

свои соображения по данной постановке и он начинает вносить коррективы в либретто, что неизбежно влечет за собой также изменения в музыке. Надо, чтобы эти соображения балетмейстер мог высказать авторам заранее, еще в процессе создания либретто. А для этого с момента зарождения нового балета необходим тесный творческий контакт между композитором, либреттистом и балетмейстером.

У нас же судьба либретто часто целиком зависит от литературной части театра. Ею ведает консультант по репертуару С. Орешников. К нему стекаются все либретто, и он определяет начало их жизни в театре: если ему (или его помощнику) либретто понравится, его покажут кому-то еще. Если не понравится, либретто останется навсегда в недрах письменного стола.

Не оспаривая вкуса и литературного опыта С. Орешникова, осмелюсь утверждать, что для того, чтобы решить судьбу либретто, балетного в частности, мало оценить его лишь с точки зрения литературного стиля. К либретто следует подходить глубоко профессионально, не только вникая в его литературные качества, но и правильно оценивая его драматургические и сценические возможности. При таком профессиональном подходе красоты литературного стиля никого не введут в заблуждение; если же окажется, что либретто может послужить основой для создания содержательного балетного спектакля, его примут и будут над ним работать.

Наши композиторы добились известных успехов в жанре балетной музыки. Композиторы уже знают, что и как следует писать для балета. В лучших балетных произведениях нас радуют творческие находки. Но мне хочется все же сказать несколько слов о специфике балетного спектакля. У артистов балета существуют свои законы дыхания, движения корпуса, мускулатуры рук и ног. Композитор должен знать эти законы и руководствоваться ими, сочиняя балетную музыку. В противном случае артистам будет неудобно танцевать, у них нехватит физических сил

довести спектакль до конца, не снижая художественного уровня исполнения.

Замечательные образцы соблюдения этих законов в балетной музыке мы находим у классиков. Вопросы счета, ритма дыхания, распределения сил артиста в спектакле являются отнюдь не только техническими — они тесно связаны с раскрытием сценического образа. Если мы обратим внимание на такие детали, как счет, темп танцев, например, в «Лебедином озере», то увидим, как они закономерны, как точно отвечают событиям, происходящим на сцене, и как их изменение всегда продиктовано художественной необходимостью. Советские композиторы не всегда считаются с балетной спецификой в своих произведениях. Даже такой большой мастер, как Р. Глиэр, сделал сцену во дворе у Парашки (балет «Медный всадник») непомерно трудной для исполнителей. Он был вынужден поступить так из-за недостатков либретто, лишившего эту сцену всякого действия, но неоправданное нагромождение танцев значительно снижает уровень исполнения в этой сцене.

В заключение я хочу еще раз подчеркнуть, что Большой театр не может жить перспективой только на несколько месяцев, с «планом» в два балета (сейчас это «Каменный цветок» С. Прокофьева и «Тарас Бульба» Р. Глиэра). Подготовка новых спектаклей должна идти непрерывно. И когда на сцене идут репетиции ближайшей премьеры, в классах надо заниматься следующим балетом, а в это же время в репертуарной и литературной частях, в творческих лабораториях либреттистов и композиторов должны готовиться все новые и новые произведения.

Пора покончить с равнодушным, пассивным отношением Комитета по делам искусств и театров к созданию новых балетов, пора широко распахнуть двери театров перед композиторами и либреттистами, чтобы совместными усилиями выполнить наш большой долг перед народом, которому безраздельно принадлежат все наши творческие силы,

