

Продолжение традиций и создание нового в советском балете

МНЕ КАЖЕТСЯ, что, несмотря на ту широкую популярность, какой сегодня пользуется Большой театр, многие вопросы нашей теории и практики еще не совсем ясны, остаются в тени. За границей, а иногда и у нас, существует несколько точек зрения на то, как создается балетный спектакль. Я назову две — наиболее характерные и поллярные. Некоторые полагают, что есть какое-то количество движений, па, которые в более или менее известных комбинациях уже существуют, и задача балетмейстера заключается в том, чтобы выбрать наиболее удачные из них. По мнению других, процесс создания спектакля сводится к следующему: в репетиционный зал приходит актер и начинает танцевать. Чем он талантливее, тем интереснее его импровизация, а балетмейстер только уравнивает, корректирует, организует его танец.

Мне кажется, что ни первая, ни вторая точки зрения не отвечают сути дела и звучат для меня, как для балетмейстера, несколько анекдотически.

Балетмейстер — композитор сцены

Я БЫ НАЗВАЛ балетмейстера композитором сцены. В музыке существует семь нот, но эти ноты в душе каждого композитора звучат по-разному. Так же и в балете. Чем талантливее балетмейстер, чем тоньше у него вкус, чем больше внутренний масштаб, тем прекраснее тот язык, который продиктован темой, образами, драматургией и идеей спектакля.

Мне думается, именно такое понимание роли балетмейстера — одно из основных богатств советского театра. Я, как и многие мои коллеги, с огромным уважением отношусь к старому балетному театру, к его замечательным мастерам, которые сделали очень много для обогащения нашего жанра. Но я не могу не отметить, что в старых спектаклях танцевальная форма представлялась застывшей. Независимо от идеи и характера спектакля, она переходила из одного балета в другой, как некая униформа. Менялись только тонкости. В одном случае они были белыми, в другом — красными, могли быть зелеными, синими.

Заслуга советского театра в том, что его мастера, учитывая требования, выдвинутые временем перед балетом, искали и находили такие словосочетания, если так можно сказать, такие жесты, па, движения, которые и сами по себе были бы высоко профессиональными, совершенными по форме и технике, но вместе с тем являлись бы средством раскрытия образа. Как композитор сочиняет музыку слышимую, так балетмейстер сочиняет музыку зримую — и никаких прописных истин, которые существуют раз и навсегда, для создания спектакля с большой мыслью, с большой темой не было и быть не может.

Танцевать не „под“ а „в“...

ОБРАЗ зрительный и образ музыкальный — нерасторжимые понятия. Ни для кого не секрет, что в старом балетном театре, даже в лучших его спектаклях, музыка занимала роль чрезвычайно

малую. Сегодня же представить себе «Жар-птицу» на музыку иную, чем у Стравинского, почти невозможно, потому что в хореографии Михаила Фокина образ Жар-птицы слился с музыкой композитора.

И сейчас у нас можно столкнуться с тем, что артисты, даже очень известные, иногда не принимают музыки того или иного композитора. Так что вопрос приобщения к высокому музыкальному произведению в балетном театре — вопрос не простой, очень длительный, ибо в течение многих десятилетий актер воспитывался на том, что музыка лишь подсобный иллюстративный материал, который помогает продлевать ему технические движения.

Герой балета — человек

МУЗЫКА — это не только душа, но и содержание танца. Поэтому для меня несколько странно звучит вопрос, который мне довольно часто задавали мои за-

мужья. Сегодня же представить себе «Жар-птицу» на музыку иную, чем у Стравинского, почти невозможно, потому что в хореографии Михаила Фокина образ Жар-птицы слился с музыкой композитора.

Мне думается, что одна из основных задач советского балетного театра в том, что он считает для себя главным создание образа человека. Это огромное обогащение жанра. Раньше мы танцевали на сцене принцев и принцесс, бабочек и зефирок — кого угодно танцевали. Но никогда в балетном театре не был представлен человек как таковой. А это самое трудное и сложное. Когда же к нам в театр пришли Шекспир, Пушкин, Лопе де Вега, Бальзак, Жюль Верн, они-то и заставили нас искать те пути, которые помогли бы средствами нашего искусства решить образ человека.

И сейчас перед нашими композиторами, балетмейстерами, артистами стоит сложная

задача. Сегодня же представить себе «Жар-птицу» на музыку иную, чем у Стравинского, почти невозможно, потому что в хореографии Михаила Фокина образ Жар-птицы слился с музыкой композитора.

Мне думается, что одна из основных задач советского балетного театра в том, что он считает для себя главным создание образа человека. Это огромное обогащение жанра. Раньше мы танцевали на сцене принцев и принцесс, бабочек и зефирок — кого угодно танцевали. Но никогда в балетном театре не был представлен человек как таковой. А это самое трудное и сложное. Когда же к нам в театр пришли Шекспир, Пушкин, Лопе де Вега, Бальзак, Жюль Верн, они-то и заставили нас искать те пути, которые помогли бы средствами нашего искусства решить образ человека.

Заслуга советского театра в том, что его мастера, учитывая требования, выдвинутые временем перед балетом, искали и находили такие словосочетания, если так можно сказать, такие жесты, па, движения, которые и сами по себе были бы высоко профессиональными, совершенными по форме и технике, но вместе с тем являлись бы средством раскрытия образа. Как композитор сочиняет музыку слышимую, так балетмейстер сочиняет музыку зримую — и никаких прописных истин, которые существуют раз и навсегда, для создания спектакля с большой мыслью, с большой темой не было и быть не может.

Кордебалет — место у воды

В СВЯЗИ с взаимным отношением танца и пантомимы возникает вопрос и о месте, фигурально говоря, кордебалета в советском театре. Кордебалет в советском театре — это не та часть актеров и актрис, которые появляются на сцене, чтобы показать мастерство или дать какую-то разрядку, если хотите, до или после выступления премьеров. Кордебалет сегодня — одно из действующих лиц спектакля, своеобразный коллективный герой. Как бы ни были прекрасны первые исполнители, но если из сегодняшнего спектакля вынуть кордебалет, то спектакль окажется неполноценным.

В старом театре, когда хотели подчеркнуть неталантливость артиста, говорили, что он танцует «у воды». Это несколько смешливое, ироническое слово относили к той категории танцовщиков, которые в силу своего скромного дарования или невысокого мастерства всегда стояли в самой последней линии. А поскольку танец кордебалета строился по линейному рисунку и первая, вторая, третья, четвертая линии соблюдалась балетмейстером очень точно, почти канонически, то в первых линиях кордебалета стояли почти корифеи, группа переходящая в солистов, а по мере удаления от рамп линии были составлены из более слабых танцовщиков. Естественно, что советский театр не только не стал развивать эту традицию, а просто ее разрушил.

Я думаю, вы не сочтете меня нескромным, если я сошлюсь на поставленный мною балет «Ромео и Джульетта». Если из этого спектакля изъять народ, другими словами, кордебалет, то, не говоря о участии в нем первоклассных мастеров — Галины Улановой, Алексея Ермолаева, Сергея Коренья, — спектакль бы не получился. И когда мы в первом и втором актах создаем большие народные сцены, мы хотим дать почувствовать эпоху, историю, отношение народа к тем событиям, которые происходят на сцене. И здесь кордебалет уже не безликая масса, одетая в одинаковые костюмы и призванная показать искусство массового танца, а основное действующее лицо спектакля.

Леонид ЛАВРОВСКИЙ,
главный балетмейстер Большого театра.

Раздвигаются границы жанра

скромную. Она просто должна была быть удобной по ритму, соответствовать настроению актера.

Появление Чайковского в балетном театре реформировало представление о музыке в балете. Однако музыка иллюстративного порядка, музыка казенная, по существу не музыка, а простой ритмический счет, до такой степени вошла в плоть, кровь и сознание балетного актера, что понадобились долгие годы, прежде чем в балете произошла революция.

Чайковский создал бессмертное произведение, где нельзя танцевать вне музыки, где нельзя танцевать просто под музыку, потому что тогда не будет слияния образа слышимого и видимого. «Лебединое озеро» можно исполнять только в музыке. Также только «в музыке» можно танцевать любой другой балет.

Мы знаем, что когда появились Игорь Стравинский и Михаил Фокин — крупнейший, гениальный русский балетмейстер, и когда создавались знаменитые спектакли «Петрушка», «Жар-птица», многие балерины заявляли, что под эту музыку нельзя танце-

вать. Сегодня же представить себе «Жар-птицу» на музыку иную, чем у Стравинского, почти невозможно, потому что в хореографии Михаила Фокина образ Жар-птицы слился с музыкой композитора.

Во-первых, что значит танец вне всякого содержания? Разве, когда человек танцует, он танцует без всякого повода, без всякой причины, без внутренней потребности? Такие танцы, по моему, не существуют. Это не значит, что каждый танец должен передавать только сюжетную линию. Он не обязательно должен выражать действие, но состояние человека он должен выражать непременно. Я не представляю себе, чтобы можно было выйти на сцену и не нести ничего: ни горя, ни радости, а просто продлевать какие-то технические трюки, которые бы говорили только о мастерстве танцовщика. Тогда нужно находить и ничего не выражающую музыку.

Актер танцует в определенной музыке. И в этом музыкальном произведении, помимо ритмического скелета, есть еще и эмоции композитора, настроение, оттенки переживаний. Отрицание в музыке всего того, что балетный театр считает своим завоеванием,

и очень важная задача — создать образ современника. Хочется создать образ человека прогрессивного, с большими духовными запросами, с широким кругозором, человека яркого и интересного. Эта задача где-то нам удается и где-то не удается. Многое нами сделано, но предстоит сделать еще больше.

Танец, пантомима и драматургия

К ПРИНЦИПИАЛЬНЫМ достижениям советского балета я бы отнес и новое понимание взаимоотношения танца и пантомимы, танца и драматургии. Мне думается, что четко разделять спектакль на его составные части — на танец и на пантомиму — не совсем верно. Лучшие спектакли, созданные советскими балетмейстерами, строятся на полном слиянии этих компонентов: разделение их характерно для старого балета, когда блестящий по форме и технике танец не нес никакой задачи, идущей от образа и мысли спектакля. Демонстрировалась просто блестящая танце-

ное состояние образа, являются основным проводником того, что происходит на сцене. Конечно, по ходу действия могут быть танцы, которые, допустим, развивают не сюжетную линию, а тему спектакля, его атмосферу. Но действие проходит прежде всего через танец, несущий в себе и смысловое начало, то есть элементы той пантомимы, которая прежде существовала как самостоятельный элемент действия, как «разговор глухонемых».

Толкование советскими хореографами балета как драматургического спектакля дало возможность сделать огромный рывок вперед не только в совершенствовании технологического мастерства. Обращение к драматургии расширило возможности жанра, властью поставило перед балетмейстерами необходимость поисков новых красок в собственной палитре и в палитре актера; актер решал уже задачи, стоящие перед ним не только в конкретном спектакле, но и задачи, стоящие перед жанром в целом.

Пантомима, танец и музыка переплетаются в балетном театре очень тесно и создают тот язык, вне которого не существует