

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

— Наталия Михайловна, у каждого актера есть своя точка отсчета, с которой начинается его творческая биография. Для вас она началась значительно раньше, чем обычно, задолго до поступления в Ленинградское хореографическое училище.

— Первый сценический дебют состоялся очень рано. Я дочь танцовщицы Наталии Александровны Дудинской, и мама была моим первым педагогом. Она руководила балетной студией в Харькове и давала в день несколько уроков в зависимости от возраста и подготовленности танцовщиц и учениц. Я занималась со всеми — и с опытными, и начинающими, проделывая в день несколько уроков. Выдворить меня из зала было совершенно невозможно. В девять лет я не только выступала в концертах с сольными номерами, но даже танцевала в балетах, а в двенадцать мы уехали в Ленинград, и я поступила в хореографическое училище.

— Кого вы могли бы назвать еще из своих учителей, кто сыграл наиболее значительную роль в вашей танцевальной судьбе?

— Конечно, Агриппину Яковлевну Ваганову. Ей я обязана всем, чего добилась. О ее классе я мечтала с того самого момента, как переступила порог училища, носящего ныне ее имя. Все годы учебы в младших и средних классах я жила ожиданием встречи с Вагановой, этого счастливого часа, определившего всю мою дальнейшую творческую судьбу. Я доверилась Вагановой сразу же и безоглядно, с первого же урока и на всю жизнь. Я училась у нее двадцать три года — три в школе и двадцать в театре, в классе усовершенствования. Все свои роли я готовила только с ней. На протяжении всех этих лет она была моим единственным педагогом, репетитором и наставником. Она сделала меня балериной, и я навсегда сохранила любовь и великую благодарность моему дорогому учителю.

— Ваш репертуар был широк и разнообразен необычайно. Неизменная участница всех новых, экспериментальных спектаклей тридцатых, сороковых, пятидесятих годов, вы явились первой исполнительницей многих образов в балетах В. Вайнонена, Р. Захарова, Л. Лавровского, В. Чабукиани, Н. Анисимовой, Б. Феястера, Л. Якобсона, К. Сергеева. Необычайно богат был и ваш классический репертуар. Трудно отгадать предпочтительнее какой-либо из созданных вами ролей, но у вас, вероятно, есть, как у каждого актера, особо любимые, близкие вашему сердцу? Такие вопросы вам, конечно, задавали много раз?

— Все они бесконечно дороги, в каждую вложена частица души. Не случайно ведь я почти все эти роли сохранила в репертуаре до последнего своего сезона. Но четыре из них занимают особое место. Прежде всего Лауренсия, поставленная с учетом моей артистической индивидуальности Вахтангом Чабукиани. Это первый героический женский образ на советской сцене, созданный средствами классического танца. Лауренсия была очень близка мне, характеру и стилю моего танца. Образ героини создавался исключительно танцевальными средствами — иного решения спектакля и роли мы с Вахтангом Михайловичем не мыслили. Мы оба были «до мозга костей» танцовщицами и свободнее всего выражали себя в танце. Чабукиани наделил мою героиню совершенно необычной для того времени сложнейшей танцевальной лексикой, насыщенной большими прыжками и полетами. Это был новый, современный,

героический стиль классического танца. Этапным был и сам спектакль. Танец был его главным героем. В нем раскрывалось все — образы, тема, идея спектакля. Затем «Золушка» Прокофьева. Она явилась нашей первой послевоенной премьерой. В Перми в тяжелом военном году в маленьком гостиничном номере у С. Прокофьева, К. Сергеева и Н. Волкова (либреттист) родился замысел создать балет на тему светлой, поэтической сказки. В «Золушке» Константин Михайлович Сергеев дебютировал

героический стиль классического танца. Этапным был и сам спектакль. Танец был его главным героем. В нем раскрывалось все — образы, тема, идея спектакля. Затем «Золушка» Прокофьева. Она явилась нашей первой послевоенной премьерой. В Перми в тяжелом военном году в маленьком гостиничном номере у С. Прокофьева, К. Сергеева и Н. Волкова (либреттист) родился замысел создать балет на тему светлой, поэтической сказки. В «Золушке» Константин Михайлович Сергеев дебютировал

героический стиль классического танца. Этапным был и сам спектакль. Танец был его главным героем. В нем раскрывалось все — образы, тема, идея спектакля. Затем «Золушка» Прокофьева. Она явилась нашей первой послевоенной премьерой. В Перми в тяжелом военном году в маленьком гостиничном номере у С. Прокофьева, К. Сергеева и Н. Волкова (либреттист) родился замысел создать балет на тему светлой, поэтической сказки. В «Золушке» Константин Михайлович Сергеев дебютировал

Наталия ДУДИНСКАЯ — беседы о мастерстве

ВСЕ КРАСКИ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА



Искусство выдающейся советской балерины, народной артистки СССР, лауреата четырех Государственных премий Наталии Михайловны Дудинской неразрывно связано с Ленинградом, с Театром оперы и балета имени С. М. Кирова. На этой сцене создала она многоликую галерею незабываемых женских образов, ставших яркими, прекрасными страницами в истории советского балета.

Ее образы рождены стихией танца, которыми она владела в совершенстве, как истинный виртуоз, являясь живым воплощением лучших традиций ленинградской школы классического танца, школы А. Я. Вагановой. Именно ее, любимую ученицу, избрала Ваганова своей преемницей, из рук в руки передала ей класс усовершенствования балерин в Кировском театре, который Дудинская вела два десятилетия. С этого началась ее педагогическая карьера, а в последствии привела и в хореографическое училище, где Дудинская преподает уже второе десятилетие.

как балетмейстер. Образ сказочной героини, полный лиризма и покоряющей женственности, рисовался легкими пастельными красками и был во всем полярен Лауренсии. На смену героической стихии танца пришла лирическая. После Золушки я иначе стала танцевать Жизель и Лебедя. Золушка подвела меня и к Параше, скромной, простой русской девушке, героине балета «Медный всадник» Р. Глиэра. Я бесконечно благодарна Рейнгольду Морицевичу Глиэру и Ростиславу Владимировичу Захарову за то, что они сумели передать языком музыки и хореографии трепетное ощущение пушкинской поэзии. Для меня, первой исполнительницы, это было особенно дорого.

— Об образе своего современника мечтает каждый актер, в балете эта мечта наиболее трудно осуществимая. Удач здесь, увы, пока немного. Вам повезло. Вы встретились с образом Саря — современной девушкой — героиней балета Кара Караева и Константина Сергеева «Тропой грома», поставленного по роману южноафриканского писателя Питера Абрахамса. Впервые на балетной сцене предстала далекая и незнакомая Африка, зазвучали ритмы африканской музыки. Впервые в балетном театре гневно осуждалась расовая дискриминация.

— Для создания этой роли я получила первоклассный музыкальный и хореографический материал. Вместе с постановщиком Константином Михайловичем Сергеевым мы искали танцевальный язык, лексику для моей героини — молодой женщины двадцатого столетия, которая не могла «говорить» танцевальным языком Жизели или Принцессы Авроры. И в то же время нам было совершенно ясно, что она должна раскрывать свои мысли и чувства языком классического танца. Но танец этот должен обрести современ-

— Я танцевала с прекрасными актерами — Б. Шаровым, А. Мессерером и со своими сверстниками — С. Капланом, Н. Зубковским, и с молодыми тогда — Б. Брегвадзе, А. Макаровым и многими другими. Одних только Фрондос у моей Лауренсии было девять! Искаждым рождался своеобразный ансамбль, с каждым необходимо было танцевать чуть-чуть иначе.

— Но основными вашими партнерами были, как известно, выдающиеся советские танцовщики — Вахтанг Чабукиани и Константин Сергеев, разные по своей индивидуальности, танцевальной манере.

— Да, это огромное творческое счастье — танцевать с выдающимися мастерами. Когда Вахтанг Чабукиани уехал к себе на родину, а Галина Сергеевна Уланова — в Москву, я осталась без партнера, а Константин Михайлович Сергеев без партнерши. Вот мы и стали танцевать вместе, волею судеб, так сказать. Сергеев был, конечно, лириком. Кроме того, он был редким, прекрасным партнером. Очень скоро мы научились понимать друг друга с полудвижения и соподчинять свои индивидуальности, расширяя круг возможностей каждого.

— Вы начали танцевать в тридцатые годы, стояли у колыбели новорожденного советского балета, были непосредственной участницей этого созидательного процесса создания советского балетного театра. Теперь, в восьмидесятые, вы учитесь танцевать других, ваши ученицы танцуют по всему свету. Вы прошли огромный творческий путь от балерины до педагога, и было бы интересно услышать от такого мастера, как вы, изменился ли сам танец за это время?

— Бессспорно. Прежде всего очень выросла техника танца, обогатилась танцевальная лексика. В соответ-

ствии со временем изменились манера, характер, стиль танца — он стал более раскованным, свободным. Опутимо и заметно влияние спорта. Выросла выразительность, расширился круг возможностей и тем, подластных балетному театру. На язык танца переводят произведения с глубокой философской проблематикой из области литературы и симфонической музыки. На балетную сцену вышли шекспировский «Гамлет» и «Макбет», «Легенда о любви» Н. Хикмета, «Левша» Лескова, «Царь

довольно часто встречаемся с «серийным» производством танцовщиков и танцовщиц. На международных конкурсах, например, за один вечер можно увидеть нескольких Одиалей, Медор, Китри, ничем друг от друга не отличающихся. Особенно недопустим, на мой взгляд, тот стандарт в исполнительском стиле, с которым мы порой встречаемся и в конкурсных программах, когда танцовщики заменяют движения в классических текстах, не считаясь со стилем и характером исполняемых сольных номеров или дуэтов. Танцуют не то, что поставлено, а то, что им удобно, то, что у них лучше, эффективнее получается. И эти эффективные движения кочуют из одного дуэта в другой, приводя не только к искажению текста, но и к полной бессмысленности. Я считаю это недопустимым. Танцовщик, тем более претендующий на призовое место, обязан владеть всем арсеналом движений классического танца. В последнем, выпускном классе должны быть представлены все существующие в природе виды вращений и прыжков, вся сложнейшая техника классического танца. Педагог и его класс должны добиваться полного взаимопонимания, столь необходимого в процессе обучения. Ведь в школе педагог учит не только танцевать, но формирует личность учащегося, да и материал усваивается легче при такой практике, и результаты более ощутимы. Так ведь было и при Вагановой, она вела старшие классы по три, иногда, два года, не меньше.

— Одна из острых проблем современного балета, которая дискутируется, — это классическое наследие нашего хореографического искусства. Одни ратуют за буквальное, доподлинное восстановление хореографических шедевров прошлого, другие допускают более вольное отношение к ним.

— Ну, во-первых, доподлинно, буквально невозможно восстановить ни один из старых балетов. За многие годы своей сценической жизни они заметно изменились, «обросли» вставками, сокращениями. Отсечь эти нововведения часто просто невозможно, так естественно и органично они вошли в ткань спектакля. Многие ли знают, что сцену встречи Одетты и Зигфрида поставила уже А. Я. Ваганова? Балетный театр не музей, а живой, творческий организм. Сам Петипа свободно вставлял целые танцевальные сцены и хореографические сюиты в спектакли других балетмейстеров. Вспомним хотя бы «Очарованный сад» в «Корсаре»! Растет техника танца, меняется его выразительность, актерское мастерство, изменяются сами актеры и зрители. Сохранять надо самое драгоценное, выдержавшее испытание временем, но делать это должны подлинники мастера, отлично знающие хореографический текст произведений, его стиль и манеру. К сожалению, довольно часто, особенно на периферии, мы встречаемся со слишком вольным обращением с классикой — это недопустимо. Порой за «подлинники» выдают грубые подделки. Все эти «издержки» наносят непоправимый вред шедеврам прошлого. Мы должны беречь наше национальное богатство, бережно и высокопрофессионально восстанавливать его, пока это еще возможно, пока еще есть мастера, способные это сделать и имеющие на это право.

Беседу вела
Валентина
ПРОХОРОВА,
кандидат искусствоведения.
ЛЕНИНГРАД.