

«Танец или пантомима?» — вопрос, который еще в 1940 году оживленно обсуждался на страницах нашей прессы и который вновь всплыл после публикации в «Советской культуре» статьи В. Кригер «Когда балерина затаицует?».

Дискуссия о танце и пантомиме в балете вызвала диаметрально противоположные точки зрения. В 40-е годы некоторые теоретики (да и практики!) балета доказывали ненужность пантомимы вообще, признавая в балете лишь стихию танца и договариваясь даже до... необязательности сюжета. Другие считали пантомиму лишь составной частью танца, лишнюю права на создание самостоятельных образов. Были и такие, которые объявляли пантомиму устаревшим арсеналом условных балетных жестов, архаичным «языком глухонемых».

В последние годы в наших местных, музыкальных театрах стал складываться особый вид спектакля: драматический балет камерного плана. Авторы таких балетов ставили перед собой задачу раскрыть внутренний мир человека.

Обычно сюжеты их заимствуются из классической литературы. Примером могут служить виденные мной за последние полгода работы Пермского и Свердловского театров оперы и балета.

Пермский коллектив осуществил постановку балетов «Бэла» (по мотивам «Героя нашего времени» Лермонтова) и «Грушенька» (по мотивам «Очарованного странника» Лескова).

Характерно, что сочиненные одним композитором (Б. Мошковым), одним либреттистом (Т. Рамоновой — она же и балетмейстер в обоих спектаклях), они отличаются и отношением к материалу, и средствами воплощения его в хореографии спектакля.

Музыка «Грушеньки» эмоциональна, искренна, богата подлинными русскими и цыганскими мотивами. Б. Мошков хорошо чувствует природу хореографического спектакля. Ком-

ПРИРОДА ЖАНРА

сильный танцовщик, здесь он проявил свои актерские способности. Особенно запомнилась картина

позиционная форма его партитуры очень удобна для воплощения в балетном спектакле.

Большая удача балетмейстера Т. Рамоновой — образ Грушеньки (отлично воплощает его в спектакле артистка М. Подкина). Выразительный хореографический язык этой партии строится на танцах, правильно раскрывающих чувства и душевное состояние героини и органически сливающихся с пантомимой. Хорошо поставлены последний танец Грушеньки, с такой драматической силой рисующий отчаяние чистой, гордой русской женщины, которая предпочитает смерть унижению, сцена с Голованом, когда Грушенька то молит за колотить ее, то сама бросается на его нож, и, наконец, образный финал — бездыханное тело Грушеньки, распростертое у ног князя и губернаторской челяди, словно немой укор жестоким, бессердечным людям.

И тем досаднее ошибки этого балета, когда внешней иллюстративностью подменяется глубокое психологическое состояние героев, сложный, богатый внутренний мир человека. Балетмейстером руководило вполне естественное стремление — рассказать как можно больше о своих героях, вскрыть сложные причины, заставляющие их совершать те или иные поступки, поднять в спектакле большие и серьезные проблемы. Однако, стремясь «растолковать» все происходящее на сцене, Рамонова дробит действие, «мельчит» его, рассказывает содержание, а не раскрывает тему. И в результате вместо важных кульминационных точек сюжета появляются эпизоды второстепенные, где, кстати, танец заменен натуралистической пантомимой; слишком часто внимание зрителя заостряется на всевозможных деталях, в «действии» включаются предметы бытового реквизита, и движения балерины никак не связываются с музыкой.

Не удался на мой взгляд, в спек-

такле образ Голована. Взяв из всей эпопеи Лескова только один эпизод жизни «Очарованного странника» — его встречу с Грушенькой и ее дальнейшую судьбу, авторы балета, естественно, не могли достаточно полно и многогранно нарисовать образ Голована, но все-таки то, что было дано либреттистом Рамоновой, недостаточно раскрыто балетмейстером Рамоновой, и образ Голована оказался обедненным по сравнению с другими образами: он почти лишен танца.

Более органично, чем в «Грушеньке», музыкальная драматургия сливается с хореографией в балете «Бэла». Прежде всего это относится к партии Бэлы. Балетмейстер нашел для нее лирический, пронизанный национальными элементами танцевальный лейтмотив, а исполнительница этой роли Т. Кушаева создала убедительный и тонкий образ. Так же органично слились воедино музыкальная драматургия, замысел постановщика и исполнительское мастерство незаурядного характерного танцовщика Л. Таубе в сценическом воплощении образа Казбича.

В «Бэле» танцы действенны, а образы подсказаны музыкой. Пантомима, занимающая совсем небольшое место в балете, лаконична и значительно музыкальнее, чем в «Грушеньке». Весь балет от начала до конца почтен без либретто, и это совсем не потому, что мы знакомы с повестью Лермонтова, а потому, что изложена она языком, отвечающим закономерностям жанра.

Недавно в Москве проходили гастролы Свердловского театра оперы и балета имени А. В. Луначарского, один из спектаклей которого — «Бесприданница» (музыка А. Фриденлера, либретто И. Келлера) — вызвал споры о специфике хореографического искусства.

Вопрос о том, что доступно, а что противопоказано балетной сцене, назрел уже давно. В самом деле, драматургии порой не учитывают важной особенности: не всякий сюжет может быть удачно показан в балете. Да и композиторы забывают часто, что главное в балете — раскрытие внутреннего мира человека в музыкальных образах.

Слабости хореографического спектакля «Бесприданница» начинаются с музыкальной драматургии балета. По существу, развернутой музыкальной характеристикой наделена лишь героиня произведения Лариса Огудалова, все же остальные люди, окружающие Ларису и превратившие ее в «вещь», оказались бледными, невыразительными. Балетный Паратов слишком облагорожен, романтизирован, Кнуров и Вожеватов не танцуют, а только ходят по сцене, имитируя жесты речи и действия персонажей из пьесы (даже знаменитая сцена разыгрывания Ларисы в «орлянку» включена в балет). Но жестикация, хождение, эффектные позы — это еще не балетная пантомима. Если бы каждое движение сливалось с музыкой, если бы мимические образы соответствовали образам музыкальным, пантомима не вступала бы в противоречие с природой жанра. Настоящая пантомима, как и танец, должна быть подсказана мелодическим рисунком, ритмом, характером оркестровки музыки. Подобно танцу она раскрывает основы балетного спектакля: главным был и остается танец, и без него не может существовать хореографический образ.

И вот на спектакле «Бесприданница» начинаешь ощущать тоску по танцевальной природе жанра. С. Тарановская — балерина с большим драматическим дарованием, но не слишком ли много заставили ее, по выражению В. Кригер, «переживать»? Авторы «Бесприданницы» вместо того, чтобы переложить драму на язык образного танца, раскрыть ее эмоциональный строй, психологическую напряженность ситуаций, попросту передают ее фабулу. Мы не увидели в балете и того Карандышева, который написан Островским. То ли либреттист, то ли балетмейстер показали нам «маленького человека» в доходящем до трагедийности образе. Таким рисует его и Ч. Жебраускас. Ранее этот исполнитель был известен как

помолвки — иступленное отчаяние, оскорбленное чувство скромного канцеляриста в минуту тяжелого испытания. В этой сцене Жебраускасу удается показать, что он не драматический актер, а танцовщик, в совершенстве владеющий техникой.

Убедительный пластический рисунок найден балетмейстером Г. Язвинским в сцене смерти Ларисы. Актриса С. Тарановская раскрывает здесь эмоциональное состояние героини с огромной силой и порывом. Разве это не убедительное подтверждение того, что при ярком пластическом выражении балету доступны самые высокие мысли и чувства?

Свердловский театр показал на московских гастролях и балет Б. Александрова «Левша». Поставлен он был впервые в 1954 году. Казалось бы, со дня премьеры прошло достаточно времени, чтобы подумать о единстве всех средств, о стиле и жанре постановки. Либретто П. Аболимова давало, как нам кажется, возможность приблизить это хореографическое произведение к духу лесковского «Левши». И если бы балетмейстер Я. Романовский и художник Б. Кноблук нашли единое стилистическое решение, отвечающее характеру произведения Лескова, оно и прозвучало бы по-иному.

Танцев в «Левше» много, но не в танце развертывается действие. Иной раз музыка, например, в образе помещика-англомана прямо подсказывает, что тут следует танцевать. Но нет, музыка прозвучала, возможности для танца не использованы, и персонаж так и остался статичным. По существу, весь сюжет пересказывается натуралистической пантомимой, потому что балетмейстер, видимо, стремится «растолковать» все происходящее на сцене. Вместо раскрытия темы опять получается изложение фабулы, а постановщик прибегает к средствам драматического искусства, не думая о пластике образа.

Среди гастрольных спектаклей свердловского балета — дипломная работа выпускницы Государственного института театрального искусства Н. Гришиной «Корсар». Этот спектакль танцевален от начала до конца. Сюжет передается в нем средствами яркого, образного танца. Пантомима, в тех немногих случаях, когда она вводится, пластична и музыкальна. Этим объясняются исполнительские удачи в этом спектакле.

О чем это говорит? Артист балета хочет танцевать. Он хочет в танце, живом, образном действенном, поведать зрителю о своем герое. И надо предоставить ему эту возможность. Пусть балерина больше танцует! Пусть танец ее будет проникнут ощущением музыки. Пусть пантомима окажется органически слитой с музыкой, и пусть она реже встречается в отдельных сценах, а чаще входит неразрывно в образный танец.

Проблема, затронутая в статье В. Кригер, волнует всех работников хореографического искусства. Но есть неизмеримо более важная проблема, до сих пор ждущая своего разрешения, — современная тема в балете. И, право, остро поставленный В. Кригер вопрос следовало бы расширить: когда же балерина затаицует в спектакле, сюжет и действующие лица которого будут взяты из нашей действительности?

Постановки балетов на сюжеты классических произведений прозы и драмы («Левша», «Бэла», «Бесприданница» и др.) — бесспорно интересные явления в жизни нашего театра. Но ведь сама жизнь настоятельно требует от композиторов, либреттистов и всех артистов балета спектаклей, отражающих величие советского человека-преобразователя и богатство его духовного мира. Все сделанное до сих пор в этой области выглядит робким, неубедительным. Не пора ли деятелям советской хореографии повернуться лицом к нашей современности?

Наталья РОСЛАВЛЕВА.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

20 сентября 1958 г. 3 стр.

На Куче