

ПРОДОЛЖАЕМ
ОБСУЖДЕНИЕ
МЕТОДОВ РАБОТЫ
С МОЛОДЕЖЬЮ

Профессионализм исполнения



НА РЕПЕТИЦИИ ОПЕРЫ «УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ». На снимке: Г. Вишнеяса — Катарина, Е. Киблако — Петруччо.
Фото Б. Борисова.

Более полно использовать танцевальный фольклор

Танцевальное искусство таджикского народа своими корнями уходит в далекие времена. На рукописных источниках известно, что в городах Ура-Тюбе и Ходженте, слагавшихся в середине века своими танцевальными, существовали специальные школы.

На основе богатейшего танцевального фольклора растет и развивается хореографическое искусство современного Таджикистана. За годы советской власти оно обогатилось новыми содержанием, соответственно этому изменились его формы. Новые танцы и балеты рассказывают о социальном труде, слышащий и прекрасной жизни таджикского народа.

В два десятилетия таджикской литературы и искусства в Москве на сцене Финанла были поставлены два балета: «Дильбар» и «Лейли и Меджнун». Труппа второй раз обратилась к современной теме в балете, и небезуспешно.

Балет «Дильбар», поставленный главным балетмейстером театра народной артисткой Таджикской ССР Г. Валамат-заде, рассказывает нам о сегодняшнем дне народа.

Постановщик умело раскрыл замысел композитора и либреттиста. Он использовал народный танец в сочетании с приемами балетной классики. В свою очередь классический танец обогатил им элементами национальных танцевальных движений.

Правда, постановщику не удалось полностью решить эту задачу. Артистам таджикского балета, и особенно девушкам, не хватает техники классического танца.

Хотелось бы обратить внимание балетмейстера на необходимость более полно использовать национальный фольклор. Так, в некоторых массовых танцах повторяется лишь один-два вида «сарко». Следовало бы также более четко выявить характер танца, танцевальных движений.

В «Лейли и Меджнун» поэтическая легенда, положенная в основу либретто, определена и хореографическое решение спектакля. Постановщик удалось предельно обогатить рисунок танца с его музыкальным звучанием.

Евгения Л. Захидова, исполняющая главную женскую роль, обладает незаурядным артистическим дарованием. Но даже у нее недостаточно развита техника классического танца. В вариациях и адажио существует возможность показать танцевальные движения рук и ног. Техника ног у Л. Захидовой значительно слабее техники рук, что объясняется, по-видимому, и специфическими особенностями таджикского танца.

Музыкальные танцы отличаются более

Второй раз газета «Советский артист» поднимает вопрос о воспитании молодежи. Но если в прошлом мы дискутировали о том, как надо выдвигать молодежь, то сейчас речь идет о том, как надо работать с молодежью.

В ходе дискуссии (на страницах газеты и, самое главное, в коллективе балета) было установлено, что основными принципами выдвигания молодежи являются: производственный необходимость, одаренность, техническая подготовка (профессионализм) и внешние данные исполителя. Степень развития трех последних качеств определяет потенциальные возможности молодого артиста, его право претендовать на ту или иную сольную партию.

Как же, исходя из вышеназванных принципов, в коллективе балета проводить выдвигание молодежи?

Приходится констатировать, что не собираясь переосмыслить все то, что было сделано в области коллектива в работе с молодыми артистами. Основными линиями в том, что пока еще остается их неправильное воспитание.

Начну с термина «выдвигание». Сейчас, когда перед нашими молодыми артистами открыта широкая дорога творчества, когда им поручают самые ответственные партии и для их роста созданы все условия, когда никто не стоит на их пути, — термин «выдвигание», на мой взгляд, не отражает существа дела. Речь должна идти о другом. Особое внимание следует обратить на всемерно профессиональное и этическое воспитание кадров, которое должно быть подчинено основному, что составляет богатство и силу балета Большого театра, — передаче юным артистам творческой стилистики и творческого опыта поколений мастеров хореографии.

Стиль этот складывается из таких компонентов, как высокая профессиональная мастерства группы, чистота форм, но разнаобразие классической формы танца, умение передать содержание идеи произведения. Об этой проблеме следует постоянно помнить, поднимая ей всю работу коллектива.

Всегда ли мы видим в наших спектаклях высокий профессионализм?

В последнее время бросается в глаза, что и кордебалет и молодые солисты недостаточно владеют корпусом, а нередко и руками, то есть средствами выразительности танца. У женщин в массовых классических танцах остается желать лучшего простотой бега по полу, а не по дорожке на пальцах. Подходы к крупным движениям иногда выполняются небрежно, а стремление «эффектно» выполнять больше прыжки и занысы сопряжены порой с неуместно-высокими прыжками. Какое же, это можно широко распространены и могут с течением времени стать общей манерой исполнения.

Однажды мне довелось слышать ироническое замечание: «Танцевать

академически правильно — скучно». Но почему же не скучно смотреть на Г. Уланову, М. Плисскую, Р. Стрыкову, Н. Фадеечева, Б. Хлодову, И. Сала и многих других зрелых и молодых артистов, владеющих настоящим классическим стилем исполнения?

За поддержание на высоком уровне профессионализма труппы отвечают ее художественное руководство (а где оно?), балетмейстеры и педагоги. Но они, видимо, не придают серьезного значения «мелочам», о которых шла речь выше. Между тем именно педагоги и репетиторы, встречаясь ежедневно с артистами в классах и на репетициях, должны, оттачивая технику танца, прививать молодежи хорошие профессиональные вкусы, считать ташет даже от намека на дешевую манеру исполнения.

В этой связи нельзя не вспомнить первый просмотр номеров, подготовленных молодежью к конкурсу, а именно: «Сон Шопена» (Л. Мерседес «Дон Кихото»). Просмотр в целом породил неплохие впечатления, однако в номинении некоторых артистов сквозило желание «эффектно» стайцевать, победить на мастерством, а именно, что было у шероховатости в исполнении, что было у «жесткости» у Н. Кривоноса (ла да балета «Дон Кихото»), Л. Левкиной (Мерседес) и Е. Черемской (вариация Луренса). Балетная секция Художественного совета прямо указала последней на то, что ей необходимо проявить свое внимание к манере исполнения.

Часть молодежи страдает недостаточной объективностью в оценке собственного творчества. Случается, тот или иной молодой артист переоценивает свои возможности, личные интересы, ставит выше интересности театра. Этого находят свое выражение в непропорциональных заявках на исполнение сольных номеров. Отсутствие должной требовательности со стороны части художественного аппарата приводит к тому, что отдельные молодые артисты выдвигаются на партии, исполнение которых им не по силам. Подобная практика дезориентирует неопытного артиста, приводит его к конченному счету тяжелого разочарования, а то и психическому травмированию.

Для чего, например, Д. Бетак показывал партию Вихря из «Фантазии» Эрика, а молодой артист Альберта из «Жизели»? Надо ли было выискивать Александра Плисского в роли Вайлафа («Балчарисарийский фантазия»), М. Борисова — в роли Кузнеца («Золушка»), В. Захарова — в роли вальса из «Ивана Ступака»? Подобная практика дезориентирует неопытного артиста, приводит его к конченному счету тяжелого разочарования, а то и психическому травмированию.

Разве мало у нас исполнителей, продолжающих танцевать бесселя партию Вихря из «Фантазии» Эрика, а молодому артисту Альберта из «Жизели»? У нас бытует выражение: «Становится хоть что-нибудь солонное для души, иначе скучно жить». Такой подход к делу еще можно понять в художественной сценической деятельности, где искусство — искусство для души. Если же такой «солонный» раздается в профессиональном коллективе, это свидетельствует прежде всего о том, что артист просто не понимает своего долга.

Обязанность тех, кто учит молодежь, — развивать в ней профессиональную объективность в оценке своей работы, самкритичность, помогать ей найти свое место в хореографическом искусстве. Для этого надо молодого артиста последовательно вести от «полюса» к «полюсу» от высшего к большому, разъясняя ему, что у каждого есть свой творческий эталон, свое амблуду, что не всем дано быть солистами, первыми балеринами и что почетно и благородно уметь расширять рамки данного амблуду, вносить в него нечто новое и более совершенное. Разве не может в этом отношении служить примером А. Радуцкий, Н. Капустяна, В. Галейкина, С. Корень, Н. Орловская, В. Левачева, Г. Евдокимов, Т. Лазаревич, Л. Шаевич, Т. Тучева и многие, многие другие артисты балета, которые не только в своем творчестве, но и в жизни являются примером для молодежи? Применительно, что такие артисты с одинаковой ответ-

ственностью исполняют малые и большие роли.

Все, что сказано выше, тесно связано с критикой. Без доброжелательной, квалифицированной критики невозможно совершенствовать мастерство. Положения, высказанные по этому поводу секретарем ЦК КПСС тов. Д. Т. Шеняловым на Втором Всесоюзном съезде советских композиторов, полностью приемлемы и к творческой жизни нашего балета.

С критикой и, особенно, самокритикой у нас даже обстоит неудовлетворительно. Это сказывается и на коллективе и на профессиональной критике. Нередко приходится быть свидетелем очень квалифицированного разбора исполнения. Но беда в том, что разбор производится в кулуарах, за глаза, а исполнители чаще всего слышат в свой адрес либо похвалы, либо общие замечания.

У нас нет обсуждений новых работ, хотя все говорят о том, что они необходимы. Юри ВЛКСМ коллектива балета, вопреки желаниям комсомольцев, не устраивает таких обсуждений. На страницах газеты «Советский артист» отзываются различные рецензии об отдельных исполнителях; вообще в ней стало куда меньше критических материалов, чем год назад.

Дело не только в дискуссиях и рецензиях. Среди наших ведущих мастеров наблюдается тенденция уйти от исполнения. Бывает, что принимается решение не в пользу дебютирания, но когда он пытается высказать свои недогадки, ему говорят: «Мне нравятся, но вот коллектив...». Это же получается, если все члены коллектива старательно тактично избегают этого и не делают старшим товарищам и руководителям, подобные ответы могут и не могут. И не эти ли объяснения те, что выборы членов Художественного совета производятся в нашем коллективе в три приема?

Случается, артист так эмпорегуруется на критику, что надолго обижает желово давать ему советы. В связи с этим нельзя считать безусловной претензией ведущих артистов к известной части молодежи, отличающейся недостаточной объективностью в оценке своего творчества, старшим товарищам, страдающим завистию.

Индивидуальное занятие может быть ликвидировано силой общественного воздействия, а вот заставить, так сказать, коллективное, элементы которого привыкло к иному труду, было бы трудно. Поэтому старшим товарищам стоило бы к этому, что происходит вне коллектива, и пренебрежения к критике, раздвоенности в адрес нашей балетной труппы.

Говорят, для нашей молодежи нет авторитетов. С этим трудно согласиться. Молодежь нуждается в том, что достойно уважения. И все же авторитет надо поддерживать, а его иногда подражают тем, что сами мастера и старшие товарищи неграмотно строят свои взаимоотношения с молодежью. Выносятся следующие требования педагогам в присутствии учеников: отмечают опытным артисту за то, что она сделала критические замечания в адрес ученика; педагог прозлит ученике всякие «картаны», если она будет делать так же, как и он. Как же тогда воспитать тех, кто не боится критики, кто не боится несправедливости? Неужели мы сами подем им дурные примеры?

Любая сторона вопроса о воспитании молодежи тесно связана с профессиональной, то есть производственной стороной, и ей, только ей должна быть подчинена вся оживая и моторная работа с молодыми кадрами. И если администрация художественное руководство коллектива, партийные и общественные организации достигнут единства взглядов на методы воспитания молодежи, то можно быть уверенным, что в дальнейшем мастерство коллектива балета, которое принадлежит народу, достигнет еще большего расцвета.

Ю. ГЕРБЕР.



ОПЕРА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН». На снимке: А. Иванова — Ларина.
Фото Б. Борисова.