

Наш корреспондент беседует с балетмейстерами Н. КАСАТКИНОЙ и В. ВАСИЛЕВЫМ:

**ПОЧЕМУ ТАК МАЛО В РЕПЕРТУАРЕ НОВЫХ СОВЕТСКИХ БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ? ВОТ ВОПРОС, КОТОРЫЙ ИНТЕРЕСУЕТ РЕДАКЦИЮ**

**П**ОЧЕМУ балетмейстеры ставят так мало спектаклей? Хореографический текст, его самостоятельная художественная ценность? Как рождается замысел балета? Как протекает процесс его создания? Можно ли планировать творчество? На эти вопросы отвечают балетмейстеры Наталья Касаткина и Владимир Василев. Их имена хорошо известны: они авторы балетов «Ванина Ванини», «Геологи», «Весна священная» и других. Их хореографическая композиция «Мир и война» признана лучшей на Всесоюзном смотре новых концертных номеров, а балеты «Сотворение мира» (музыка А. Петрова) и «Наш двор» (музыка Т. Хренникова) удостоены премий на Всесоюзном конкурсе на лучший музыкальный спектакль в ознаменование 100-летия со дня рождения В. И. Ленина.

Начать разговор хотелось с вопроса, который охватил бы сразу главные, основные проблемы практики балетмейстерской работы. И вот он задан:

— Почему балетмейстеры так мало ставят спектаклей?

Василев и Касаткина говорят поочередно, комментируя, дополняя друг друга.

— Прежде всего существует совершенно неправильное представление, что балетмейстерская работа

— это нечто аналогичное режиссуре драматического или оперного театра. Глубокое заблуждение. И драматический, и оперный режиссер имеют текст сочинения, балетмейстер сам сочиняет текст, танцевальный, хореографический. Нам скажут: а партитура композитора, разве это не текст, не драматургия? Но ведь балет «Спартак» Л. Якобсона и балет «Спартак» Ю. Григоровича не только разные спектакли, но и разные произведения. А партитура у них одна — хачатуряновская.

Все, что мы сейчас говорим, совсем не ново, однако все вроде бы это понимаем, а отношение к характеру, к природе нашей работы остается прежним. Поэтому наш первый ответ на вопрос, почему мы и наши коллеги мало создаем спектаклей, будет таким: потому что хореографы не ставят, а сочиняют новые танцевальные произведения. Что питает наше творческое воображение? Как мы сочиняем? Как выбираем тему, как решаем ее? В каждом случае по-разному. Решение создать балет на музыку Игоря Стравинского «Весна священная» пришло во время первого знакомства с этой музыкой в зале кинотеатра. Мы смотрели фильм Уолта Диснея «Фантазия», озвученный музыкой «Весны священной». Это было в Париже, во время гастролей Большого театра. Тут же мы побежали в магазин, купили пластинки и в ближайшие дни сочинили всю композицию балета. Поставить его

удалось не скоро, через несколько лет. Поэты, композиторы обостренно чутко слышат окружающую жизнь, они всегда живут «среди бушующих созвучий»... Хореографы видят мир в пластических образах, в динамике их развития. И это относится не только к области чувств. Есть пластика быта, повседневности. Есть пластичные профессии — геологи, верхолазы, моряки рыболовного флота, милиционеры-регуляторы...

Как мы сочиняли ход геологов тайге в балете «Геологи»? Во-первых, мы их видели, знали и могли вспомнить характерные черточки их поведения. Во-вторых, мы сами шли в лес, в горы, пробирались сквозь чащобу, карабкались по скалам. Проверяли свои ощущения, наблюдали друг за другом со стороны, наблюдали «поведение» камней, кустов, ветвей деревьев, когда непрошенные гости вторгались в их царство. И все это для того, чтобы затем, начистоту отказавшись от декораций и бутафории, от всякого бытоподобия, от имитации природы, передать средствами танца, танцевального движения поведение людей-первопроходцев. Пластика человеческого тела должна была показать и скользкую, коварную тропу, и оголтело бьющие по лицу ветви, и ливень — всю грозную, непроходимую тайгу.

Совсем недавно на ленинградской сцене мы поставили балет «Сотворение мира» по мотивам иллюстраций Жана Эффеля на музыку Андрея Петрова. Адам и Ева, Бог и Черт, библейская история. Нам предстояло решить вопрос о стиле хореографии этого спектакля. И вот история нашего балетного искусства подсказала язык и стиль спектакля на тему истории библейской. Бог и ангелы нам увиделись в танцах классических, Черт и Чертовка — в гротескном танце, люди — в свободной танцевальной импровизации.

Адам с момента его сотворения

до повзрелости вызывал желание вспомнить и воссоздавать первые шаги, первые годы жизни нашего собственного ребенка. Поведение детей Адама и Евы, их забавы, игры возникали как воспоминания детских игр и игр детенышей-зверушек. А музыка Андрея Петрова направляла наши фантазии и сравнения.

— Но вот комедийная библейская идиллия переплавилась в иное качество, балет вошел во вторую свою фазу — в нем возник мир взрослых Адама и Евы, мир, переключившийся с нашим сегодняшним миром... Что здесь пitalo ваше воображение, что помогало вам сочинять?

— Здесь мы целиком доверились музыке Андрея Петрова. Мы слышали в ней его, Андрея, эмоциональность, его доброе сердце, его душевную мягкость. Так образ человека, нашего друга, сочинившего прекрасную музыку — собственный вариант библейского мифа о сотворении первых людей, питал нашу фантазию, помогал нам перелить в пластику танцевального движения образ музыкальный.

— Теперь вернемся к разговору о хореографическом тексте балетного спектакля, о его художественной самоценности, самостоятельности, первичности. Вы твердо убеждены, что хореостекст — такое же самостоятельное произведение, как музыкальная партитура, как текст пьесы...

— Да, собственные средства балетного искусства позволяют передавать многообразные явления жизни, не прибегая к помощи других искусств. Современный балет богат, разнообразен в своих собственных возможностях. И в этом отношении он чем-то сродни жанру философско-поэтического фильма, который обрел сейчас силу в кинематографе. Мы иеем в виду те фильмы, авторы которых отражают жизнь не в прямом бытовом ключе, в переплетают, сплавляют

свое повествование, изложение конкретных событий с собственными, авторскими мыслями, фантазиями, чувствами. Причем зрительно, в кадрах фильма отражают это свое, авторское отношение к показанным явлениям жизни.

Фильмы этого жанра очень пластичны, пластично само движение кадров, то, как они сняты оператором, как работает на съемке кинокамера. Ее движение — скольжение, подъемы, спуски — создало динамику кадра. В длинных панорамах перед зрителем на экране плывут пейзажи, вещи, лица людей. Это порой стремительное, порой плавное причудливое движение дополняется пластикой внутри кадра — игрой света, цвета, самих вещей, соединением этого с выразительностью актерской игры. Все это создает в фильмах особую атмосферу, особое настроение, которыми автор-режиссер и без текста несет зрителю свою мысль. Порой режиссер намеренно снимает текст, вспоминаем «Голый остров» К. Синдо, где необычайно пластичный зрительный ряд говорит все, что думает, что хотел сказать японский режиссер. Порой в фильмах, таких, например, как «Андрей Рублев» А. Тарковского или «Под стук трамвайных колес» Курасава, несколько как будто обособленных, не связанных друг с другом новелл затем к концу фильма образуют единый, мощный поток, в котором отчетливо звучит главная тема фильма. Это принципы и построения симфонии. Фильмы, о которых мы сейчас говорим, очень музыкальны, зрительно музыкальны. Это тоже роднит их с нашим искусством танца. Раскрыть жизнь средствами своего искусства, целиком довериться его силе, силе его специфических выразительных средств. Это то общее, что определяет устремления хореографов и кинорежиссеров современности. В балете хореограф Игорь Бельского «11-я симфония» нет реального действия, конкретного сюжета. Здесь дан обобщенно символический образ воставшего народа. Действие этого балета развивается по всем законам построения симфонии.

# БАЛЕТ

Вот эпизод сбора на Дворцовой площади. По сцене движется одинокая женская фигурка, ищет, пригнувшись, семена ногами, резко меняя направление. Потом возникает еще одна согбенная фигура, третья, четвертая... Как это получилось, что эти одиночки дали ощущение движущейся, растущей толпы? А это ощущение очень ясно, отчетливо. Но эта толпа — не из балета Л. Лавровского «Ромео и Джульетта», где каждый исполнитель — конкретный персонаж со своей линией поведения, со своей мизансценой. У Бельского — обобщенный, музыкально-хореографический образ толпы, переданный танцевальным движением нескольких исполнителей.

— Интересно было бы услышать, какие жизненные мотивы вас как художников интересуют более всего? Какие грани человеческой природы, человеческого характера, человеческого отношения привлекают ваше наиболее пристальное внимание? К каким движениям душевной жизни человека вы возвращаетесь вновь, к чему испытываете главный интерес?

— Нас интересует становление человека, рождение в человеке подлинно человеческого. Рост души, ее мужание. Интересует самый момент перелома, рубежа, когда в душе человека произошло движение, то, что в дальнейшем сделает его иным.

В «Ванине» нас привлек драматизм ситуации. Герой там делает выбор между страстной любовью и чувством долга и находит силы принести любовь в жертву гражданскому долгу революционера. Нас привлекало раскрыть в танцевальных образах борение в душе героя.

В «Весне священной» любовь превращала дикера в человека, любовь подняла героев на ступеньку выше их современников. Те моменты, когда грубый стал застенчивым, когда почувствовал в себе поэтические струны, когда обрел силы для борьбы за свою любовь, силы, приведшие его к бунту, — вот эта эволюция героя была для нас самой важной в работе над балетом.

Адам и Ева имеют нечто общее с героями «Весны священной». Они тоже прозябали, пока вели бессмысленную, созерцательную жизнь. И лишь обретя любовь, они стали индивидуальностями, стали живыми людьми, научились бороться. Любовь дала им не только счастье и мудрость, но и дар борьбы. Отсюда возникли драматизм сюжета и его трагический финал. Во время гастролей Большого театра в США нам удалось встретиться с Игорем Стравинским. Он внимательно и с большим интересом выслушал наш рассказ о хореографическом решении «Весны священной». И одобрил, согласился с сюжетом, драматургией, сочиненными нами на его музыку.

Некоторые художники имеют пристрастие к какой-либо одной теме, они возвращаются к ней в разных своих произведениях. У нас нет такой единой изблюбленной темы, и мы беремся за произведения различные и по тематике, и в жанровом отношении. После балета об Адаме и Еве мы взяли вместе с композитором Юрием Буцко за балет на историко-революционную тему. Условное его название — «Прозрение», в нем будут отражены ре-

волюционные эпизоды российской истории с 1905 по 1917 г. Заметим тут же: театры до сих пор с большой опаской и даже неохотой берутся за создание балета на современную тему. Боятся. Боятся неудачи. Любят только «верняк», а это, по мнению многих, — сказки, фантазии, балетные феерии. То есть допотопное представление о сферах балетного искусства! А вот к любимым композиторам мы охотно возвращаемся. Нам бы хотелось вновь встретиться с музыкой А. Петрова. И мы хорошо понимаем И. Бельского, дважды обратившегося к творчеству Д. Шостаковича. Кстати, пример сочинения хореографического текста Бельским — убедительное доказательство первичности балетмейстерской работы. Бельский — автор многих новаторских произведений, в его балетах необычайно много открытий, родившихся из его собственного пластического видения жизни. Вот Юноша — герой «Ленинградской симфонии». Он летит навстречу врагам-фашистам, и те — их много, они явно сильней — «разбиваются» о его грудь. Здесь Юноша — символ героизма и бесстрашия. Реальный персонаж здесь, у нас на глазах, перерастает в легендарный образ, символ целого поколения, целого народа.

Так увидел один из эпизодов Великой Отечественной войны балетмейстер Бельский. А затем мы не раз были свидетелями того, как прием этот использовался в произведениях других постановщиков. Каждый раз, когда это случается, когда прием, найденный одним, буквально тиражируется другими, происходит обезличка не только приема, но и самого первоисточника — он обезличивается копиистами. Бывает и такое: хореограф по-

торяет, варьирует собственные находки, выдавая их за своеобразие творческого почерка. Это очень тонкий вопрос: где «кончается» почерк и «начинается» штамп?

Но, конечно, болезнь компляции чужих приемов опаснее. Два последних конкурса балетных номеров — наглядный пример того, что такая болезнь существует. Движения и комбинации движений, сочиненные хореографом Ю. Григоровичем в «Легенде о любви», кочуют из номера в номер. И особенно обидно за В. Варковицкого: его очень интересный номер «Памятник» просто растащили на мелкие кусочки. Есть опасность, что лучшие балеты наших дней будут обесценены бесконечными повторами.

— Какие меры могли бы приостановить это?

— Если бы творчество сочинителей-хореографов охранялось, как охраняется творчество драматургов, сценаристов, поэтов, то многочисленные подражатели и копиисты не смогли бы так привольно жить. Но труд балетмейстеров до сих пор авторским трудом не считается и охране со стороны Управления по охране авторских прав не подлежит. Говорят об этом давно и много. А воз и ныне там...

Видимо, нужно более энергично взяться за это дело и наконец доказать, что хореографическое сочинение — это самостоятельное художественное произведение. И что хореограф такой же автор своего текста, как и композитор, как писатель. В связи с этим безусловно возникает вопрос о фиксации хореографического сочинения, о записи. Систем много, все несовершенно, и все-таки одна из них (получившая распространение в Англии) должна быть освоена. Думает-

ся, что такие богатые театры, как Большой, им. Кирова, Киевский и ряд других, могли бы поднять и такую проблему, как съемка на киноплентку своих особо интересных премьер.

— Все, что вы до сих пор говорили, относится к дорепетиционной работе хореографа, к подготовительному периоду работы над спектаклем. Сколько времени, по вашему мнению, эта работа должна длиться?

— Год, если мы ставим трехактный балет.

— А сколько вы вдвоем поставили балетов, начиная с 1962 года, года премьеры вашего первого сочинения «Ванина Ванини»?

— Пять одноактных и один трехактный.

— Арифметика не в вашу пользу. За 10 лет, по вашим подсчетам, вы могли поставить пять многоактных балетов.

— Эта арифметика, к сожалению, поднимает второй пласт темы нашего разговора, и он будет не совсем для нас радостным. Речь пойдет уже не только о творчестве хореографа, а и об организационных, производственных условиях его труда. Так сложилось в последние годы, что работать интенсивно, в полную силу в большинстве балетных театров могут лишь главные балетмейстеры. Казалось бы, невероятное положение: Большой театр, балетная труппа которого составляет 270 человек, не может репетировать одновременно два балетных спектакля! (Кстати, все наши балеты были внеплановыми работами Большого театра).

Большой театр выпустил «Спартак» в 1968 году, новую редакцию «Лебединого озера» — в 1969 году, «Икар» — в 1971 году. Не мало ли?

Ленинградский театр им. С. М. Кирова с балетной труппой в 170 человек выпустил в один сезон «Амлет» и «Сотворение мира» (1,5 месяца репетиции этих спектаклей шли параллельно). Но и это, нам кажется, не так уж много. Что же можно требовать от театров других городов с балетными труппами в 70, 50 человек?

— Видимо, сегодня возникает проблема планирования работы над выпуском новых спектаклей...

— Вопрос планирования работы в театре должен решаться современными методами. Крупным театральным организациям необходимо перейти на прогрессивные формы планирования, используя методы научного анализа возможностей, скрытых резервов творческого и производственного коллективов театра.

Мы в начале разговора старались объяснить, что сочинение балета балетмейстером — длительный процесс, требующий работы в течение двух сезонов. Но это для балетмейстера. Труппа же должна получать работу не от одного балетмейстера. Тогда и премьеры будут чаще, и репертуар разнообразнее.

— Значит, вы считаете, что и театры, и балетмейстеры мало ставят новых балетов?

— Очень мало!

— Каковы ваши планы на ближайшее время?

— Как мы уже говорили, сейчас работаем с Юрием Буцко над балетом «Прозрение», репетируем «Ромео и Джульетту» Прокофьева в Новосибирском театре. Будем заняты «вторым изданием» «Сотворения мира» на сцене Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. И, наконец, будем ставить оперу на историческую тему, музыку к которой пишет Андрей Петров.

Беседу вел Н. АРКИНА.

# И ВРЕМЯ

Ленинградский театр им. С. М. Кирова с балетной труппой в 170 человек выпустил в один сезон «Амлет» и «Сотворение мира» (1,5 месяца репетиции этих спектаклей шли параллельно). Но и это, нам кажется, не так уж много. Что же можно требовать от театров других городов с балетными труппами в 70, 50 человек?

— Видимо, сегодня возникает проблема планирования работы над выпуском новых спектаклей...

— Вопрос планирования работы в театре должен решаться современными методами. Крупным театральным организациям необходимо перейти на прогрессивные формы планирования, используя методы научного анализа возможностей, скрытых резервов творческого и производственного коллективов театра.

Мы в начале разговора старались объяснить, что сочинение балета балетмейстером — длительный процесс, требующий работы в течение двух сезонов. Но это для балетмейстера. Труппа же должна получать работу не от одного балетмейстера. Тогда и премьеры будут чаще, и репертуар разнообразнее.

— Значит, вы считаете, что и театры, и балетмейстеры мало ставят новых балетов?

— Очень мало!

— Каковы ваши планы на ближайшее время?

— Как мы уже говорили, сейчас работаем с Юрием Буцко над балетом «Прозрение», репетируем «Ромео и Джульетту» Прокофьева в Новосибирском театре. Будем заняты «вторым изданием» «Сотворения мира» на сцене Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. И, наконец, будем ставить оперу на историческую тему, музыку к которой пишет Андрей Петров.

Беседу вел Н. АРКИНА.

Соб. Кульшюра, 1971, 7 января, №146.