

РАЗДВИГАЮТСЯ ГРАНИЦЫ ЖАНРА

Леонид ЛАВРОВСКИЙ,
главный балетмейстер Большого театра

ЗА границей, а иногда и у нас существует несколько точек зрения на то, как создается балетный спектакль. Я назову две — наиболее характерные и полярные. 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 импровизации, 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 внутренних 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 тюники. 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 высокопрофессиональными, 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.

Образ и музыка

Образ зрительный и образ музыкальный — нерасторжимые понятия.

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. Так же 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 танцевать. 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 десятков лет актер воспитывался на том, что музыка лишь подсобный иллюстративный материал, который помогает проделывать 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 зарубежные коллеги, бывая на спектаклях Большого театра: «Может ли быть танец вне всякого содержания или советский балет этого не признает?»

Во-первых, что значит танец вне всякого содержания? Разве, когда человек танцует, он танцует без всякого повода, без всякой причины, без внутренней потребности? Таких танцев, по-моему, не существует. Это не значит, что каждый танец должен передавать только сюжетную

линию. Он необязательно 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 проливать какие-то технические трюки, которые бы говорили только о мастерстве танцовщика. Тогда нужно находить и ничего не выражающую музыку.

Мне думается, что одна из основных заслуг 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 зефиров — 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, Жорж Санд, 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 и очень важная задача — создать образ современника. Хочется создать образ человека прогрессивного, с большими духовными запросами, с широким кругозором, человека яркого и интересного.

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 танцевальная форма и великодушное техническое мастерство. Затем в танцах наступал перерыв, и для того чтобы зритель все-таки понимал, что он присутствует на спектакле, а не на концерте, актеры с помощью условной мимики, условного жеста в общих чертах передавали друг другу сюжет, который они разыгрывали между собой.

В новом советском театре трудно разделить, где кончается танец и начинается пантомима. Пантомима входит составной частью в танец. И тогда он становится характеристикой каждого образа, при помощи которой актеры доносят до зрителя содержание и идею спектакля и объясняются со своими партнерами по сцене. Сам танец превращается в ту речь, которую понимают зрители. Основой спектакля стала мизансцена, которая в образной, пластической форме выражает мысль, положенную балетмейстером в решение этого куска. Образно решенная мизансцена, образно, пластически решенная мысль и действительный танец, раскрывающий психологическое и эмоциональное состояние образа, являются основным

проводником того, что происходит на сцене. Конечно, по ходу действия могут быть танцы, которые, допустим, развивают 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, властно 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 спектакля. Если раньше в спектакле главенствующее положение занимал танцовщик-технолог, то сегодня главное и решающее место занимает танцовщик-актер.

Кордебалет — «место у воды»!

В связи с взаимоотношением 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 основных действующих лиц спектакля, своеобразный коллективный герой. Как бы ни были превосходны первые исполнители, но если из сегодняшнего спектакля вынуть кордебалет, то спектакль окажется неполноценным.

В старом театре, когда хотели подчеркнуть нетаалантливость артиста, говорили, что он танцует «у воды». Эти несколько насмешливые, иронические слова относили к той категории танцовщиков, которые в силу своего скромного дарования или невысокого мастерства всегда стояли в самой последней линии. 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, невзирая на участие 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 великая масса, одетая в одинаковые костюмы и призванная показать искусство массового танца, а основное действующее лицо спектакля.

Ленинград
17 СЕН 1963