

Классика и еще раз классика



Рыцарем женщину, как правило, называют не принято. Но, говоря о сорокалетней творческой деятельности народной артистки СССР Раисы Степановны Стручковой, ее преданное служение искусству советского балета иначе, чем рыцарским, не назовешь. Она появилась в Большом театре СССР, когда на его сцене выступали, находясь в зените своего творческого расцвета, Марина Семенова, Галина Уланова, Ольга Лепешинская, Алексей Ермолаев, Асаф Мессерер, Михаил Габович, Владимир Преображенский, но молодая танцовщица заняла в этом блистательном ансамбле свое достойное место, обрела свою собственную тему. О том, что в труппу пришла артистка яркого, самобытного таланта, свидетельствовали ее первые роли — Лизы в «Тщетной предосторожности» и особенно Золушки в одноименном балете. А затем Раиса Стручкова покорила зрителей в «Бахчисарайском фонтане», «Ромео и Джульетте», «Лебедином озере», «Спящей красавице», в «Жизели», «Медном всаднике», «Дон Кихоте», «Красном Аваре», «Марию, Джульетта, Одетта и Одиллия», «Аврора», «Жизель», «Параша», «Китри», «Тао Хоа» — какое разнообразие судеб, характеров, какое богатство эмоциональных красок, какая широкая палитра пластических нюансов! А будучи уже зрелой, сложившейся балериной ярко выраженною, как полагают, лирико-драматического дарования и строго

классического стиля, Стручкова поразила зрителей своей неожиданно острой, ироничной Фрейлиной в «Подпоручике Кижее» и изысканной Лейли с ее затейливой восточной орнаментикой пластики в балете «Лейли и Меджнун». Среди героинь Стручковой не забываем созданный ею образ современницы — девушки в концертной миниатюре «Вальс» Мошковского. Когда ведущий концертную программу объявлял этот номер, в зале вспыхивала овация, и она не прекращалась в течение всего выступления Р. Стручковой и ее партнера А. Лапури. От бесстрашных полетов балерины, головокружительных поддержек буквально захватывало дух, но артисты были далеки от простой демонстрации блистательной техники дуэтного танца. Эта миниатюра В. Вайнонена в исполнении Стручковой и Лапури излучала такую радость мироощущения, такую безграничную смелость, такую красоту гармоничных человеческих отношений — поистине образцы, созданные замечательными танцовщицами, становились олицетворением прекрасной советской юности.

Сейчас благородное, рыцарское служение балету Раисы Степановны продолжается как педагога-репетитора Большого театра СССР, как главного редактора журнала «Советский балет». И поэтому свою беседу с Р. С. Стручковой газета начинает с разговора о роли и месте актера в современном балетном театре.

ров, и «подходы» к постижению данного характера я всегда искала заново, при этом, естественно, опиралась на свой жизненный и творческий опыт. Если же говорить о нашем балетном исполнительстве в общем плане, то, думается, следует отметить, что существуют разные пути создания образа. К такому выводу я постепенно прихожу, когда начинаю анализировать работу своих коллег, факты собственной актерской и педагогической практики. У одних, например, внутреннее переживание определяет внешний рисунок движения, то есть в прочтении строгого, регламентированного постановщиком пластического текста балета, его мизансцен, они исходят из своего эмоционального состояния. Другие же в своих поисках идут от внешнего движения к внутреннему перевоплощению и стараются точно придерживаться тщательно отработанных на репетициях канонизмов. Мне лично всегда был ближе первый путь, но я много раз убеждалась, каких великодушных результатов достигали вторые. Так что снова повторю: процесс рождения роли — процесс сугубо индивидуальный.

— Вы всю свою сознательную жизнь в искусстве сохраняете верность школе классического танца. Но иногда приходится сталкиваться с мнением, что классический танец был прекрасным средством выразительности для своего времени, однако ныне он устарел...

— Мне тоже приходилось слышать такие суждения. Я категорически не согласна с ними и готова повторять еще и еще раз: классика, классика и еще раз классика — вот та формула, следуя которой, современный балет делает еще немало новых открытий. О том свидетельствует, например, тот факт, что лучшие произведения советской хореографии — «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», «Лауренсия», «Легенда о любви», «Спартак», «Иван Грозный», «Золотой век» — опираются на этику, эстетику, выразительные возможности классического танца.

Школа классического танца, методика, принципы его изучения складывались в течение столетий — отбирались, проверялись творческой практикой. В результате родилась стройная система воспитания человеческого тела, которая зиждется на основе точнейших данных, выработанных многовековым развитием танцевального искусства. Как показывает жизнь, артист, обладающий школой классического танца, естественно

ощущает себя в любой пластической стихии, достаточно быстро осваивает арсенал выразительных средств самых новейших систем современной хореографии.

Классический танец открывает перед деятелями балета неисчерпаемые творческие возможности, на его базе могут рождаться совершенно различные по своему пластическому решению спектакли. Процесс обогащения его палитры новыми красками идет непрерывно — он чутко реагирует на все то, что происходит в театральной хореографии, в смежных сферах искусства, в спорте... Однако, как говорил известный советский педагог Николай Иванович Тарасов, классический танец может совершенствоваться по линии искусства балетмейстера, исполнительского мастерства, методики преподавания, теории, но его хореографическая первооснова, то есть школа, должна оставаться неизменной так же, как музыкальный звукоряд.

— А как вам представляется решение проблемы сохранения произведений классического наследия?

— Сейчас этот вопрос активно обсуждается деятелями балетного театра, высказываются разные точки зрения. Но все сходится в одном — не осваивая, не постигая шедевры, созданные корифеями прошлого, современный балетный театр плодотворно развиваться не сможет, поскольку фундамент нашего профессионального мастерства, нашей исполнительской культуры закладывается именно в спектаклях классического репертуара. Вместе с тем развиваются вкусы зрителей, а значит, и эстетика балетного представления, обогащается танцевальная техника, совершенствуется балетмейстерское мастерство. К тому же, советские актеры, обогатив свой творческий опыт в работе над пушкинскими, балзаковскими, шекспировскими, гоголевскими балетами, привнесли в трактовку классических ролей трепетное дыхание жизни, активный человеческий темперамент, динамику современности, создав таким образом новые исполнительские традиции. И это все закономерно: балетный театр — живой, развивающийся организм, а не музейное искусство. Подтверждение своим мыслям я нашла в статье известного советского режиссера Георгия Товстоногова, опубликованной в журнале «Дружба народов». Он пишет: «Отыскать внутри текста классика те мотивы, которые сегодня особенно важны и существенны и которые прежде, быть может, недостаточно за-

мечались, звучали не в полную силу, — вот в чем состоит современное прочтение классики». И в балетных шедеврах классического наследия нам тоже следует выявлять именно эти существенные для нашего сегодняшнего бытия мотивы.

— Вы сейчас — педагог-репетитор в Большом театре СССР и главный редактор журнала «Советский балет». Кроме того, вы ведете большую работу в Комитете по Ленинским и Государственным премиям СССР, в президиуме Московского комитета защиты мира... Как вы совмещаете в своей деятельности столь широкий диапазон профессиональных и общественных интересов?

— Что касается моих профессиональных дел, то к педагогическому труду, мне кажется, я готовила себя еще в школе — тогда Елизавета Павловна Гердт учила нас умению анализировать движения, помогала постичь основы методики классического танца. Позже я стала приглядываться к работе педагогов более осознанно, старалась «примерять» их опыт к себе, что привело меня впоследствии в Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского, на отделение педагогов-балетмейстеров. Там же начала преподавать. Затем, закончив активную сценическую деятельность, стала педагогом-репетитором в Большом театре.

Профессию редактора мне приходится осваивать заново. Я постоянно учусь. Очень помогают мне знания товарищей по редакции — журналистов, редакторов. Хочу надеяться, что это процесс взаимный, что мой артистический и педагогический опыт для них тоже не бесполезен, как не бесполезен он и для журнала в целом, который для меня теперь — поистине родное детище.

Общественная работа для меня — норма жизни, и я не мыслю без нее своего существования. С детских лет в нас воспитывали сознание, что советский артист не должен ограничивать круг своих интересов лишь профессиональными рамками. Действительность постоянно требует от нас гражданской активности, общественного самосознания, целеустремленных решений... Вот и сейчас советские деятели искусства снова среди тех, кто вступил в борьбу против нависшей над человечеством угрозы термоядерной смерти. И сегодня наш долг, наша святая обязанность — отстоять великие завоевания человеческой культуры, отстоять мир.

Беседу вел
Г. ИНОЗЕМЦЕВА.
Фото В. Плотникова.

— Артист балета любого ранга, любого положения, — говорит она, — не существует в труппе обособленно — его деятельность органично связана с деятельностью всех тех, кто создает спектакль, кто участвует в нем... И если говорить обо мне, то должна сказать: мне очень повезло в жизни — на всем своем артистическом пути я всегда встречала удивительных людей — внимательных, доброжелательных, отзывчивых. Их дружескую руку я ощущала постоянно и потому бесконечно им признательна — они помогли мне стать балериной.

Но больше всего я благодарна судьбе за то, что она дала мне возможность встретиться с замечательным человеком — моим педагогом Елизаветой Павловной Гердт. У каждой из нас случаются в молодости события, которые дают направление всему дальнейшему человеческому развитию. И я считаю себя счастливой, поскольку с первых моих шагов в балетной школе обрела замечательного наставника. Тогда это понятие еще не получило того значения, какое имеет в наши дни, но сегодня то я понимаю, что отношение Елизаветы Павловны ко мне можно назвать примером образцового воплощения идеи наставничества. Она всегда была рядом и ненавязчиво, тактично воспитывала меня — приучала размышлять над спектаклем, анализировать прочитанное, чувствовать красоту произведений изобразительного искусства... Сама Елизавета Павловна была человеком высокой культуры, разносторонних знаний. В доме ее отца Павла Андреевича Гердта, ведущего солиста петербургской балетной труппы, бывали лучшие представители русской интеллигенции того времени — артисты, музыканты, художники. Большим другом семьи и строгим педагогом Елизаветы Павловны была Екатерина Оттовна Вазем, выдающаяся танцовщица, первая баядерка Никиты в балете Петипа. В выпускном классе мой будущий педагог

училась у Михаила Михайловича Фокина. Так что для меня Елизавета Павловна стала олицетворением преемственности традиций русского балета. Добавлю, что она великолепно знала спектакли корифеев прошлого, причем в их первоначальном виде, «получив» эти знания из рук тех, кто работал под непосредственным руководством самих авторов сочинений.

Благодаря Елизавете Павловне я встретила и подружилась с замечательным ученым и композитором Борисом Владимировичем Асафьевым. Посещение его дома стало для меня подлинным университетом. Помогала мне и дружба с прославленными мастерами Московского художественного театра Виктором Яковлевичем Станицыным, Иосифом Монсеевичем Раевским, Григорием Григорьевичем Конским, Софьей Станиславовной Пилынской...

— Вы считаете, что артист постигает основы своего мастерства не только в балетном классе?

— Думаю, что сказать следует иначе: прежде всего в балетном классе, но не только в нем. Ведь когда я иногда говорю своей ученице: ты делаешь акцент на технике и только на технике, я не вижу образа — это совсем не значит, что Стручкова против технического совершенства. Наоборот — я за высокий его уровень. Высокая техническая оснащенность и артистизм должны составлять органичное целое, тогда и родится настоящее большое искусство.

Техника советских балетных артистов поистине грандиозна. Но, освоив сложнейшие комбинации, обогатив свой исполнительский арсенал множеством элементов, которые можно назвать, как в спорте, «ультра си», они подчас утрачивают то, чем всегда славилась русская и советская школа танца, — одухотворенность, эмоцио-

нальность, осмысленность, перестают заботиться о филигранной чистоте мелких связующих движений, которые придают танцу воздушность, прозрачность, красоту. Добавлю, что современные хореографы в своих произведениях стремятся к раздумьям о важных и актуальных проблемах бытия людей, о судьбах мира, о будущем человечества. И ждут от исполнителей ответной реакции, понимания, сопереживания на уровне решаемых в спектакле задач...

В балетном классе закладываются основы профессии, но подлинным мастером — мыслителем и гражданином — танцовщик становится только тогда, когда круг его жизненных интересов не ограничивается стенами балетного класса, когда он не проходит мимо новой книги, музыкальной премьеры, открывшейся выставки, словом, не проходит мимо всего того, что делает безгранично интересной нашу жизнь, когда в общении с людьми других профессий расширяется его кругозор, его запас знаний. Таков мой идеал артиста, к которому я постоянно стремилась и тогда, когда танцевала сама, и сейчас, когда работаю с молодыми.

— А как начинался ваш путь на сцене Большого театра СССР?

— В первый же год работы в театре мне доверили партию Лизы в балете «Тщетная предосторожность». Тогда моими репетициями руководил Петр Андреевич Гусев. Сам блестящий артист, великодушный мастер дуэтного танца, он и как репетитор обладает уникальным педагогическим даром.

После «Тщетной предосторожности» мне доверили главную партию в балете «Золушка». В работе над ней я встретила с замечательным балетмейстером-педагогом Тамарой Петровной Никитиной, с которой у то

время готовили свои роли Галина Уланова, Ольга Лепешинская, Елена Чикваидзе... Творчески разносторонний, мудрый специалист, она обладала удивительным вкусом, тончайшим чувством стиля, зорким видением общего и деталей.

Отношение к молодым тогда было тоже внимательным, заботливым. Старшие товарищи охотно помогали нам. Я всегда, например, с благодарностью думаю о своем первом принце в «Золушке» — Асафе Михайловиче Мессерере. Опытный артист, большой художник, он никогда не показывал мне, начинающей танцовщице, своего превосходства, наоборот, всегда был терпелив, уважителен, репетиции и выступления с ним стали для меня подлинной академией мастерства. Однако теплым нашим положением в театре называть никак нельзя — мы росли и формировались в атмосфере высокой требовательности. О том свидетельствуют, в частности, предбюджетные показы: молодой исполнитель незадолго до своего дебюта знакомил с подготовленной работой товарищей по труппе. В репетиционном зале в тот день буквально яблоку негде было упасть, и вот без декораций, без грима, в обычном репетиционном платье артист сдавал коллегам экзамен, защищал свое право на роль. Такие просмотры воспитывали, поднимали ответственность, а как полезны, поучительны, ценны оказывались замечания и советы, которые ты получал после.

— Вы провели на сцене Большого театра СССР много лет, накопили огромный репертуар. Был ли у вас свой метод работы над ролью?

— На этот вопрос однозначно ответить невозможно. Процесс создания партии — интимный, сугубо индивидуальный, очень тонкий. Он зависит от множества факто-