

Советская музыка
1961, 9 мая

БАЛЕТ И БАЛЕТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

Предоставляем слово в нашей творческой дискуссии по вопросам балетного искусства драматургу Н. Волкову, автору либретто балетов «Пламя Парижа», «Золушка», «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Барышня-крестьянка», «Сердце гор», «Спартак» и других.

ВСЕ ЛИ ДОСТУПНО БАЛЕТУ? — так называется статья А. Дашичевой, напечатанная на страницах «Советской культуры». Уже в самой интонации поставленного вопроса заключен ответ: нет, не все.

Дискуссия о возможностях балетного искусства имеет не только теоретическое, но и большое практическое значение. На мой взгляд, речь должна идти прежде всего о драматургии балета, которая именуется либретто. Я нарочно говорю о драматургии, а не о драматурге, то есть либреттисте, ибо для меня важна драматургическая основа балета, а не ее осуществитель. Я абсолютно не хочу ввязаться в ненужный спор о том, необходим ли особый драматург для балета и не следует ли все передоверить балетмейстеру. Мне хочется начать издали, ибо давным-давно следует внести ясность в процесс создания балета и балетного спектакля, обозначив принципиальную разницу между этими двумя понятиями, хотя и носящими одно наименование — балет.

Не заезжая в дебри полемических аргументаций, скажу просто: балет есть музыкально-драматическое произведение, предназначенное для хореографического воплощения и учитывающее все возможности танцевального искусства, а ба-

летный спектакль — хореографическое воплощение балета. Если балет создан драматургически правильно, а музыка дает возможности для пластического воплощения его, то балетный спектакль будет понятен и доступен восприятию зрителя без тех шпиргалок, которые печатаются в программах.

Обязательно ли участие балетмейстера в создании балета, а не балетного спектакля? Это зависит в первую очередь от композитора. Б. Асафьев мог сочинять музыку для балета без какого-либо балетмейстерского указания. Так был создан им ставший классическим балет «Бахчисарайский фонтан». Наоборот, Р. Глиэр, насколько я знаю, ставил обязательными советы и указания балетмейстера при создании музыки балета. Но для проблемы доступности во всех случаях исключительное значение имеет сюжетно-тематическая драматургия, превращаемая затем в драматургию музыкальную. Это относится и к опере, и к балету. Недаром Герцен писал: «Что ни говори записные музыканты, а либретто, а сама драма, развиваемая в опере, — очень важное дело; тогда музыка действует не отвлеченно, а захватывает вместе с драмой всего человека, и действие ее не ослаблено, а увеличено». Какие это золотые слова!

ОДИН балетный критик назвал балетных либреттистов «пасынками Терпсихоры». Вероятно, для того, чтобы не быть пасынками, так неохотно занимаются писатели балетными либретто. Но это не принципиальное, а бытовое явление, хотя и неприятное. А вот нельзя мириться с тем, чтобы драматургия сама по себе занимала положение служанки в балетном доме. В балетном спектакле все должно быть драматургично: танцы и пантомима, декорации и костюмы. Очень хорошо, если талант драматурга присущ балетмейстеру. Тогда он будет иметь право на сочинительство пьесы, то есть либретто. Тогда он будет сначала драматургом балета, а потом создателем балетного спектакля.

Но нередко балетмейстеры теряют драматургическое чутье в своей непосредственной работе. Мне случилось видеть спектакль «Жизель», где великолепный танцовщик и балетмейстер, исполняя Альберта, присочинил к его роли новую

концовку. Вопреки поэтическим замыслам авторов, Альберт сходил под занавес с ума, делая соответствующие жесты, и тема всепрощающей любви неожиданно завершалась клиническим этюдом. Другому балетмейстеру показалось мало двух действий в «Жизели» и он присочинил к ним третье. Этот драматургический флигель сюжета нарушает драматургическое развитие, искажает замысел спектакля.

В самой ранней постановке «Бахчисарайского фонтана» талантливый, но тогда еще не-



опытный балетмейстер поставил финальную сцену Гирея с тенью Марии по всем правилам поддержки балерины танцовщиком, и тень явно приобрела вес. Видение перестало быть видением. В дальнейшем постановщик отказался от своего заблуждения, хореографически правильного, а драматургически всецело ошибочного. На этом примере ясно, что хореография, игнорирующая логику сюжета, нарушает драматургическое развитие, искажает замысел спектакля. Мы ощущаем, что без настоящей драматургии, кто бы ею ни занимался, балет не будет понятен в широком смысле этого слова и для главного судьи — зрителя.

К этому хочется добавить мимоходом еще одно соображение. Не следует начинать балетмейстеру постановку балета, сочиненного без его участия, обязательно с ломки чужого сценария и партитуры. А это, увы! слишком часто случается в балетной обыденности и, говоря откровенно, является признаком неуважения и к драме, и к музыке и обрекает композитора на бо-

лезненную перетасовку его партитуры. Но, конечно, балетмейстер, владеющий всеми тайнами хореографического языка, имеет авторитетное право сказать и либреттисту, и композитору, что, несмотря на выигрышный сюжет, его трактовка и музыкальная драматургия недоступны хореографическому воплощению.

Поскольку вопрос о доступности носит практический характер, не надо забывать, что наши музыкальные театры являются театрами оперно-балетным. И опера, и балету порой приходится в смысле выбора сюжета решать возникающие между ними споры. Вспоминаю, как Сергею Сергеевичу Прокофьеву при моем участии в качестве либреттиста было предложено написать музыку к балету на сюжет «Снегурочки» Островского. С. Прокофьев со свойственной ему категоричностью решительно отказался, сказав, что при наличии оперы Римского-Корсакова, которую он высоко ценил, балет «Снегурочка» не нужен. Но он охотно взялся за «Золушку» и за «Ромео и Джульетту». Аналогичная опера Гуно ни в коей мере не стояла ему на дороге.

Однако мирное размежевание сюжетов между оперой и балетом имеет более глубокий характер. Есть сюжеты, которые можно либо петь, либо танцевать. И даже если это правило нарушается, то сам тезис остается правильным. Существуют балет и опера по пьесе Островского «Бесприданница», я никак не могу согласиться с балетом, где действуют Паратов, Кнуров, Вожеватов и Карандышев, но, безусловно, признаю, что история любви и гибели Ларисы Огудаловой может стать своего рода русской «Травиатой» — так глубоко ощущается ее вокальное звучание.

Этот и другие примеры говорят о том, что есть сюжеты, которые могут быть и оперными, и балетными, то есть имеют своего рода двойное музыкальное подданство, как «Ромео и Джульетта», и есть сюжеты, по природе своей либо оперные, либо балетные. Вообще же вопрос о доступности литературного произведения балету может быть решен следующим образом:

только та поэма, новелла, повесть или пьеса могут стать основой хореографического произведения, когда исчезновение

слова не мешает идейному строю и развитию сюжета, когда музыка вполне заменяет исчезнувший текст, когда жест и танец предельно красноречивы.

НАИБОЛЬШУЮ остроту вопрос «все ли доступно балету» приобретает, когда мы думаем об отражении советской действительности в балете и в балетном спектакле.

Здесь надо особо подчеркнуть значение верного выбора темы и сюжета, ибо только при этом условии на балетной сцене появляются современные герои и балет приобретает большое идейное звучание. Если тема выбрана неправильно, то по сцене будет ходить, а не танцевать люди в лиджах и даже с орденами, как это не раз бывало, а зритель будет томиться и недоумевать: почему же актеры молчат?

Было бы неправильным утверждать, что созданием балета на современных темы не занимаются. Занимаются и композиторы, и балетмейстеры, и либреттисты. Жаль только, что накопленный опыт пока не изучен и не обобщается.

В работе над созданием балета о советской действительности исключительное значение имеет проблема возможностей балета. Нигде так не актуален вопрос: что можно и что нельзя танцевать нашим современникам на балетной сцене. Я не говорю об ансамблях и концертных номерах, а только о балетах-пьесах, где существуют действующие лица, где необходим конфликт, должна быть логика развития сюжета. В советских балетах чрезвычайно важна проблема танцевального языка и прежде всего использования классического танца. Вспоминаю, как нелепо выглядело в одном балетном спектакле адажио, где лейтенант в полной амуниции поднимал балерину в традиционной балетной туннике. Вот почему балетмейстеры как сочинители танцевального языка при построении советского балетного спектакля должны найти такое сочетание классического и характерного танца, которое не напоминало бы дорожку в ухабах.

В поисках сюжета надо не забывать, что балет, как и спорт, принадлежит молодости. И на балетной сцене прежде всего надо показывать молодежь. Мысли и чувства наших молодых людей — вот в первую очередь эмоциональная сфера советского балета.

Говоря о молодых людях, как героях советских балетов, я не зачеркиваю и других важных сюжетных ситуаций, но всюду надо идти от темы, от пьесы, а не просто от обстановки. Красивы и красочны фестивальные балы и шествия, — «дворцы бракосочетания», но сами по себе они ничего не значат, если нет драматургического события. Если есть такое событие, то тогда пусть кружатся фестивальные пары, загораются карнавалы, они будут украшать балет, а не являться самоцелью.

Тогда и вопрос «все ли доступно балету» станет критерием для оценки и каждого балета, посвященного современной советской теме.

КНОВЫМ БЕРЕГАМ» когда-то звал великий Мусоргский. К новым берегам должны стремиться и новые создатели балетов и балетных спектаклей — молодые драматурги, композиторы и балетмейстеры, артистическая молодежь новых поколений, которым принадлежит будущее.

Н. ВОЛКОВ.