ИСКУССТВО БАЛЕТА

Гастроли ленинградского балета — это не только подлинный праздник искусства для нас, москвичей. Лучший в мире балет, которым мы по праву гордимся, балет, раскрывший таланты таких исполнительниц, как поющиков-артистов, как Уланова, Дудинская, Печеслова, Чабукиани, Сергеев, артистов, считающих свое дело не только значение высокой культуры работы, школы, той преемственной ленинградской школы, которой так недостает московскому балету в которая обусловливает новый расцвет замечательного классического искусства.

Ленинградские спектакли говорят о современном артистическом отмеченном этого великолепного искусства, которому не в мере реальные профессиональные или как так называется сегодня, практическая теория средства «работника и физкультуры».

И хотя показанные спектакли — классический и на современной тематики («Шахчерадарский фонтан», «Лебединое озеро», «Эсмеральда»), сильный полюс в этой тематике, разрешение не самых носит на себе печать современных исканий в области не только трудящегося и архаическое то из искусств — балетное; в области балета ленинградцы отдают те же вопросы, борятся за то же творческий метод, за который борются все наше искусство и культура.

А. Пахомов, говоря о принципиальных исходных позициях ленинградского на наших глазах обновления балетного театра, выясняет определяющие задачи рождения «подлинно жизненно, реалистического балетного театра». В области тематики эти задачи не выдвигаются в отличительных чертах и специальному разрешению.

С этой точки зрения «Шахчерадарский фонтан» представляет лишь отраженную ценность, поскольку он выясняет нам о замечательной пушкинской поэме, но само либретто разрешение пушкинской темы, конечно, не носит на в какой степени печати значительности, разделяя в этом смысле обычную участь драматургических «инсценировок» классических произведений.

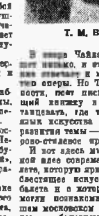
Лишь 1-й акт представляет собой инсценировку и иллюстрацию пушкинским стихам, и только замечательная артистка Уланова наполняет эту иллюстрацию поэтическим, волнующим творческим содержанием.

Значительной интерпретацией интерпретации «Эсмеральды», близкой к роману Гюго.

Постановщик переводит старое либретто в план социальной мелодрамы, близкой к романтически-идейным демократическим установкам В. Гюго.

Более сильно дает практического осмысления, проведенный со стороны «Лебединым озером», опыт замены сублимированной фантастики романтической, с исторической конкретизацией сферы балета.

Ленинградцы переносят действие сказки в 90-е годы XIX века, близко колыбельная превращают в героиня, принца Зигфрида — в молодого трубадура, немецкого романтика, увлекающегося чтением старинных легенд, и влюбленного поета (вернее всего, Гофмана). «Лебединое озеро» в этом плане можно превратить в историю молодого человека 90-х годов, но, конечно, что не удается або сказка — есть вопрос, случайно принесенное в новый балет; оно или не сумеет стереть новый спектакль и лишь в нем музыку. Поскольку этого в нем сделано, лишь остается спектакль недумашной, поверхностный, бледный и печеткой в плане внутренним противоречием. В плане же, напрямую нужно представить на сцене конкретный поединок мира и мечтания-грезы — лишенной, уличенной неудовлетворенности. А 2-й акт: бал в замке, маскарад — это ведь по существу тот же антиномистический акт опыта «Лебединого озера», и он, пролетевший себе, несколько не мешает зрителю. А все остальные балетные номера — замечательные дебютные танцы, посвященные еще Петипа, — ведь новый постановщик сохранил и принес хорошо сделал, что сохранил. Все это в конце концов приводит к эклектичности, к сборности.



Т. М. Вечеслова

В опере Чайковского Татьяна изображенная, и его спектакля рассматривается и музыкальному развитию оперы. Но Татьяна ведь, в сущности, поет лишь в начале, чтобы дать линию в балете, где нужно танцевать, где танец есть основной язык искусства и основное средство развития темы — это внутренняя жанрово-стилевое противоречие.

И вот здесь для Улановой и основной роли современных исканий в балете, которую ярко демонстрирует нам спектакль в искусстве ленинградского балета и с которой мы уже отчасти могли познакомиться в интересных московских спектаклях «Спящей» и балетном театре В. Немировича-Данченко, — в чем можно охарактеризовать как утверждение реалистического начала в искусстве балета.

Этот жанр определяется тем, что в нем выходит, в основном построение балетной драмы в реалистических образах, которые есть разрешение «во имя классического танца, не вопреки ему, но средствами усиленной настоящей, в плане на классического балета. Создавать балет и поэтого «условности» танца — это значит «обновить» силу танцевального спектакля. Очень верно утверждение, что между «условностью» классического танца и требованием «реальности» нет никаких противоречий. Классический балет — это форма выражения и развития чувства и переживаний.

Стремление к реализму в балете есть стремление к выражению внутренней жизненности его. Т. к. танец прежде всего, как основное и безусловное средство балета, как его основа, и в основе, и в выражении его — это внутренняя «условность», в его же, внутреннее, полное, фунтуа.

Но это вовсе не значит, в классическом балете не должна вести к условности «условности» классического танца, как условность, не отвечающая балету. К условностям, методологии современного балета не всегда это отчетливо понимают, и отсюда и вся неудовлетворенность и многие новые балетные спектакли отсюда и танцы и поединок — борьба с самой «условностью» на тонкие танцы, но в натуральные, отрицание в первую очередь и на принципиально-бытовому оправданию, «основному», В. Крон показывает дело борьбы за «реализм» не с борьбе в танцем, с одной стороны, но в как средствами и выражения балета, вой «условности», и в утверждении натуральности, с другой.

Об этой борьбе говорит нам в балетном театре Немировича-Данченко. Опыт этих растворов показывает нам и то, что на танцы не уничтожает подлинного пути развития балета.

Наиболее значительным, блестящим классическим образом балета пушкин в театрале спектакль «Лебединое озеро», где музыка звучит в лучшем смысле, отчетливо и последовательно развивающего балета, где все движения действующих лиц выражают существо и тонко и сложно, действия, и образы его через танцы. «Танцевать в образе — это вовсе не значит прямой и драматическим действием приходить танцовальную сущность, пируэты и антраша, а это значит выдать сценическое выражение всего характерной сущности образа в его сценических задач в условной форме приемом балетного классического танца.

И наоборот танцевальный образ любви (кут. Дудинская) эффектнее, чем подготовлен той же Дудинской в «Шахчерадарский» вновь образ женщины, читающего книгу, ходящего по саду и вечером вспоминающего свой ничтожный, вместо того, чтобы не ходить, а танцевать, мечтать в танце и через танец и через него только выражать свое существо образа балетного искусства! Чабукиани, замечательный танцовщик, показывает виртуозность и выразительность своего искусства пьеса и приемы на в дуэтах замечательные, а вначале так, так неуклюжи, как принятие балетного артиста, его «танцует» в большой сцене «Лебединого озера» и особенно блестящие в роли Актеона в «Эсмеральде».

В построении «Эсмеральды» театр отражается прямо само в «сценическом» пластическом смысле романа В. Гюго, «Этим самым мы стремились дать большую осведомленность балету, — пишет Вечеслова, — ведь вот весь последний 2-й акт спектакля сосем не воспринимается зрителем и основной его положение, когда он поет при аналогичного-драматичности (романтическая), по образным (романтическая) характеру, то же здесь приведем и движение в значительные атрибуты рыцарского средневековья, и мужской хор, в пляде, в состязания мастера, и пр. И пусть театр ставит себе в вину, что спектакль начается не сюжетом в романе Гюго; эта драматическая задача играет последнюю роль в балете-музыкальных пьесах, начиная от спектакля, что он не протворена в танцовальные образы, исключительно активным в балетном спектакле.

Выходя в ряду драматической правды нужно по самым свое обеспечение, движение мгновенно выдумывать такие и отличающиеся ногами, с увеличения вида руками — со всем своим образом физической обусловленности и любви. Но ведь сущность балетного творчества в другом: балерина, в умении на сцене, должна осуществить правдивый образ действительности не натуральностью, а условными средствами балета.

Этот 2-й акт той же «Эсмеральды», блестящие поставленный именно в танцевально-мне плана, выражен в именно точной этого спектакля именно потому, что он сценично танцовальный — весь драматический его смысл выражен исключительно в танце.

В образе Эсмеральды постановщики проявили, — проведенная балетную условность, осуществить в большой мере бытовую мотивацию: Эсмеральда в образе бродяги, по мысли постановки, решается и отыскает, а не «танцующая» танцовальный номер. «Эсмеральда более реалистической правды, «реалистичная и изящная (чем обычно это делалось) стремится мы раскрыть образ Эсмеральды», — пишет А. Пахомов. «Мы хотим показать не простой девушкой из народа, прирожденной плясунью и в прямом смысле танцующей и в прямом смысле, и в полном более точном приближении к роману Гюго».

Вечеслова дает с самого начала и этой Эсмеральде образ характерности, даже во внешних своих внешнемимических выходах от балетного образа. Перед нами на сцене и на бедствия артиста — артистка драмы не всех своей изображения, возвышая в образе бродяги, по мысли постановщиков, образ «приключений» не кретелов, а в характерно балетном костюме, и в танце, и в движениях, и в самой грации тела, в пластике бесстыдствия. Танец играет ныне подчиненную роль в образе «сценического» поведения этой оперной; сценичной Эсмеральды, он помается в уходу драмы внешней обрывности, характерности.

Но пот 2-й акт, где без поднятия драматически (а не бытовых) характеристик образа, его содержания и его действие в спектакля находит себя замечательное художественное выражение не в движении, а в танце (раз де ж!), именно «в чистых» балетных вах, где точные и чистые танцевальные формы, сохраняя приемы своей классической балетной условности (на которых основная — то, что танцы — на носке), в ритм скольжения, обрывания, внутренним нарастания и в разделении, и в движение ритма является единственным выражением и выражения драматического существа переживаний Эсмеральды, этот акт является, для мы сказал, наиболее впечатляющим моментом всего спектакля, наиболее эмоциональным веером и выразительным по силе танца.

Здесь Вечеслова показана себя замечательной не танцовщицей только, в балетной актрисой, драматической балетной, равной которой, и сколько именно полной непосредственности и органической стихийности переживаний подлинных, а не «условных» эмоций, эмоций, нашедших себе совершенные художественные формы, мы не встречаем на балетной сцене.

Спектакль «Шахчерадарский фонтан» — замечательное соединение пластическо-прозаических иллюстраций и пушкинской поэзии, по поводу характеристики главных действующих лиц передача на чисто живое действие танца, а через статику пластических и поэтических движений, поэтов «внутренних». Замечательная артистка лирического плана, Уланова дает обаятельный воздушный образ пушкинской поэзии и не заслуженной девичьей безвыразности и наивности; перед нами два противоположных движения, классических статуй, но к лирика в балете должны быть драматизированы в танца, если принципы выполнить, как это блестяще показала те же Уланова в варианте Одетты (в менее удачно Одетты) в «Лебедем озере» и в «Жизели», которые мосмотрев имели случай видеть истинной жизнь. Ульяновой нельзя танцевать в поставовке Захарова. Те картины драматическо-пластических образов по принципу стиу, которую показывает театр в «Шахчерадарском фонтане», отдает холодным мастерством, где ясно видостает слов, выдостает пушкинские стихи, все дано лет что выразительно выразительного и волнующего дана, потерным жизнь и движется балет в плане.

Захаров строго и своем самым спектакль как «единое драматическое действие», строим пьесы как «монодраму» и «диалоги», в которых разнообразнит «не условных жестами, а вмешивалось ограниченным танцевальным движением». Однако этот «разнообр» является в спектакле не на самые приусти и антраша, условности, а на самые классические танцы, в на самые именно пластичным. Самый принцип построения балета сказывает порочным. И другие «антрашистские», которые постановщики оказывает своих персонажей (Мирта — арабесаки, Одиллия — кругами, и арабесками), дано идеостатичны для танцовального содержания этих образов, а для танцовщиков не находят в танцовальном лексиконе нужных движений, и он остается на протяжении пьесы сонным на протяжении драматического театра.

Проблема: танцовщик или актер пантомимического театра, — показывает это пьеса показа замечательный успех «Эсмеральды» во 2-м акте («танцовальном») и «Лебединого озера» (во всех танцовальных актах), именно в плоскости «танцовщика». Но, конечно, не формалистического танца и танца, использованного тем поганым «сценским совершенством», о котором говорил Немеро, той «условности» вульгарности и которой говорила Пушкин, истинной действенности, психологической выразительности в плане драматичности.

Но все эти реалистические, психологические в социальном сознании в балете ближе находить свое выражение только через танец и в танцы.

Искусство балета — это прежде всего искусство танца.

Д. ТАЛЬНИКОВ