

БАЛЕТ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Ирина Колпакова, Герой Социалистического Труда, народная артистка СССР:

Соб. Рубль ура. - 1987. - 7 марта. - с. 5.

НАЧИНАЕТСЯ С КЛАССИКИ

Мы с законным основанием гордимся мировым признанием советского балета. Каждое выступление наших артистов за рубежом, как правило, сопровождается шумным успехом. Но не вселяет ли это порой в нас успокоенность? И не проявляем ли мы благодушие к ряду явлений и фактов, требующих критических оценок?

Балетный театр стал более массовым искусством, чем это было, скажем, двадцать—тридцать лет назад. Сегодня зрители очень хорошо чувствуют, насколько тот или иной спектакль обогащает духовный мир современного человека. Или не обогащает.

Мы часто объясняем невысокий профессиональный уровень тех или иных спектаклей отсутствием у того или иного театра классических традиций, трудностями творческого роста коллектива. А бывает и так, что над нашей оценкой довлеет имя композитора, балетмейстера, артиста. Мы нередко забываем при этом о ленинских нормах критики, о ее партийности, которая прежде всего должна содержать в себе объективный подход к явлению. Думаю, что ответить на требовательный интерес зрителей к нашему искусству сегодня — означает, по сути дела, добиться того, чтобы каждый спектакль являл собой высокохудожественный образец хореографии. И одно из важнейших условий для этого — подлинное уважение к классическому наследию.

Видимо, закономерно, что в период величайшего научного прогресса, устремленности в будущее мы должны помнить о нашей истории, особенно бережно относиться к культурным ценностям прошлого, к которым, несомненно, относятся и русский классический балет, чью неуязвимую силу испытывают и открывают для себя все новые и новые поколения. Жизнь, практика показывают, что именно классическое наследие и классическая школа являются и для хореографа, и для танцовщика самыми надежными ориентирами и самой надежной базой для эксперимента. Разумеется, проблема бережного отношения актуальна и по отношению к спектаклям, ставшим уже советской балетной классикой.

Вспоминаю хореографический подъем рубежа пятидесятых — шестидесятых годов. Мне привелось быть не только свидетелем, но и активным его участником. Целая плеяда молодых танцовщиков и хореографов Кировского театра вошла в творческий конфликт со старшим поколением, испытывая потребность в новых выразительных средствах. В качестве эксперимента мы осуществили спектакли «Берег надежды» на музыку А. Петрова в постановке Игоря Бельского и «Каманный цветок» на музыку С. Прокофьева в постановке Юрия Григорovichа. Думаю, не ошибусь, если скажу, что именно с этих балетов начался новый, очень важный этап в истории современного балетного театра. Не случайно мы стараемся сохранить эти и многие из последовавших за ними балеты в своем репертуаре. Бесспорно, балетные спектакли 60-х годов выра-

жали тенденции хореографического искусства своего времени, но, думаю, те идеалы, те художественные образы, которые они утверждали, находя поддержку в великолепной музыке, остались непреходящими. Говоря о собственном участии в балетах 60-х годов, должна заметить кстати, что все наши поиски и эксперименты покоились на классической школе.

А одна из заповедей этой школы заключается, говоря словами М. Петипа, в уважении чужого, как своего. И меня очень огорчает встречающееся подчас в балетмейстерской практике редактирование пластического языка для приспособления к слабому или, наоборот, технически сильному танцовщику. Когда молодой исполнитель, начиная разучивать новую для него партию, принимается за переделки, считая, что так будет лучше и эффективнее, то это идет, на мой взгляд, от отсутствия профессиональной, артистической культуры, от неуважения к автору спектакля. И от недисциплинированности. Артистическая этика классической школы диктует исполнять хореографический текст абсолютно точно. Ведь каждое движение в хореографической партитуре имеет свой смысл и в общей концепции спектакля. Даже частное изменение приводит к иной окраске, к иной форме, а в результате и образ, и спектакль могут приобрести совсем другое значение. Происходит нарушение гармонии художественного образа, и, может быть, поэтому зрителю становится скучно, и он покидает зрительный зал? А мы, в свою очередь, начинаем относить такие спектакли к разряду принципиально устаревших, снимаем с репертуара. Подобное происходит даже в Кировском театре, который я считаю цитаделью русского классического балета и в котором, как нигде, в строгом соответствии с первоисточником «хранятся» классические и современные спектакли.

Особенно недопустимы переделки шедевров классического балета, партитура которых передается танцовщиками из поколения в поколение. Ведь если исполнители станут что-либо изменять, то найти первоисточник будет уже весьма проблематично. Бывает, что попытки балетмейстеров «осовременить» спектакль за счет отсечения развернутых сцен, подробностей приводят к необратимым художественным потерям. К тому же разве в партитурах Петипа, Бурнонвиля, Иванова, Горского было что-нибудь лишнее? Каждая деталь, каждый жест, каждое движение составляют неотъемлемую часть спектакля. И в результате сокращения, мотивированные тем, что современный зритель в наш век быстрых темпов и нехватки времени не в состоянии провести четыре часа в театре, превращают классический балет в не-

кое подобие «комикса». Почему же мы тогда читаем трагедии Шекспира и комедии Островского и нас не пугает объем их произведений?

Могут возразить — у вас, мол, в Ленинграде есть возможности ставить «Баядерку», «Дон Кихота», требующих большого кордебалета, высококлассных солистов, а как же быть тем театрам, где нет этого? Что ж, таким театрам не следует браться за эти спектакли. Ибо «Баядерка» без акта «Тени», требующего тридцати двух танцовщиц кордебалета, причем идеальных исполнительниц, или «Спящая красавица» без прима-балерины высокого класса лишь вызовут разочарование зрителей и навек лишат их желания еще раз прийти на балетный спектакль.

Выход из создавшейся ситуации, думаю, следует искать в подъеме профессиональной культуры артистов, балетмейстеров, всех работников хореографической школы.

С уровнем балетмейстерского творчества неразрывно связано формирование актерских индивидуальностей. Ограничиваясь классическими партиями, даже самыми совершенными, невозможно в полной мере ощутить ни своих возможностей, ни требований века. Но когда я танцую в современных балетах, готовлю партии современных героинь, я всякий раз с благодарностью вспоминаю незабвенную Агриппину Яковлевну Ваганову. Ее школа, ее метод, рожденный на базе лучшего опыта прошлого, дает балерине основательное владение своим телом, позы ее точны и классически красивы. И вот это позволяет свободно себя чувствовать и в современной хореографии. Все остальное должен дать балетмейстер-постановщик. Если вспомнить недалекую историю советского балета, то станет очевидным, что все лучшие балерины и танцовщики росли вместе с новым репертуаром, в борьбе за его создание. Это помогло им по-новому танцевать и старые классические балеты.

Советский балет всегда сочетал классические традиции и смелое новаторство, народность и гражданственность, утверждал высокие идеалы красоты и правды. Только следуя этим принципам, можно успешно двигаться вперед.

И, конечно же, современная тема в балете становится все актуальнее. Не так давно я с большим волнением работала на телевидении с Владимиром Васильевым над балетом «Дом у дороги» на музыку Валерия Гаврилина по поэме Александра Твардовского. Не мне, участнице, оценивать эту работу, однако хотела бы сказать, что соприкосновение с волнующей темой, с темой подвига нашего народа в Великой Отечественной войне, всколыхнуло во мне столько чувств и раздумий, что след от этой работы надолго останется в моей душе.

Говорю об этом для того, чтобы мои молодые коллеги еще раз подумали о том главном, что они должны нести своим искусством людям: сопереживание, думам и чувствам своих современников, духовную наполненность, которая черпается в реальных деяниях нашего народа.