореографического произведения — процесс многоступенчатый, требующий совместных усилий представителей разных творческих профессий. И первыми в этой цепи художественных контактов, необходимых при создании танца, хореографической сцены, спектакля, можно назвать контакт композитора и балетмейстера. Прежде чем рассматривать формы творческого общения автора музыки и автора танцевально-сценической партитуры, следует сказать о значении, месте музыки в хореографическом жанре, о принципах и методах ее использования в постановочной работе.

Танцевальное искусство и музыка связаны многими нитями. Музыка дает пластике ритмическую основу, она определяет ее эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Про музыку справедливо говорят, что она душа танца.

Значение музыки в рождении хореографического произведения отмечали многие выдающиеся хореографы. «Между музыкой и танцем... существует теснейшая связь, а потому балетмейстер несомненно извлечет для себя существенную пользу, если будет знаком с этим искусством практически: это всегда позволит ему яснее высказать композитору свой замысел... Хорошая музыка должна живописать, должна говорить... Отзываясь на нее, танец становится как бы эхом, послушно повторяющим вслед за ней все то, что она произносит», — писал Ж. Ж.-Новер¹. Через два с лишним столетия советский балетмейстер Р. В. Захаров писал: «В органическом единстве музыки и танца, в этом синтезе композиторского и балетмейстерского творчества и кроется успех будущего балетного спектакля»².

Именно поэтому создание танцевальных номеров, постановка хореографических программ, спектаклей всегда требуют от балетмейстера точного и тонкого ощущения образного строя, стиливой природы, национальной характерности музыкального письма в произведении, которое он задумал выразить языком пластики, языком танца.

Балетмейстер в своей практике использует либо готовое музыкальное произведение, либо сочинение композитора, написанное по замыслу драматурга, либреттиста. В этом случае компо-

зитор стремится в своем сочинении воплотить мысли, передать развитие действия, образы, заложенные в драматургии предложенного ему литературного сценария.

Балетмейстер, работающий в самостоятельном хореографическом коллективе, к сожалению, не часто имеет возможность обратиться к композитору для написания музыки задуманного им хореографического произведения. Чаще всего он использует готовое музыкальное произведение либо довольствуется подбором музыкального материала или обработкой народных мелодий. Вместе с тем знание методики совместной работы балетмейстера и композитора необходимо молодому хореографу. Вот почему проанализируем этот творческий процесс на примерах работы профессиональных балетмейстеров и композиторов.

Прежде чем композитор пишет музыку по замыслу драматурга, драматург, — обычно это балетмейстер, — создает композиционный план, или план-сценарий, как это иногда называется. Когда говорят, что танец основывается на музыкальном произведении и раскрывает музыку, то, казалось бы, первична музыка, но если брать за основу план-сценарий, в котором балетмейстер уже определяет в какой-то степени и характер, и стиль будущего произведения, то можно сделать вывод, что замысел танцевального номера предшествует рождению музыкальных образов. Бесспорно одно: сила воздействия подлинно художественного хореографического произведения — в единстве музыки и танца.

Пластический язык выразителен и многозначен. Не случайно с древних времен танец отражал жизнь человека — его труд и отдых, воинские схватки и победы, радость встреч и горе расставания. В книге «Искусство танца» К.-Блазис писал о тех далеких временах: «Древние требовали совершенного совпадения музыки и танцевальных движений. Таким образом, каждый жест, каждая перемена положения танцовщика вызывались особым темпом и ритмом мелодии, а мелодия отвечала своим мотивом и модуляциями каждому движению пантомимы, каким бы оно ни было»¹.

Когда мы говорим сегодня о необходимости выражения музыки в танце, мы требуем совпадения образного строя, стиля музыки и танца, структуры музыкального языка и пластического рисунка, структуры формы, соответствия темпа, метроритма. Однако сказанное не означает, что должна быть «отанцована» каждая доля такта, каждая нота, что в пластике необходимо в точности повторить ритмический рисунок мелодии. Но когда хореограф в середине музыкальной фразы или перед ее концом начинает новую танцевальную фразу, это производит впечатление своего рода диссонанса.

При всей самостоятельности хореографии и музыки они своего рода аналоги, хотя есть немало примеров, когда одна и

¹ Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах, с. 91.

² Захаров Р. В. Записки балетмейстера, с. 181.

¹ Цит. по кн.: Классики хореографии, с. 160.

та же музыкальная пьеса, одна и та же партитура у разных балетмейстеров находила разное прочтение и разное истолкование. Естественно, такое расхождение допустимо только тогда, когда не искажается образное содержание, характер композиторского текста, его стиль, а с подобным приходится встречаться. Сказанное в равной мере касается и музыки, сопровождающей народные танцы.

Предположим, балетмейстер мысленно увидел интересное музыкальное сочинение в хореографической интерпретации. В его воображении рождаются образы, характеры, драматургия, сюжет будущего номера или будущего балетного спектакля.

«Музыка, — писал К. Блазис, — должна описывать действующих лиц и их страсти, уточняя и завершая их портреты. Смысл мелодии в музыке всегда должен изменяться в соответствии с сюжетом балета. Музыка пышного постановочного балета, естественно, должна отличаться от музыки, изображающей сельские сцены, и ритмы, и мелодии мифологических балетов не могут быть того же рода, как ритмы и мелодии балета рыцарского или романтического. Необходимо, чтобы совершенная аналогия была между тем, что поражает зрение и слух. Мысль композитора всегда должна соответствовать мысли автора, и произведение их должно всегда основываться на совершенном их согласии»¹.

В музыкальном материале хореограф находит национальные черты своих героев, интонации эпохи, и в своем хореографическом решении он обязан отразить все это.

Иногда балетмейстер, сочинив сюжет, не имеет возможности заказать композитору музыку и старается подобрать для него уже готовое музыкальное произведение. В таком случае особенно важно бережное отношение к музыкальному тексту, к созданной композитором драматургии, образному строю произведения. Следует избегать произвольного сокращения музыкального текста, перестановок эпизодов, ломающих форму, — словом, всего того, что может нарушить цельность, гармонию сочинения.

Когда композитор сочиняет музыку на заказанную хореографом тему по предложенному им либретто, важно установить единство между тремя звеньями — драматургией, музыкой, хореографией, т. е. добиться согласованности творческих замыслов либреттиста, драматурга, хореографа (часто это бывает одно и то же лицо).

Только полное понимание, творческая согласованность усилий композитора и балетмейстера способствуют созданию хореографического произведения, цельного по художественному замыслу, направленности, по музыкально-пластическому языку, по слитности видимого и слышимого образов. И хотя о форме содружества композитора и балетмейстера при постановке нового номера или спектакля высказываются разные точки зрения,

¹ Цит. по кн.: Классики хореографии, с. 161.

практика показывает, сколь плодотворно полное взаимопонимание между ними. Примеров тому немало.

Ансамбль «Березка» получил свое название от хореографического номера, созданного балетмейстером, народной артисткой СССР Н. С. Надеждиной на музыку Е. Д. Кузнецова. Мягкая лиричность, напевность, свойственная русскому хороводу, задушевность музыки как бы воплощают в себе образ русской природы и красоту русской девушки, стройной, как березка.

Другого характера музыка к танцу, названному «Сударушка». Это уже плясовой хоровод, задорный и жизнерадостный.

В основу музыкального сопровождения хоровода «Прялица» также положена русская народная тема, творчески разработанная автором, имеющая динамическое развитие, приводящая к кульминации и возвращающая нас в конце произведения к своим истокам. Балетмейстер Н. Надеждина ввела в этот номер пение танцующих девушек. Такое решение обусловлено традициями русских хороводов, которые водились под пение участников.

Танец «Лебедушка» вошел в золотой фонд народной хореографии. В плавном, напевном музыкальном материале композитора Е. Кузнецова и средствами хореографии Н. Надеждина раскрывают перед нами красоту и чистоту души русской девушки, красоту движений, стройность и величавость.

Танец «Тимоня», рожденный на курской земле, имеет как в музыке, так и в хореографии народную основу. Балетмейстер Т. Устинова поставила в хоре им. Пятницкого на музыку, написанную А. Широковым, замечательный по своей композиции женский хороводный танец с шальями. Композитор использовал здесь народную песню «Белолица-круглолица, красная девица».

И при постановке и при написании музыки к танцу «Пензенские досточки» балетмейстер и композитор использовали танцевальный и песенный фольклор Пензенской области. В частности, в основу музыки композитор положил народные темы пензенских частушек.

Балетмейстер Н. Надеждина в ансамбле «Березка» поставила на музыку В. В. Корнева танцевальный номер «Топотуха». Музыка этого номера в своей основе народная, композитор использовал мелодию «Барыни». Большое разнообразие и выразительность при обработке этой темы дали возможность балетмейстеру найти интересные, контрастные хореографические краски, отвечающие образу танца. Первая часть — лирического характера, постепенно развивается и приводит к плясу. Народная тема, завуалированная в начале, находит свое полное звучание в финале. Номер имеет ярко выраженную кульминацию и финал.

Успех и долголетие перечисленных произведений заключены не только в талантливости авторов, но и в тесном творческом содружестве балетмейстеров и композиторов.

Обратимся теперь к примерам совместной творческой работы балетмейстеров и композиторов над созданием крупномасштабных хореографических сочинений.

Как известно, великий русский композитор П. И. Чайковский создавал свои балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик» в тесном творческом контакте с балетмейстером М. И. Петипа, выполняя все его требования, изложенные им в композиционном плане.

Такого же принципа работы придерживались и известные советские композиторы: Р. Глиэр, А. Крейн, Г. Синисало и др.

Композиционный план балета «Медный всадник», составленный балетмейстером Р. Захаровым, имеется в его книге «Искусство балетмейстера»¹. По словам Р. Глиэра, композиционный план с указанием характера музыки, ее темпоритмов, с подробным описанием образов героев явился необходимым материалом для создания музыкального произведения — балета.

Приведу здесь пример и из своей личной практики при постановке «Медного всадника» Р. Глиэра на сцене Театра оперы и балета в Бухаресте. По моему замыслу в кульминации эпизода «Наводнение» должна была появиться тема Медного всадника, а в увертюре спектакля нужно было, чтобы прозвучали темы-характеристики основных действующих лиц. Для этого были необходимы изменения в партитуре. Р. Глиэр попросил подробно составить план того, что, на мой взгляд, должно быть в музыке. Вскоре он выслал в Бухарест дополнения и исправления, о которых мы договаривались, причем огромное вдохновение художника, ощущавшееся в музыке, не позволяло даже предположить, что она создавалась по определенному заданию.

Однако некоторые композиторы считают, что подробный композиционный план сковывает их творческую фантазию, что требования балетмейстера и либреттиста заставляют их уходить от собственного музыкального видения сюжета.

Интересные мысли по этому поводу высказал автор балета «Берег надежды» и «Сотворение мира» композитор А. Петров². Размышляя о балетной музыке, он подчеркивает, что начиная с Чайковского в хореографическом искусстве утверждаются принципы и законы симфонического развития музыкальных образов и со временем все чаще симфонические произведения становятся основой балетного зрелища. «Одним из первых, кто шел в балете не от сценария, а от музыкальной формы, был... Стравинский... — пишет А. Петров. — Такая «исходная позиция» стала одной из причин интереснейших явлений балетного жанра. Во-первых, более емким становилось содержание балета: не скованное заранее предопределенными сценарно-хореографическими решениями, оно «вытекало» из той музыкальной формы, которую избрал композитор; иными словами, оно предполагало множественность (во всяком случае — не однозначность) сценических ситуаций и сюжетных перипетий. Во-вторых, «первич-

ность» музыкальной формы, ее относительная самостоятельность и пластичность, не могли не натолкнуть многих музыкантов и балетмейстеров на мысль о том, что основой балетного спектакля с полным правом может стать симфоническое произведение, вовсе для балета не предназначенное»¹.

Совершенно очевидно, что категоричность отстаивания индивидуальности существования композиционного плана, согласуясь с которым композитор пишет музыку, или, напротив, утверждение, что таковой план вообще не нужен композитору, ибо мешает его творческому процессу, в равной мере вредны. Главное в том, насколько композитор и балетмейстер понимают и взаимодополняют друг друга. Характерно, что защитники и той, и другой точек зрения безоговорочно признают необходимость в процессе работы над новым хореографическим произведением создавать монолитный «дуэт» музыки и танца. Если для успешного решения творческих задач необходим изложенный на бумаге композиционный план, он должен существовать; если композитор знает и чувствует специфику балетного жанра, понимает и разделяет идеи балетмейстера, автора сценария, то работа по композиционному плану является необязательной. Существование композиционного плана, написанного балетмейстером, не мешает композитору предложить интересную музыкальную форму и оговорить ее структуру с балетмейстером. Полезно совместно решать и вопросы оркестровки в наиболее важных для балетмейстера эпизодах и сценах.

Чтобы более полно рассказать композитору о своем замысле, о характере задуманной сцены, балетмейстер, предлагая план, должен представлять себе характер, тембр звучания оркестровых инструментов, различие красок в сочетании голосов, чередовании их, контрастировании, когда, предположим, певучей кантилене струнных противопоставляются раскаты барабана, звон тарелок и т. д.

Создание композиционного плана балета требует от балетмейстера, работающего над ним, знания не только законов хореографии, но и солидной осведомленности в области законов музыкальной драматургии, музыкальных жанров и форм. Это весьма существенно для выстраивания структуры танца, номера, композиции спектакля, распределения смысловых акцентов, кульминации, для видения нового хореографического произведения в целом и в отдельных его частях. Балетмейстер должен знать, как строится в музыке простая двухчастная, трехчастная формы, рондо, вариации, сонатное аллегро. Знать, например, что в трехчастной форме третий раздел (реприза) повторяет по тематическому материалу первый, а в рондо многократное возвращение к главной теме перемежается эпизодами различного

¹ См.: Захаров Р. В. Искусство балетмейстера, с. 339, 350, 371.

² См.: Петров А. Композитор и балетмейстер. — В кн.: Музыка и хореография современного балета. Л., 1974, с. 49.

¹ См.: Петров А. Композитор и балетмейстер. — В сб.: Музыка и хореография современного балета, с. 53—54.

содержания и характера. Балетмейстеру необходимо учитывать, что в сонатном аллегро (сложная трехчастная форма) первый раздел — экспозиция — выстроен на сопоставлении двух контрастных тем, которые в среднем разделе разрабатываются, развиваются, а в третьем — репризе — снова возвращаются к первоначальному виду. Все это может подсказать балетмейстеру интересные хореографические решения, даст возможность говорить с композитором на одном языке. Не менее важно знание форм полифонического (многоголосного) письма. Каноны, фуги, полифонические вариации, да и просто подголоски, характерные для народной музыки, — какой это богатый материал для фантазии балетмейстера!

Но следует помнить, что в хореографии свои специфические средства художественной выразительности, свой язык, свои композиционные приемы. И если, предположим, от исполнителей симфонии или романса требуется точное следование тексту, естественно прочувствованного и продуманного интерпретаторами, то пластическое прочтение музыки дает больший простор фантазии. Танцевальное выражение ее требует прежде всего образного видения, осмысления характера, стиля. И если критерии характера и стиля музыки в слушательском восприятии, как правило, точны и определены, то образное видение — у всех разное. Отсюда — разное пластическое прочтение одной и той же музыки, разная интерпретация, отсюда — разные сценические решения одного и того же музыкального хореографического произведения. И то же «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, и та же «Весна священная» и «Жар-птица» И. Стравинского, и многие другие сочинения появляются и существуют в разных вариантах. Это — закономерно. Лишь бы не было расхождения между стилем музыкальной речи и танцевальной, не было бы искажения эмоционального и смыслового содержания музыки.

Балетмейстер должен также свободно ориентироваться в метроритмических структурах, раскрывающих широкие возможности для фантазии хореографа и композитора, его соавтора.

Смешанные размеры, свободно переменные, синкопы, полиметрия — все это разные краски, выразительные, характерные. Ж. Ж. Новер писал: «Танец подобен музыке, а танцовщики — музыкантам... У нас тоже есть и октавы, и целые, и половинные, и четверти, и шестнадцатые, и тридцать вторые, и шестьдесят четвертые. Нам тоже приходится отсчитывать такты и соблюдать размер; соединенные все вместе, это небольшое количество па и небольшое количество нот открывают путь к множеству различных сочетаний и пассажей. Вкус и талант всегда найдут источник новизны, на тысячи разных ладов и тысячи различных способов переставляя и комбинируя этот небольшой запас нот и па. Вот эти-то па — медленные и выдержанные, оживленные и стремительные и являются источниками непрерывного разнообразия»¹.

¹ Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах, с. 238—239.

Небесполезно привести здесь слова академика Б. В. Асафьева о балетных постановках М. Фокина: «Существо фокинских завоеваний таится в пронизательном проникании в процесс звучания, в «хватке» тех точек отправления, тяготения, опоры и вращения, на которых основано движение музыки... Фокин, остро ощущая и подмечая эти «узлы» или моменты концентрации звуковых частиц, тонко реагировал на смену ритмических биений и в колорите, и в динамике звучности, и в чередовании длительностей, и в логике музыкальных ударений. На этих звучащих опорных точках он воздвигал ритмический фундамент или основные связующие элементы танца...»¹. В этих словах ученого и композитора, знатока балетного жанра и автора двадцати семи балетных партитур, подчеркнута значение единства образа зримого и звучащего. Все это говорит о том, что укрепление творческих контактов создателей музыки и танцевально-сценического действия весьма важно. Композитор А. Петров прав, указывая, что в роли истинных создателей балета выступают сейчас «две основные фигуры. Во-первых, балетмейстер — в нынешних условиях это не только режиссер, хореограф, но и идеолог будущего спектакля, во-вторых — композитор. Однако это «во-вторых» вовсе не означает, что роль его вторична»².

Когда делается одно общее дело — создается хореографическое произведение — не всегда можно определить, кто какое предложение вносит в процессе работы. И наверное, это совсем не существенно. Иногда композитор «вмешивается» в драматургию хореографического спектакля или дает советы балетмейстеру по поводу решения той или иной сцены, но нередко балетмейстер предлагает избрать определенную музыкальную форму, и композитор соглашается с этим.

Важен контакт, важно взаимопонимание и важен результат — хорошее музыкальное произведение, хороший хореографический спектакль.

М. Фокин, чрезвычайно тонко чувствующий стиль и характер музыкального произведения, придавал большое значение процессу совместной работы композитора и балетмейстера. «...Наиболее увлекательным, — писал он, — является система совместного творчества балетмейстера и композитора, когда два художника вместе вырабатывают смысл каждого момента музыки. Конечно, для этого нужно взаимное понимание, нужно, чтобы один другого зажигал своей фантазией. Тогда два мира: мир пластических видений и мир звуковых образов постепенно сближаются, пока не сольются в одно целое»³.

Приведем пример совместной работы балетмейстера М. Фокина и композитора И. Стравинского над балетом «Жар-птица».

¹ Асафьев Б. О балете. Л., 1974, с. 45.

² Петров А. Композитор и балетмейстер. — В сб.: Музыка и хореография современного балета, с. 57.

³ Фокин М. Против течения, с. 257.

содержания и характера. Балетмейстеру необходимо учитывать, что в сонатном аллегро (сложная трехчастная форма) первый раздел — экспозиция — выстроен на сопоставлении двух контрастных тем, которые в среднем разделе разрабатываются, развиваются, а в третьем — репризе — снова возвращаются к первоначальному виду. Все это может подсказать балетмейстеру интересные хореографические решения, даст возможность говорить с композитором на одном языке. Не менее важно знание форм полифонического (многоголосного) письма. Каноны, Фуги, полифонические вариации, да и просто подголоски, характерные для народной музыки, — какой это богатый материал для фантазии балетмейстера!

Но следует помнить, что в хореографии свои специфические средства художественной выразительности, свой язык, свои композиционные приемы. И если, предположим, от исполнителей симфонии или романса требуется точное следование тексту, естественно прочувствованного и продуманного интерпретаторами, то пластическое прочтение музыки дает больший простор фантазии. Танцевальное выражение ее требует прежде всего образного видения, осмысления характера, стиля. И если критерии характера и стиля музыки в слушательском восприятии, как правило, точны и определены, то образное видение — у всех разное. Отсюда — разное пластическое прочтение одной и той же музыки, разная интерпретация, отсюда — разные сценические решения одного и того же музыкального хореографического произведения. И то же «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, и та же «Весна священная» и «Жар-птица» И. Стравинского, и многие другие сочинения появляются и существуют в разных вариантах. Это — закономерно. Лишь бы не было расхождения между стилем музыкальной речи и танцевальной, не было бы искажения эмоционального и смыслового содержания музыки.

Балетмейстер должен также свободно ориентироваться в метроритмических структурах, раскрывающих широкие возможности для фантазии хореографа и композитора, его соавтора.

Смешанные размеры, свободно переменные, синкопы, полиметрия — все это разные краски, выразительные, характерные. Ж. Ж. Новер писал: «Танец подобен музыке, а танцовщики — музыкантам... У нас тоже есть и октавы, и целые, и половинные, и четверти, и шестнадцатые, и тридцать вторые, и шестьдесят четвертые. Нам тоже приходится отсчитывать такты и соблюдать размер; соединенные все вместе, это небольшое количество па и небольшое количество нот открывают путь к множеству различных сочетаний и пассажей. Вкус и талант всегда найдут источник новизны, на тысячи разных ладов и тысячи различных способов переставляя и комбинируя этот небольшой запас нот и па. Вот эти-то па — медленные и выдержанные, оживленные и стремительные и являются источниками непрерывного разнообразия»¹.

¹ Н о в е р Ж. Ж. Письма о танце и балетах, с. 238—239.

Небесполезно привести здесь слова академика Б. В. Асафьева о балетных постановках М. Фокина: «Существо фокинских завоеваний таится в пронизательном проникании в процесс звучания, в «хватке» тех точек отправления, тяготения, опоры и вращения, на которых основано движение музыки... Фокин, остро ощущая и подмечая эти «узлы» или моменты концентрации звуковых частиц, тонко реагировал на смену ритмических биений и в колорите, и в динамике звучности, и в чередовании длительностей, и в логике музыкальных ударений. На этих звучащих опорных точках он воздвигал ритмический фундамент или основные связующие элементы танца...»¹. В этих словах ученого и композитора, знатока балетного жанра и автора двадцати семи балетных партитур, подчеркнуто значение единства образа зримого и звучащего. Все это говорит о том, что укрепление творческих контактов создателей музыки и танцевально-сценического действия весьма важно. Композитор А. Петров прав, указывая, что в роли истинных создателей балета выступают сейчас «две основные фигуры. Во-первых, балетмейстер — в нынешних условиях это не только режиссер, хореограф, но и идеолог будущего спектакля, во-вторых — композитор. Однако это «во-вторых» вовсе не означает, что роль его вторична»².

Когда делается одно общее дело — создается хореографическое произведение — не всегда можно определить, кто какое предложение вносит в процессе работы. И наверное, это совсем не существенно. Иногда композитор «вмешивается» в драматургию хореографического спектакля или дает советы балетмейстеру по поводу решения той или иной сцены, но нередко балетмейстер предлагает избрать определенную музыкальную форму, и композитор соглашается с этим.

Важен контакт, важно взаимопонимание и важен результат — хорошее музыкальное произведение, хороший хореографический спектакль.

М. Фокин, чрезвычайно тонко чувствующий стиль и характер музыкального произведения, придавал большое значение процессу совместной работы композитора и балетмейстера. «...Наиболее увлекательным, — писал он, — является система совместного творчества балетмейстера и композитора, когда два художника вместе вырабатывают смысл каждого момента музыки. Конечно, для этого нужно взаимное понимание, нужно, чтобы один другого зажигал своей фантазией. Тогда два мира: мир пластических видений и мир звуковых образов постепенно сближаются, пока не сольются в одно целое»³.

Приведем пример совместной работы балетмейстера М. Фокина и композитора И. Стравинского над балетом «Жар-птица».

¹ А с а ф ъ е в Б. О балете. Л., 1974, с. 45.

² Петров А. Композитор и балетмейстер. — В сб.: Музыка и хореография современного балета, с. 57.

³ Фокин М. Против течения, с. 257.

«Я не ждал, когда композитор даст мне готовую музыку. Стравинский приходил ко мне с первыми набросками, с первоначальными мыслями. Он мне их играл. Я для него мимировал сцены. Он по моей просьбе разбивал свои или народные темы на короткие фразы, соответственно отдельным моментам сцены, отдельным жестам, позам. Помню, как он принес мне красивую русскую мелодию для выхода Ивана-царевича и как я просил его не давать сразу всю мелодию целиком, а при появлении Ивана на заборе, при его оглядывании чудес волшебного сада, при прыжке с забора... лишь намек на тему, отдельные нотки. Стравинский играл. Я изображал Царевича. Забором было мое пианино. Я лез через пианино, прыгал с него, бродил, испуганно оглядываясь, по моему кабинету... Стравинский следил за мною и вторил мне отрывками мелодии Царевича на фоне таинственного трепета, изображающего сад злого царя Кошея. Потом я был Царевной, брал боязливо из рук воображаемого Царевича золотое яблоко. Потом я был злым Кошеем, его поганой свитой и т. д. и т. д. Все это находило самое живописное отражение в звуках рояля, несущихся из-под пальцев Стравинского, также увлеченного этой интересной работой»¹.

Работа композитора и балетмейстера захватывающе интересна. В спорах и сомнениях постепенно возникают сначала музыкальные, а потом на их основе хореографические образы. Все яснее вырисовываются отдельные сцены и эпизоды. На следующем этапе к работе балетмейстера и композитора подключаются исполнители и художник. Так постепенно рождается танцевальный номер либо балетный спектакль.

Подчеркнем еще раз самостоятельность композитора и балетмейстера в своих замыслах и одновременно их творческую зависимость. Эта самостоятельность и зависимость распространяются и на третье лицо — драматурга. И если балетмейстер выступает одновременно и в роли создателя либретто, драматурга, он «требует» от композитора раскрытия его замысла. Очень важно достигнуть наиболее тесного единства замысла, художественного плана произведения на первоначальном этапе работы драматурга, балетмейстера, композитора, тогда меньше будет досадных купюр, меньше изменений будет внесено в композиторское сочинение. Когда балетмейстер является одновременно и драматургом, он раскрывает перед композитором свой замысел построения спектакля, первоначальный план его сценического решения, что позволяет композитору более точно и более полно раскрыть замыслы и драматурга, и режиссера-балетмейстера. В этом случае есть счастливая возможность избежать крупных переделок в партитуре балета.

Композитор, балетмейстер и драматург должны иметь единую исходную точку и единую конечную цель в работе над хореографическим произведением.

¹ Фокин М. Против течения, с. 256—257.

ГЛАВА VII

КОМПОЗИЦИЯ ТАНЦА

Как мы уже говорили, композицию создает балетмейстер — создатель, сочинитель хореографического произведения. Это может быть сочинение целого балета, отдельного танцевального номера, эпизода в пляске, дуэта, трио, квартета и т. д. Каждая композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, она должна основываться на определенном музыкальном материале и отражать все особенности музыки, строиться по законам драматургии и включать в себя экспозицию, завязку, ступени перед кульминацией, кульминацию и развязку. В композиции следует различать рисунок танца и хореографический текст.

РИСУНОК ТАНЦА

Рисунок танца — это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Если мы будем следить за Танцующими, обращая внимание не на их движения, а лишь на перемещение по сценической площадке, и зафиксируем эти передвижения на листе бумаги, то тем самым мы зафиксируем рисунок танца.

Рисунок Танца, как и вся композиция (он должен выражать определенную мысль), должен быть подчинен основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. Прежде чем разбирать значение рисунка танца в создании хореографического произведения, следует сказать, что рисунок танца и танцевальный текст неразрывно связаны. И потому при анализе рисунка танца в том или ином произведении придется касаться и его хореографического текста.

В древности, в период зарождения танцевальной культуры, охотник пластическими движениями подражал повадкам зверя, «рассказывал», как он подкрадывался к нему, как боролся и побеждал его. Он передавал это, используя все возможные выразительные средства, в том числе и рисунок танца, который и был одним из выразительных средств, словом, имелась тесная связь между тем, что хотел сказать охотник — исполнитель танца, и его передвижениями, т. е. танцевальным рисунком. В древние времена наиболее развитым в композиции танца был именно рисунок, хотя и он часто был незамысловатым. Взять хотя бы танец ликования вокруг убитого животного, который чаще всего строился на движении по кругу.

Древние танцоры, как замечал Аристотель, посредством ритмических движений изображают и характеры, и душевные состояния, и действия.

Можно предположить, что именно с появлением земледелия наряду с круговыми появляются и линейные построения рисунка танца, что в какой-то степени связано с отражением в нем трудового процесса — полевых работ.

Большое значение в развитии рисунка танца древних народов имела импровизация. Танцы шаманов, дошедшие почти до наших дней, подтверждают это.

На протяжении веков хореографическое искусство усложнялось, оттачивалось. Развивались все составные части композиции танца, становился разнообразнее рисунок.

При сочинении рисунка танца балетмейстер должен использовать все возможности, для того чтобы добиться наибольшей выразительности, полнее раскрыть образ, характер, настроение героя. Рисунок танца должен развиваться логично, быть тесно связан с танцевальной лексикой, способствовать наиболее яркому выявлению на сцене танцевального текста.

В зависимости от задачи номера балетмейстер может симметрично или асимметрично строить рисунок танца. «Некоторое знакомство с геометрией, — говорил Новер, — также может принести здесь немалую пользу: наука эта внесет ясность в фигуры танцев, порядок в их комбинации, придаст четкость формам и, сокращая переходы от фигуры к фигуре, сообщит исполнению большой блеск»¹.

Рисунок танца организует движения танцующих, систематизирует их. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие, и задача балетмейстера — добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль, то настроение и тот характер, которые заложены в номере. Например, плавное развитие рисунка, неторопливое движение, соответствующее музыке, невидимые движения ног танцующих, как бы плывущих по сцене, рожают перед зрителем образ лебедушки. Рисунок танца в данном случае играет ведущую роль, но для создания образа имеют значение и танцевальный текст, и костюм — словом, все выразительные средства.

В хороводе «Березка» (исполнитель — Государственный хореографический ансамбль «Березка») балетмейстер Н. Надеждина, используя в основном рисунок танца, раскрывает образ стройной, как березка, русской девушки, ее характер, образ русской природы. И номер этот, идущий уже много лет на сценах нашей страны и за рубежом, давший название ансамблю, оказывает огромное воздействие на зрителя.

Еще во времена Пифагора начались исследования воздействия на человека различных построений и перестроений. Различались спокойно-статичный характер горизонтального построения,

-возвышенный — вертикального построения, возбуждающе-динамический — диагонального построения. Уже в то время задумывались над соотношением переднего, заднего и крайнего планов, необходимых для создания глубины пространства. Этому придавал большое значение и Ж. Ж. Новер: «Балет, — писал он, — подобен более или менее сложному механизму, различные действия которого изумляют и поражают нас лишь в той мере, в какой они быстры и многообразны; все эти последовательные сопряжения одной фигуры с другой, все эти быстрые, сменяющие друг друга движения, вращающиеся в противоположных направлениях группы, сцепления и переходы, единство и гармония, царящие в темпах и движениях, — не являет ли нам все это образ искусно построенного механизма?»

И, напротив, балеты, сопровождающиеся беспорядком и сумятицей, не подчиняющиеся определенному ритму, фигуры которых лишены четкости, разве не напоминают они плохо сложенные машины, перегруженные колесиками и пружинами? Они обманывают чаяния артиста и ожидания публики, ибо грешат как несоизмеренностью, так и отсутствием точности»¹.

Разнообразие и богатство рисунка танца никогда не должны быть самоцелью. Важно, чтобы рисунок не отвлекал зрителя своей оригинальностью, а всей своей выразительностью способствовал пониманию основной идеи произведения, его образов, пониманию замысла балетмейстера. Например, ставя полонез в балете «Маскарад», балетмейстер должен, очевидно, не только сделать его зрелищно красивым, но и передать в характере рисунка этого танца отдельные штрихи эпохи: напряженность, чопорность и холодность сцены бала, сразу после которого будет отравлена Нина.'

Исходя из задачи действия, опираясь на музыку, балетмейстер строит рисунок полонеза как четкое, холодное перестроение марширующих по сцене фигур.

В этом случае указанный эпизод станет не только танцем на балу, но будет нести и драматургическую нагрузку, служить основной идее данной сцены.

Драматургия номера раскрывается через композицию танца, а следовательно, и через рисунок танца. Экспозиция, завязка, ступени перед кульминацией, кульминация, развязка требуют, чтобы рисунок танца развивался от простого к сложному, чтобы кульминационному моменту развития действия соответствовал наиболее насыщенный рисунок танца. Это особенно касается номеров, где основным выразительным средством является рисунок танца. Там, где танец насыщен танцевальной лексикой, кульминация номера может быть решена через интересный танцевальный текст (рисунок же в этом эпизоде может быть не столь насыщенным, не столь сложным).

¹ Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах, с. 86.

¹ Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах, с. 86.

Логика развития рисунка танца предусматривает связь предыдущего рисунка с последующим, а также, что каждый последующий рисунок должен быть развитием предыдущего. Представьте себе, что певец, начав музыкальную фразу, резко обрывает ее, не допев до конца, и переходит к следующей. Это вызовет у слушателей недоумение. Так и танцевальный рисунок должен быть законченным и логично переходить из одного в другой. «Каждая картина или положение сами собой ведут к следующему, — писал Новер, — фигуры танца следуют одна за другой столь же непринужденно, сколь и грациозно; задуманный эффект сразу же становится осязаемым, фигура, казавшаяся изящной на бумаге, будучи перенесена на сцену, теряет свою прелесть, другая, которая кажется пленительной зрителю, видящему ее сверху, выглядит совсем иначе из ложи первого яруса или партера. Стало быть, сочиняя балет, следует равняться на места, находящиеся наименее высоко, ибо если рисунок, группа, производят впечатление из партера, они, конечно, не потеряют своего эффекта, где бы вы ни находились в зале»¹.

Балетмейстер, бесспорно, должен учитывать, какое впечатление производит сочиненное им произведение на зрителя. Обычно во время сценических репетиций хореограф старается проверить построение рисунка танца из разных точек зрительного зала и при необходимости вносит определенные коррективы.

Логика развития рисунка танца диктуется в первую очередь задачей, которую ставит балетмейстер. Но бывают случаи, когда в соответствии с драматургией номера нужно показать на сцене тревогу, взволнованность или другие яркие, эмоциональные состояния героя. Тогда балетмейстер может строить рисунок танца «клочковато», обрывать один рисунок и переходить к другому. Такое решение будет вполне оправданным, так как будет соответствовать задаче, которая стоит перед балетмейстером. Мы ведь замечаем, что в минуты сильного волнения мысль человека опережает слово. Недоговорив одну фразу, он начинает другую. Так же может быть и в танцевальном решении номера. Лишь средства выражения в данном случае иные.

Разговаривая, человек то повышает, то понижает голос, изменяя интонацию, замедляет или ускоряет речь. На письме это обозначается знаками препинания. Рисунок танца тоже рассказывает и, следовательно, тоже имеет свои знаки препинания. Их расстановка в первую очередь зависит от мысли, драматургии и музыкального материала. Характер действующего лица тоже влияет на «манеру рассказа».

А какова взаимосвязь рисунка танца и музыкального материала? Рисунок танца всецело зависит от музыкального материала, на основе которого сочиняется данный танцевальный номер. Он должен отражать характер, образ музыки, ее стиль, находиться в тесной связи с темпом, ритмом музыкального сочинения.

¹ Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах, с. 253.



Хоровод из Украинской сюиты. Балетмейстер И. Моисеев.

Танец, его рисунок, развивается вместе с музыкой, он то замедляется, то убыстряется, то звучит еле слышно на пианиссимо, то усиливается до звучания фортиссимо. В танце, так же как в музыке, где одна фраза логически переходит в другую, один рисунок должен сменять другой.

С началом новой музыкальной фразы начинается и новая танцевальная фраза. Если имеется повтор музыкальной темы или ее развитие, балетмейстер должен услышать это и отразить либо в повторе, либо в развитии уже использованного рисунка.

Музыкальная форма, композиторский замысел произведения должны найти адекватное выражение в композиции танца, следовательно, и в его рисунке. Так, например, форма рондо в музыкальном сочинении требует соответствующего выявления в хореографии (в рисунке танца или в танцевальной лексике).

Мы сказали уже о соответствии рисунка танца характеру музыки. Например, лирический вальс требует рисунка плавного, неторопливого, если можно так сказать, напевного, а острый, четкий характер мазурки заставит балетмейстера обратиться к рисункам стремительным, с динамичным продвижением, резкими поворотами, неожиданными изменениями в направлении движения. Это не означает, что вальс и мазурка не могут иметь один и тот же рисунок. Круг может быть и в вальсе и в мазурке, но характер рисунка в лирическом вальсе будет отличаться от мазурки, более динамичной, темпераментной, порывистой.

Темп музыкального произведения, динамика должны получить соответствующее выражение в рисунке танца. Темп определяет не только скорость движения, не только быстроту перемещения исполнителей по сценической площадке, но и определяет характер произведения. Таким образом, динамика, темп являются и средствами выразительности танца.

Характер и темперамент, присущие танцам определенного народа, также находят отражение в рисунке танца. Это проявляется в динамике движения, в остроте и плавности рисунка, свойственного тому или иному народному танцу.

Каждый народ под влиянием условий жизни, труда, географического положения выработал в течение веков свой типичный рисунок танца, свою танцевальную лексику. В них наиболее полно раскрывается характер этого народа, его быт, его обычаи и нравы.

Возьмем, например, русский танцевальный фольклор. Один из древнейших танцев русского народа — хоровод. Хоровод, по определению В. И. Даля, «собрание сельских девок и молодежи обоего пола, на вольном воздухе для пляски с песнями; хороводные песни особые, протяжные, и хороводная пляска, медленная, более ходьба, нередко с подражанием в движениях словам песни...». Хороводы водили по всей России, и в каждой местности они имели свои особенности.

Для рисунка танца хоровода типична форма круга. Круг вообще характерен для обрядовых игрищ. Участники хоровода обычно двигались «по солнцу», а если возникал второй круг внутри первого, то он, как правило, двигался в обратную сторону. Иногда вместо движения по кругу хоровод постепенно продвигался вдоль улицы, вдоль деревни, участники хоровода держались за руки или за концы платков; если круг останавливался, то за руки не держались. Для круговой формы хоровода типично было плавное движение, медленная, плавная, в характере песни, поступь танцующих, например в Московской и Брянской областях ходьба с поворотом корпуса в сторону, противоположную движению хоровода. Очень часто в середине круга один, два, а иногда и несколько участников разыгрывали содержание того, что пели хором остальные исполнители. В некоторых областях было лишь хоровое пение и движение по кругу, но не было солистов, которые иллюстрировали содержание песен; в других типичной формой хоровода являлось отражение солистами текста, в то время как остальные исполнители стояли в кругу и пели, не двигаясь с места. В центре круга, особенно в весенних хороводах, могла быть наряженная березка или чучело, с которыми был связан определенный обряд. У гребенских казаков в троицких хороводах в центре помещался специально изготовленный игрушечный корабль, который после праздника спускался на воду.

В некоторых хороводах построения бывали рядами, движущимися в одном направлении или наступающими друг на друга, колоннами, восьмерками и зигзагообразные. Часто разнообразие рисунка зависело от изобретательности ведущей пары. Некруговой

хоровод нередко строился парами, которые вначале двигались друг за другом, выписывая восьмерку, а затем каждая пара (иногда поочередно, иногда совместно) разыгрывала сюжет песни. Встречались хороводы и с изобразительным элементом (например, «Заплетись, плетень»).

По типу движения некруговые хороводы можно разделить на быстрые (с ритмизованным приплясом) и медленные (торжественные, в характере шествия). В некоторых случаях впереди медленно идущих рядов приплясывают две или четыре девушки.

Композитор Б. Асафьев (литературный псевдоним Игорь Глебов) о содержании хороводных игр и песен говорил следующее: «Хоровод является драматическим действием, в котором разыгрываются под песню соответственно ее тексту сцены, выявляющие наиболее яркие черты из бытового уклада»¹.

Советский искусствовед Н. Бачинская в своей книге «Русские хороводы и хороводные песни»² писала, что в хороводных песнях можно выделить две основные темы: первая отражает трудовую деятельность русского народа (отсюда и отражение элементов трудового процесса в танцевальных движениях); вторая — семейные отношения. Во многих песнях эти темы сливаются. Народ удивительно точно в хороводной песне, соответственно и в танце, разделял персонажи на добрых — положительных (крестьянская девушка, крестьянский парень) и злых — отрицательных (бояре, помещики, купцы).

Мы можем выделить в хороводах два начала: хореографическое — движения участников и драматическое — разыгрывание сюжета текста песни.

Сюжет некоторых хороводных "песен строился на вопросах и ответах. Одна группа участников задает вопросы, другая отвечает. Для таких хороводов характерно линейное построение рисунка танца: две группы поочередно наступают одна на другую, например хоровод «бояре», где мужчины — «бояре», женщины — «княгини». Другие хороводные песни строятся по принципу отдельных звеньев, которые повторяются, но заключительный текст каждого из них видоизменяется. Но как бы ни строился сюжет хороводной песни, хореографический текст в хороводах всегда аналогичен построению текстового материала.

Участие в хороводе не требовало особой певческой одаренности, гораздо важнее было умение красиво двигаться в общепринятой манере и умение себя держать. Плавная поступь, сдержанность движений, спокойное выражение лица, большое достоинство — вот что было характерно для участников хороводных игрищ.

Задача хореографа, изучающего и работающего над хороводным танцем, не только бережно сохранить то, что создано поколениями прежних исполнителей, но и умело развить этот фольк-

¹ Глебов И. Симфонические этюды. Пг.- 1922, с. 59—60.

² См.: Бачинская Н. Русские хороводы и хороводные песни. (Научно-популярный очерк). — М.—Л., 1951.

лорный танец. Важно при этом не исказить образ, жизнерадостный характер русского человека, его чистоту, достоинство, нашедшие отражение в горделивой осанке, плавности и напевности движений.

Работая над постановкой народного танца, балетмейстер должен досконально изучить фольклорный материал данной области — разновидности хороводов, характер и манеру движений, специфические, характерные для этой области темы хороводных песен. Кроме того, следует, конечно, учитывать еще взаимосвязь и, следовательно, взаимовлияние культур различных народов, процесс, особенно заметный в наши дни.

Распределение танца по сценической площадке зависит от многих факторов, но прежде всего от той задачи, которую ставит перед собой балетмейстер в данном танцевальном номере. Он должен умело сосредоточить внимание зрителя на том эпизоде, который является для него наиболее важным.

Сравним в данном случае работу балетмейстера с работой художника.

Возьмем для примера картину В. Сурикова «Боярыня Морозова». Любый зритель, смотрящий на нее, в первую очередь обратит внимание на главное действующее лицо, а уж от него взгляд перейдет на окружающие лица и группы. Композиция картины, цвет, свет — все компоненты направлены на раскрытие образа боярыни Морозовой. Он дан и через различное отношение к боярыне окружающих людей, что дополняет его характеристику.

«Балетмейстерам почаше следовало бы обращаться к картинам великих живописцев, — писал Новер. — Изучение этих шедевров несомненно приблизило бы их к природе, — и они старались бы тогда как можно реже прибегать к симметрии в фигурах, которая, повторяя предметы, дает нам на одном и том же полотне как бы две сходные картины.

Однако сказать, что я вообще порицаю все симметрические фигуры и призываю вовсе искоренить их применение, значило бы превратно истолковать мою мысль»¹.

Высказывание Ж. Ж.-Новера об изучении балетмейстерами произведений великих живописцев, о симметрии и асимметрии в рисунке танца, думается, справедливо особенно в тех случаях, когда мы отражаем на сцене какую-либо бытовую картину, жизненное явление, раскрываем в танце определенный сюжет.

Возьмем, например, сцену перед наводнением в балете Р. Глиэра «Медный всадник». Паника, страдание, волнение, различные мелкие эпизоды, сменяющие один другой, решены пластическими средствами. Может ли балетмейстер в данном случае пользоваться симметричным рисунком? Нет. Рисунок должен соответствовать характеру сцены. Горе и отчаяние людей, бушующая стихия — все должно быть хаотичным, разбросанным, неорганизованным.

Однако это впечатление может быть достигнуто лишь с помощью высокой формы *организации* рисунка танца и построения мизансцены. Важно, чтобы балетмейстер умел подчинить их конкретной задаче.

Рисунок танца может строиться балетмейстером в нескольких планах. Нужно, чтобы хореограф умел переносить внимание зрителей на тот план или на тех действующих лиц, которые в данный момент являются главными.

Например, в танцевальной картинке «Хмель», поставленной П. П. Вирским в Ансамбле народного танца Украинской ССР, балетмейстер построил сцену так, что в определенный момент отвлекает внимание зрителей и делает неожиданным появление девушки-хмеля.

Нужно уметь управлять вниманием зрителей и для этого так распределять рисунок танца по сценической площадке, чтобы второстепенное не отвлекало, а помогало выделить главное.

Рассмотрим в качестве примера адажио из второго акта балета «Лебединое озеро» в постановке Л. Иванова. Весь рисунок танца кордебалета построен балетмейстером как аккомпанемент основным действующим лицам — Одетте и Принцу. По своему характеру танец солистов и кордебалета соответствует музыке. Так же как в оркестре тема переходит от солирующего инструмента к всему оркестру или группе инструментов, так и на сцене тема иногда переходит от солистов к кордебалету, притом что лейтмотив танца в основном исполняется солистами, а кордебалет аккомпанирует; рисунок танца кордебалета, несмотря на все разнообразие и красоту построения, лишь фон для главных персонажей.

При построении рисунка танца балетмейстер должен учитывать планировку сцены, а также смысловую сторону эпизода. Так, например, «Половецкие пляски» в опере А. Бородина «Князь Игорь» тесно связаны по смыслу с предыдущей сценой. Следовательно, рисунок танца должен исходить из предыдущей мизансцены и быть обращен к главным персонажам — Кончаку и князю Игорю. В дальнейшем балетмейстер может, учитывая условность театрального жанра, переместить направление рисунка в сторону зрительного зала, но время от времени и скорее всего в конце действия рисунок танца вновь будет обращен к центральным персонажам.

Предположим, что танец, например хоровод, должен быть построен как существование какого-нибудь действующего лица. При сочинении такого хоровода балетмейстер должен строить рисунок танца так, чтобы он был обращен к герою. Тогда смысловая задача танца найдет в рисунке свое отражение.

Следовательно, рисунок танца зависит прежде всего от *замысла номера, его идеи, музыкального материала, музыкальной формы всего произведения* (его внутреннего характера и образа, ритмической стороны, темпа, строения музыкальных фраз), *национальной принадлежности танца* (характерные черты рисунка, присущие танцам данного народа, его характеру).

¹ Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах, с. 53.

Мы уже говорили, что произведение должно быть построено по законам драматургии, что отражается и в рисунке танца. При постановке танца балетмейстер обязан учитывать логику развития рисунка танца, стремиться к разнообразию рисунков, использовать принцип контраста в построении рисунка, выделять основной, первый план рисунка танца, равномерно размещать рисунок по сценической площадке.

Рисунок танца, как мы только что отмечали, зависит и от общей планировки сцены.

Все это имеет практическое значение в работе балетмейстера, особенно молодого. В дальнейшем, когда его талант, накопленные теоретические знания будут подкреплены практикой, ему будет значительно легче решать вопросы, связанные с технологией своей работы.

На практических занятиях теоретический материал по теме «Рисунок танца» должен подкрепляться этюдами, помогающими студентам овладеть мастерством использования одного из выразительных средств композиции танца. В этюдной работе решается задача сочинения рисунка танца на определенном музыкальном материале, исходя из характера музыки, ее национальной характеристики. На первом этапе работы следует обращать большее внимание на развитие рисунка танца, не ставя перед собой задачи создания танцевального номера с развитой танцевальной лексикой, так как это может увести от решения первоначальной задачи — развития рисунка танца. Этюдная работа строится от простого к сложному и, опираясь на логику развития рисунка танца, включает в себя перестроение из одного танцевального рисунка в другой, сочинение многопланового рисунка. Это приводит к сочинению законченного танцевального номера, в котором основным выразительным средством будет рисунок танца. Работе над сочинением номера предшествует выбор музыкального материала. За основу хореографического решения может быть взят любой, соответствующий музыкальному произведению народный танцевальный материал, где основным выразительным средством является рисунок танца. Работа может быть основана также на материале классического танца, если студент в достаточной мере им владеет.

Вся практическая работа должна быть подчинена задаче развития навыков по сочинению хореографического произведения, где основным выразительным средством является рисунок танца, раскрывающий образ и характер музыкального произведения.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

Если рисунок танца — это перемещение исполнителей по сценической площадке, то хореографический текст — это танцевальные движения, жесты, позы, мимика. Рисунок танца и танцевальный текст составляют композицию танца.

Танцевальный язык для хореографического произведения столь же важен, как литературный язык для произведения литературы.

Несмотря на явные различия творческой деятельности человека в литературе и хореографии, многие функции литературного языка адекватны языку хореографическому. Общение в хореографическом жанре происходит посредством танцевального языка, который также древен, как и язык литературный.

«...Каждое слово языка, каждая его форма, каждое выражение есть результат мысли и чувства человека, через которые отра-



Украинский танец «Ползунец» в постановке П. Вирского.

зилась в слове природа страны и история народа», писал К. Д. Ушинский. Посредством танцевального языка тоже выражаются мысли, чувства, раскрываются взаимоотношения людей, их характеры, образы героев, идея произведения.

Так же как литературный язык одного народа отличается от другого, так и танцевальный язык у разных народов различен.

На развитие танца, его рисунка, хореографического языка влияли и условия быта народа, его занятия, климат и т. п. Танцевальный язык вобрал в себя характер народа, его темперамент, а также и его жизненный уклад, его социальный строй. Вспомним высказывание Н. В. Гоголя: «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. Руководствуясь тонкою разборчивостью, творец балета может брать из них сколько хочет для определения характеров пляшущих своих героев. Само собою разумеется, что, схвативши в них первую стихию, он может развить ее и улететь несравненно

¹ Ушинский К. Д. Избр. соч. В 2-х т. М., 1974, т. 2, с. 260..

выше своего оригинала, как музыкальный гений из простой, услышанной на улице песни создает целую поэму. По крайней мере, танцы будут иметь тогда более смысла, и таким образом может более образнообразиться этот легкий, воздушный и пламенный язык, доселе еще несколько стесненный и сжатый»¹.

В основе речи человека лежит мысль, выраженная словами, логически организованными в предложения, фразы. Хореографический язык, так же как и разговорный, литературный, состоит из фраз, в которые выделяется наиболее важное. Раз есть танцевальный язык, есть и танцевальная речь, которая является текстом хореографического произведения.

Танцевальный текст, как мы уже указывали, состоит из па, поз (статичных и динамичных), жестов, мимики, ракурсов. Все это становится танцевальным текстом лишь в том случае, если подчинено мысли. Механически составленные, эти компоненты делаются бессмысленными.

Возьмем для примера танцевальный номер «Чумацкие радости», поставленный балетмейстером П. Вирским. Номер построен на материале украинского народного танца. В нем заняты четыре исполнителя, каждому из которых свойствен особый танцевальный язык. Балетмейстер в сольных эпизодах — своеобразных монологах — раскрывает перед нами гамму чувств каждого из четырех персонажей. Все эпизоды танца связаны с общим действием, настроением, а также с характером конкретного образа. Балетмейстер так строит драматургию номера, его сюжет, что перед нами возникают не только биографии героев, отдельный эпизод из их жизни, показывается бедность, нищета парней, на последние гроши купивших себе одну пару сапог на четверых, но воссоздается определенное время в истории народа. Драматургия данного номера может служить примером того, как без изложения содержания в либретто балетмейстер доносит до нас мысли и чувства своих героев, симпатизируя им, осуждая тяжелую жизнь народа при царизме. Мы же приведем здесь содержание «Чумацких радостей». Грустную мелодию на сопелке играет один из исполнителей, а трое расположились в середине сцены полулежа, перед ними стоят сверкающие новые сапоги. Это мечта каждого, и вот — одна пара на восемь ног. Каждый любит сапогами. Наконец, первый чумац сбрасывает лапти, хочет надеть сапоги, а остальные помогают ему. Весь танцевальный эпизод солиста в сапогах, его танцевальная лексика, построение мизансцен с восторженно смотрящими на него парнями — все говорит о том восторге, который испытывает танцующий. Трое ждут не дождутся своей очереди и, когда солист кончает свой танцевальный эпизод, стаскивают с него сапоги. Их надевает другой. Он красуется, безмерно счастлив обновке, но сапоги ему малы и чувство радости сменяется чувством обиды и разочарования. Его танцевальный эпизод кончается тем, что он не в силах сдержат боли

¹ Гоголь Н. В. Собр. соч. В 7-ми т. М., 1978, т. 6, с. 178—179.

от тесной обуви, просит своих друзей скорее стащить с него сапоги. Третьим надевает самый шустрый, маленький. Он доволен, что теперь пришла его очередь. Его танцевальный монолог построен на замысловатых коленцах, так что то один, то другой сапог слетает с ног. Парень так увлекся, что друзья, взяв за руки, вынимают его из сапог. С обидой он отходит в сторону. Теперь сапоги достались четвертому чумаку. Он танцует широко, с большим размахом, с наслаждением. Но вот после одного удара ногой о землю он понимает, что случилось непоправимое — от сапога оторвалась подметка. Все замерли. Сколько горечи, печали в их позах, на их лицах!

Приведенный пример — это образец интересной танцевальной композиции, где с помощью яркого танцевального текста раскрываются характеры героев.

Что же балетмейстер, сочиняющий танец, должен иметь в виду при работе над созданием хореографического текста?

В поисках ответа на вопрос обратимся к опыту выдающегося реформатора балета М. Фокина. Вот что он пишет: «Всякое движение в художественном танце является усовершенствованием, развитием естественного движения, в соответствии с характером, который данный танец должен выявить. Ни одно отступление от натурального движения не должно быть неоправданным. Подымается ли танцовщица на пальцы, взлетает ли на воздух, стучит ли своими каблучками по полу, скользит ли по паркетному полу — все это не искажение, а развитие естественного движения.

Но есть еще категория танца.

Танец противоестественный. Так танцуют те, кто хочет выдать себя за новаторов, быть модернистами, кто движим одним побуждением — быть непохожим на других, быть (особенным).

Этот танец не считается ни с анатомией человеческого тела, ни с логикой жеста, ни с национальной, ни с психологической правдой. Все приемлемо. Это танец, извращающий не только тело, но и душу танцующего. Техника этого танца заключается в том, чтобы делать только то, что легко, но с таким видом, будто это трудно. Этому-то танцу и необходимо, ввиду полной его бессодержательности, разрешать мировые вопросы. Без космоса он уже не обходится. На самом деле представительницы этого высокофилософского танцевания не отличают двухдольного размера от трехдольного и предпочитают танцевать без музыки, деля свои движения самым банальным образом на 8 и 16. Ничего более убогого, чем эти «космические» танцовщицы в смысле ритма, (не) найти...

Танец противоестественный. Это ужасная опасность искажения человека, усвоения болезненных навыков, потери чувства правды. Ложь жестов так же противна и преступна, как и лживость слова.

Если я стою за правду жеста, то этим я несколько не ограничиваю танец. Танец относится к жизненному жесту, так же как

поэзия к прозе. Это есть возвышенный ритмический язык, в котором душа говорит душе движением тела»¹.

Работа балетмейстера по сочинению хореографического текста заключается не в складывании отдельных движений и составлении из них отдельных фраз, а в создании цельной в смысловом и драматургическом отношении композиции.

Прежде чем начать работу над хореографическим сочинением, балетмейстер должен уяснить, какую мысль он хочет выразить в танцевальном номере или балетном спектакле, что он хочет сказать зрителю. При этом сочинять хореографический текст следует в традициях танцевальной культуры того народа, о котором рассказывается в данном хореографическом произведении, ибо *танцевальный язык, танцевальный текст находятся в тесной зависимости от национального характера народа, его образа жизни, особенностей мышления.*

Ошибочно поступают те балетмейстеры, режиссеры, художники, которые отмечают веками накопленную культуру и выдумывают свою собственную, считая, что только его фантазия даст возможность «сказать» зрителю то, что он задумал. Я уже не говорю, что это уводит балетмейстера от пути реалистического решения произведения, от генеральной линии нашего искусства.

Бесспорно, современный хореограф обязан излагать свои мысли языком современным. Но не следует думать, что язык вчерашнего дня и язык сегодняшний не имеют ничего общего. Ведь мы наслаждаемся языком А. С. Пушкина, поэтов его времени и с удовольствием читаем стихи наших современников. И те и другие, несмотря на различие речевой манеры, стиля, говорят с нами на русском языке.

Некоторые балетмейстеры используют иногда (особенно на эстраде) некий непонятный язык, смешивая краски национальных танцев различных народов без связи и смысла. Развивать танцевальный язык, безусловно, нужно, но сохраняя его национальную первооснову.

«Язык, конечно, изменяется, я не буду против этого спорить. Ведь и листья у дерева сменяются каждый год, одни падают, а другие вырастают на их месте. Но само дерево остается. Оно делается с каждым годом все пышнее, ветвистее, крепче. На нем в конце концов вырастают плоды»² — это высказывание Р. Гамзатова в равной степени относится и к хореографическому искусству.

В каждом хореографическом сочинении, основанном на народном, классическом или балетном танце, должна присутствовать поэтическая образность. «Язык балета — язык поэтический. Без поэзии нет танца»³, — говорил замечательный советский балетмейстер Р. В. Захаров.

¹ Фокин М. Против течения, с. 424—425.

² Гамзатов Р. Мой Дагестан. М., 1968, с. 70.

³ Захаров Р. В. Записки балетмейстера, с. 137.

Любое хореографическое произведение строится, как мы уже знаем, на основе музыкального произведения. Будь это симфоническое произведение, пьеса для оркестра народных инструментов, баяна, фортепиано, — во всех случаях, даже если танец сопровождается игрой на деревянных ложках (как, например, «Танец с ложками» карельского балетмейстера В. Кононова), хореографическое сочинение должно раскрывать музыкальный материал в хореографических образах. Танцевальный язык должен быть теснейшим образом связан с характером музыки, с ее ритмической стороной. Балетмейстер может развивать ритмическую сторону музыкального произведения в сочиненном им хореографическом тексте, но характер этого развития должен соответствовать характеру музыкального произведения.

Балетмейстер может считать свое произведение успешно решенным в том случае, если слышимый, рожденный музыкой образ будет совпадать с видимым хореографическим образом. Именно музыка диктует хореографическое решение, структуру хореографического языка, и, таким образом, танцевальный текст находится в прямом взаимодействии с музыкальным материалом.

Некоторые начинающие балетмейстеры пытаются в своем сочинении отразить каждую ноту: 8-ю, 16-ю, 32-ю. Тем самым они как бы хотят подчеркнуть свою музыкальность. Балетмейстер должен отражать в пластическом решении в первую очередь музыкальную тему, лейтмотив произведения. В то же время дополнительные краски, которые он слышит в оркестре, должны быть даны в его сочинении как бы вторым, третьим планом. Самый простой пример этому — пары солистов в танце, которые как бы ведут хореографическую тему, лейтмотив, а им аккомпанирует масса.

Сочиняя танцевальный текст, балетмейстер должен наделять своих героев таким танцевальным языком, чтобы в полной мере раскрылись их образы. В свою очередь танцевальные образы дадут возможность раскрыть идею произведения, изложить сюжет номера. Таким образом, *раскрытие идеи произведения, образа и характера героев находится в прямой зависимости от хореографического текста, сочиненного балетмейстером.*

В жизни, слушая разговор двух людей, мы по манере говорить, темпераменту, с которым они спорят, можем судить об их характерах, культуре, манерах. В хореографическом произведении все черты данного образа должны отразиться в его хореографическом языке, пластике его тела, в его мимике. Взвзяв за основу какое-либо литературное произведение, балетмейстер обязан раскрыть языком танца образ, созданный поэтом или писателем. Иногда для этого требуются дополнительные сцены или эпизоды, а часто в самом литературном тексте балетмейстер находит интересные для него образы или описание характеров героев, которые он может раскрыть в танце. Например, в поэме А. Твардовского «Страна Муравия» так описывается переplec отца и сына:

**Вышли биться
Насовсем.**

Батьке — тридцать,
Сыну — семь.
Батька — шелком,
Батька дробью,
Батька с вывертом пошел,
Сын за батькой исподлобья
Наблюдает, как большой.
Батька кругом,
Сын волчком,

Не уступает ничем.
А батька — рядом,
Сын вокруг,
И не дается на испуг.
А батька — этак,
Сын вот так,
И не отходит ни на шаг.
И оба пляшут от души,
И оба вместе хороши...

Это описание дает богатый материал для балетмейстера при сочинении танцевального номера.

Сочиняя танцевальный текст, свойственный данному образу, нужно учитывать жанр произведения, стиль и характер его. Естественно, что все это взаимосвязано.

Более подробно о составных компонентах хореографического образа речь пойдет позже. Здесь же следует добавить, что в танцевальном тексте могут и должны быть отражены индивидуальные особенности характеров действующих лиц, даже некоторые привычки, свойственные им. Особенно ярко это выражается в комедийных гротесковых образах.

Мы уже говорили о логической связи рисунка танца и законов драматургии. Такая же неразрывная связь существует и между танцевальным языком и законами драматургии.

Если мы проследим за развитием образов в драматическом спектакле, то увидим, что кульминации в развитии данного образа будет соответствовать и самый напряженный кульминационный момент его текста. Это не всегда развернутый монолог или сцена. Это может быть и одна фраза, однако эта фраза должна быть такой, чтобы зритель запомнил ее, чтобы понял ее глубокий смысл. Если вопрос идет о драматическом спектакле, то для кульминационной сцены режиссер обычно пытается найти наиболее интересное, запоминающееся решение.

В хореографическом произведении, в танцевальном номере балетмейстер также стремится выделить кульминацию средствами хореографии. В номере, не имеющем связного сюжета, это может быть каскад технически сложных движений и комбинаций, либо наиболее интересный рисунок танца, наибольшая динамика движения, наивысшая эмоциональность исполнения, либо другой балетмейстерский прием. Таким образом, танцевальный текст тесно связан с драматическим развитием действия, подчиняется законам драматургии.

В хореографическом произведении одно движение рождает другое, они логически связаны и составляют единое целое, единую, логически развивающуюся фразу, предложение.

Поэтому при сочинении хореографического текста балетмейстер должен следить за логикой развития движений.

Как уже говорилось, танцевальный текст и рисунок танца вместе составляют композицию танца, они взаимосвязаны и дополняют друг друга. Иногда сочиненное балетмейстером движение не производит должного впечатления, когда оно исполняется на

месте. Но вот это же движение исполняется с быстрым продвижением по кругу и сразу становится интересным, выполняющим ту задачу, которую ставил перед собой балетмейстер при сочинении данного фрагмента танца. Есть композиции, которые наиболее интересно смотрятся в исполнении по диагонали. Иногда движения, сочиненные хореографом, становятся более выразительными и динамичными, когда они исполняются во вращении. Эти примеры говорят о том, что сочинение хореографического текста должно быть логически связано с рисунком танца.

Один из приемов, которыми пользуется хореограф при сочинении хореографической композиции, — прием контраста. В сочинении хореографического текста это может быть контраст быстрых, дробных движений и неожиданной паузы. Танцевальная фраза, «сказанная шепотом», может сменяться фразой, построенной на звучании форте. В рисунке танца линейное построение может сменяться круговым. И т. д. Задача художника — не механически чередовать контрастные моменты, а делать это обоснованно.

Молдавский танец «Жок» в постановке И. Моисеева.



Ритм и акцент в том или ином танцевальном движении могут иногда кардинально изменить характер движения и даже его национальную принадлежность. Так, например, различные акценты и более или менее глубокое плие меняют национальную принадлежность такого распространенного движения, как «веревочка». Мы встречаем «веревочку» в русском, украинском, венгерском, болгарском танцах. «Веревочка» в русском танце исполняется на глубокой плие, на полупальцах; в украинском — в более быстром темпе, легко, колени чуть-чуть присогнуты, акцент движения наверх, отчасти такая манера исполнения объясняется костюмом женщин — их узкими юбками. «Веревочка» в венгерском танце исполняется почти на вытянутых ногах, характер движения более резкий, напряженный, акцент движения вниз. «Веревочка» в болгарском танце исполняется в сложных музыкальных размерах: $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$ и $\frac{9}{8}$. Часто исполнение движения синкопировано, колени находятся в естественном положении, подъем не вытягивается.

Большое значение имеет ракурс, в котором движение исполняется. Балетмейстер должен найти такой ракурс (естественно, учитывая основную задачу раскрытия образа, его характера, манеры исполнения), который был бы наиболее интересен для данного движения.

В хореографическом произведении может быть сольный номер, дуэт, трио, квартет и т. д. В сочинении массового номера балетмейстер иногда использует единый текст для всех исполнителей (как, например, в ряде хороводов ансамбля «Березка»). В других случаях выделяются сольные пары или отдельные солисты, и во время их сольных выступлений остальные исполнители как бы аккомпанируют им. Аккомпанемент не должен отвлекать внимание зрителей, а должен лишь помогать воспринимать сольную пару или солиста. Иными словами, здесь имеет место *пластическое одnogолосие и многоголосие*.

Работая над хореографическим сочинением, балетмейстер имеет в своем распоряжении невероятное множество сочетаний движений, разнообразие приемов. Пользуясь материалом народного, классического, историко-бытового, современного балетного танцев, он своей фантазией создает разнообразные хореографические сочинения различного жанра, стиля, характера.

На практических занятиях рекомендуется сочинять хореографические этюды, цель которых состоит в логичном сочетании рисунка танца с развернутой танцевальной лексикой. На основе конкретного национального музыкального и танцевального материала следует создавать развернутые композиции, этюды и комбинации танцевальных движений, способствующие развитию навыков сочинения танцевальной лексики, умения сохранить стиль и характер народного материала и развить его.

Этюдная работа должна привести к сочинению студентом законченного танцевального номера, идея которого раскрывается через композицию танца, т. е. через рисунок и танцевальный текст.

ГЛАВА VIII

РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА ПО СОЗДАНИЮ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Задача любого художника — поэта, писателя, живописца, режиссера или балетмейстера — воссоздать средствами своего искусства атмосферу того времени, о котором он рассказывает в своем произведении; через изображение конкретного явления, человека добиться обобщенного художественного отражения действительности — создать художественный образ.

Что же такое хореографический образ? Это конкретный характер человека, проявляющийся в его отношении к окружающей действительности. Характер героя раскрывается на сцене в линии его поведения, в его действиях и поступках средствами хореографического искусства. Так как искусство хореографии теснейшим образом связано с музыкой, следовательно, хореографический образ, его развитие следует рассматривать в тесном взаимодействии с музыкальным произведением.

Едва ли не основным в работе режиссера, балетмейстера, драматурга являются жизненные наблюдения. Только жизнь во всем ее многообразии может явиться материалом для художника.

Ключом для работы любого художника является ленинская теория отражения. В. И. Ленин говорил, что человеческое сознание способно правильно познавать действительность и отражать объективную реальность: «Наши ощущения, наше сознание есть лишь *образ* внешнего мира...»¹.

Процесс познания — процесс сложный. «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания *истины*, познания объективной реальности»².

В создании художественного образа большое значение имеет мировоззрение художника. Это его фундамент. Возможность объективного познания жизни, ее закономерностей и развития дает марксизм-ленинизм. Опираясь на основные положения марксистско-ленинского учения, пользуясь методом социалистического реализма, советские мастера искусства, в том числе хореографы, создают истинно художественные произведения, отвечающие духу времени, отражающие и пропагандирующие передовые идеи.

Руководствуясь общими положениями марксистско-ленинской методологии, едиными методиками, каждый художник вместе

¹ Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 18, с. 66.

² Там же, т. 29, с. 152–153.

с тем в зависимости от своей индивидуальности, уровня культуры, особенностей мышления использует и свои частные приемы. Поясним на примере: создавая произведение на историческую тему, любой балетмейстер в первую очередь будет изучать эпоху, в которой происходит действие, исторические портреты людей — иконографию, литературу, живопись — все, что может дать толчок его фантазии. Но каков будет результат, какие образы сложатся в его голове, зависит от его личности.

Приведем примеры работы над образом выдающихся деятелей русского искусства. Вот что говорил по этому поводу И. С. Тургенев: «Когда я заинтересовываюсь каким-либо характером, он овладевает моим умом, он преследует меня днем и ночью и не оставляет меня в покое, пока я не сделаю от него. Когда я читаю, он шепчет мне на ухо свои мнения о прочитанном, когда я иду гулять, он высказывает свои суждения обо всем, что бы я ни услышал и ни увидел. Наконец, мне приходится сдаваться — я сажусь и пишу его биографию. Я спрашиваю себя: кто были его отец и мать, что за люди они были, какого рода семью представляли, каковы были их привычки и т. д. Затем я перехожу к истории воспитания моего героя, к его наружности, к местности, где он провел годы, в которые формируется характер. Иногда я иду даже дальше, как, например, это было с Базаровым. Он так завладел мной, что я вел от его имени дневник, в котором он высказывал свои мнения о важнейших текущих вопросах, религиозных, политических и социальных»¹.

А вот рассказ художника П. А. Федотова о поиске и рождении образа: «Когда мне понадобился тип купца для моего «Майора», я часто ходил по Гостиному и Апраксину двору, присматриваясь к лицам купцов, прислушиваясь к их говору и изучая их ухватки, гулял по Невскому проспекту с этой же целью, но долго не мог найти того, чего мне хотелось. Наконец, однажды, у Аничкина моста, я встретил осуществление моего идеала, и ни один счастливец, которому было назначено на Невском самое приятное randevu, не мог более обрадоваться своей красавице, как я обрадовался моей рыжей бороде и толстому брюху. Я проводил мою находку до дома, потом нашел случай с ним познакомиться, волочил за ним целый год, изучил его характер, получил позволение списать с моего почтенного тятеньки портрет (хотя он считал это грехом и дурным предзнаменованием) и тогда только внес его в свою картину»².

А писатель А. Н. Толстой говорил по этому поводу следующее: «Часто ли прототипом действующих лиц являются для меня существующие люди? Нет, никогда. Лишь какая-нибудь поразительная черта, лишь особенно яркая фраза, лишь отчет-

ливая реакция на обыкновенные явления. Тогда от этой особенности и яркости (живого человека) начинается выдумка моего действующего лица. Я зажигаюсь, почувствовав в человеке *типичное...*»¹.

Итак, создание образа — процесс сугубо индивидуальный у каждого художника, общее же в том, что все они черпают материал для своей работы из жизни, причем не только окружающей, но и прошлой, для чего тщательно изучают всевозможные материалы. Анализируя весь комплекс полученных знаний, впечатлений, художник, в нашем случае — балетмейстер, вырабатывает свое суждение, свой взгляд. Умение выбрать главное, самое существенное играет большую роль для конечного результата работы — создания хореографического произведения.

Но мало увидеть, исследовать, нужно еще и уметь обобщить. Мы говорим: «Это типичный образ нашего молодого современника». Это значит, что, кроме индивидуальных черт характера, данный герой несет в себе типичные черты, свойственные нашему современнику: честность, чувство долга, бескорыстное служение Родине, готовность к подвигу и т. д. От умения обобщить образ, сделать его типичным в сочетании с правильно построенным сюжетом, где герой будет поставлен в такие жизненные обстоятельства, в которых наиболее полно проявятся его черты, зависит значимость созданного произведения и во многом его успех у зрителя.

Большое значение в создании образа героя имеет знание балетмейстером психологии. Это дает ему возможность не только понимать встречающиеся в жизни различные характеры людей, но и правильно выстраивать сначала в своем воображении, а потом и на сцене линию поведения героев хореографического произведения.

И конечно же, для создания художественно правдивого образа балетмейстер должен быть профессионалом в высокой степени, т. е. в совершенстве знать не только технологию хореографического искусства, но и уметь проанализировать музыкальное произведение, чтобы определить его форму, стиль, характер, музыкальные характеристики каждого персонажа, связать развитие хореографических образов с развитием музыкальной формы, знать хореографический фольклор, чтобы герои были наделены национальными чертами.

Из каких же компонентов складывается хореографический образ, какие выразительные средства использует балетмейстер для создания сценического образа в хореографическом искусстве?

В этой работе балетмейстер наделен гораздо большими полномочиями, чем режиссер драматического театра, так как в отличие от режиссера драмы он сам сочиняет хореографический текст. В его возможностях создать для действующих лиц такой текст, который будет способствовать выявлению их характеров, рас-

¹ Цит по кн.: И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. В 2-х т М 1969^а т. 2, с. 355—356.

² Можайский И. Несколько слов о покойном академике П. А. Федотове. — В кн.: П. А. Федотов. М., 1946, с. 201.



В. Васильев в роли Спартак
Балетмейстер Ю. Григорович



М. Лиена в роли Красса в балете «Спартак».
Балетмейстер Ю. Григорович.

крытие идеи произведения. С одной стороны, идея является определяющим моментом при создании хореографического образа, с другой — раскрывается через сценические образы.

Балетмейстер в решении образа отталкивается от сюжета, идеи и строит хореографический образ, основываясь на музыкальном материале. Для верного решения сценического образа, для того чтобы этот образ раскрывал идею произведения (режиссер должен знать и верно отразить историческую обстановку) Перенеся действие механически в другую эпоху или наделив образы несвойственными данной эпохе чертами, балетмейстер тем самым искажает историческую правду, что влечет за собой неточную трактовку идейного содержания произведения, неверное раскрытие образов, искажение идеи.

Балетмейстер, работая над образом героя, должен продумать его историю, биографию. Не только то, что с ним будет происходить на сцене, но и то, что было с ним до этого и что будет потом. Автор только тогда добьется убедительного художественного результата, если сделает поведение своего героя логичным, правдивым, естественным. В жизни разные люди по-разному реагируют на то или иное событие. Один безмолвно смотрит на происходящее, другой активно высказывает свое отношение. Первый переживает все внутри себя, второй выявляет свои чувства

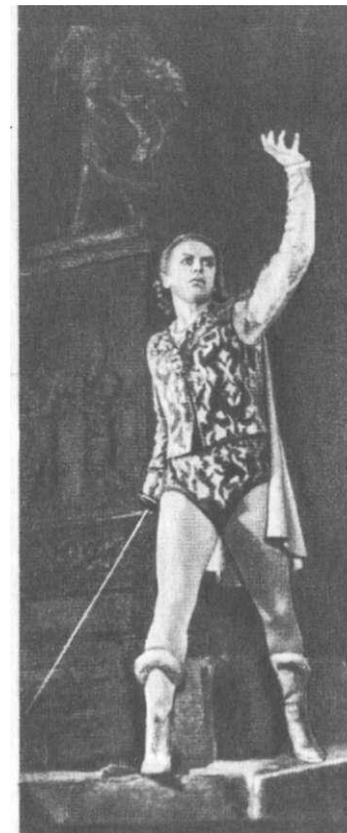
эмоционально и ярко. Герой может быть показан в самых различных проявлениях своего характера, но зритель должен понять, что гнев его вызван такими-то причинами, а нежность проявляется под влиянием таких-то чувств. Это должен быть цельный образ, раскрывающийся все больше и больше в определенных обстоятельствах. Линия поведения героя в процессе сценического действия дает возможность раскрыть перед зрителем его образ с наибольшей полнотой. Балетмейстер должен найти в произведении такие ситуации, поставить перед артистами такие задачи, при решении которых раскрывались бы образы действующих лиц наиболее полно и ярко. Линия поведения героя помогает раскрытию его образа, а следовательно, и раскрытию сюжета и идеи произведения.

В создании хореографического образа едва ли не основное значение имеет танцевальный язык. Танцевальный текст, сочиненный хореографом, должен быть образным для определенного действующего лица. Балетмейстер должен найти наиболее подходящее «слово», наиболее подходящее хореографическое воплощение своей мысли. Именно через пластику, через танцевальный язык воспримет зритель замысел балетмейстера. Не умаляя значения других компонентов, играющих роль в создании образа, скажем, что танцевальный текст, музыкальный материал, на котором он рождается, играют первостепенную роль.

Но не только в танцевальном тексте, а и во всей композиции танца раскрывается образ действующего лица. Поэтому органичная композиция поможет исполнителю ярче вывить данный образ. Известный советский балетмейстер, постановщик балета «Пламя Парижа» В. Вайнонен писал: «Основной принцип моей работы заключается в том, что я совершенно сознательно пользуюсь всеми формами танца — от сугубо классических до ультрасовременных.. Важно только одно: донести до зрителя образ моего героя и сделать это языком танца».

Важны не только «слова», не только лексика, свойственная тому или иному персонажу, но и интона-

А. Ермолаев в роли Тибальда в балете «Ромео и Джульетта».
Балетмейстер Л. Лавровский.





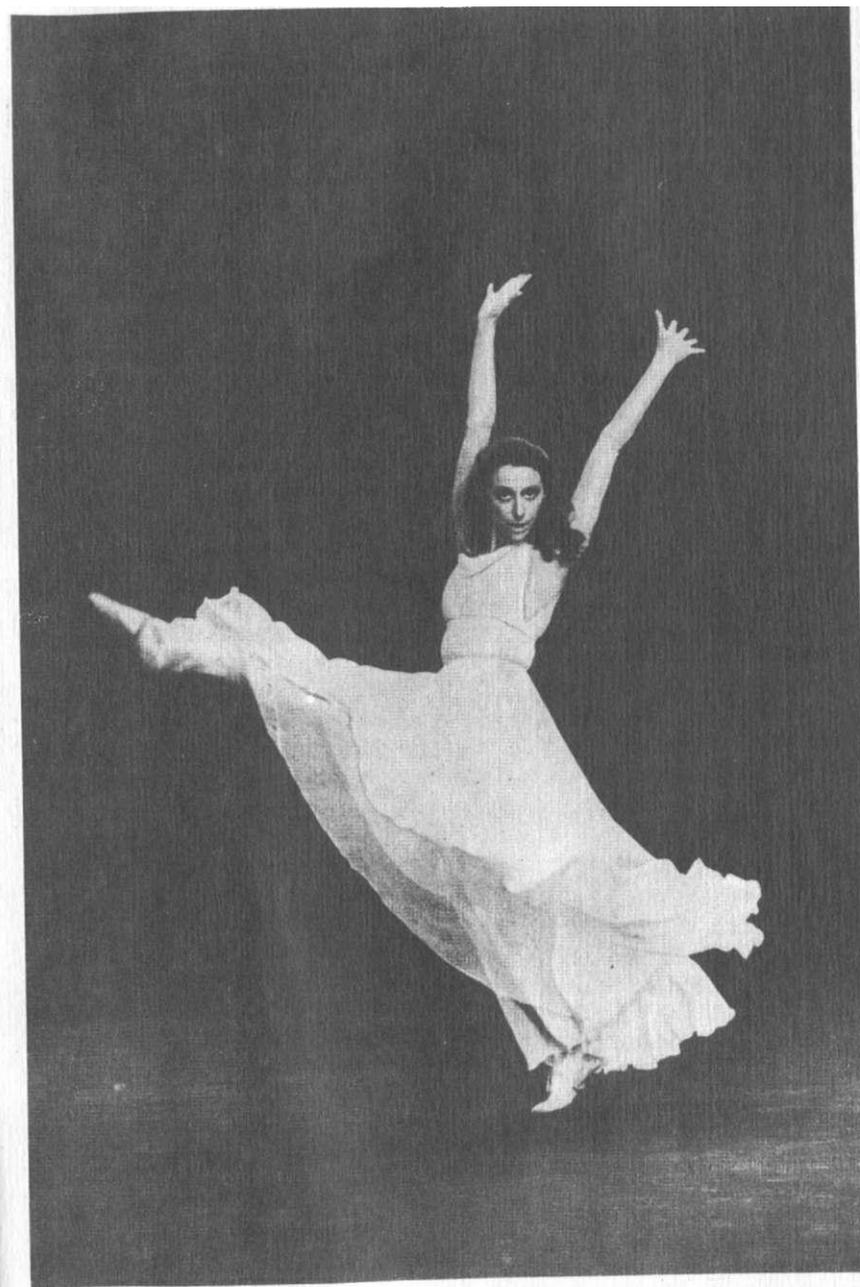
О. Лепешинская в роли Китри в балете «Дон Кихот». Балетмейстер А. Горский.

ция его пластической речи. Следует быть очень внимательным и к деталям: отдельным жестам, позам, характерным движениям. Все это придает действующему лицу те или иные индивидуальные черты. Существенную роль играет и внешний облик героя: его костюм, грим, манера держаться.

Говоря о хореографическом языке, необходимо добавить, что автор его должен твердо знать, на основе какого национального танцевального языка будет построена хореографическая лексика данного действующего лица. Поэтому танцевальный текст, раскрывающий хореографический образ, должен создаваться балетмейстером исходя из основ народной хореографии, народного танца.

Очень интересным и важным в этом плане является высказывание М. Фокина. «Мне приходилось, — говорил он, — учиться танцу у простых деревенских (жителей): у цыган, у горцев Кавказа, у крымских татар, у русских мужиков и баб... Если бы я стал им говорить о ритме небесных светил и об отношении этого ритма к их танцу, они бы засмеялись. А между тем в этих именно народных танцах есть то ритмическое богатство, та правда жеста, тот национальный характер, тот мудрый язык движений, который приходит от самой жизни...

Моя любовь к национальным танцам несколько не обозначает того, что я отрицаю культуру танца. Наоборот, народный танец является жизненным соком для танца театрального, концертного. Как симфоническая музыка черпает из народного твор-



М. Плисецкая — Айседора в одноименном балете. Балетмейстер М. Бежар.



А. Радунский в роли Марцелины в балете «Тщетная предосторожность». Балетмейстеры С. Голловкина, М. Мартиросян и А. Радунский.



А. Радунский в роли царя в балете «Конек-Горбунок». Балетмейстер А. Радунский,

чества, так и танец театральный обогащается национальным материалом»¹.

Правда хореографического образа опирается на правду народного танца, правду жизни, правду взаимоотношений. В том случае, если балетмейстер сумеет правдиво отобразить все это в хореографических образах, произведение будет понятно зрителю и будет представлять определенную художественную ценность.

Каждое произведение, в том числе и хореографическое, должно иметь свой стиль. Несмотря на различие образов в танцевальном номере и, естественно, в многоактном балете, все они должны быть решены в едином ключе. Следовательно, забота о стилевом единстве влияет на решение образа в хореографическом произведении. Даже один и тот же балетмейстер может поставить разные произведения совершенно по-разному. Например, балетмейстером П. Вирским были поставлены хореографические миниатюры «Ой, под вишнею» и «О чем верба плачет». Эти два номера отличаются друг от друга не только по сюжету, но и решены хореографом в различных ключах. Танцевальная лекси-

¹ Ф о к и н М. Против течения, с. 423.

ка, пластика каждого из этих сочинений имеют свои оригинальные стилевые особенности.

В процессе познания, изучения материала и в дальнейшей работе для балетмейстера чрезвычайно большое значение имеет его творческая фантазия. Фантазия проявляется не только в сочинении танцевальных сцен, не только в создании хореографических композиций, но и в сочинении сюжета, разработке композиционного плана, создании образов и умении поставить эти образы в необходимые сценические ситуации, в которых бы они (образы), раскрывая себя, раскрывали сюжет, идею произведения.

Прежде чем начать сочинять конкретные танцевальные движения, балетмейстер должен настолько вжиться в сочиненный им образ, чтобы научиться не только думать его мыслями, но и «разговаривать» его языком. Естественно, для этого нужно изучать соответствующий материал. Поэтому так важна подготовительная работа, о которой мы уже не раз говорили, особенно если произведение касается исторических событий. Истинный художник обязан всю жизнь подчинить своей профессии. Какую бы книгу он ни читал, какой бы фильм ни смотрел, чтобы в жизни он ни пережил, что бы ни увидел, — сознательно (а иногда и подсознательно) он откладывает все впечатления в копилку своей памяти, чтобы в нужный момент ими воспользоваться. Наблюдения, анализ жизненных явлений, характеры людей, их взаимоотношения, психология человеческих поступков — все это является пищей для фантазии балетмейстера.

Любое хореографическое произведение, строится по законам драматургии. Хореографический образ также не может создаваться без учета этих законов. В сценическом образе должна быть и своя экспозиция, и завязка, и ступени перед кульминацией, и кульминация, и развязка. Балетмейстер должен помнить об этом всегда.

Слушая музыку, балетмейстер в своем воображении создает хореографические образы. Сначала перед ним возникает как бы общий контур, потом отдельные детали образа; чтобы сделать его живым, балетмейстер должен дать ему возможность заговорить хореографическим языком, для этого он сочиняет его танцевальный текст.



Н. Бессмертнова в роли Жизели в одноименном балете. Балетмейстер Л. Лавровский,



Р. Стручкова в роли Золушки в одноименном балете. Балетмейстер Р. Захаров.

Балетмейстер должен так продумать и разработать развитие образа, чтобы это привело к сценической правде действия.

Чтобы хореографический образ получил на сцене наиболее полное и яркое воплощение, балетмейстер должен ставить перед актером ясные и конкретные сценические задачи, исходящие из действия, сюжета, идеи произведения, сквозной линии образа. При работе с исполнителем балетмейстер должен не только рассказать о характере, привычках героя, но и уметь средствами показа раскрыть стиль и характер движения. Выразительность показа имеет очень большое значение. Мастерство исполнителя во многом способствует выявлению замысла балетмейстера. Актер на первом этапе работы всецело находится во власти балетмейстера (в плане постановки задачи, изучения танцевальной ЛЕКСИКИ, манеры исполнения, стиля),

но в дальнейшем он своим творчеством развивает, дополняет и раскрывает задачу, поставленную балетмейстером. Таким образом, в процессе совместного труда балетмейстера с актером задуманный образ находит свое воплощение.

Несмотря на условность хореографического жанра, балетмейстер и артисты должны добиваться правды сценического образа, поскольку воздействие произведения на зрителя возможно лишь в том случае, если зритель будет верить в происходящее на сцене. Иногда балетмейстер начинает выносить на сцену мельчайшие детали, бытовые подробности и заслоняет этим главное, тем самым произведение теряет свою художественную ценность. В живописи примером условности и вместе с тем правдивости изображения является «Демон» Врубеля. Иногда можно видеть на живописных полотнах, что художник все изобразил достоверно, детали выписаны, а художественного образа нет, нет отношения художника к тому, что изображено.

Особенно трудным для балетмейстера, для либреттиста является создание образа нашего современника. Сложность заключается в том, что зритель замечает малейшую фальшь в поведении героя, в его поступках, в его манере держаться. Образ нашего современника в балетном спектакле обязательно должен иметь индивидуальные черты. Здесь нельзя идти по линии сглаживания, нивелировки образных характеристик.

Очень важно для успешного воплощения на сцене хореографического произведения найти правильное решение темы в данном жанре. Приведем пример. Балетмейстер Р. Захаров в балете «Дочь народа» (композитор А. Крейн, либреттисты В. Месхетели и Р. Захаров, художник П. Вильяме) решил хореографическими средствами чрезвычайно сложную, трудную сцену допроса партизанки фашистами. Народная артистка СССР О. В. Лепешинская (исполнительница роли партизанки) так рассказывает об этой сцене.: «...Картина допроса девушки-партизанки, попавшей в руки гестапо, была сделана балетмейстером Р. В. Захаровым настолько убедительно, талантливо, с таким чувством меры, что вошла в историю советского балета как бесспорное достижение в утверждении реалистического начала в современной хореографии.



М. Семенова в роли Одетты в балете «Лебединое озеро». Балетмейстер Л. Иванов.

На I Международном фестивале молодежи в 1947 году в Праге картина эта была показана нами и имела большой успех. Как-то после выступления, когда я отдыхала, в антракте ко мне в артистическую комнату постучали. Вошла девушка. Она долго не могла справиться со своим волнением, потом обняла меня и заплакала. На ее руке я увидела номер, и, как потом выяснилось, это был пятизначный номер лагеря Освенцим. Марта (так звали девушку) была пленницей этого страшного лагеря смерти, она испытала в жизни все то, что увидела теперь в художественно преобразованном виде на сцене.

Можете себе представить волнение балетмейстера Р. В. Захарова и, конечно, нас, исполнителей, когда она взволнованно благодарила за наше искусство, которое сумело показать своими средствами правду жизни. «То, что никто и никогда не должен забывать», — сказала она¹.

Успех этой чрезвычайно сложной сцены заключался в том, что балетмейстер сумел найти ее правильное решение в хореографическом жанре, сумел подчинить ее идее всего произведения, показать через конкретные, осязаемые хореографические образы столкновения двух сил, и у зрителя не возникало вопроса, как это иногда бывает, почему она танцует, почему она не скажет

¹ Цит. по кн.: Бочарникова Э. Страна волшебная — балет. М., 1974, с. 170.



Н. Юлтыева и Р. Садыков в балете «Я помню чудное мгновение». Балетмейстер И. Смирнов.

это словами. Органичность действия, логичность его развития — вот что отличало эту сцену. Жизненная правда слилась воедино с правдой сценической.

Раскрытие правды сценического образа средствами хореографического искусства в танцевальных сценах самодеятельного оперного или драматического спектакля, в программе ансамбля песни и танца имеет свои специфические особенности.

В оперных спектаклях часто бывают развернутые танцевальные сцены, иногда даже балетные акты, где балетмейстер, развивая замысел оперного режиссера, должен верно отразить атмосферу действия, еще больше выявить образы действующих лиц, углубить их характеристики.

В том случае, когда балетмейстер ставит танцы в оперном либо в драматическом театре, в его задачу входит, как правило, решение всех пластических сцен спектакля. Вполне естественно, что, работая в содружестве с оперным или драматическим режиссером, балетмейстер помогает в решении тех задач, которые ставит оперный, драматический режиссер в конкретной сцене перед тем или иным персонажем. Хореографическое искусство здесь должно раствориться и служить задаче более полного раскрытия образа оперным певцом, актером драматического театра или исполнителем ансамбля. Образы, раскрываемые средствами оперного или драматического искусства, дополняются красками,

которыми наделяет их балетмейстер в танцевальных сценах. Такими примерами могут служить сцена польского бала в опере М. И. Глинки «Иван Сусанин», танцы чародейств Наины в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила», сцена подводного царства в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко», полудевоцкие пляски в опере А. П. Бородина «Князь Игорь» и другие.

Очень важно, чтобы балетмейстер в танцевальных эпизодах, которые непосредственно вытекают из оперных или драматических сцен спектакля и вновь переходят в них, сумел найти переход от пения либо слова к танцу, чтобы переход этот не вызывал у зрителя недоумения, чтобы образ, рожденный вокальным либо драматическим искусством, не разрушался при переходе к танцевальному жанру.

Итак, музыка, драма, хореография могут сочетаться в одном спектакле, но они в этом случае должны быть слагаемыми единой сценической образности.

Сочетание в одном произведении различных образов, характеров, сопоставление их дают возможность балетмейстеру создавать красочную картину жизни на сцене.

Примером такого взаимно дополняющего единства вокального и хореографического жанров может служить сюита «Брянские игрища» (народно-игровые сцены), поставленная Т. А. Устиновой в Русском народном хоре имени М. Е. Пятницкого. Танцевальное решение здесь колоритно и художественно образно, зритель видит перед собой яркий образ русского человека, живущего на Брянщине. Балетмейстеру в этом помогают и музыка, и песня, и костюмы.

Сценический образ — сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности. В танцевальном искусстве эти черты должны быть раскрыты средствами хореографии. Балетмейстер использует для того и рисунок танца, и танцевальный язык — пластику человеческого тела, мимику и драматургическое развитие образа, и, конечно, музыку.

Для приобретения навыков работы над образом рекомендуется студентам прослушать несколько музыкальных произведений, проанализировать одно из них, определяя его структуру, его форму, характер, образный строй. На основе музыкального образа нужно найти его хореографическое решение, используя для этого все богатство композиции танца. По этому же принципу ставятся эпюды, цель которых — развитие фантазии студента, его умения через хореографическую композицию донести мысль, сюжет, раскрыть хореографический образ. Для данной работы может быть использована музыка самых разных жанров различных композиторов — народная, классическая, произведения советских композиторов, — в которой ярко выявлен музыкальный образ.

Во время этюдной работы в процессе постановки номера следует добиться полного слияния слышимого (музыкального образа) и видимого (хореографического образа). Студенческая работа может строиться на материале классического, народного, историко-бытового или современного большого танца в зависимости от музыкального материала и сюжетного решения.

В сочиненных и поставленных студентами танцевальных номерах через хореографические образы, через взаимоотношения действующих лиц должна быть ярко выявлена идея произведения и его сюжет. Полезно проанализировать поставленную работу, определяя идею, сюжет, построение номера по законам драматургии.

Пожалуй, ни в каком другом виде народного искусства так ярко, так непосредственно не раскрывается душа народа, его быт, нравы, обычаи, как в танце.

Уже в глубокой древности люди выражали различные эмоциональные состояния пластическими движениями. Процесс труда обнаружил значение ритма. Движения, подчиненные ритму, породили пляску — одно из наиболее ранних проявлений человеческой культуры. Все то, чем жил человек, что его окружало, воссоздавалось в танце: картины охоты, повадки зверей, схватка с врагом, сбор плодов и кореньев, рыбная ловля.

Не умея защищаться от суровой природы, приписывая ей сверхъестественную силу, человек пытается задобрить духов, вымолить себе удачу в охоте, умиловать богов, чтобы они снипослали высокий урожай или удачную охоту. Так появляются обрядовые, трудовые, охотничьи и воинские танцы. Пляска занимала большое место в ритуальных обрядах того времени.

Движения в первых танцах были примитивны, но в них присутствовало важнейшее качество — выразительность.

Непростой был путь развития русского танца. Церковники называли его бесовскими игрищами, пытались уничтожить, русскому танцу, как и всей русской культуре, грозило истребление в период монголо-татарского ига, но как бесценное сокровище пронес русский народ свою любовь к танцу. Несмотря на тяжелейшие условия жизни, бедность и нищету, русский народ смог сохранить в своем танце целомудренность, величавость, поэзию. «...Хореография русского народа и в рублище оставалась могущественной, неисчерпаемой и независимой», — писал советский балетмейстер К. Голейзовский.

Народный танец — своеобразная летопись жизни народа. Радость и горе, мечты и разочарование отразились в нем. Человек выражает в пляске свои чувства и мысли, раскрывает душу, свое отношение к жизни, труду, окружающей природе. В таких, например, произведениях, как «Ленок», «Сапожник», «Мельница», отражены трудовые процессы, но это не иллюстрации, а образные их отражения. Здесь и задор, и поэзия, и юмор. В танце высмеиваются лентяи, зазнайки и всегда побеждает справедливость, торжествует доброта.

¹ Голейзовский К. *Образы русской народной хореографии*. М., 1964, с. 17.

Народный танец тесно связан с окружающей природой. Например, в Карелии на берегу Белого моря водят так называемые хороводы ожидания, которые своим рисунком повторяют очертания береговой полосы. Так девушки, участницы таких хороводов, ожидают ушедших в море близких.

Итак, быт, нравы, обряды, обычаи, географические условия — все это находит свое отражение в народном танце, влияет на характер пластики. Отсюда танцы одного народа непохожи на танцы другого, и даже у одного народа, но живущего в разных местностях, танцы различаются./ Например, русский народный танец имеет общие черты, свойственные русскому танцу вообще, но вместе с тем имеет и яркие областные особенности. Они обусловлены теми же причинами: бытом, обычаями, климатом, географическим положением. Вот, например, Север, Архангельская область. Русскому танцу здесь свойственна сдержанность, достоинство, плавность, строгость в движениях, к чему обязывает уклад жизни, природа, даже костюм. В Калининской области танцуют задорно, манера общения девушек и юношей более свободная. Женщины часто используют такой прием, как удар каблуком о пол, мужчины — присядку.

Танцы на Урале отличаются от танцев других областей и характером, и манерой исполнения, и своеобразием рисунка, и тематикой. Женщины на Урале выполняли физическую работу наравне с мужчинами, и это отложило отпечаток на их манеру исполнения танца. Гордая, уверенная поступь, чувство собственного достоинства, движения широкие, пластичные, и парень в танце выступает с гордо поднятой головой, раскрыв руки, как крылья, во всем чувствуется сила, ловкость. Для понимания уральских танцев, понимания особенностей их исполнения интересны беседы большого знатока русского народного танца Урала О. Н. Князевой с исполнительницей народных плясок, считавшейся лучшей плясуньей района, К. Широковой: «В беседе с К. Широковой и другими любителями танцевального искусства я получила интересные и остроумные объяснения многих движений».

«Почему руки зажимаете в кулачки во время пляски?»

К. Широкова отвечала:

«Руки-то рабочие — мозолистые, а какой интерес мозоли-то показывать».

«Ну, а когда крутитесь, почему руку внизу прямую держите? Ведь если ее положить, допустим на талию, будет красивее».

«Что же красивого, когда поддевки видать, а так придержишь, и все аккуратно».

«Почему парни поддерживают девушку ладонью наружу?»

Тут все даже заулыбались, как мне такая простая вещь непонятна.

«Да пойми, руки-то у парня шершавые, да мокрые могут быть, пляшет-то он от души, а у девки платье праздничное, шелковое».

Точно так же объяснили мне, почему в хороводе или кадрили берутся не за руки, а за концы платочков или мизинцами.

«А почему так вот руки держат «свечкой»? Откуда это?»

«Парни придумали. Им неохота держаться друг за друга, а то еще и ревность есть, так вот сойдутся в пляске, как будто силами меряются».

К. Широкова вспомнила о том, что раньше' по окончании пляски парни одаривали девушек косынками, бусами, конфетами, а девушки, в свою очередь, дарили парням расшитые кисеты, платки, пояса¹.

В танце, созданном народом, нет ничего грубого, развязного, исполнители полны чувства собственного достоинства. Точно и образно раскрывается манера, характер исполнения танца или отдельных движений в таких словах: «плывет, как лебедушка», «выступает павой», «крутится волчком», «выхаживает по-орлиному».

В произведениях - многих русских писателей и поэтов часто встречаются описания исполнения народной пляски. Ярko и образно рассказывает Горький в повести «Детство» о том, как танцевала его бабушка: «Бабушка не плясала, а словно рассказывала что-то. Вот она идет тихонько, задумавшись, покачиваясь, поглядывая вокруг из-под руки, все ее большое тело колеблется нерешительно, ноги шупают дорогу осторожно. Остановилась, вдруг испугавшись чего-то, лицо дрогнуло, нахмурилось, и тотчас засияло доброй, приветливой улыбкой. Откачнувшись в сторону, уступая кому-то дорогу, отводя рукой кого-то; опустив голову, замерла, прислушиваясь, улыбаясь все веселее, — и вдруг ее сорвало с места, закружило вихрем, вся она стала стройней, выше ростом, и уже нельзя было глаз отвести от нее — так буйно красива и мила становилась она в эти минуты чудесного возвращения к юности!»².

Народный танец всегда искренен, эмоционален, органичен. Сокровища народного танцевального искусства балетмейстер может и должен использовать в своей работе.

«Музыку создает народ, а мы, композиторы, ее только аранжируем», — говорил великий русский композитор М. Глинка.

Досконально изучая народное искусство как исследователь, как научный работник, балетмейстер должен вместе с тем использовать этот материал и для сочинения нового танца. Иногда образ танца, образ народа, действующего в нем, создается балетмейстером из, казалось бы, малозаметных черточек, манеры исполнения, движений, обряда, увиденных в первоисточнике — народном танце. В своей работе при этом балетмейстер опирается не только на хореографический фольклор и музыкальный материал, но обращается и к смежным искусствам. В этой связи приведем слова И. Моисеева из его статьи «Сокровищница непов-

торимой поэзии»: «Специфика работы заставила обратиться к самым разным жанрам искусства, искать новые, ранее неизвестные методы формирования средств новой образности, — пишет он. — Что мы делали, например, используя метод художественного обобщения? В сущности, мы буквально собирали образ танца из разрозненных деталей: изучали фольклорные первоисточники, сравнивали сходные черты смежных искусств, выбирая детали из хореографической лексики родственных народов, создавали контуры — только контуры — новой, прежде не существовавшей пляски, в процессе дальнейшей работы схема обростала подробностями, в композиции восполнялись отсутствующие звенья. Так постепенно рождался танец. И если нам удавалось раскрыть в нем суть национального характера, можно было считать, что цель достигнута. Когда знаешь подлинные первоисточники хореографического фольклора, его коренные элементы, собственная фантазия работает свободно и интенсивно».

Фольклорный танец — это своеобразный памятник культуры, который необходимо бережно сохранять. Однако народное танцевальное искусство необходимо не только сохранять, но и развивать, обогащать, пропагандировать, переносить его на сцену. Развлекательная обработка народного танца должна проводиться непременно при уважительном отношении к многовековым традициям и таланту народа. Хореографу, занимающемуся сбором фольклорного материала, прежде чем выезжать в экспедицию, надо ознакомиться с жизнью и бытом народа, с его историей, социально-экономическими и географическими условиями жизни, проанализировать, что в прошлом этого народа могло повлиять на его материальную культуру, нравы, обычаи, характер, на его творчество.

Большой вклад в изучение русского народного танца внес К. Голейзовский. Его книга «Образы русской народной хореографии» является плодом большой исследовательской работы автора. Книга имеет не только научную, но и практическую ценность, так как анализирует природу и истоки русского народного танца, дает богатейший материал для создания танцевальных номеров на основе русского материала.

Уже на первом этапе этой работы хореограф выступает как исследователь. Для чего же нужна подготовительная работа? Для того, чтобы, встретившись с чуждой жителям данной области или края манеры исполнения, а иногда с рядом несвойственных данной народной танцевальной культуре танцевальных движений, отличить подлинное от наносного. Балетмейстер должен отобрать главное, что характеризует образ народа, отражает лучшие черты его характера, является для него типичным, и отбросить все наносное, что искажает этот образ и что является чуждым ему, Балетмейстеру, собирающему фольклор, необходимо понять, почему у данного народа именно такой танцевальный язык, как он зародился, какому влиянию с течением времени подвергался.

¹ Князева О. Танцы Урала. Свердловск, 1962, с. 10.
М. Горький. Ноли. собр. соч. в 29-ти т. М., 1972, т. 15, с. 40.

Следует также рассматривать танцевальный фольклор во взаимосвязи с бытом, костюмом, историей народа, его обычаями. Современные технические средства (киносъемка, видеозапись, фотосъемка) облегчают работу по сбору танцевального фольклора. Никакое описание танцев, даже самое совершенное, не может передать характер, образ, манеру танцевального первоисточника. Получив в свои руки технические средства, хореограф имеет совершенное средство фиксации, что, однако, не уменьшает ответственности и сложности его работы в плане определения подлинности того или иного фольклорного образца.

Если балетмейстер, собирая танцевальный фольклор, фиксируя его, предполагает в дальнейшем сам делать его сценическую обработку или на основе первоисточника создавать новое произведение, то ему совершенно необходимо самому тщательно осмыслить материал, манеру и стиль танца, самому овладеть особенностями исполнения. Даже одно и то же движение может трактоваться в различном характере, по-разному показывать человека, его переживания. Поэтому несовершенное с профессиональной точки зрения (хотя бы из-за возраста танцующего) исполнение не должно смущать хореографа, собирающего фольклор. Зато манеру, характер пожилые люди передают очень точно и колоритно.

Если в группе, выезжающей в фольклорную экспедицию, нет композитора и художника, то мелодию или песню, под которую исполняется танец, желательно записать на магнитофон, следует также поинтересоваться, не сохранились ли старинные костюмы, и, если они имеются, зарисовать их общий вид, покрой, или сфотографировать. Нужно также зафиксировать музыкальные инструменты и предметы, которые используются при исполнении танца. Многие могут дать рассказы местных жителей о том, как проходили праздничные гулянья в их селе; следует также выяснить, какие обряды и обычаи возникли в последнее время, уметь соотнести их с жизнью народа.

Хореограф суммирует то, что ему удалось узнать до выезда в экспедицию в музеях и в библиотеках, с тем, с чем он познакомился на практике. Затем — осмысление собранного материала путем анализа и сопоставления отдельных образцов: истинное отделяется от наносного, не являющегося подлинным для народного искусства данного края, области. На том работу по сбору фольклорного материала можно считать законченной. Но если говорить о сценической обработке, то она только начинается.

Вместе с композитором балетмейстер определяет форму будущего танца или танцевальной сцены. Эта форма должна соответствовать форме первоисточника. Вместе с тем сцена предъявляет и свои требования, о которых и пойдет речь дальше.

Фольклорный танец в своем первоизданном виде, исполняемый на околице села, в горнице «на беседе», на лужайке, рассчитан на то, что зрители расположены со всех сторон. Подвергая сценической обработке фольклорный материал, балетмейстер

должен учесть особенности сценической площадки, т. е. что зритель будет смотреть на танец с одной стороны. Бытовому фольклорному танцу часто свойственны длинноты, многократное повторение рисунков, что не может иметь место в сценическом варианте.

Как правило, в фольклорном танце участвуют все пришедшие на гулянье. Одна пара, оттанцевав, сменяет другую. Так может длиться очень долго. Русские хороводы, например, водились часами, переходя от села к селу и постепенно изменяясь. В хоровод включались все новые и новые исполнители. Балетмейстер же должен учитывать временную протяженность номера и постараться вместить в короткое сценическое время все лучшее, все типичное фольклорного первоисточника.

Обработывая фольклорный танец, следует сохранять его основную форму: будь то круговой или линейный хоровод, либо кадрили, или какой-либо другой народный образец. Конечно, в процессе сценического решения надо совершенствовать, развивать формы, но не искажать их. Зритель в данном случае не должен чувствовать «руки» балетмейстера.

Наиболее активной обработке при сценических редакциях фольклорного танца подвергается танцевальный язык — танцевальные движения. Это одна из наиболее сложных сторон работы — она требует умения найти единство логики в развитии рисунка танца и танцевального языка, искусства, обогащать технику танцевального движения, не искажая манеры и характера первоисточника, способности брать такой ракурс движения, который дает возможность сделать его более выразительным и разнообразным.

Балетмейстер при том, что сохраняет неповторимый характер каждого фольклорного танца, должен стремиться ярче, рельефнее выразить его внутреннюю сущность, развивать, обогатить его композицию, его пластику. А это предполагает постоянное изучение бытующих в народе образцов, постижение различных вариантов той или иной пляски, что помогает выявить сердцевину, основу данной формы фольклорного танца. Вот эта основа и должна отразиться в сочинении как его главный компонент.

Одним из главных вопросов, на которые балетмейстер призван ответить, работая с фольклорным первоисточником, — это вопрос, каково содержание произведения, поскольку форма танца обусловлена содержанием. Например, в белорусском «Лянке» мы видим трудовой процесс выращивания льна, а в узбекском «Пахта» — хлопка, в молдавском танце «Ла спалат» показывается процесс стирки белья, а в танце «Табакеряска» — процесс выделки табака.

Балетмейстеру очень важно при сценической обработке фольклорного танца, при сочинении на основе фольклорного материала нового танца уловить в первоисточнике и отразить в своей работе эмоциональность, темперамент, образный строй народного танца.

В образах танцевального фольклора, отшлифованных временем, выявляются лучшие черты национального характера, раскрывается душа народа, его образ, его характер.

«Не могу назвать более многоликого, податливого и благодатного для хореографа материала, равного по своим качествам русскому фольклору, — говорит И. Моисеев. — Мне всегда кажется, что наши пляски должны исполняться былинными красавицами, что в них живут некие Ильи Муромцы или Добрыни Никитичи — люди удивительной цельности, ясности, величавости».

При сценической обработке необходимо, чтобы танец приобрел еще более богатый образный строй, чтобы один танец отличался от другого. Задача балетмейстера — сохранить смысл первоисточника, разработать и углубить его композицию, обогатив ее своею балетмейстерской фантазией, найти для этого самую точную, яркую, доходчивую форму.

Необходимо помнить, что, работая над фольклорным танцем, балетмейстер должен учитывать при сценической обработке построение его по законам драматургии, т. е. чтобы произведение имело композицию, завязку, ступени перед кульминацией, кульминацию и развязку.

Необходимо искать не оригинальные движения и рисунок вообще, а оригинальные движения и рисунок, раскрывающие мысль, заложенную в этом танце. Это должны быть выразительные, пластические «слова», выражающие определенное содержание.

При сценической обработке фольклорного танца перед балетмейстером стоит еще задача показать со сцены типичные черты характера народа. Развивая свойственную русскому танцу и любому народному танцу благородную манеру исполнения, балетмейстер должен показать со сцены образец, пример академического исполнения фольклорного первоисточника, сохранив его национальные черты. В этом плане интересной является деятельность Т. А. Устиновой в Русском народном хоре имени М. Е. Пятницкого. Ее постановки — курский «Тимоня», «Рязанская змейка», «Северный танец с шальями», омская «Золотая цепочка», «Ярославская кадрили», «Брянские игрища», «Калужские переборы» и другие — создают в нашем воображении яркий портрет русского человека, его многогранность, высокую духовность, чувство собственного достоинства, удасть, смелый задор. Во всех указанных композициях Устинова добивается от артистов точности в манере исполнения, местного своеобразия в трактовке отдельных движений.

Подобные примеры можно взять из репертуара многих ансамблей народного танца. Так, в программе Государственного ансамбля народного танца СССР есть аджарский танец «Хоруми», в котором рассказывается об отважных аджарских воинах. Имеется несколько фольклорных вариантов танца, которые различаются построением сюжета. Танец состоит из четырех ча-



Аджарский танец «Хоруми» в постановке И. Моисеева.

стей. Первая часть — появление воинов, вторая — разведка, третья — бой с противником, а четвертая — или торжество победителей, или спасение раненого товарища и уход. Многие балетмейстеры работали над сценической интерпретацией этого танца, и многие варианты были удачными. Главное — это бережное и точное воспроизведение народной манеры исполнения.

А в осетинском танце «Симд» в противоположность «Хоруми» нет сюжета, но в нем отражается благородство мужчин, огромное уважение их к женщине. Рисунок танца, его перестроения, скульптурные позы танцующих — во всем отражается народный характер, чувствуется народная манера исполнения.

Фантазия балетмейстера, работающего над новым хореографическим произведением, должна опираться на жизненность народного произведения.

Карельский балетмейстер В. Кононов создал ряд прекрасных сценических образцов народного танца, основанных на материале фольклора, овеянных народными легендами и сказаниями. Пожилые женщины из села Сумпосад Беломорского района напели ему сказание об утушке, показали ход, движения рук. Уловив пластические штрихи, интонацию народного танцевального говора, В. Кононов создал прекрасный поэтический номер, повествующий о преданности, чистоте, благородстве. И хотя речь идет об утушке и двух селезнях, зритель воспринимает все это так, как будто разговор идет о людях, об их отношениях.

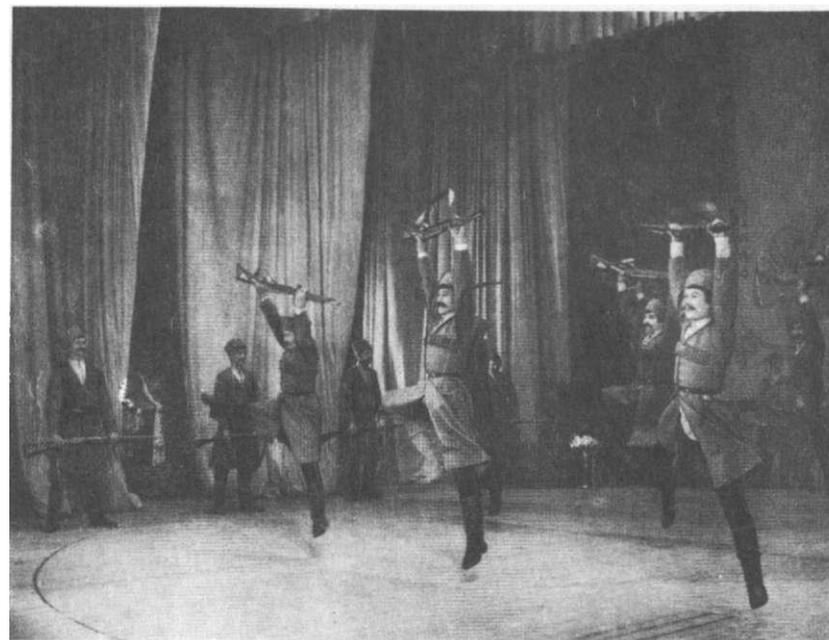
Иногда отдельные штрихи быта, манеры отношений партнера и партнерши, подмеченные балетмейстером в жизни, в фольклорном образце, могут послужить толчком, исходным материалом для создания номера. Например, на севере Карелии в русском танце, бытующем там, есть такой штрих: парень чинно и неторопливо подходит к девушке, с поклоном обращается к ней, и, прежде чем положить ей руку на плечо, он вынимает из кармана платочек, взмахом расправляет его, держа двумя руками, и кладет на плечо девушки. Только после этого на платок он кладет свою руку. Все эти движения были воспроизведены балетмейстером при сценической обработке танца.

Приведенные примеры показывают, как в танце отражается характер, быт, жизненный уклад народа.

Музыкальный материал, на котором строится фольклорный танец, как правило, содержит в себе лишь основную мелодию, лишенную развития. Вспомним слова Н. В. Гоголя: «Само собою разумеется, что, схвативши в них первую стихию, он (балетмейстер. — И. С.) может развить ее и улететь несравненно выше своего оригинала, как музыкальный гений из простой, услышанной на улице песни создает целую поэму»¹. Задача композитора состоит в том, чтобы, не искажив первоисточника и в то же время учитывая фольклорную форму танца, законы его сценического развития, создать музыкальное произведение, обогащающее народный музыкальный первоисточник. В этой работе композитору, конечно, нужно консультироваться с балетмейстером, занятым обработкой фольклорного образца. В этом случае произведение будет более интересным. При инструментовке сочинения важно, чтобы композитор, обогащая оркестровыми красками народную мелодию, не ушел от подлинного народного колорита. Одним словом, необходимо сохранить в музыкальной обработке образ, характер, стиль, типичную форму музыки народного первоисточника.

В процессе сценической обработки фольклорного образца балетмейстер вправе обогатить его привнесением определенного сюжета, но важно, чтобы сюжет этот был основан на обрядах или обычаях данного народа либо раскрывал народные образы; развивая элементы сюжета, имеющиеся в песне или легенде, фантазия балетмейстера вправе в значительной степени развивать сюжетную линию, образы и характеры, ставя героев в определенные ситуации, где раскрывались бы в полной мере их характеристики. Такой прием, по существу, находится на грани сценической обработки фольклорного танца и создания балетмейстером своего авторского сочинения на основе народного первоисточника. Примером тому может служить работа И. Моисеева «Хитрый Макану», созданная на основе молдавского фольклора, где сюжет и характер героев взяты из жизни. А в репертуаре Государственного академического ансамбля народного танца

¹ Гоголь Н. В. Собр. соч. В 7-ми т., т. 6, с. 178.



Казачий пляс в исполнении танцевальной группы Кубанского народного хора. Балетмейстер А. Милованов.

Украины имени П. Вирского есть украинская народная кадрили XIX века «Девятка», восстановленная П. Вирским на основе записи фольклорного материала А. Гуменюка (музыкальная обработка композитора Г. Завгороднего). Сохраняя всю прелесть первоисточника, балетмейстер и композитор создали подлинный шедевр народного искусства с учетом законов сценической площадки и построения произведения по законам драматургии.

Большой наградой для балетмейстера является тот факт, когда созданная им обработка фольклорного танца возвращается в народ, и люди часто и не подозревают, что рука мастера коснулась их танца. Так было с танцем Курской области «Тимоня», с «Ярославской кадрили», поставленными в хоре им. М. Е. Пятницкого Т. Устиновой, с «Уральским переплясом» и «Барыней», созданными в Уральском хоре балетмейстером О. Князевой, с «Субботею» балетмейстера М. Чернышева, поставленной им в Воронежском народном хоре, работами В. Модзолевского, Г. Гальперина и многими другими. Это бывает тогда, когда хореограф смог уловить подлинный характер танца, народную манеру исполнения, найти интересную танцевальную лексику, в результате чего танец со сценической площадки шагнул в народ, вошел в быт народа. Как мы уже говорили, белорусским народным танцем стала «Бульба», созданная в свое время И. Моисеевым для ансамбля. Теперь «Бульбу» танцуют на народных праздниках,



Белорусский танец «Бульба», поставленный И. Моисеевым.

в коллективах художественной самодеятельности, на профессиональной сцене — танцуют как подлинно народный танец.

Танец «Крууга», основанный на вепском фольклоре (Карелия), создан балетмейстером В. Кононовым. Танец исполняется без музыки под ритмическое выстукивание ног танцующих. На протяжении танца сменяющийся ритм как бы воспроизводит разговор юношей и девушек, то затихая, то усиливаясь. Этот разговор служит своеобразным музыкальным сопровождением и в то же время несет смысловую нагрузку. Танец этот бытует сейчас в народе, а основой для его создания В. Кононову послужили элементы народной игры.

Можно привести многочисленные примеры успешной обработки народного фольклора в коллективах художественной самодеятельности. Интересна сценическая обработка фольклора донских казаков в номере «На Азовской земле» (Народный ансамбль песни и танца донских казаков Азовского городского Дома культуры Ростовской области, руководители В. Иванов и А. Красуля), «Праздничная урожайная» (Прихонерский народный ансамбль песни и танца Балашовского отдела культуры Саратовской области, хореограф З. Демидова), «Гулебо-плясовой карагод», созданный в народном ансамбле танца «Жемчужина КМА» Дворца культуры Михайловского горно-обогатительного комбината Курской области (балетмейстер В. Погодин). Игры и обряды народа нашли отражение в работе М. Сергиенко «Дубровские иг-

рища» (село Дубровка Суражского района Брянской области). На материале фольклора была поставлена «Ферапонтовская кадрили» в сельском Доме культуры Шексинского района Вологодской области (руководитель Г. Степанов). В ансамбле «Тлярата» Дагестанской АССР Тляратинского района была создана программа в двух отделениях, целиком построенная на обработке фольклорного материала (художественный руководитель Д. Муслимов). В репертуаре коллектива аварские танцы «Тинди», «Тинкла», «Анцух», лакский танец «Аргшариб» и др.

Фольклорный материал служит для балетмейстера источником вдохновения. «Но чтобы быть поэтом истинно народным... надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним... прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ». Это высказывание Н. Добролюбова в полной мере можно отнести к творчеству балетмейстера, работающего с фольклорным материалом.

В этой главе мы говорили об обработке фольклорного танца, но следует иметь в виду, что любое хореографическое произведение, будь то классический балет или эстрадный танец, должно содержать в себе элементы национальной танцевальной культуры. Именно поэтому столь богат национальными красками классический балет России и Узбекистана, Карелии и Татарии, Молдавии и Грузии. Фольклорный материал дает неисчерпаемые возможности для балетмейстера, создающего балетный спектакль, концертный номер. Обогащение классического танца элементами народной танцевальной культуры способствует созданию колоритных хореографических произведений.

Поистине безграничен, неисчерпаем родник народного творчества. Жизнь народного танца непрерывно развивается. Она вечна. И каждое новое поколение находит в нем созвучные своему времени черты.

Создавая произведения на современную тему, балетмейстер должен использовать все богатство народного танцевального искусства, оставленное нам предшествующими поколениями, опираться на фольклорный материал.

Современное хореографическое искусство не может активно развиваться в верном направлении без глубокого изучения, освоения народного искусства, его традиций, его классического (применительно к народному искусству) наследия. Нужно уметь находить каждый раз новую интересную форму, свойственную данной теме, использовать национальные и областные особенности танца.

Заштампованная, схематичная форма танца, где в пантомиме отражается сюжет, а потом идет перепляс, в котором, как правило, определенный набор трюков, устарела и не может выразить всего богатства национальных черт, многообразия фольклора, раскрыть образ нашего современника.

¹ Добролюбовы. Собр. соч. В 9-ти т. М.—Л., 1962, т. 2, с. 260.



Корякский народный танец в исполнении национального ансамбля танца. Балетмейстер А. Гиль.

Корякский танец в исполнении студентов Московского института культуры.



Более полувека назад М. И. Калинин посвятил народному танцу такие слова: «И песни и пляски создавались народом на протяжении десятилетий и даже столетий, народ оставлял в них только самое ценное, бесконечно совершенствовал и доводил до законченной формы. Ни один великий человек не может за свой короткий век проделать такой работы, — это доступно только народу. Народ является и творцом и хранителем всего ценного». Постоянно учиться у того «творца и хранителя всего ценного» — долг деятеля советской хореографии.

В заключение скажем, что большую работу по сбору и сценической обработке фольклорного материала проводят профессиональные и самодеятельные народные хоры, ансамбли песни и танца, ансамбли танца, хореографические отделения институтов культуры. Особо следует отметить большую плодотворную работу танцевальной группы Русского академического народного хора им. М. Е. Пятницкого, которой руководит народная артистка СССР Т. Устинова. Достаточно вспомнить поставленные ею на основе собранного материала вокально-хореографическую композицию «Брянские игрища», «Тимоню» на материале танцевального фольклора Курской области, «Досточки», основой для которых послужил фольклор Пензенской области, Северный хоровод и многие другие номера.

Велика роль энтузиастов сбора и пропаганды фольклора — руководителей коллективов художественной самодеятельности. Многие годы успешно работает, собирая фольклор своего края, хореограф В. Борцов. На заключительном концерте первого фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся в Кремлевском Дворце съездов с успехом был показан праздничный танец «Весна-веснушка» в исполнении народного ансамбля песни и танца «Хопер» Урюпинского районного Дома культуры Волгоградской области, поставленный В. Борцовым. Интересной хореографической обработкой фольклорного материала отличался номер «Встреча солнца» в исполнении ансамбля песни и танца «Сарыгал» городского дома культуры Якутска (руководители А. Лукина и А. Махатгунова), «Орловские игрища» и «Мотаня», исполненные ансамблем танца Сталепрокатного завода им. 50-летия Октября г. Орла (балетмейстер Э. Пайкова), танцевальные композиции «Мастерицы», «Ойя-ухажер», «Утки», «Чайки» в исполнении народного танцевально-хорового коллектива ансамбля «Энер» Камчатской области (руководитель В. Соколов).

¹ М. И. Калинин. Избр. произв. в 4-х т. М., 1962, с. 300.

Современность в хореографическом произведении — понятие довольно широкое. Это и тема, взятая драматургом из нашей действительности, и тема борьбы народов за мир, тема дружбы народов и т. д. и т. п. Но современность в хореографическом искусстве — это не только тема, это и ее современное воплощение, современный хореографический язык, современное режиссерское решение.

Говоря о решении темы современности, не следует думать, что балетмейстер и драматург, художник и композитор должны изъять из обращения все, что веками создавалось предшествующими поколениями людей, стало неотъемлемой частью духовной жизни народа, — его язык, пластику, образ мышления. Только опираясь на достигнутое, только постигая его глубины, научившись думать и говорить танцевальным языком народа, ощутив пластику народа как органичную для себя, художник вправе работать над созданием темы, раскрывающей образ нашего современника, говорящей о событиях сегодняшнего дня.

«Все виды и формы танцевально-пластического искусства нужны, ибо они — лишь средство выражения, — писал в свое время Ф. Лопухов. — Но, несомненно, важно то, чтобы они (средства выражения. — *И. С.*) отвечали роли, настроению и смыслу и были бы действенны. Следовательно, и элементы классического танца также нужны, ибо они есть часть средств выражения хореографии».

Создание образа современника в хореографическом искусстве — одна из основных задач советских балетмейстеров.

Вся история советского народа — это героический подвиг, подвиг революционеров-ленинцев, подвиг участников революционных боев, героев гражданской войны, трудовой подвиг героев первых пятилеток, подвиг всего советского народа в его героической борьбе против фашизма, а затем послевоенный период восстановления страны, освоения целины, освоения космоса, великого строительства в Сибири. Это ли не источник для творческого вдохновения художника! Советские драматурги, балетмейстеры и композиторы еще многое должны сделать для того, чтобы в полной мере отразить героические дела, характер современника, создать его художественный образ.

В истории хореографического искусства есть произведения, которые во многом удачно раскрывают современную тему, сред-



Хореографическая композиция «Партизаны». Балетмейстер И. Моисеев.

ствами хореографии решают образ советского человека. И прежде всего здесь следует назвать балет «Красный мак». Балетмейстеры Л. Лашилин и В. Тихомиров, сценарист, он же и художник, М. Курилко, композитор Р. Глиэр немало сделали здесь для художественно убедительного раскрытия современной темы. В дальнейшем появились балеты «Партизанские дни» Б. Асафьева — В. Вайнонена, «Светлана» Д. Клебанова — Н. Попко, Л. Поспехина, А. Радунского, «Гаянэ» А. Хачатуряна — Н. Анисимовой, «Берег счастья» А. Спадавекиа — В. Бурмейстера, И. Курилова, «Татьяна» А. Крейна — В. Бурмейстера, «Материнское поле» К. Молдобасанова — У. Сабагишева, «Сильнее любви» Г. Синисало — И. Смирнова, «Асель» В. Власова — О. Виноградова, «Берег надежды» А. Петрова — И. Вельского, «Ангара» А. Эшпая — Ю. Григоровича и другие балеты. Рост хореографических трупп в национальных республиках способствовал обогащению балетного театра национальными спектаклями.

Работа над современной тематикой активизировалась в связи с появлением ансамблей народного танца, ансамблей песни и танца. Назовем лишь некоторые из постановок, созданных в этих коллективах: «Два Первояма», «Партизаны», «Призывники», поставленные И. Моисеевым в Государственном ансамбле народного танца СССР, «Октябрьская легенда», поставленная П. Вирским в Ансамбле народного танца Украины; здесь средствами хореографии решается историко-революционная тема; поставленные Вирским же «Колхозная свадьба», «Дружба Украины с Россией», хореографическая поэма «Сестры» — на тему дружбы народов СССР, «Мы помним» — картина-плакат (памяти о героях). Языком классического танца были удачно решены современные номера на эстраде, например: «Вальс» В. Мошковского (балетмейстер В. Вайнонен), «Молдовеняска» (балетмейстер Р. Захаров) и др.

Кроме того, на основе народного танца сочинялись хореографические произведения, в которых также раскрывался образ и характер советского народа, его жизнерадостность, оптимизм, личность, душевная чистота. В этом направлении очень многое сделали балетмейстеры Т. Устинова, М. Тургунбаева, Н. Надеждина, О. Князева, М. Чернышев, В. Кононов, И. Сухишвили, Н. Рамишвили, Г. Тагиров, Т. Израйлов, М. Годенко, В. Курбет, Ф. Гаскаров, С. Дречин, А. Опанасенко, П. Лингиз, У. Жагати, И. Арбатов, Г. Валамат-заде, К. Джапаров, М. Тугелов и многие другие.

Следует сказать, что, кроме отдельных танцевальных номеров на современную тему, репертуар ансамблей народного танца обогащался одноактными балетами и хореографическими сюитами. Именно одноактным балетом на историко-революционную тему была постановка Вирского «Октябрьская легенда». Используя элементы народного танца, положив в основу сюжета своего

Хореографическая композиция «Призывники». Балетмейстер И. Моисеев.



«Вальс» В. Мошковского в исполнении Р. Стручковой и А. Лапаури. Балетмейстер В. Вайнонен.

произведения революционные события, Вирский как бы вырвался за рамки традиционного представления о характере народного танца в ансамбле. В первой части балета рассказывалось о непосильном труде, о эксплуатации народа. Отсюда и соответствующее пластическое решение — скованные, лишённые «полётности» позы артистов, поставленных Вирским на колени. В таком ключе «звучала» вся первая часть. Но вот в народе просыпается чувство протеста, сила, он поднимается на борьбу и побеждает. Пластический рисунок и танцевальная лексика героев спектакля меняются — динамика, одухотворённость, патетика движений исполнителей меняют эмоциональную тональность сцены.

И «Два Перловая» в постановке И. Моисеева в ансамбле народного танца СССР выглядели как одноактный балет с тщательно разработанной драматургией, с характерами героев, показанными в развитии.

Оба эти произведения объединяла ясность мысли, выразительность поэтических обобщений, чёткость в построении образов, слитность музыкального и хореографического решения, богатство средств выразительности.

Первый фестиваль самостоятельного творчества трудящихся выявил большие возможности коллективов художественной самодеятельности в работе над современной темой. Можно назвать удачно решённый номер на трудовую тему «Мы строим БАМ» (народный ансамбль песни и танца «Сиверко» управления профтехобразования, руководитель заслуженный артист РСФСР В. Данилов, г. Архангельск). Трудовая тема нашла свое решение и в хореографическом номере «Кузнецы» (народный ансамбль танца профтехобразования, балетмейстер заслуженный деятель искусств РСФСР А. Полечкин, г. Свердловск). В народном ансамбле песни и танца ГДК в постановке М. Шаповалова был показан танцевальный номер «Хлеб идет».

На фестивале были показаны хореографические произведения на героико-патриотическую и историко-революционную темы. Народный коллектив Дворца культуры им. Лепсе г. Солнечногорска Московской области (руководитель А. Малинин) в постановке Е. Меченко показал хореографическую новеллу «Панфиловцы».

В самостоятельных коллективах нашли свое второе рождение номера, ранее поставленные на профессиональной сцене, такие, как «Памятник» В. Варковицкого в исполнении народного хореографического коллектива ДК «Строитель» г. Электросталь Московской области.

Весьма значительный вклад в создание репертуара на современную тему вносят институты культуры и культурно-просветительные училища. В Центральном концертном зале «Россия» с большим успехом была исполнена силами студентов кафедры хореографии Московского государственного института культуры хореографическая сюита «Под знаменем Октября». Композитором И. Королевым, написавшим музыку, были использованы темы

песен советских композиторов периода гражданской и Отечественной войн, первых пятилеток. В хореографическом решении балетмейстеру удалось раскрыть средствами хореографии образ советского человека, уловить стиль пластики советской молодежи в различные периоды жизни нашей страны. Победа революционного народа, борьба в период гражданской войны, подвиг первых пятилеток, эпизоды Великой Отечественной войны, подъем целины, патриотизм советской молодежи в борьбе за мир — все это получило свое хореографическое решение в сюите. Основная идея сюиты — мысль о непобедимости народа, стоящего под знаменем Октября.

Наш разговор о создании хореографического произведения на современную тему начнем с первого звена, т. е. с драматургии. Чрезвычайно важно, чтобы автор литературной первоосновы (желательно, чтобы это был сам хореограф) изучил события, быт тех людей, о которых он собирается рассказывать в своем сочинении. В отборе жизненных фактов следует руководствоваться вопросом: «Что я собираюсь сказать своим произведением? Какова будет его идея?». Драматургу надо найти такое жизненное событие, на основе которого можно показать зрителю типичные для нашей жизни явления.

Итак, выбор сюжета, выбор героя для номера на современную тему чрезвычайно важны. События, человеческие характеры следует показать в развитии, но не повествовательно — час за часом, день за днем, а выявляя узловые моменты действия, в которых бы наиболее ярко раскрывался характер героя. Балетмейстер должен помнить о национальной принадлежности своих героев и, создавая их танцевальные характеристики, сочетать национальные черты танца с движениями современного человека.

Если мы в основу хореографического произведения берем какое-либо литературное, то, как мы знаем, это не должно быть буквальное воспроизведение сюжета языком хореографии. Однако нельзя мириться также и с тем, что некоторые постановщики, ссылаясь на специфику жанра, часто лишь намечают схему действия, обедняют и искажают образы героев литературного произведения. Чтобы такого не случилось, надо тщательно изучить литературный первоисточник, постичь его идейное содержание, его образный мир, с тем чтобы найти свойственный данному жанру путь для выражения мыслей, чувств героев, коллизий литературного произведения. Примерами такой органичности выразительных средств являются созданные на основе произведений Айтматова «Тополек мой в красной косынке» и «Материнское поле» балеты «Асель» В. Власова (балетмейстер Ю. Григорович) и «Материнское поле» К. Молдобасанова (балетмейстер О. Сарбагисев), на основе «Иркутской истории» А. Арбузова «Ангара» А. Эшпая (балетмейстер Ю. Григорович).

Сюжетной основой концертного номера или балетного спектакля могут быть жизненные наблюдения, а также произведения жи-

вописи, скульптуры, графики. Таков, например, номер «Сильнее смерти», поставленный Л. Якобсоном по одноименной скульптуре Ф. Фивейского.

Хореографическое искусство, так же как и другие виды искусства, должно не просто воспитывать, прежде всего оно должно волновать. Посмотрев балетный спектакль или танцевальный номер, зритель не должен остаться безучастным. Важно выявить в драматургии такие повороты сюжета, которые бы давали возможность средствами нашего искусства раскрыть образ человека, поставить его в такие сценические обстоятельства, в которых бы в полной мере раскрывались черты его характера. Причем драматургу необходимо не только предложить интересное, драматургически насыщенное действие, но найти и преломление этого действия, его раскрытие средствами хореографического искусства.

Нередко даже опытные драматурги берут за основу либретто хореографического произведения такие сюжетные положения, которые при всем желании не могут быть решены средствами хореографии, а развитие образов, драматургические коллизии не связаны друг с другом и не учитывают возможности решения их средствами танцевального искусства. Танец в таких случаях утрачивает свою действенную роль. Балетмейстер должен постоянно заботиться о том, чтобы зритель с первых же минут поверил в происходящее на сцене. Его следует сделать соучастником действия. Мы уже говорили об этом в главе «Основные законы драматургии...». В работе над хореографическим сочинением на современную тему, бесспорно, необходимо соблюдение законов драматургии, принципа контраста и т. п.

Если, в свое время некоторые балетмейстеры имели пристрастие к показу бытовых подробностей, излишней детализации быта, что противоречило самой специфике хореографического искусства, то сейчас мы видим иногда балетмейстерские работы, решенные, наоборот, очень схематично. В них не раскрываются глубины внутренней жизни человека, образ героя лишь намечен.

И то и другое нельзя считать правильным.

Довольно часто встречается и другого рода ошибка балетмейстера, когда он в трех-пятиминутном номере пытается рассказать зрителям о многих исторических фактах из жизни страны или человека, хочет, как говорится, объять необъятное. Это, как правило, приводит к тому, что мы видим на сцене беглое мелькание эпизодов без необходимого осмысления.

Еще одна довольно распространенная ошибка. Разберем ее на конкретном примере. Допустим, балетмейстер хочет рассказать зрителю о героизме красных конников в период гражданской войны. На соответствующий музыкальный материал балетмейстер сочиняет оригинальный рисунок и лексику танца, но не продумывает во всех деталях содержания — и номер не волнует зрителя. Даже интересная форма имеет право на существование только тогда, когда она — средство воплощения содержания номера.

Причем здесь должна раскрываться не радость вообще или горе вообще, а радость или горе *конкретного* человека. Этим несколько не снимается проблема типизации образа.

Балетный спектакль, хореографическая программа ансамбля должны быть рассчитаны на самый широкий круг зрителей, а не на избранную аудиторию. Повторим здесь ленинские слова: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими».

О нашем современнике можно говорить языком классического танца. Это уже доказано опытом ряда удачных балетмейстерских работ. Но в данном случае язык классического танца не может и не должен быть тем же языком, который используется в балетах «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Жизель» и других. Об этом еще в 20-е годы говорил известный деятель советского балета А. Чекрыгин: «Все элементы танца могут и должны войти в этот спектакль, но преломленные через призму сюжета сегодняшнего дня, с классическим чистым танцем построить современный спектакль считаю невозможным». И потому успех новой работы во многом зависит от того, насколько точно будут найдены балетмейстером верные пластические интонации, «слово-сочетания», что в свою очередь требует от постановщика фантазии, умения наблюдать жизнь, ощущать динамику ее ритма, манеру общения современных юношей и девушек, характер движений. Выбрать то, что может послужить средством для создания хореографического образа, развить и укрупнить бытовое движение — задача балетмейстера.

Если режиссер драматического театра, имея текст пьесы, ищет режиссерское решение спектакля, то балетмейстер для раскрытия своего режиссерского решения должен сочинить танцевальный текст, направить свою фантазию на обогащение танцевального языка. Как поэт ищет нужное слово для выражения мысли, слово, которое бы рифмовалось с предыдущим, так и балетмейстер должен найти, сочинить комбинацию движений, перебрать для этого, может быть, не один десяток вариантов, чтобы сочинить нужные движения, нужную фразу.

Говоря об опыте балетмейстеров, работающих над современной темой, обратимся к опыту балетмейстера В. Вайнонена; в балете «Партизанские дни» он использовал весь «арсенал» классического и народного танцев. В. Вайнонен в своих работах создавал одухотворенные, овеянные поэзией танца и вместе с тем жизненно правдивые, достоверные образы. Он резко выступал против условной пантомимы в хореографическом произведении. «Полагаю, — писал он, — что нужно уничтожить пантомиму как шифр, как условные знаки глухонемых, заменив ее языком эмоциональных движений, идущих от жизни реального человека. Танец должен быть единственным языком хореографии. У него могут быть различные формы, и сложнее па классики, и простой шаг. Но и последний должен являться продолжением танца, сохраняя

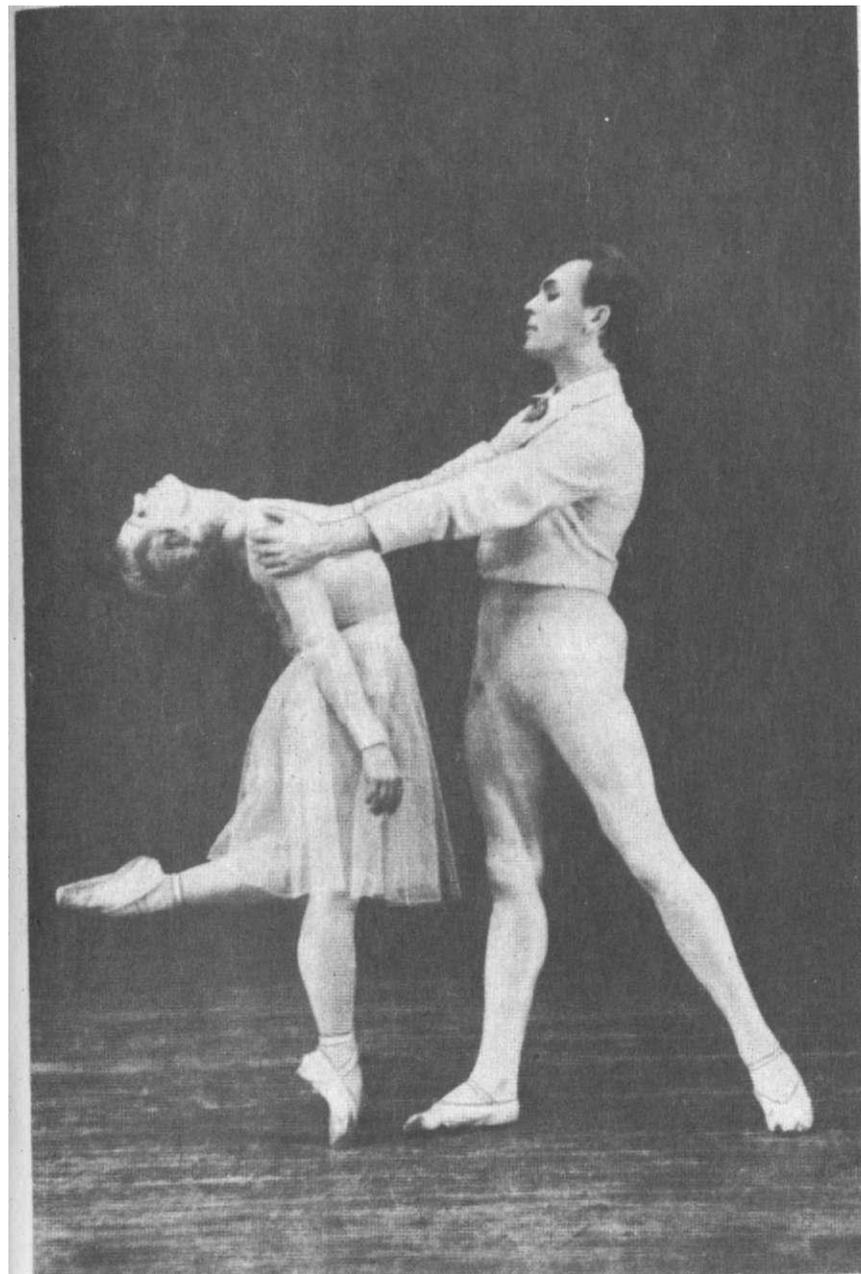
все его основные свойства — ритм, темп, пластику, эмоциональную насыщенность и смысловую выразительность».

Вскоре после войны в филиале Большого театра СССР был проведен творческий вечер замечательного советского танцовщика Алексея Николаевича Ермолаева. Концерт был сформирован из номеров, специально поставленных для данного вечера и отражавших события современности. Актуальная тематика раскрывалась в самих названиях показанных работ: «Защитникам мира — слава!», «Возвращение», «Уполномоченный по плану Маршалла», «Мир победит войну!», «Поздравляю с сыном!», «Агрессор», «Праздничный день», «Воля миллионов»... Артист использовал здесь все средства хореографической выразительности, в том числе пластическую гиперболу, гротеск, прибегал к элементам плакатной трактовки отдельных образов, не боясь условности этих приемов.

С первых же тактов, с первых движений на сцене условность жанра должна не мешать, а помогать донести до зрителя замысел хореографа. Необходимо, чтобы балетмейстер через эмоциональное состояние, через движение, через пластику показал достоверность чувств и характеров своих героев. Пользуясь языком классического танца, балетмейстер может создать образ современника, например раскрыть средствами хореографии объяснение в любви современных юноши и девушки. Если ситуацию перенести в другое историческое время, то манера объяснения в любви двух героев, форма выражения их чувств будет иной, хотя мысль: «Я тебя люблю» — сохранится. Конечно, не только фактор исторического времени, но и социальное положение героев отразится на форме объяснения в любви, и место их жительства, и национальность. В русском танце средней полосы России юноша может положить руку на плечо девушки, в то время как в Карелии, как мы уже рассказывали, прежде чем положить руку на плечо девушки, парень вынимает чистый платок и сначала аккуратно кладет его ей на плечо, а потом уже на платок кладет руку. Мелкие штрихи, мелкие детали, используемые балетмейстером, создают неповторимый колорит.

Поэзия танца должна присутствовать и в хореографическом тексте, и в решении сюжета, который должен быть поэтичным, возвышенным, обобщающим, и в решении образов. Даже отрицательные персонажи должны в танцевальном искусстве не вызывать отвращения. Они могут вызывать антипатию, но они не должны быть решены натуралистически.

Лучшие произведения хореографического искусства на современную тему — концертные номера или балетные спектакли — несут в себе идею прогрессивную, помогающую воспитывать зрителя. Авторы раскрывают тему, идею спектакля в ярких сценических образах. В них отсутствует безликость героев. Это не механический набор фактов, а выявление драматургии действия в сюжетных коллизиях, в противоборстве страстей и характеров. Таким сочинениям обязательно присущи национальные черты,



Сцена из балета «Сильнее любви» в исполнении С. Губиной и В. Мельникова. Балетмейстер И. Смирнов.

что делает их колоритными, образными, неповторимыми. Так, например, балетмейстером Г. Майоровым поставлен номер «Плотогонь»: группа юношей гонит плот по могучей быстрой реке. Хореограф нашел оригинальную форму для решения этого номера. Рисунок танца, танцевальный язык, имеющий украинскую национальную окраску, создают полную иллюзию плывущих на плоту людей. Но этот прием не служит балетмейстеру самоцелью, а помогает ему рассказать о поэзии и трудностях работы плотогонов, раскрыть их образы, их характеры.

Балетмейстер в своем творчестве должен использовать и находки деятелей другого вида искусства — живописи, скульптуры, графики, драматургии, кино. Это могут быть какие-то штрихи поведения, характерные движения, манера держаться.

Одним словом, все, что может верно передать образы наших современников, дыхание современной жизни, раскрыть то главное, что объединяет в себе понятие «советский человек», должно быть использовано балетмейстером в работе над произведением на современную тему.

Сочиняя сюжет для номера на современную тему, определяя лексику для своих героев, балетмейстер призван найти предельно выразительные средства, которые могли бы стать естественными при раскрытии образа нашего современника. Даже пришедшему впервые на выступление хореографического коллектива или на балетный спектакль зрителю мысль балетмейстера, сюжет произведения должны быть понятны, а идея и ее воплощение волновать его.

Решение важнейшей задачи советского хореографического искусства — создание образа современника не является обособленным процессом танцевального искусства, а должно проходить в тесном содружестве с драматургами, музыкантами, художниками.



Академический хореографический ансамбль «Березка». Хороводный танец «Сударушка».

Ансамбль «Березка». Хореографическая композиция «Русское поле».





Академический ансамбль народного танца СССР. Хореографическая композиция «Праздник труда».

Ансамбль народного танца СССР. Венгерский танец.



Ансамбль народного танца СССР. Вьетнамский танец.

Ансамбль «Березка». Русский девичий хоровод «Березка».





Выступление танцевальной группы Государственного Кубанского казачьего хора.

Ансамбль народного танца СССР. Сюита «Дружба народов».



Выступление Государственного ансамбля Латвийской ССР «Дайле».

Ансамбль «Березка». Праздничная плясовая.





Выступление Государственного ансамбля Латвийской ССР «Дайле».



Выступление Государственного ансамбля Латвийской ССР «Дайле».

Государственный ансамбль песни и танца Татарии.



Государственный ансамбль народного танца Грузии. Аджарский танец.





Государственный Калмыцкий ансамбль песни и танца «Тюльпан». Танец «Чичирдык».



Ансамбль «Березка». Хореографическая композиция «Русский фарфор».

Ансамбль «Березка». Русский танец «Топотуха».





Ансамбль «Березка». Хореографическая композиция «Прощай, масленица».



Ансамбль «Березка». Хороводный танец «Узоры».

Ансамбль народного танца СССР. Флотская сюита.



Ансамбль народного танца СССР. Русская сюита.





Украинский танец.

Ансамбль народного танца СССР. Танец «Полянка».



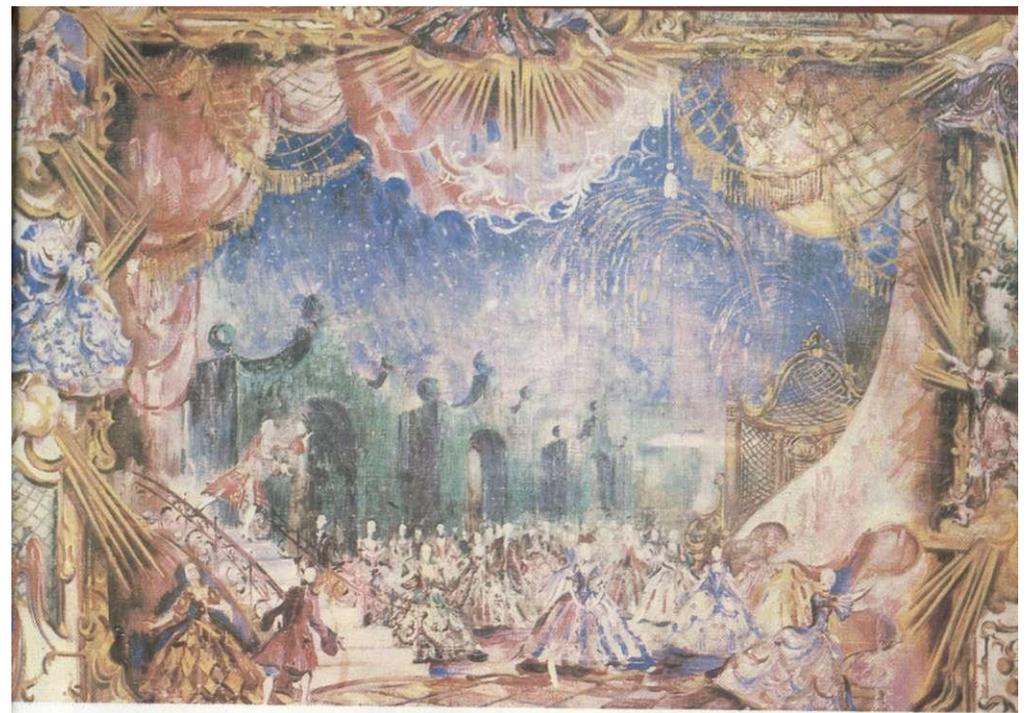
Ансамбль народного танца СССР. Молдавская сюита.

Ансамбль народного танца СССР. Танец «Полянка».



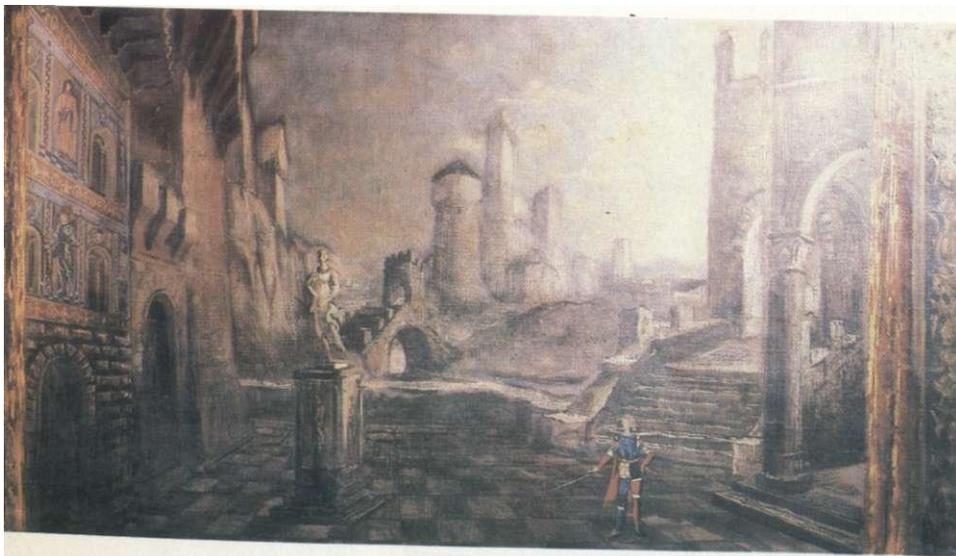


Эскиз декорации к балету «Красный мак». Художник М. Курилко.

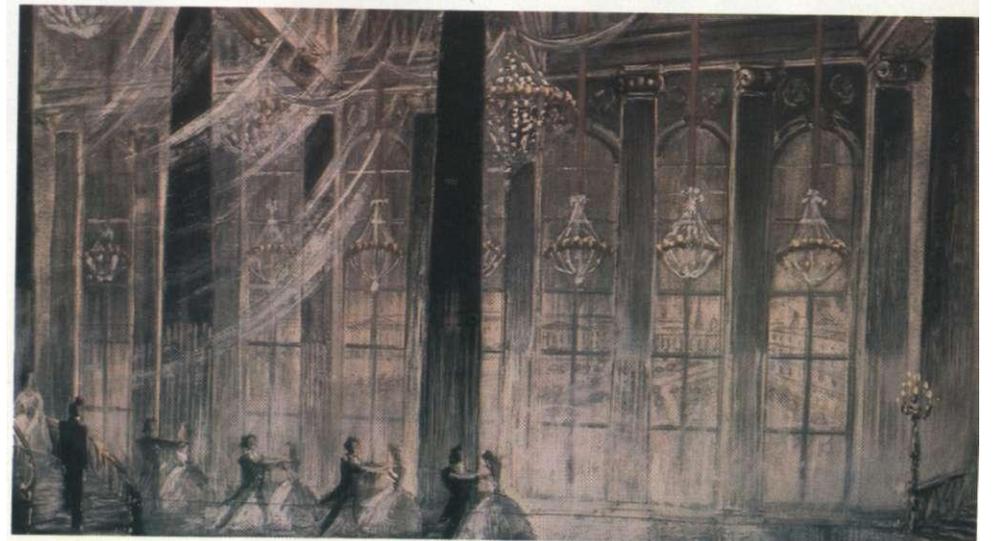


Эскиз декорации к балету «Золушка». Художник П. Вильямс.

Эскиз декорации к балету «Ромео и Джульетта». Художник П. Вильямс.



Эскиз декорации к балету «Маскарад». Художник В. Мамонтов.





Половецкие пляски из оперы «Князь Игорь, в постановке И. А. Моисеева.
Ансамбль народного танца СССР.

ГЛАВА XI

РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА С ХУДОЖНИКОМ

Создание хореографического произведения требует творческого труда, таланта не только балетмейстера и актеров, но только композитора, но и художника.

Руководителю самостоятельного танцевального коллектива — балетмейстеру в его повседневной работе чаще всего приходится обращаться к жанру миниатюры, концертных номеров: народный танец, сюжетные номера, решенные на материале как народного, так и классического танца, реже ему приходится работать над созданием балетных спектаклей.

Наиболее объемна, многозначна работа художника именно над балетным спектаклем, так как здесь он создает и декорационное оформление, и эскизы костюмов, работает над световой партитурой. При решении же концертного номера, концертной программы художник создает эскизы костюмов и световую партитуру, реже — детали оформления, бутафорию, реквизит, т. е. выполняет часть своей работы над постановкой балетного спектакля.

Отправной точкой в работе художника над хореографическим спектаклем является замысел балетмейстера, который, опираясь на музыку, стремится выявить и раскрыть драматургию произведения в пластических образах. И художник средствами своего искусства призван способствовать этому. Он единомышленник драматурга (либреттиста), балетмейстера, композитора, активно участвует в творческом процессе рождения хореографического сочинения.

В становление сценографии русского и советского балетного театра много таланта и труда вложили такие замечательные художники, как К. Коровин, А. Бенуа, А. Головин, Л. Бакст, позднее В. Дмитриев, П. Вильяме, В. Рындин, А. Петрицкий, М. Бобышев, С. Вирсаладзе, Т. Бруни, А. и Б. Кноблоки, Е. Чемодуров, А. Лушин, Ф. Нирод, В. Мамонтов и многие другие. Они, как и представители более молодого поколения — В. Левенталь, Б. Мессерер, Э. Стенберг, Е. Лысик и многие другие, немало сделали для того, чтобы балетный театр нашей страны развивался как театр реалистический, несущий людям гуманные идеи, передовые мысли.

Вот что писал о работе художника один из крупнейших советских театральных художников В. Рындин: «Что такое художник? Я думаю, художник — это человек, которому есть что сказать. А для того, чтобы было, что сказать, необходимо очень серьезно.

очень внимательно и глубоко изучать и знать действительность, жизнь.

Изучать жизнь — это значит не только наблюдать натуру, смотреть, писать пейзажи. Изучать жизнь — для меня прежде всего значит глубоко воспринимать любые явления — хорошие и плохие. Изучать жизнь невозможно, не имея твердых убеждений, тех идеалов, которые для каждого художника составляют его «верую». Отказ от своих принципов, от своих идеалов неизбежно ведет к гибели художника, к потере индивидуальности. А там, где теряется яркость индивидуальности, исчезает искусство»¹.

Как правило, именно балетмейстер решает вопрос о приглашении того или иного художника. Руководствоваться тут следует тем, насколько его стиль, манера, почерк, его идейно-художественная позиция близки хореографу. Заметим также, что, как уже говорилось, при постановке целого балетного спектакля объем работы у художника значительно больше, чем при решении задач, связанных с оформлением концертного номера, концертной программы, но это отнюдь не означает, что в последнем случае творческая задача проще.

Составляя композиционный план, балетмейстер высказывает свои соображения по поводу оформления спектакля, свои пожелания художнику. Художник во всех деталях изучает замысел постановщика.

Балетмейстер знакомит художника с сюжетом спектакля, описывает время и место действия, какими они ему представляются, объясняет идею произведения, обрисовывает основные образы героев, как они будут развиваться в ходе спектакля, высказывает свои соображения по поводу планировки сцены. Важно, чтобы художник проникся замыслом балетмейстера и, развивая его, предложил свое изобразительное решение спектакля. Обратимся снова к книге В. Рындина. «Высокая человеческая культура помогает творить мастеру любой специальности, — пишет он, — а театральный художник, лишенный высокой культуры, вообще не может работать, так как опускается до ремесленного уровня. Живопись и драматургия — этими двумя неотъемлемыми от профессии театральными художника областями далеко не ограничивается круг его знаний. Литература, музыка, поэзия, живопись — все это должен знать театральный художник.

Но главный, все определяющий источник творчества — жизненные впечатления, наблюдения, выводы. Изучая жизнь, художник театра накапливает материал для своего творчества. Чем богаче этот материал, чем шире круг наблюдений, чем глубже мыслит художник, тем вероятней его успех на сцене, тем яснее и точнее ощутит он неповторимость каждого драматического или музыкального произведения, тем лучше он будет сотрудничать с разными режиссерами»².

¹ Рынди́н В. Ф. Художник и театр. М., 1966, с. 5.

² Там же, с. 6.

Художник знакомится и с музыкальным материалом будущего хореографического произведения, что дает ему возможность проникнуть в содержание произведения, в его стиль, характер. Бывают случаи, когда композитор еще не завершил свою работу, тогда следует познакомить художника хотя бы с фрагментами. Задача балетмейстера, композитора и художника — действовать в одном направлении, решать единую задачу, каждый средствами своего искусства.

После ознакомления художника с замыслом произведения, с музыкальным материалом начинается следующий этап его работы — изучение эпохи, в которую происходит действие, литературных, иконографических источников. И здесь художник и балетмейстер трудятся параллельно. У них — одни и те же отправные точки творческого процесса, едина и его конечная цель, однако каждый из них находится при этом в русле специфики своего искусства. В ходе этой очень кропотливой и трудоемкой работы происходят встречи балетмейстера с художником, а если есть необходимость, то и с композитором. Обсуждаются решения отдельных сцен, эпизодов, актов будущего спектакля, что помогает поискам наиболее целесообразного, творчески интересного художественного решения. Позже бывает трудно определить, кто подал ту или иную интересную мысль, подсказал тот или иной постановочный прием, иногда в ходе таких творческих встреч балетмейстер меняет трактовку отдельных фрагментов. Одним словом, и здесь, так же как и в работе балетмейстера с композитором, идет процесс взаимообогащения, развития первоначального замысла.

О необходимости тесного сотрудничества балетмейстера и художника писал еще Ж. Ж. Новер: «Не зная как следует содержания произведения, художник-декоратор легко впадает в ошибки; он не советуется с автором, а пишет декорации, следуя лишь собственным представлениям, нередко превратным, которые мешают ему достигнуть правдоподобия, требуемого от декорации...»

Каждый народ имеет свои законы, нравы, обычаи, особенности, обряды, каждая нация отличается своими вкусами, своей архитектурой и собственной манерой в искусстве. Искусный художник должен уметь охватить все это многообразие. Кисти его надо быть верной природе; если она оказывается неспособной передать характер той или иной страны, художник перестает быть правдивым и теряет право на успех.

Рисовальщик костюмов никого ни о чем не спрашивает, и нередко случается, что обычаи, нравы и одежды какого-нибудь древнего народа приносятся в жертву сегодняшней моде либо капризу знаменитой танцовщицы или певицы»¹.

Итак, сценографическое решение балетного, как, впрочем, и любого другого, спектакля является составной частью художественного целого.

Во время работы балетмейстера с художником им, как правило, уже известна та площадка, на которой будет ставиться данный спектакль. Поэтому художник учитывает размеры сцены, ее техническую и световую оснащенность, соразмеряет свой творческий замысел с ее возможностями, быстротой смены декорационного оформления, высотой колосников, количеством штакетов. Все эти условия обычно отражены в плане сцены, которым пользуется при работе художник и балетмейстер.

Прежде чем приступить к созданию эскизов, художник оговаривает с балетмейстером свое художественное решение. Оно может быть самым разным, но право на существование обретет только в том случае, если станет понятным не только художнику и балетмейстеру, но и зрителю, если поможет ему лучше уяснить идею, заложенную в произведении. Художник формирует сценический облик спектакля, однако при этом не следует забывать о том, что воплощать замысел балетмейстера и художника будут в первую очередь исполнители. Художественное оформление должно помогать выявлению образа спектакля, его идейной концепции, образов и характеров действующих лиц.

Условность свойственна любому искусству, в том числе и хореографии, и изобразительному искусству. В работе театрального художника условность выявляется достаточно широко. Важно, чтобы она не стала самоцелью, но отвечала реалистической направленности любого жанра театрального искусства. Это, так сказать, условность «безусловная». Она призвана помочь зрителю понять происходящее на сцене. Эта образная, поэтическая правда должна быть в работе художника как при декорационном оформлении, так и при создании костюмов. Целесообразность того или иного художественного решения должна опять-таки определяться замыслом авторов спектакля — либреттиста, композитора, хореографа. Замечательный советский художник и режиссер Н. А. Акимов высказал, с моей точки зрения, интересную мысль: «Несколько лет тому назад у нас делались попытки найти единый, предпочтительный, рекомендуемый метод оформления. Это было все равно, что предлагать пианисту выбрать себе одну клавишу, на которой и играть»¹.

Любое художественное произведение должно волновать зрителя, делать его соучастником действия, заставлять сопереживать происходящему на сцене. Художник — помощник балетмейстера в осуществлении этой задачи. Выбор средств, которыми он пользуется, диктуется жанром произведения, его стилем, замыслом. Хореографический жанр требует свободной сценической площадки, не загроможденной лишними предметами. Это необходимо учитывать художнику в своей работе. Но он также должен принимать во внимание стиль произведения, его характер, даже индивидуальный почерк балетмейстера. Какие же средства использует художник для оформления спектакля? Ответим на

этот вопрос словами замечательного советского художника и режиссера Н. Акимова: «Те средства, которые существуют сегодня и производят максимальные и самые лучшие впечатления, и есть хорошие средства. Однако надо иметь в виду, что, во-первых, могут быть интересные средства, применяемые театром, которые сегодня еще не совсем поняты зрителем. Как это ни грустно, это может быть. И если эти средства станут понятны зрителю через тысячу лет — они не нужны. Но если — послезавтра, то с ними нужно осторожно работать. Во-вторых, могут быть хорошие средства, но не к месту применяемые. Это тоже возможно. И в таких случаях нельзя дезавуировать эти средства, а надо также продолжать с ними работать. В-третьих, могут быть и не оправдывающие себя средства, как результат неудачных, но безусловно нужных опытов. Все эти случаи вполне закономерны. Но возможен еще и такой вариант, когда художник упорно применяет свои средства, привлекающие внимание зрителя, но не раскрывающие содержания произведения, не содействующие тому, чтобы зритель увлекся мыслью данного произведения, то есть когда налицо интерес художника к выразительным средствам как таковым, без учета их общего воздействия в спектакле. Собственно говоря, именно в этом корни формализма»¹.

Работая над постановкой балета композитора Л. Лапутина «Маскарад», автор настоящего пособия вместе с художником В. Мамонтовым, естественно, изучали материалы эпохи, знакомились с историей постановок произведений М. Лермонтова в драматическом театре, в том числе с замечательным оформлением «Маскарада» художником А. Головиным. Однако время, которое отделяло нас от этой постановки в петербургском Александринском театре, особенности хореографического спектакля, которые предъявляют к художнику свои специфические требования, — все это обязало нас искать такие принципы сценического воплощения, которые казались нам наиболее органичными для стиля и характера музыки, для предлагаемого балетмейстерско-режиссерского решения. Для нас было важно создать внутри каждого акта непрерывность происходящего, с тем чтобы смена места действия, декорационного оформления совершалась молниеносно. И вот в процессе обсуждения мы с художником решили менять декорации с помощью задвигающихся на первом плане кулис-драпировок, которые закрывали сцену постепенно, а продолжавшееся на авансцене действие служило как бы мостиком к последующей картине. Эти движущиеся кулисы давали возможность проводить смену декораций: когда они соединялись в центре, то как бы «смывали» предыдущую картину, а расходясь на противоположные стороны, открывали перед зрителем новое место действия, куда попадали герои, находящиеся на первом плане. Это создавало непрерывность действия — неожиданность появления нового места действия помогала развитию драматургии спектакля.

¹ Цит. по кн.: Художники театра о своем творчестве, с. 31.

Приведем еще один пример. Режиссер И. Туманов в своей последней работе — постановке на сцене аргентинского театра «Колон» в Буэнос-Айресе оперы Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» обсуждал с художником Е. Чемодуровым и со мной, как с балетмейстером, принципы решения спектакля. История постановки «Золотого петушка» знает различные режиссерские решения. Туманов же предложил интересный прием, исходящий из сказочной природы произведения А. С. Пушкина и Н. А. Римского-Корсакова. Начало и конец оперы дали возможность постановщику решить этот спектакль как сказку, которую рассказывает зрителю Звездочет. Вот актер выходит на сцену во фраке и на глазах у зрителя преобразается в Звездочета. Из темноты возникает его одежда, на голове оказывается колпак, вся его фигура видоизменяется, на плечах появляется сума, где сидит Золотой петушок. И Звездочет начинает рассказ. В конце спектакля его преобразование происходит в обратном порядке, и перед зрителями снова возникает актер во фраке.

Оговорив основной принцип решения спектакля, художник и балетмейстер переходят к детальному обсуждению планировки сцены, решению каждого эпизода, костюмов. Поясню это на примере из собственного опыта. Среди главных героев балета Г. Синисало «Кижская легенда» был один, который хотя и не действовал активно, но тем активнее влиял на все события. Это само кижское чудо — Преображенский собор. Композитор создал его удивительный музыкальный образ — трепетное пение струнных как бы возникает из капель росы и солнечных бликов. Поэтичная, лирическая мелодия гармонично сплетается с мужественной, эпически величавой темой народа, с радостным гимном свободе, пронизанным торжественным пением колоколов. Проникшись характером музыки и тональностью пластических композиций, художники Б. и А. Кноблоки создали незабываемый образ кижского чуда. Кижская жемчужина — Преображенский собор у художников словно живет одной жизнью с героями — его силуэт то исчезает в голубом тумане, как таинственное видение, то будто отражает багровое зарево пожарищ, то ликующе высвечивается в золоте солнечных лучей... Вот что писала о декорациях спектакля газета «Комсомолец»: «Хореография органично «вписывается» в декорации художников Бориса и Андрея Кноблоков. Художники тонко чувствуют и характер звучания музыки, и особенности пластического «письма» балетмейстера. Серо-серебристые, серо-красные, серо-золотые, серо-зеленые тона — цветовая гамма, которой пользуются художники, вместе с музыкой и хореографией формирует эмоциональную тональность спектакля, способствует наиболее полному раскрытию его содержания».

В этом балете мной была задумана сцена, где героиня Олена, разлученная со своим любимым Нестором и заключенная в темницу, стремится помочь ему выбраться из заточения. Вот что было написано для композитора и художника в композиционном плане.

Шестая картина.

№ 39. Темница Олены. Рыдает в заточении девушка. В исступлении пытается она разрушить кулаками толстые стены, выломать решетки. Отчаяние овладевает ею. А сердце ее трепещет, словно птица, так и хочет улететь туда, где Нестор. Рыдая, замирает она в углу темницы. Вариация Олены имеет одну часть и небольшое завершение. Длительность 30—35 секунд.

№ 40. Птицы. На зов Олены влетела в темницу птица, за ней другая, третья... Это ее лесные друзья. Наперебой утешают они ее. Она рада им, но мысли и чувства ее далеко отсюда. Рассказывает им Олена о своей судьбе, просит помочь вырваться из неволи, сквозь решетку тянется к Нестору.

Номер состоит из двух частей:

А. Прилет птиц. Очень взволнованная, трепетная тема. Длительность 30—35 секунд.

Б. Тоскливо и жалобно рассказывает Олена о своей судьбе. Птицы утешают ее. Музыкальный характер этой части тягучий, жалобный. Длительность — 30—35 секунд.

№ 41. Закружились, завертелись птицы. Олена с ужасом видит, как птицы, пролетев по кругу, одна за другой, стремительно падают к ее ногам и погибают, сбрасывая свое оперение у ног Олены. Девушка пытается остановить их, но напрасно. В растерянности она поднимает с пола их оперение — и руки ее превращаются в крылья. Олена становится птицей и стремительно вылетает из темницы.

Этот номер является завершением шестой картины. Он чрезвычайно важен по своему смысловому и эмоциональному значению, поэтому драматургическая напряженность и в музыке, и в хореографии должна быть очень сильной. Настоящая буря эмоций, буря чувств. Длительность номера — 1 минута 15 секунд.

Художники, ознакомившись с замыслом этой картины, предложили свои варианты решения, опирающегося на основной замысел балета. Цель их работы — помочь балетмейстеру донести его мысль до зрителя, чтобы он не только умом, но и сердцем стал соучастником действия; эмоционально, средствами изобразительного искусства способствовать более глубокому раскрытию содержания эпизода, его убедительному образному прочтению, созданию соответствующей психологической атмосферы. Для этого художники Кноблоки предложили определенное графическое и световое решение картины, трансформацию костюма. Балетмейстер и художники заранее обговорили мизансцены, которые связаны с гибелью птиц и превращением Олены в птицу, ее «вылет» из темницы. При этом художники и балетмейстер учитывали техническую оснащенность сцены Петрозаводского театра, где осуществлялась постановка.

Подобная творческая работа дает возможность избежать ошибок, неприятных неожиданностей, которые могут возникнуть при выходе репетиций на сценическую площадку.

Перед тем как приступить к созданию эскизов, художник оговаривает с балетмейстером планировку сцены и дает наброски будущих эскизов, иногда в карандаше, иногда в цвете. Он помечает, на каком плане, на каком штанкете предполагается повесить тот или иной задник, тюль, где будет стоять тот или иной станок. Все это поможет делать соответствующую выгородку для репетиций, учитывая планировку определенной картины или эпизода. Затем художник делает эскизы декорационного оформления и, согласовав эскизы с балетмейстером, выносит их на обсуждение художественного совета коллектива или театр*ра. Часто по этим

эскизам впоследствии делается рабочий макет, цель которого — уточнить планировку сцены. Так как все детали макета выполнены в масштабе, это дает представление о более точной планировке.

По эскизам и макету вместе с постановочной частью художник делает шаблоны, уточняет орнаментальные рисунки, детали оформления, оговаривает материалы, из которых предполагается изготовить сценическое оформление. Художник вместе с балетмейстером делает выписку по картинам на бутафорию и реквизит. Для бутафории, реквизита готовятся отдельные эскизы.

Важным звеном работы художника является выполнение эскизов костюмов. Сценический костюм в хореографическом произведении не только помогает созданию исторической, социальной, национальной, индивидуальной образной характеристики, но тесным образом связан со спецификой жанра, с хореографическим образом. Балетмейстер оговаривает с художником все детали костюма, делает для него монтировку костюмов. В первой и третьей картинах, например, героиня появляется в одном и том же костюме, а во второй — у нее другой костюм.

В выписке костюмов балетмейстер кратко характеризует костюм, необходимые детали, более подробно он оговаривает их с художником.

Готовые эскизы костюмов утверждаются балетмейстером. Как правило, эскизы костюма рассматриваются на художественном совете вместе с эскизами декораций. Чрезвычайно важно, чтобы художник, работая над хореографическим произведением, знал специфику этого жанра и учитывал ее в решении оформления. Бывает, что к работе над балетным спектаклем привлекаются очень интересные художники, имеющие большой опыт работы в театре, но не знающие специфики хореографического жанра. Это может привести к тому, что оригинальные по своему решению костюмы и декорационное оформление будут не соответствовать хореографическому решению, музыке спектакля. В результате проигрывает спектакль, проигрывают актеры, проигрывает и сам художник.

Опытный художник в решении костюмов исходит из замысла произведения, его стиля, прислушивается к пожеланиям балетмейстера в отношении покроя костюма, фактуры материала, он учитывает также индивидуальные особенности исполнителей: фигуру, рост, с тем чтобы костюм помогал актеру в создании образа. Художник делает эскизы костюмов в цвете, балетмейстер же должен попросить приложить к эскизу кусочки ткани в той фактуре и в том цвете, в котором будет делаться костюм, так как разная фактура материала по-разному принимает цвет. В совместном труде балетмейстера и художника не может быть мелочей — все важно, все отразится на качестве спектакля.

Для балетмейстера нередко большое значение имеет сочетание в танце различных по цвету костюмов. Цветовая гамма может влиять на рисунок танца, в таком случае художник, учиты-

вая пожелания балетмейстера, старается отразить это в эскизах костюмов.

Художник делает также эскизы грима и париков, которые в известной мере отражают характеры, душевное состояние действующих лиц. Эти детали также обсуждаются с балетмейстером. Иногда, правда, художник схематично намечает лицо героя, уточняя лишь форму парика, бороды, усов и т. д. В любом случае задача заключается в том, чтобы дать возможность мастерским подготовить необходимые парики, усы, бороды, указать, какие гримы понадобятся для будущего спектакля.

В процессе работы по изготовлению декораций художник следит за тем, как осуществляется его замысел, соответствует ли то, что делается в мастерских, его эскизам. Часто художник спектакля помогает не только советом, но и практически включается в работу художников-исполнителей. Балетмейстер вместе с художником почти ежедневно бывает в цехах, следит за изготовлением декораций, вместе с заведующим постановочной частью проверяет сроки исполнения. Но вот декорации выполнены, и художник приступает к монтировочным репетициям. На сцене размещают оформление нового спектакля: вешают задники, кулисы, патуги, ставят станки и т. д. Руководят работой художник и заведующий постановочной частью, но участвует в ней и балетмейстер. Он тщательно проверяет, все ли сделано из того, что оговаривалось при создании эскизов и макета. Ведь все это теперь обретает жизнь на сцене. Вот проведена так называемая подгонка декораций, и можно приступать к монтировочным репетициям, вслед за которыми идет монтировка света.

Когда «ставится» свет, учитывается не только декорационное оформление, но и цвет костюмов исполнителей, обрабатываются перемены света с одного положения на другое. Как правило, на первые монтировочные световые репетиции исполнителей не вызывают. Если по ходу действия встречаются какие-либо сложные перемены света, связанные с действиями актера, то его подменяет помощник режиссера, выполняющий мизансцену актера, с тем чтобы осветители привыкли к этим мизансценам и помнили, где и когда дается или снимается свет с исполнителя. Помощник режиссера знает мизансцены, так как обычно он присутствует на репетициях и в зале, и на сцене. Когда перемены декораций или света связаны с определенной временной протяженностью, то такие монтировочные репетиции проводятся под музыку. Обычно вызывают концертмейстера, который, зная темпы различных эпизодов, помогает постановочной части связать перемену света или декораций с музыкальным материалом. Иногда перемена декораций и света, происходящая на глазах у зрителя, должна проводиться в определенном ритме, чтобы не нарушилось единство спектакля, его ритм, стиль, образ. В процессе монтировочно-световых репетиций создается партитура света, т. е. запись всех световых положений. Световая партитура создается художником и балетмейстером вместе с заведующим осветительным цехом.

Заключительной фазой работы художника является сочетание монтировочных репетиций с монтировкой света. На сценических репетициях с декорациями и светом соединяются воедино все компоненты спектакля.

Работа художника в ансамбле народного танца, в самодеятельном хореографическом коллективе по объему уступает работе в балетном театре, но вместе с этим налагает на художника дополнительную ответственность, так как только решением костюма, световой партитуры он может помочь балетмейстеру в раскрытии идеи произведения, его содержания, национальных черт героев, хореографических образов. Художник должен в costume и свете отобразить стиль задуманного балетмейстером произведения, характер и образ музыки и т. п. Примером такой работы может быть работа замечательного украинского художника А. Петрицкого, талантливо и образно оформившего программы в Ансамбле народного танца Украинской ССР, осуществлявшиеся балетмейстером П. Вирским. А. Петрицкий учитывал специфику хореографического жанра и даже характер поставленных балетмейстером движений. Его костюмы помогли исполнителям в решении пластических образов.

Совместная работа балетмейстера и художника — важный компонент в создании хореографического произведения. Его успех во многом зависит от их взаимопонимания, общности идейно-творческих позиций.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Советское хореографическое искусство за годы Советской власти достигло огромных успехов и обрело признание и славу во всем мире. Советское многонациональное хореографическое искусство, его расцвет обусловлены прежде всего социальным строем нашей страны, заботой партии и Советского правительства с развитием культуры народа, вдохновенным творческим трудом деятелей балета.

Понятие художественной самодеятельности, в том числе и хореографической, возникло после Великой Октябрьской социалистической революции. Широкое развитие сети хореографических коллективов — от народных ансамблей до народных театров балета — имеет целью удовлетворение духовных потребностей трудящихся.

Отличительной чертой советского хореографического искусства является его связь с интересами, с запросами общества. Демократичность советского хореографического искусства обусловлена самой жизнью, обусловлена тем, что хореографическое искусство в нашей стране питается из живительного родника — народного творчества.

Для советского хореографа изучение, знание фольклорного материала, народных традиций — один из основных источников творчества. Глубокое изучение народного творчества должно стать основой основ деятельности каждого советского художника.

Опираясь на марксистско-ленинскую теорию, пользуясь методом социалистического реализма, советские балетмейстеры призваны создавать произведения искусства, достойные нашего великого времени.

Будущий балетмейстер, кроме знаний в области композиции танца, должен постичь основы создания новых хореографических сочинений, в том числе и на современную тему.

Как будущий руководитель самодеятельного коллектива он должен встать на путь самостоятельного творчества. В то же время он должен поставить перед собой задачу постоянно обогащать духовный мир своих воспитанников, участников коллектива, формировать такие качества человеческой личности, как гражданственность, патриотизм, гуманность. Здесь руководителю танцевального коллектива может стать верным помощником народный танец. Он всегда исключительно образен, как и народное

мышление вообще. Наряду с высокой балетной классикой, народный танец всегда был и останется тем живительным родником творчества, который питает любой жанр хореографического искусства. В поисках современных средств выражения, в поисках современности звучания танец не должен утрачивать свою связь с народностью, с выразительностью фольклора, позволяющую полнее раскрывать человеческие образы и характеры. Хореографическое искусство, наряду с другими видами искусства, должно служить высоким идеалам современности, раскрывая мысли и чувства, созвучные нашей эпохе.

Важной чертой в развитии советских национальных культур является их взаимодействие, взаимовлияние, взаимообогащение. В нашей стране исключена замкнутость того или иного явления искусства пределами одной республики — любая победа становится сразу достоянием искусства всей страны. Отсюда при естественной неповторимости художественных традиций каждого народа мы видим и своеобразную общность этих традиций. Сходные черты есть и в самих обстоятельствах, которые сопутствовали широкому развитию народного творчества в разных краях Советского Союза.

Возьмем северную Карелию, где исконные сельские «беседы» с народными плясками постепенно нашли выход «на широкую арену» — стали исполняться в избе, приспособленной под клуб, а со временем — в Дворцах культуры, замечательной танцевальной группой ансамбля «Кантеле».

Или взять Узбекистан, где Тамара Ханум вывела узбекский фольклорный танец на «большую площадку». Ее землячка Мукаррам Тургунбаева, удостоенная Государственной премии СССР, стала создателем и руководителем ансамбля «Бахор». Разве это не яркое доказательство успехов, достигнутых исполнителями народных танцев.

Мы сознательно выбрали для примера столь отдаленные друг от друга географические точки, чтобы продемонстрировать принципиально общее в сложном процессе расцвета национального искусства, наступившего во всех республиках, которые располагают ныне великолепными коллективами народного танца.

В 20—30-е годы советские хореографы и фольклористы проделали большую работу по изучению народного хореографического наследия. Именно на этой основе и возникли прославленные ансамбли народного танца в союзных и автономных республиках. Именно на этом материале базируется современный репертуар этих коллективов. Работа с фольклором обогатила палитру балетмейстеров. Можно откровенно сказать, что именно обращение к народным танцам дало возможность многим из них стать подлинными мастерами хореографии. Богатство народного творчества позволяет балетмейстерам создать интересные, самобытные постановки.

Знание и изучение фольклора не означает, что балетмейстер в своей постановочной работе должен опираться лишь на

музыкально-фольклорный источник. Композиторское сочинение, музыка, написанная специально для постановки, — вот идеальный случай, который должен стать нормой работы любого танцевального коллектива. Композиторское сочинение может базироваться на фольклорном материале, но оно должно отражать драматургию задуманного балетмейстером номера, должно помогать балетмейстеру и исполнителям в их творческой работе. Союзы композиторов в национальных республиках имеют возможность помочь ансамблям танца, что приносит пользу не только музыкальной, но и хореографической стороне программ таких коллективов.

Народный танец, пропагандируемый советскими профессиональными и самодеятельными коллективами, завоевал себе многомиллионную аудиторию почитателей на всем земном шаре.

Народно-танцевальная культура в том виде, какая она есть сегодня, — часть общей культуры народа, которую нужно беречь, изучать и развивать. Но сохранение сокровищниц народного искусства — это не только музейная, сугубо этнографическая, но и актуальная творческая проблема. Обедненный, узкий взгляд на фольклор, неумение увидеть в танце, созданном народом, прежде всего выражение многогранного человеческого характера приводит к серьезным образным, эстетическим, идейным потерям в самых различных сферах балетмейстерской деятельности.

Небывалого расцвета достигло у нас народное творчество, органичны и плодотворны взаимосвязи самодеятельного и профессионального искусства, в недрах народной фантазии родились емкие и яркие формы и жанры, где преломляется современная тема. И все, что сегодня происходит в народном искусстве, требует от нас, профессионалов-хореографов, тщательного изучения и осмысления, претворения в практической деятельности.

Напомним, что для балетмейстера основной задачей является идейно-эстетическое воспитание масс средствами хореографического искусства, показ средствами танца характера человека, впечатляющей красоты его деяний, воплощение тех мыслей и чувств, которые волнуют нашего современника. Немало делается в этом направлении нашими балетмейстерами. Современная тема предполагает самые разнообразные формы и виды воплощения. Показ современного человека в его жизни, труде, борьбе, отражение важнейших этапов истории нашего советского государства — задачи первостепенной важности. Постановка номеров на современную тему требует мобилизации всех творческих сил коллектива.

Одним словом, проблем перед хореографическим искусством много, одна из них — самобытно, многолико и интересно претворять в хореографических произведениях огромные богатства народного искусства. Пусть свет его чаще озаряет сцены Дворцов культуры, клубов!

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основная

- Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976, т. 1—2.
Ленин В. И. О культуре. М., 1980.
Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1979.
Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС. 14—15 июня 1983 года. М., 1983.
- Базарова Н., Мей В. Азбука классического танца. М.—Л., 1964.
Ваганова А. Основы классического танца. Л., 1980.
Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. М., 1964.
Захаров Р. Записки балетмейстера. М., 1976.
Захаров Р. Беседы о танце. М., 1963.
Захаров Р. Работа балетмейстера с исполнителем. М., 1967.
Захаров Р. Сочинение танца. М., 1983.
Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. Л., 1976.
Музыкальный театр и современность. Вопросы советского балета. М., 1962.
Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах. Л.—М., 1965.
Соллертинский И. Статьи о балете. Л., 1973.
Тарасов Н. Классический танец. М., 1981.
Ткаченко Т. Народные танцы. М., 1975.
Ткаченко Т. Работа с танцевальными коллективами. М., 1958.
Фокин М. Против течения. Л., 1962 и 1981.
Эльяш Н. Балет народов СССР. М., 1977.

Дополнительная

- Луначарский А. В. В мире музыки. Статьи и речи. М., 1971.
Алексютрович Л. Белорусские народные танцы, хороводы, игры. Минск, 1978.
Бахрушин Ю. История русского балета. М., 1976.
Бачинская Н. Русские хороводы и хороводные песни. М.—Л., 1951.
Богданов-Березовский В. Статьи о балете. Л., 1962.
Вальберх И. Из архива балетмейстера. М.—Л., 1948.
Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. М., 1963.
Василенко К. Вопросы развития современного украинского народно-сценического танца. Киев, 1965.
Габович М. Душой исполненный полет. М., 1966.
Гварамадзе Л. Грузинский народный танец. Тбилиси, 1962.
Глушковский А. Записки балетмейстера. М.—Л., 1940.
Гуменюк А. Народное хореографическое искусство Украины. Киев, 1968.
Жорницкая М. Северные танцы. М., 1970.
Захаров Р. Искусство балетмейстера. М., 1954.
Ивановский Н. Бальный танец XVI—XIX веков. Л.—М., 1948.
Иванов Ф. Бурятские танцы. Улан-Удэ, 1963.
Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.—М., 1958.
Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.—М., 1963.
Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Л., 1971.

- Красовская В. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. Л., 1979.
Красовская В. Западноевропейский балетный театр эпохи Новера. Л., Искусство, 1981.
Курбет В., Мардарь М. Молдавские народные танцы. Кишинев, 1969.
Лисициан С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Ереван, 1972, т. I.
Лопухов А., Ширяев А., Бочаров Ф. Основы характерного танца. Л.—М., 1939.
Слонимский Ю. Дидло. Л.—М., 1958.
Слонимский Ю. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956.
Смирнов И. Танцует Карелия. Петрозаводск, 1981.
Смирнов Е. Северная кадрили. Петрозаводск, 1977.
Суна Х. Латышские хороводы и хороводные танцы. Рига, 1967.
Суриц Е. Все о балете. М.—Л., 1966.
Степанова Л. Танцы народов СССР. М., 1971.
Стуколкина Н. Четыре экзерсиса. М., 1972.
Тагиров Г. Татарские танцы. Казань, 1960.
Устинова Т. Русские народные танцы. М., 1960.
Энтелис Л. 100 балетных либретто. М., 1966.
Чурко Ю. Белорусский народный танец. Минск, 1972.
Чурко Ю. Белорусский балетный театр. Минск, 1983.
Чуда к Г. Калмыцкие танцы. Элиста, 1966.
Эльяш Н. Образы танца. М., 1970.
Эльяш Н. Пушкин и балетный театр. М., 1970.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Глава I. Становление и развитие советского хореографического искусства	5
Глава II. Советское хореографическое искусство на путях социалистического реализма	21
Глава III. Художественная самодеятельность масс и ее значение для развития культуры народа	38
Глава IV. Балетмейстер	49
Глава V. Основные законы драматургии и их применение в хореографическом произведении	59
Глава VI. Музыка в хореографическом произведении	112
Глава VII. Композиция танца	121
Глава VIII. Работа балетмейстера по созданию хореографического образа	139
Глава IX. Сценическая обработка фольклорного танца	152
Глава X. Работа балетмейстера над современной темой	166
Глава XI. Работа балетмейстера с художником	177
Заключение	187
Рекомендуемая литература	190

Игорь Валентинович Смирнов

ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Зав. редакцией П. А. Стеллиферовский

Редактор Э. В. Мазнина

Младший редактор Е. И. Туманова

Художник А. Л. Кашеков

Художественный редактор Т. А. Алябьева

Технические редакторы С. Н. Терехова, И. Ю. Щукина

Корректор Н. В. Бурдина

ИБ № 8398

Сдано в набор 21.03.85. Подписано к печати 17.01.86. А02515. Формат 60х90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 12 + вкл. 1 + форз. 0,25. Усл. кр. отг. 16,5. Уч.-изд. л. 13,40 + вкл. 1,29 + форз. 0,45. Тираж 19 500 экз. Заказ № 1780. Цена 1 руб.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной роши, 41.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

Хорошо сочиненный балет должен являть собой живую картину страстей, нравов, обычаев, обрядов и бытовых особенностей какого-нибудь народа. ...Если балет лишен выразительности, если в нем нет ярких картин, сильных положений, он будет всего лишь зрелищем холодным и однообразным. Искусство балета не терпит посредственности...

Ж. Ж. Новер. «Письма о танце и балетах»

Какими качествами должен обладать балетмейстер, какими знаниями должен он овладеть? Конечно, главное — это дарование. Но без знаний дарование бесполезно... Стало быть, первое и самое главное для балетмейстера — высокая степень культуры. Чем выше окажутся его общие знания, тем выше художественный уровень его произведений...

Второе непременно условие для балетмейстерского творчества — музыкальные познания почти что в объеме теоретико-композиторского факультета консерватории, ибо вся работа балетмейстера зиждется на музыке...

Следом за музыкой идут живопись и скульптура: из них исходит балетмейстер, обращаясь к той или иной исторической эпохе.

Ф. Лопухов. «Хореографические откровения»