

СОВЕТСКИЙ АРТИСТ

Год издания 37-й
№ 1 (1372)

ОРГАН ПАРТИЙНОГО КОМИТЕТА, МЕСТКОМА, КОМИТЕТА ВЛКСМ И ДИРЕКЦИИ
БОЛЬШОГО ТЕАТРА СОЮЗА ССР И КРЕМЛЕВСКОГО ДВОРЦА СЪЕЗДОВ

Пятница,
9 января 1970 г.

Цена 2 коп.

ГАСТРОЛИ БОЛЬШОГО ТЕАТРА В ПАРИЖЕ

8 января редакция газеты «Советский артист» разговаривала по телефону с руководителем гастролей Большого театра в Париже М. Чулаки.

— Успех Большого театра, — сказал Михаил Иванович, — идет по восходящей.

28 декабря состоялась премьера «Князя Игоря».

В спектакле были заняты: М. Киселев — Князь Игорь, Т. Тутаринова — Ярославна, Е. Райков — Владимир Игоревич, А. Эйзен — Князь Галицкий, А. Кривиченя — Хан Кончак, Т. Сивяковская — Кончаконна, М. Милгау — Половская девушка, И. Язасов — Овлур, М. Шкапцов — Скула, К. Васков — Еропка.

В полыхающих плясках участвовали: Ф. Ефремов, Е. Жамбулов, Т. Варламова, С. Кауфман. Дирижировал спектаклем Ю. Симонов.

8 января парижане впервые увидели наш спектакль «Хованщина».

В партии Досифея выступил А. Отинцев, Ивана Хованского — А. Кривиченя, Князя Голыцина — Г. Андрищенко, Марфы — И. Архипова, Шавловитого — М. Киселев, Андрей Ховянского — В. Петров.

Персиду танцевала Е. Рубинкина.

Дирижер В. Хайкин.

Средним зрителем заде, выходясь, все будет всегда.

А на премьере «Хованщины»

хор по требованию зрителей был сиривал «Молитву».

Обе премьеры прошли с огромными успехом.

Успех наших выступлений, — сказал далее М. Чулаки, — далеко перерос чисто художественный. Гастроли Большого театра в Париже являются первым показом существа духа русской культуры, состояния современного советской музыкальной культуры, о которой во Франции имели до сих пор отрывочное и неполное представление. Это — мнение представителей музыкально-театральной общественности Франции, таков смысл публикуемых в печати рецензий.

Восхище газеты освещают наши гастроли очень широко и сильно.

С 9 января, — продолжал М. Чулаки, — начинаются концерты наших артистов. Первый будет дан по линии ЮНЕСКО.

В обеденные перемены на предприятиях состоится встреча.

С 8 января начнутся выезды артистов Большого театра в другие города Франции, где они будут выступать в концертах на сценах оперных театров. Это — по линии общества «Франция — СССР».

Все участники гастролей, — сказал в заключение М. Чулаки, — работают очень хорошо.

Прошу передать через газету нашим коллегам поздравления и приветствия всему коллективу москвичей.

Новое «Лебединое озеро»

В. ВАНСЛОВ,
доктор
искусствования

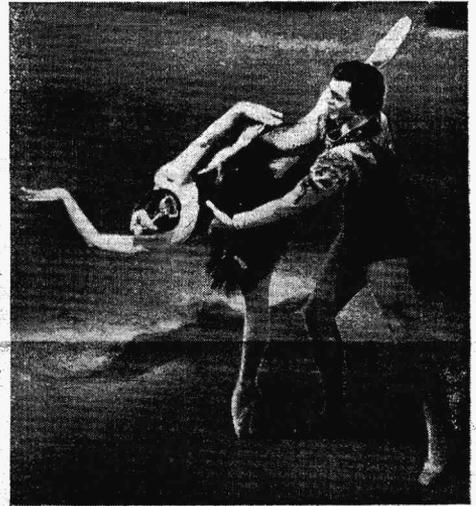
раются в этот момент на Злого геня), и продолжение эпизода Злого геня (он дублирует его движение), и связь Злого геня с Одиалей (поддерживает ее, окружая вместе с ней принца). Редко в наших балетах можно встретить такие содержательные эпизоды. При этом данная мизансцена не пантомимно-бытовая, а танцевальная. Это лишь один момент непрерывно текущего,

«ЛЕБЕДИНОЕ озеро» П. И. Чайковского — одна из не самых популярных балет классического наследия. Та роль, в которой он шел на сцене Большого театра, была лучшей среди многих других существовавших эпизодов. В ней отстоялся опыт работы над эстетикой балетных поколений, и для своего времени (1937 год) она имела, бесспорно, прогрессивное значение.

Однако старый спектакль, по той или иной причине и в нем появилось много переработок «наиспешей» и искажений хореографического текста, но в целом он уже перестал отвечать современным принципам хореографического искусства.

При многих достоинствах старой постановки ее хореография имела немало важных слабых сторон. Достаточно напомнить, например, о том, что знаменитая музыкальная тема лебедей, получающая столь широкое развитие в оркестре, танцевально никак не была выражена (во время ее звучания «сплыли» наизыably бутафорские фигуры), а образ Злого геня, играющий в драматургии столь существенную роль, решался преимущественно пантомимными средствами. Танцевально мало развитым оставался и образ принца Зигфрида. Ему была дана одна вариация и две коды, а все остальное сводилось либо к пантомиме, либо к поддержкам в дугах.

В новом спектакле, поставленном Ю. Григоровичем, сохранены гуманистическая идея и образы прежнего спектакля. Осталось неизменным и все лучшее из классической хореографии, созданной М. Петипа, Д. Ивановым, А. Горским. Вместе с тем новый спектакль поставлен на основе более современных эстетических принципов: углублена его драматургия, главные образы получили развитие танцевально выразительно. Хореография спектакля стала однороднее и более действенной, и более «симфонизированной» и танцевальной.



На снимке: Н. Бессмертнова — Одиалля, Н. Федосеев — Принц.

НОВОГОДНИЙ ПРИВЕТ

Новогодний стол
растянулся длинно,
По всей Европе: Париж—Москва.
У вас Дед Мороз
выступает чинно
Узоры в окнах,
снегом — зима...
У нас — Père Noel
журчит
дождями;
Тепло,
сохранилась еще трава.
Рождественскими
сорти
огнями
Париж.
А на сцене
«Гранд-опера»
Борис,
Снежин,
Игорь,
Хованский,
Герман —
поднимают
бокалы с шампанским
с мизансцены

За Новый,
семидесятый год!
За вас, друзья,
за наш народ!
С Рождичной
встретим его
вместе —
Сердцем,
думой,
всей душой.
Страны Советов
искусство
с честью
Провесит
Театр Большой
По Парижу
в кадреже аполлонов.
В окнах
рекламы неоновой.
Волге Алле,
chère amie,
С Новым годом,
Москва!

Г. ПАНКОВ.



Министр культуры СССР Е. Фурцева в антракте подбавляет участников премьеры «Бориса Годунова» с успехом.

ческий образный смысл этого эпизода.

Затемняется сцена, изменяется колорит освещения, неясным становятся архитектурные очертания декораций. Фигуры танцующих движутся, но как-то приглушенно, словно по инерции. В хореографии домашнего полонеза появляются поддержки на лирического вальса. Все уходит внутрь, наполнено каким-то необыкновенным переживанием. В душе Зигфрида юванкинут несные стремления, окружающий мир словно перестает для него существовать, он покидает сцену. Все это подготавливает его последующую вариацию в конце первой картины, где впервые звучит лебединая тема и прищуд открывается его мечта.

А вот тапневальная сцена Зигфрида, Одиалли и Злого геня (сразу после их появления), поставленная на музыку драматичнейшего Анданте сон тото (№ 19, вар. П), ранее перисованного в четвертый акт. В этом трюе есть много великодушных танцевально-пластических находок и мизансцен. Напомним одну из них: оставившись на коленах, Зигфрид онну поддерживает за корпус Одиалли, вставшую в арабеск, а руки Одиалли при этом опираются на руки Злого геня, стоящего пооди Зигфрида. В этом моменте выражена ее сложность взаимоотношений трех героев: благоговение Зигфрида перед Одиаллей, в которой ему мерещится Одетта (он опускается на колена, поддерживает ее), благоговение Одиалли к Зигфриду (она склоняется к нему) и ее лицемерие (ее руки опи-

драматургически и пластически сложного плана.

Интересно решен сейчас и финал спектакля. Зигфрид и Одетта стремятся друг к другу. Злой геней препятствует их соединению. В чаше неоднородных построения, когда линия движения Злого геня как бы пересекает устремленные друг к другу движения героев. Но изпор энергии, сила убождения и любовь Зигфрида столь сильны, что побеждают Злого геня. В соответствии с замыслом всего спектакля действие действия перенесено на внешний план во внутренний. Здесь нет хитрой интриги, в которой отыскивать кино и которая корчится и умирает, и нет буря, вальшающей волны и раскатывающейся деревня. В основе всего — психологический конфликт, моральная победа. Зигфрид и Одетта оказываются в окружении лебедей, стеной вставших на их защиту. Зигфрид порывает связь своей сцены. И Злой геней уже не в состоянии сделать сплотною восстановление против него светлые силы. На прорезательную музыку заключения Одетта и Зигфрид делают несколько важнейших, заветных движений из дуг во второй картине. Это полонезов чисто пластическими средствами говорит о торжестве их любви.

ОСОВО следует остановиться на трактовке в спектакле характерных танцев (вальса в первой картине, национальных сюиты — в третьей). Они переданы с «бабушкой» на «пальцы». Отправлено (Окончание на 4-й стр.)