

КАК СОЗДАЕТСЯ БАЛЕТ?

ДЕНИСОВА,
ЛОГИНОВА,

студентки Московского
полиграфического института.

ОТВЕЧАЯ на вопросы, присланные в редакцию, мне хочется поделиться своими впечатлениями от постановок, участием и свидетелем которых довелось быть. Моя творческая судьба не скупилась на встречи со спектаклями, абсолютно различными по своему почерку, режиссерскому решению, жанрам, темам, сюжетам... На моих глазах происходила «смена вех» в советском балетном театре, и, естественно, впечатлений накопилось столько, что их не выскажешь на газетной полосе. Расскажу лишь о наиболее ярких событиях, связанных с хореографией последних лет.

Как создается балет? Прежде всего нужен сценарий. Его может сочинить писатель, может и сам постановщик балета, балетмейстер. Затем, сделав подробную хореографическую экспозицию будущего спектакля, балетмейстер начинает работу с композитором (идеальным образцом такого совместного творчества является сотрудничество Чайковского и Петипа в период создания «Спящей красавицы») и только после этого — с актерами.

Мне приходилось работать со многими балетмейстерами: Лопуховым и Чабукяни, с Захаровым и Якобсоном, Григоровичем и Бельским. Могу с уверенностью сказать — никто из них непохож друг на друга.

Лопухов приходит на репетиции с окончательно сочиненным текстом определенного номера или фрагмента. Отклонения от первоначального варианта у него чрезвычайно редки и вызваны лишь особенностями исполнителей. Якобсон никогда не знает, во что выльются его намерения. Он фантазирует в зале, на протяжении всей репетиции, имея лишь общий замысел. А Григорович перед постановкой «Каменного цветка» вместе с замечательным художником Симоном Вирсаладзе ездил на Урал, смотрел народные пляски, резьбу, создания русских умельцев, искал настоящий фольклор, а затем смело и творчески переосмысливал его в своем спектакле.

Я сознательно останавливаю ваше читательское внимание на «Каменном цветке», так как именно с его постановки начался тот непрерывный и интересный процесс обновления балетного театра, который продолжается и в наши дни. Если на балетах классического наследия молодежь воспитывается, сохраняя академизм манеры, подерживает свою профессиональную форму, то растем все мы, конечно, на балетах новых. Не случайно, скажем, на балетах Григоровича выросли такие превосходные артисты, как Ирина Колпакова, Алла Осипенко, Екатерина Максимова, Владимир Васильев и множество их коллег. Не случайно, наверное, почти десять лет назад наша труппа с таким единодушным энтузиазмом участвовала в выпуске «Каменного цветка».

Первое ощущение от спектакля — музыка Сергея Прокофьева. В ней заключалась и великолепная драматургия, и поразительные по силе и колоритности музыкальные портреты. Истоки победы постановщика — в том, что он шел от музыки, словно укрупняя, делая зримыми и рельефными страницы партитуры.

Вот почему таким могучим и таинственным получился образ Хозяйки Медной горы, а мне так интересны были все эпизоды партии, связанные с друзьями Данилы и Хозяйки.

Теперь Григорович — автор «Легенды о любви», балета, где виртуозно разработаны приемы симфонизации танца, сложнейшие композиционные ходы, совершенны подлинны открытия, вроде внутренних монологов Фархада, Ширин и Мехмене; он же автор новаторского решения «Щелкунчика». И мне приятно, что все надежды, вызванные его тогдашним ленинградским дебютом, стократ оправданы.

Хотел бы сказать об этом весьма существенном

признаке балетов Григоровича: о целостности балетной концепции и последовательности ее осуществления в спектакле. Этим же качеством при прочих существеннейших различиях отличаются работы Бельского.

В самом деле, если вы увидите спектакли на современную тему, созданные Бельским, — многоактный «Берег надежды» или «Ленинградскую симфонию» Шостаковича, особенно близкую нам, ленинградцам, вы наглядно убедитесь, что последовательное использование определенного круга выразительных средств — склонность к монументальности групповых композиций для кордебалета, к скульптурной завершенности поз, к лаконичной, проникнутой атмосферой спектакля пластике ведущих персонажей — вот что характеризует хореографию Игоря Бельского.

Среди балетмейстеров молодых мне лично кажутся исключительного интересными Васильев и Касаткина. В их «Геологах» с замечательной силой и убедительностью показаны герои наших дней. Органический, некрикливый героизм нашего человека, его неодолимая энергия, побеждающая ветер, пожары, бури (все эти стихии воплощены танцем самих действующих лиц) — просто диву даешься, сколько значительных, со звучных нашей эпохе идей вместили одноактный балет. И уж совсем поражаешься пластической танцевальной изобретательности, причудливому славянскому колориту и, главное, большой гуманистической мысли о пагубности всяческих слепых предрассудков и культов, выраженной в неадекватной работе Касаткиной и Васильева — «Весне священной» на музыку Игоря Стравинского.

...А совсем недавно балерине Нине Петровой и мне довелось впервые встретиться с молодым новосибирским балетмейстером Олегом Виноградовым. Он поставил дуэт на музыку «Романса» Шостаковича (из кинофильма «Овод»). К революционеру, чьи руки скованы кандалами, в темноту приходит его возлюбленная. Она вслух в героя надежду, ее танец подобен лучу света, чудом проникающему сквозь мрачные тюремные стены. Это своеобразная короткая новелла о человеческой преданности друг другу и общему делу.

Можно смело сказать, что в многообразии балетмейстерских почерков — главная и самая обнадеживающая примета творческой жизни современного советского балета. Но ведь не только балетмейстер, а каждый создатель спектакля должен прийти к такой богатой исканиями и экспериментами работе не пустым. В современном балетном спектакле совершенно особенное значение приобретает мир мыслей и чувств героя, его духовный склад. С выпуском спектакля работа актера над ролью вовсе не кончена, а все время продолжается.

Когда мне довелось работать над ролью Спартака, я читал и Плутарха, и историческую хронику Марселя Оливье, посетил римский Колизей, а главное — старался как можно больше смотреть в музеях античную скульптуру. А готовясь к партии Остапа, не только часто перечитывал «Тараса Бульбу», но просмотрел в нашей публичной библиотеке множество старых изданий и материалов о казачестве, о Запорожской Сечи. Все это помогло мне найти сценические обобщения, наделив в то же время героя чертами вполне конкретными.

Еще сложнее было создавать образ героя, не отдаленного от нас тысячелетиями (как в «Спартаке» Якобсона), а современного, реально существовавшего, сохранившегося в памяти многих, — такой была роль Маяковского в балете Якобсона «Клоп».

Спектакль был уже готов, дело близилось к генеральной репетиции, и тут я пришел в дирекцию и попросил... изъять мою роль

из балета. Мне казалось, что вот приду писатели, друзья, помнящие Маяковского, а им будет либо смешно, либо оскорбительно созерцать такое «кошунство» — Маяковский в балете! Разумеется, мне отказали, и единственное, чего удалось добиться, чтобы в программе вместо имени Маяковского значилось просто — Поэт.

В жизни каждого актера есть миг, когда он вдруг начинает необычайно ясно ощущать созданный им образ, как нечто живое, осязаемое, «материальное». Мгновение это волнительно, прекрасно и... почти неуловимо. И вот тогда на той генеральной репетиции, куда я пришел подавленный и отчаявшийся, я впервые вдруг почувствовал, что мой герой ожил...

И, конечно, мне доставило огромную радость, когда В. Шкловский и О. Берггольц сказали, что именно таким они знали Маяковского.

Вот еще один наш современник — Рыбак из поставленного Игорем Бельским по сценарию Ю. Слонимского спектакля «Берег надежды». Балетмейстер работал в тесном контакте с композитором Андреем Петровым. Вместе они сочиняли эту поэму о юнине, попавшем на чужой берег и сквозь все искусства и страдания вернувшимся на Родину.

Как-то раз, прослушав первый вариант сцены возвращения Рыбака, я подумал, что здесь пока мало эмоций, и стал рассказывать о том, что пережил сам. Возвращаясь в 1951 году с молодежного фестиваля в Берлине, я видел в Бресте, как наши солдаты, возвращавшиеся со службы в Германии домой, целовали свою землю. Казалось бы, это не имело «к делу» никакого отношения, но именно эти воспоминания подсказывали высокий эмоциональный посыл, тот накал всепоглощающего счастья встречи с Родиной, который необходим в финале «Берега надежды».

Некоторые сторонники натуралистического жизнеподобия, увидев финал «Берега», просили объяснить, каким способом наш герой избавляется от чужеземного плена. Но мне кажется, что здесь самый танец отвергал документализм, противопоставлял стихии балетного спектакля. Да, могучий прыжок юнине рупил очертания решетки, и вот он уже летел (а даже если б его убили, летела бы его вольнолюбивая душа), разметая патруль, преодолевая фантастические пространства, летел, припадая в финале к своей земле. И зритель все понимал, не требуя бытовых оправданий, веря в образную, эмоциональную правду спектакля.

Не думайте, пожалуйста, что сегодня в нашем «балетном цехе» царят сплошная идилия и безоблачность. Нет, у нас есть свои заботы, свои сложности, свои проблемы, ждущие безотлагательного разрешения. Каждого из нас тревожит — с чем, с какими спектаклями мы придем к пятидесятилетию Октября. Мы, актеры, люди, которые непосредственно соприкасаются со зрителем, когда балетмейстер словно уходит в тень, мечтаем, чтобы у нас появилось много талантливых — хороших и разных — хореографов, чтобы театры стали более деловито и результативно сотрудничать с настоящими литераторами, увлекая их идеей создания новых сценариев. Мы хотим, чтобы дорога в искусство отжившим штампами и посредственностями, приспособленчеству и спекуляциям на важных идеях была окончательно закрыта, чтобы закулисные споры и несогласия, еще частые в театре, уступили место общей энергичной работе. Только тогда, как бы ни были очевидны сегодняшние достижения балета, его завтрашний день будет светел, нов и достоин нашего времени.

Аскольд МАКАРОВ,
народный артист РСФСР.

Комсомольская правда, Москва, 1967, 15 янв.