

В. ВАНСЛОВ

С
татъи
о
далеке



В. ВАНСЛОВ

Статьи о Балете

*Музыкально-эстетические
проблемы балета*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Ленинградское отделение. 1980

4905000000

В $\frac{90101-628}{026(01)-80}$ 570-80

© Издательство «Музыка», 1980 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

На протяжении последних десяти-пятнадцати лет советское балетоведение сделало значительные успехи. Появились капитальные труды по истории русского балета, отдельные исследования по истории советского балета, монографии о советских и зарубежных балетмейстерах. Текущая жизнь балетных театров и хореографических коллективов систематически освещается в прессе. Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», определившее ее общие задачи и цели в развитии нашей художественной культуры, стимулировало и подъем критики, посвященной балетным постановкам. Она стала в последнее время содержательнее и глубже, что в значительной мере вызвано успехами самого нашего хореографического искусства. Появились новые интересные произведения, которые будят мысль, заставляют спорить, размышлять о путях художественного творчества. Широкое распространение получили ансамбли классического и народного танца. Непревзойденным остается и непрерывно совершенствуется мастерство наших лучших балерин и танцовщиков. Советский балет прочно держит пальму мирового первенства.

Все это выдвигает перед балетоведением задачу обобщения художественной практики, глубокого анализа ее процессов, требует теоретических выводов из накопленного опыта. В целом наша научная мысль успешно работает над осуществлением этой задачи. Но есть у нас все-таки и недостаточно изученные вопросы. Они связаны, в частности, с не всегда верной трактовкой проблем эстетики и теории хореографического искусства вообще, советского балета в особенности.

Предлагаемая вниманию читателей книга представляет собой очерки по актуальным вопросам теории и истории советского балетного театра. Одни из них были ранее частично опубликованы, другие специально написаны для данной книги. Автор хотел, чтобы в своей совокупности они дали представление об актуальных проблемах развития советского балетного театра сегодня, выдвинули бы вопросы, размышление над которыми может помочь нахождению верных путей в художественной практике. Некоторые проблемы здесь только ставятся, другие решаются частично, но в любом случае их обсуждение необходимо для дальнейшего движения исследовательской мысли.

Автор стремился осуществить комплексный подход к исследованию балета, соответствующий синтетической природе

данного вида искусства. Обычно о балете пишут узкие специалисты в той или иной области (музыковеды, балетоведы, искусствоведы). Между тем для решения актуальных творческих вопросов необходимо охватить балетный спектакль целостно, в единстве и взаимодействии всех его компонентов. Проблема воплощения музыки в хореографии и во всех слагаемых балетного спектакля является в данной книге одной из центральных. В этом отношении автор хотел бы обратить внимание читателей на статью «Взаимосвязь музыки и хореографии в балетном спектакле», где раскрывается особая, музыкально-хореографическая природа балетной драматургии.

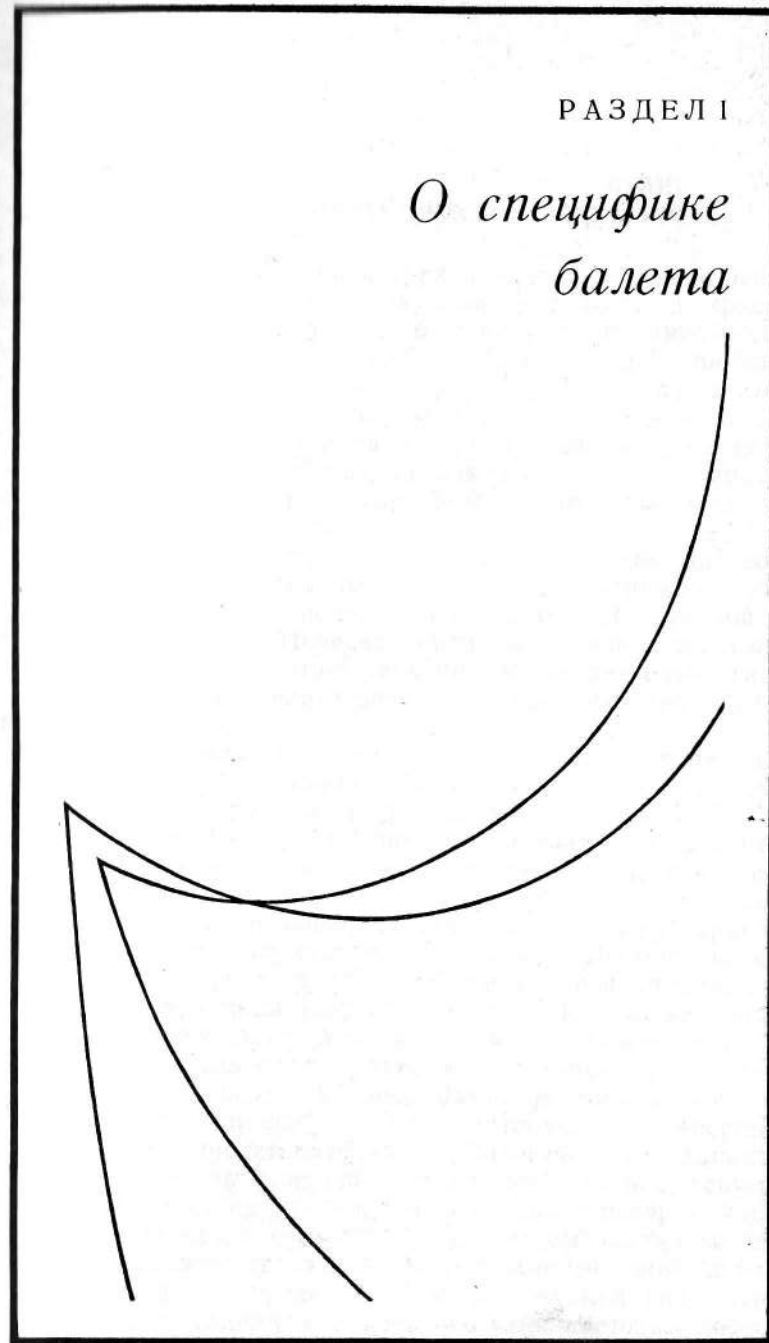
Хотелось бы сделать еще одно предварительное замечание. Балетоведение 1960—70-х годов пыталось преодолеть односторонние теоретические положения о природе балетного спектакля, приводившие на практике к забвению его танцевальной природы, ограничению и обеднению его выразительных средств. Но, вместе с тем, балетоведение порою впадало в другую, не менее ошибочную крайность — недооценку драматургии, попытку рассматривать хореографию как простой аналог симфонической музыки. Если ранее достижения советского балетного театра 1930—50-х годов нередко абсолютизировались, то теперь они иногда принижаются. Ошибочными являются попытки отрицать преемственность в развитии советского балета, противопоставлять и «сталкивать лбами» разные периоды в его истории. Также ошибочно не видеть и достижения современного этапа, проливающие свет на всю историю советского балета.

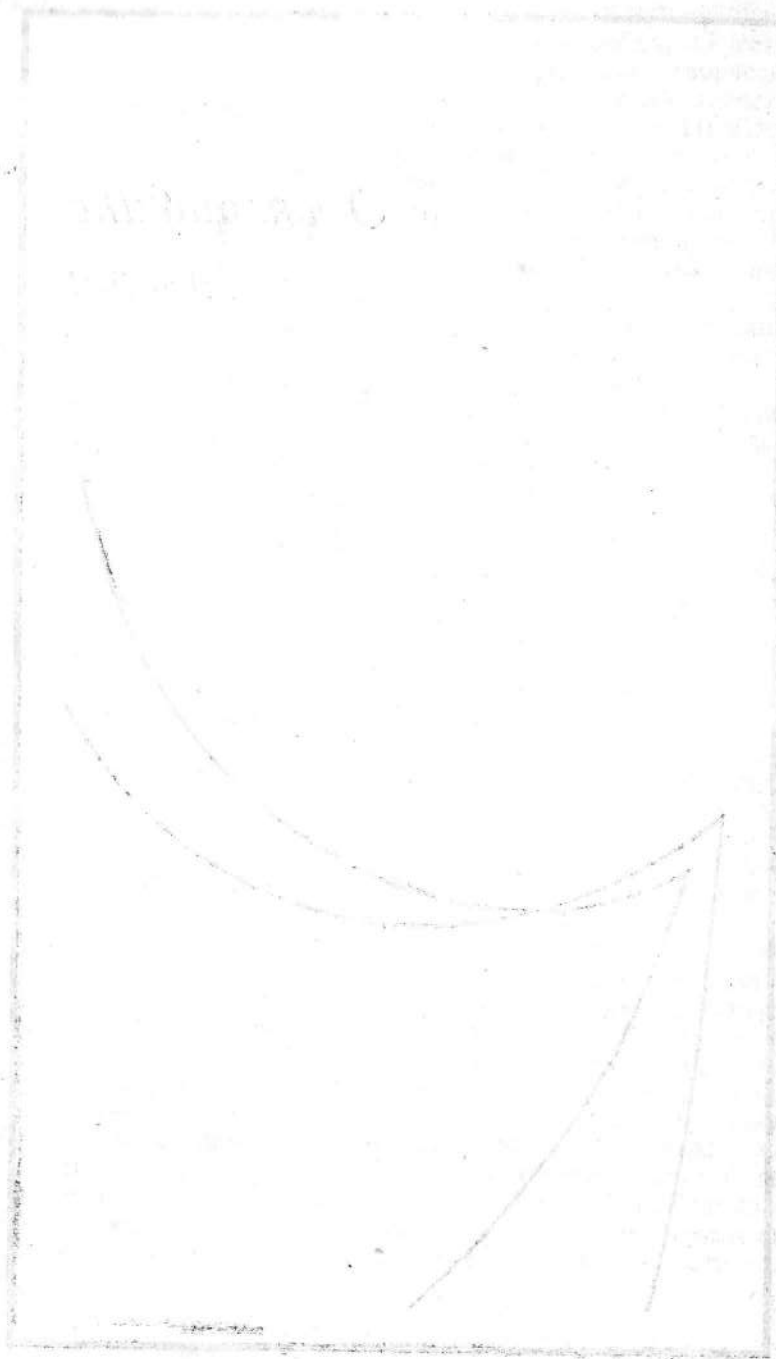
Автор предлагаемой книги пытался избежать крайностей и односторонних тенденций. Он стремился к целостному анализу истории советского балетного театра, хотел показать завоевания каждого из его этапов и, наряду с этим, его последовательное развитие, приведшее к высшим достижениям настоящего периода.

Проблемы, стоящие перед советским балетным театром, могут быть успешно решены только в единстве разработки теории и дальнейшего развития художественной практики. Достижения нашего хореографического искусства с настоящей необходимостью выдвигают задачу обобщения и обсуждения накопленного творческого опыта. Данная книга — одна из попыток ее решения. В какой мере она удалась — судить читателю. Нам хотелось бы привлечь к этим вопросам внимание как специалистов, так и любителей балетного театра. Автор будет считать свою задачу выполненной, если его книга поможет движению исследовательской мысли, более углубленному осмыслению специфики и путей развития советского балета.

РАЗДЕЛ I

О специфике балета





БАЛЕТ КАК СИНТЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Балет пользуется в нашей стране и во всем мире необычайной популярностью. Это искусство молодости и красоты, воспеваящее и утверждающее благородные гуманистические идеалы. Оно условно в том смысле, что в повседневной жизни люди «в танце» не живут и не действуют. Но оно несет в себе глубочайшую правду человеческих чувств и переживаний, через которую раскрываются характеры героев, события народной жизни. Лучшие балетные произведения полны возвышенных мыслей, они говорят о прекрасном, воспитывают в человеке добрые чувства.

Танцевальное искусство зародилось в глубокой древности. Оно возникло уже в первобытную эпоху как выражение радости людей по поводу успешного завершения их трудовой или военной деятельности. Нередко танец был основан на воспроизведении движений соответствующих родов деятельности. Он имел первоначально религиозно-магическое значение, был неотделим от обрядов.

В классовом обществе произошло разделение танца на народный и профессиональный. Народный танец долгое время сохранял связь с трудовыми процессами, культовыми и бытовыми обрядами. Таковы, например, танцевальные пантомимы в древнем Китае и Индии, древнегреческие дионисийские игры, русские масленичные игры и т. п. В танцах находили выражение чувства народа, особенности его национального характера, отражались различные стороны его жизни. Постепенно утрачивая прямую связь с трудом и обрядом, танец приобрел значение искусства, воплощающего красоту человека, многообразные состояния его духа. Уже в античности существовал профессиональный танец в качестве зрелища, аналогичного театральному. С конца XVI века начал формироваться балет, сначала использовавшийся в виде интермедий в оперных и драматических представлениях мифологического характера, а в XVIII веке выделившийся в самостоятельное искусство. Но и после этого, на протяжении всей своей истории профессиональное искусство хореографии во многом опиралось на народный танец, заимствовало из него некоторые свои элементы.

Балет принято определять как вид музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах. Уже из этого определения явствует, что

балет — искусство синтетическое, объединяющее в себе несколько видов художественного творчества: хореографию, музыку, драматургию, изобразительное искусство. Центром этого объединения является хореография. Балет не механический конгломерат разных видов искусства, а их синтез, подчиненный хореографическому образу. Различные искусства существуют в балете не сами по себе, а в претворенном виде, в соподчинении и взаимодействии с хореографией. Хореографический образ — это танцевально-пластическое воплощение жизненного содержания: настроения, чувства, состояния, действия, проникнутые мыслью и находящие свое проявление в особой системе выразительных движений человека. Через воплощение в танце мыслей и чувств балет идет к характерам и поступкам людей, к отображению их взаимоотношений и жизни в целом.

Уже в жизненной реальности человеческой пластике свойственны зачатки образной выразительности. В том, как человек движется, жестикулирует, действует и пластически реагирует на действия других людей, выражаются особенности его характера, строй чувств, своеобразие его личности. Такие «говорящие» характерно-выразительные элементы, рожденные в реальной жизни, принято называть пластическими мотивами, или пластическими интонациями. В них коренятся истоки образной природы танцевального искусства. В нем характерно-выразительные пластические мотивы, во-первых, отбираются из множества реальных жизненных движений, во-вторых, обобщаются и заостряются, в-третьих, организуются по законам ритма и симметрии, орнаментального узора, декоративного целого.

Возникновение танца было бы невозможно, если бы на помощь пластике не приходила *музыка*. Она усиливает выразительность танцевальной пластики и дает ей эмоциональную и ритмическую основу. Танцевальное искусство изначально синтетично, ибо вне музыки оно не существует. У некоторых восточных и африканских народов есть танцы, идущие только под ритм ударных инструментов. Но ритм ударных инструментов — это тоже музыка, по крайней мере, существеннейшая сторона ее, и ударные инструменты — это музыкальные инструменты. Танцев же без всякого звукоритмического сопровождения, по сути дела, не бывает.

Это правило подтверждается и тем исключением, которое мы встречаем в современных формалистических течениях искусства капиталистического Запада. Там пробовали практиковать танцы без музыки, основанные на противоестественных, уродливых, конвульсивных движениях. Но это было лишь одним из выражений общего модернистского распада искусства. Подобные «танцы» не только производят странное впечатление, но и являются симптомом растерянности, утраты жизненных ориентаций и перспектив, обесчеловечивания художественного

творчества. Они родственны таким явлениям, как театр абсурда, абстракционистская живопись и т. п.

Будучи неотделим от музыки, танец, вместе с тем, всегда представляет собою *зрелище*, и это тоже составляет существенный момент его характеристики. Отсюда рождается необходимость его изобразительного оформления. Образ танца дополняется характером костюмов, которые могут быть однородными или состоять из разнообразных групп. Временные ритмы танца переходят в его пространственную композицию. Рисунок танца, тем самым, соотнобразуется не только с музыкой, но и с закономерностями зримого орнаментального узора. Все это составляет зрелищную сторону танца.

В современной хореографии различается танец бытовой (народный и балетный), а также сценический (эстрадный и в балете). Балет — высшая форма хореографического искусства. Он возникает там, где на основе танца строится *спектакль*, хореография становится явлением *театра*. Танец — искусство, развивающееся во времени, способное выражать не только состояния, но и поступки, действия. Танец, несущий действительное содержание, тем самым приобретает драматургическое значение. Танцевальная драматургия образует действенный стержень балета. Под драматургией мы подразумеваем сюжетный и смысловой конфликт, заложенный в определенной жизненной ситуации, развивающийся и разрешающийся на протяжении музыкально-хореографического действия. Балетная драматургия определяется сценарием и музыкой в их единстве. Она содержит в себе черты, близкие как драматическому театру, так и музыкальной драматургии.

Сценарий (либретто) балета обычно дает краткое словесное изложение идеи, сюжета, конфликта, характеров будущего спектакля. Но поскольку балетный спектакль, в отличие от драматического, лишен диалога, словесного текста, сценарная драматургия существует в нем в претворенном виде, будучи воплощенной в музыке и в хореографии. Балетная драматургия поэтому особого рода: она является драматургией музыкально-хореографической. Балет — это драма, «написанная» музыкой и воплощенная в хореографии.

Из этого следует, что сценарий балета с самого начала должен сочиняться с учетом его музыкального и хореографического воплощения. Это не пьеса для драматического спектакля, а словесный эскиз будущего музыкально-хореографического представления. Поэтому сценарий, созданный без учета специфических особенностей балета, в процессе постановки спектакля нередко переделывается. Так произошло, например, при постановке Ю. Григоровичем «Каменного цветка» С. Прокофьева, «Спартак» А. Хачатуряна и некоторых других балетов. Их первоначальные сценарии были рассчитаны на приближение балета к драматическому театру и оказались несовме-

стимыми с хореографией и с драматургическими принципами Ю. Григоровича. Поэтому они подверглись переделке, что, однако, не обеднило, а углубило их идейное содержание.

Автором сценария обычно является специальный балетный драматург. Но сценарий может быть сочинен также и балетмейстером, композитором, художником или одновременно несколькими создателями балетного спектакля. Например, художник М. И. Курилко является автором сценария «Красного мака» Р. Глиэра, художник В. Дмитриев — соавтором драматурга Н. Волкова (сценарий «Пламени Парижа» Б. Асафьева), композитор С. Прокофьев — соавтором А. Пиотровского, С. Радлова и Л. Лавровского (сценарий балета «Ромео и Джульетта») и т. п. Все балеты Ю. Григоровича поставлены им по его собственным сценариям. В силу необходимости учета в сценарии условий хореографии балетмейстеры очень часто пишут сценарии сами или являются соавторами сценаристов.

Сценарная драматургия связывает балетный театр с литературой. Сценарий балета — явление не только театрално-хореографическое, но также и литературное (поскольку он представляет собою словесно изложенный сюжет). Очень часто балетный сценарий создается на основе литературного произведения. Поэтому рассмотрение взаимосвязей балета с другими видами искусства мы начнем именно с литературы. Уже первые этапы развития балета как самостоятельного искусства связаны с его опорой на литературу. Выдающийся балетмейстер XVIII века Новерр ставил спектакли на мифологические сюжеты, заимствованные из произведений Корнеля и Расина. В своих «Письмах о танце» он специально подчеркивал значение литературы для балета. Утверждая, что балет должен иметь сюжет и строиться по законам драматургии, Новерр, вместе с тем, отмечал, что балет не трагедия в буквальном смысле слова. В отличие от драматической трагедии, в балете сближаются события, опускаются второстепенные детали. Вместе с тем, танец выражает те оттенки чувства, которые недоступны слову.

В XIX веке, пусть еще слабо и робко, но возникла связь балета с современной ему литературой. Уже во времена Пушкина ставились балеты на сюжеты его произведений (например, «Руслан и Людмила» в постановке А. П. Глушковского). Эта традиция проходит через весь XIX век. Например, такие сохранившиеся в современном репертуаре произведения XIX века, как «Корсар» А. Адана и «Эсмеральда» Ц. Пуни, связаны с выдающимися произведениями романтической литературы (Байрона, Гюго). Мы нередко забываем о том, что и произведения со сказочно-легендарной тематикой, по существу, имеют литературную основу (например, «Спящая красавица» — сказку Перро, «Щелкунчик» — сказку Гофмана и т. д.). Если учесть все это, то окажется, что произведений, не опираю-

щихся так или иначе на литературу, в балетном искусстве почти нет.

Родство балета с литературой накладывает отпечаток и на балетные жанры, к которым применяются понятия, свойственные литературе. Так, нередко говорят о балетах эпических («Пламя Парижа»), лирических («Шопениана») и драматических («Медный всадник»). Эпос, лирика и драма — литературоведческие понятия. В балете эти разновидности редко существуют в чистом виде. Чаще же они перекрещиваются. Возникают балеты лирико-эпические («Каменный цветок»), лирико-драматические («Лебединое озеро»), эпико-драматические («Спартак»). Порою к балету применяются и более частные определения литературных жанров, например балет-поэма «Нахчисарайский фонтан», балет-роман «Утраченные иллюзии», балет-сказка «Золушка» и т. п. От литературной драматургии воспринял балет и деление на трагедию («Ромео и Джульетта»), комедию («Коппелия») и драму («Ангара»).

Конечно, жанровые разновидности балетного искусства определяются не только влиянием литературы. Так, по преобладанию в балете драматического или музыкального начала порою различают балеты-пьесы («Партизанские дни») или балеты-симфонии («Ленинградская симфония» на музыку Седьмой симфонии Д. Шостаковича в постановке И. Бельского). Делят балеты также на сюжетные и бессюжетные («Классическая симфония» С. Прокофьева в постановке Л. Лавровского), танцевальные и пантомимные («Карьера мота» в постановке Н. де Валуа). Различаются, кроме того, балеты многоактные («Спящая красавица»), одноактные («Паваннин» на музыку С. Рахманинова в постановке Л. Лавровского) и балетные миниатюры («Скрябинина» К. Голейзовского). Существует также жанр оперы-балета («Млада» Н. Римского-Корсакова), не получивший значительного распространения. И все-таки литературное деление на жанры имеет в балете немалое значение, выражая как родство этих искусств, так и связь между собою через сценарий.

Стремясь на протяжении всей своей истории к воплощению литературных произведений, балет в дореволюционное время, по существу, не поднимался до уровня литературной классики. В сказочных и легендарных сюжетах он наполнялся большим поэтическим содержанием, нередко даже превосходившим литературную основу. Однако когда брались значительные произведения литературной классики, адекватных им спектаклей не возникало. Нередко балет уходил от основного содержания литературного произведения (как в случае с «Дон Кихотом»).

Одним из выдающихся достижений советского искусства стало приобщение балета к образному миру большой классической литературы. Это оказалось возможным благодаря тому, что перед хореографией в нашей стране были поставлены

те же идеологические задачи, что и перед всеми другими видами искусства: глубокая идейность и содержательность, служение народу и участие в его жизни, утверждение коммунистического идеала. Решение этих задач вывело балет из тех тупиков, в которые он нередко попадал в дореволюционное время: из тупиков бездумного развлекательства, пустого наслаждения, с одной стороны, декадентства и формалистических экспериментов — с другой. Советский балет стал развиваться по пути социалистического реализма. Это и привело его к большой классической литературе, сделало соразмерным с ней, позволило художественно совершенно воплотить ее образы.

Первым крупным результатом и значительным достижением на этом пути стали спектакли 1930-х годов: «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева в постановке Р. Захарова, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева в постановке Л. Лавровского, «Лауренсия» А. Крейна в постановке В. Чабукиани, «Тарас Бульба» В. Соловьева-Седого в постановке Б. Фенстера. Впоследствии к ним прибавились «Медный всадник» Р. Глиэра в постановке Р. Захарова, «Мирандолина» С. Василенко в постановке В. Вайнонена, «Семь красавиц» К. Караева в постановке П. Гусева, «Шурале» Ф. Яруллина и «Спартак» А. Хачатуряна в постановке Л. Якобсона, «Отелло» А. Мачавариани в постановке В. Чабукиани, «Тропюю грома» К. Караева в постановке К. Сергеева и другие спектакли. В них были хореографически претворены образы выдающихся произведений классической и современной литературы. Такие спектакли 30-х годов, как «Бахчисарайский фонтан» или «Ромео и Джульетта» стали этапными для советского балетного театра, чем они во многом обязаны своим литературным первоисточникам. Это были не столько Б. Асафьев и С. Прокофьев, сколько именно А. Пушкин и В. Шекспир на балетной сцене. И уже это само по себе было большим завоеванием.

Победы балетного театра 30-х годов в воплощении образов большой литературы были, однако, куплены дорогой ценой. Сценарное претворение литературного произведения приближало его к драматической инсценировке. Сценарии и «Бахчисарайского фонтана», и «Ромео и Джульетты» можно было бы сыграть на сцене со словами как пьесы. Претворение литературного первоисточника происходило путем сближения балета с драматическим театром. Это сближение нередко принимало односторонний характер, что имело далеко идущие последствия для хореографии. Возникла тенденция трактовать танец в балете по аналогии с той ролью, которую он играет в драматическом спектакле: как бытовой танец, возникающий по ходу сюжета, но не как танец, выражающий суть действия. Последнее воплощалось либо пантомимой, либо танцем с очень ограниченными пластическими средствами, максимально приближенными к жизненному прообразу.

Достижения в искусстве нередко завоевывались ценой утрат. Та опасность, которая в выдающихся постановках 30-х годов содержалась лишь в зародыше, в тенденции — утрата специфики балетного спектакля, — впоследствии нередко давала себя знать (особенно в первое послевоенное десятилетие). Стали появляться многочисленные спектакли, в которых действие решалось в пантомимных или же полутанцевальных сценах. Танец же в них служил, главным образом, для обрисовки среды, фона действия и вводился преимущественно там, где для него было бытовое оправдание (на балу, на празднике и т. д.). Выражение жизни в танце заменялось изображением танцев жизни. Обытовление балетного спектакля вело к обеднению танцевальных форм и танцевального языка, к забвению богатейшего арсенала приемов и средств классического искусства прошлого. Это относится к таким формам, как гран па, па д'аксион, большое адажио, малый ансамбль, сольные вариации, основанные на мелкой технике, и другие.

Кризис односторонней драматизации балета выразился, например, в таких спектаклях первой половины 50-х годов, как «Родные поля» Н. Червинского (в постановке А. Андреева), «Сказ о каменном цветке» С. Прокофьева (в постановке Л. Лавровского) и в других. Волна подобных балетов захватила периферийные и республиканские театры. Однако вопреки общему поветрию в это время были созданы и хорошие спектакли, с более развитым танцевальным действием. В их числе «Весенняя сказка», «Семь красавиц», «Шурале» — это балеты, поставленные Ф. Лопуховым, П. Гусевым, Л. Якобсоном. Во второй половине 50-х годов возникло движение за преодоление односторонней драматизации, за возвращение балета «в балет», за более полное раскрытие специфики хореографического искусства, за обогащение и развитие форм танцевальной выразительности. Оно совпало с выдвижением нового поколения балетмейстеров во главе с Ю. Григоровичем, достигшим на этом пути наиболее значительных результатов.

В спектаклях Ю. Григоровича «Каменный цветок» (1957) и «Легенда о любви» (1961) были сохранены достижения советского балетного театра, связанные с насыщением балета содержательной драматургией и с претворением образов литературы (в основе первого — сказы П. Бажова, второго — драма Н. Хикмета). Однако спектакли эти были чужды односторонней драматизации и строились на основе законов специфики балетного театра. В них сохранялись сюжеты литературных произведений, но хореография не столько следовала за внешним движением событий, сколько стимулировалась внутренним действием. Драматургия этих спектаклей зиждется на сопоставлении крупных сцен, раскрывающих узловые моменты и основные этапы действия через состояния героев. Поэтому здесь открывался большой простор и для музыки, и для танца. Действенный

симфонический танец в его развитых, высших формах стал главным средством хореографической выразительности.

В борьбе с односторонней драматизацией и хореографическим обеднением балетного спектакля за восстановление его танцевальной специфики — борьбе, развернувшейся с конца 50-х годов и характеризующей собою все 60-е годы, — нередко, однако, допускались крайности противоположного характера. Завоевания в области танца порою достигались еще более дорогой ценой, чем достижения в области сближения балета с литературой, сопровождалась не меньшими утратами, хотя и иного рода.

Некоторым деятелям искусства стало казаться, что связь балета с литературой, его литературно-драматическая основа вообще не обязательны, что балет представляет собою будто бы прямую противоположность драматическому театру и может опираться (подобно бытовому и народному танцу) на одну лишь музыку. В противоположность односторонне драматизированным балетам-пьесам (получившим в обиходе ироническое прозвище «драмбалетов») появились односторонне омузыкаленные балеты-симфонии («танцсимфонии»), лишенные литературно-сценарной основы и поставленные на инструментальную музыку, не предназначенную для танца. «Режиссерским» балетам стали противопоставляться «филармонические», натуралистическому «деланью слов руками» — формалистическое «деланье нот ногами», из рабы драмы хореография превращалась в рабу музыки.

Между тем лучшие произведения и классического наследия, и современности говорят о том, что хореография в балетном спектакле вообще не является рабой — ни драмы, ни музыки. Опираясь на них, она, вместе с тем, относительно автономна, обладает самостоятельными неповторимыми образными возможностями и, более того, играет в балете ведущую роль, образуя его центр, с которым соотносятся и которому соподчиняются и драматургия, и музыка. Значение постановок Ю. Григоровича состоит, помимо прочего, также и в том, что они, подняв советский балетный театр на новый уровень, осуществили это не путем противопоставления одной крайности другой, противоположной крайности же, а путем сохранения и развития завоеванных достижений, путем синтеза и претворения различных форм и принципов художественной выразительности.

В современной прогрессивной зарубежной хореографии мы также сейчас нередко встречаемся с претворением образов классической литературы. Достаточно напомнить такие значительные спектакли, как «Собор Парижской богородицы» Р. Пети, «Укрощение строптивой» Д. Крэнко и другие. Но все они появились уже после того, как в историю мировой хореографии была вписана новая страница советским искусством.

Исторический опыт развития советского балетного театра

дает основание для определенных теоретических выводов. Балет и литература взаимосвязаны. Влияние литературы на развитие балета, в принципе, плодотворно. Создание балетных спектаклей на основе выдающихся произведений литературы обогатило советский балетный театр и явилось одним из его важнейших достижений. Но претворение литературного произведения не может идти помимо танцевальной специфики балета, не должно разрушать природу этого искусства. Литература может вдохновлять балет, но не подменять его.

Значит ли все это, что любое литературное произведение может быть «переложено» для балетной сцены? В истории советского балета были в этом отношении не только удачные, но и неудачные опыты. В качестве примера последних можно назвать «Утраченные иллюзии» Б. Асафьева в постановке Р. Захарова (1937), «Маскарад» И. Лапутина в постановке Б. Фенстера (1961) и другие. Это были балеты, главный недостаток которых заключался в упрощенной трактовке балетной драматургии по аналогии с драматическим спектаклем, в примитивном понимании связи балета с литературным произведением.

Неровными спектаклями оказались «Отелло» А. Мачавариани в постановке В. Чабукиани (1957), «Гамлет» Н. Червинского в постановке К. Сергеева (1970), «Анна Каренина» Р. Щедрина в постановке М. Плисецкой, Н. Рыженко и В. Смирнова (1973). В этих спектаклях были отдельные удачные сцены и эпизоды, где та или иная частная сценическая задача решалась интересными, специфически балетными средствами. К ним можно отнести, например, в «Отелло» мавританский танец Отелло, дуэты Отелло и Яго, смелое применение пластических метафор (Яго-змея, Яго-коршун); в «Гамлете» — контрастное сопоставление траурной церемонии и разгульной оргии в первых двух картинах; в «Анне Карениной» — сцену скачек, где попеременно сменяется, выдвигаясь на первый план, то танец офицеров-всадников, то танец возбужденной, взволнованной толпы, словно переминающейся от нетерпения с ноги на ногу. Есть в этих спектаклях и другие удачные моменты. Но в целом они все-таки не стали адекватными своим литературным первоисточникам. И дело здесь, видимо, не только в методе балетмейстеров, но и в характере самих воплощаемых произведений.

Вопрос о том, может ли любое литературное произведение быть переведено в балет, упирается в другой, более широкий вопрос — все ли доступно балету?

Если обратиться к истокам хореографии, то легко можно заметить, что состояния радости для нее как будто бы более «показаны», чем состояния горя. Радость вызывает подъем чувств, горе — подавленность, радость расковывается, выплескивается вовне, горе — сковывает, более направлено внутрь.

Экстенсивные проявления, выражение в движении могут быть свойственны, конечно, и сильному горю. Но все-таки движение более присуще состоянию радости, повышению тонуса жизнедеятельности, а горе сковывает, ограничивает его. Точно также можно сказать, что танцевальное искусство более подвластно отображению динамических состояний человека, нежели статических, его сферой в большей мере является прекрасное, чем безобразное, и т. д.

Эти предпосылки хореографии сказываются и на образном строе самого искусства, где радость и горе, жизнеутверждение и подавленность, прекрасное и уродливое, эмоциональный подъем и скованность, динамика и статика не занимают равного положения; преимущественное значение принадлежит первым членам этих сопоставлений. Но «преимущественно» ни в коей мере не значит «только». Пластические возможности хореографии безграничны, она может выразить любые чувства, в том числе горя, подавленности, отчаяния и т. д. Она обладает средствами пластической характеристики не только движения, но и покоя, воплощения не только красоты и добра, но также уродства и зла. И все-таки корни хореографии — в радости и красоте, и потому основное значение приобретает в ней то, что связано с подъемом жизнеутверждающих чувств, а все остальное, хотя и используется, но имеет второстепенное значение. Это никак не ограничивает возможности хореографии, но накладывает некоторый отпечаток на ее образный строй.

В балете на помощь хореографии приходят другие искусства, благодаря чему увеличиваются возможности, расширяются горизонты и самой хореографии. Если танец передает чувство, рисует характер, может изображать те или иные действия, то балет обретает возможность передавать также сложные отношения людей, события истории и народной жизни, рисовать характеры в их взаимодействии со средой, целостно отражать жизнь, воплощать большие философские идеи.

В решении вопроса о том, все ли доступно балету, необходимо исходить из общих положений марксистско-ленинской эстетики. Известно, что каждое искусство ограничено в возможностях непосредственного изображения явлений действительности, хотя обладает универсальными возможностями их косвенной передачи, отображения сущности, смысла жизни и мира в целом. Однако предмет и содержание хореографии не следует ограничивать механически. Дело не в том, что балет может отобразить не весь мир, а лишь какую-то его часть, а в том, что он может отобразить весь мир, но лишь через особый поворот, через специфическую грань его явлений, а следовательно, и при помощи неповторимого художественного «ключа».

Ограниченность возможностей балета в прямом изображении событий связана прежде всего с отсутствием в нем слова. Но, вместе с тем, отсутствие слова в балете не только недо-

статок, а в равной мере — достоинство. Благодаря отсутствию слова пластическая выразительность движений человеческого тела развивается в специфический танцевально-хореографический язык. Этот язык способен воплощать состояния, слову трудно доступные или недоступные совсем. Еще М. Фокин отмечал: «...иногда танец может выразить то, что бессильно сказать словом»¹. Конкретное в своем предметном и понятийном содержании, слово несовместимо с условным, лирико-эмоциональным и обобщенно-поэтическим языком танца. Отсутствие слова и определяет возможность развития этого языка.

В то же время слово — носитель мысли, и поэтому отсутствие слова делает невозможным в балете прямое выражение мысли. Но как и многие другие виды искусства (живопись, скульптура, музыка), балет воплощает сколь угодно глубокую мысль косвенно, опосредованно. Во-первых, балет передает мысль через чувство, прямо запечатленное в образном танцевально-пластическом языке. Чувство и мысль взаимосвязаны, и нередко одно порождает другое. Поэтому балет выражает мысль, преобразованную в чувство, и чувство, наполненное мыслью. Осмысленное чувство становится основой для передачи эмоционально окрашенной мысли. Во-вторых, балет выражает мысль через драматургию (с ее жизненными ситуациями и конфликтами), заключенную в танцевальном действии. Если это действие раскрывает не внешний ход, а существо событий, то оно тем самым передает их смысл, заключает в себе определенную идею. Осмысленность ситуаций, конфликтов и событий хореографического действия также является основой для передачи мысли в балете. Из всего этого и возникает то или иное философское значение образов спектакля. Балет в принципе может воплощать интеллектуальное содержание, идейные концепции в не меньшей мере, чем любые другие виды искусства, не пользующиеся словом. Но он достигает этого своими особыми путями, не претендуя на выражение мысли, заключенной в речи, разговоре, слове, не дублируя речь, а раскрывая идеи через передачу внутреннего смысла чувств и событий танцевального действия.

Балету не все доступно в смысле прямого воплощения литературного сюжета или того конкретного содержания, которое заключено в словесном тексте. Невозможно передать в танце конкретное словесное содержание монологов Гамлета, воплотить социально-экономическую проблематику «Анны Карениной», «уложить» все богатство сюжетных линий «Братьев Карамазовых» и т. д. Показательно, как поступали балетмейстеры с монологом «Быть или не быть» в постановках «Гамлета». В одних спектаклях (Н. Долгушина) этот монолог вообще был опущен; в других (В. Чабукиани) он был решен путем допол-

¹ Фокин М. Против течения. Л., 1961, с. 214.

нения танца (мало выразительного самого по себе) символами (Гамлет попеременно брал в руки то цветы, то череп); в третьих (К. Сергеева) — монолог переводился в эмоциональный план «Как быть?». Выразить это состояние в танце, конечно, вполне возможно, но при этом, по существу, подменялась тема монолога.

Есть литературные произведения более податливые для «перевода» на язык балета, менее податливые и совсем не податливые. Но тем не менее балетному спектаклю в целом могут быть доступны любые заключенные в литературе идеи, относящиеся к сущности и смыслу жизни. Они, в принципе, могут оплодотворить балет. Такое оплодотворение происходит, однако, лишь в тех случаях, когда балет, сохраняя основной образный конфликт, вместе с тем, не пересказывает литературный сюжет и не стремится подменить собой слово, а исходит из идейного смысла и сути образного конфликта, решая его самостоятельными средствами. В этом плане любое, в принципе, литературное произведение может стать стимулом, вдохновившим балетный спектакль. Более того, поскольку танцу иногда доступно то, что недоступно слову, балет может быть не только беднее литературного первоисточника или адекватным ему, но в некоторых случаях в известном отношении богаче его. Так, воплощая многие замечательные страницы сказов П. Бажова, балет С. Прокофьева — Ю. Григоровича «Каменный цветок», с нашей точки зрения, значительнее и глубже их.

Достаточно указать на такой момент. В рассказе П. Бажова «Горный мастер» Хозяйка Медной горы предлагает Даниле решить следующую дилемму: «Ну, Данила-мастер, выбирай — как быть? С ней [Катериной. — В. В.] пойдешь — все мое забудешь, здесь останешься — ее и людей забыть надо»¹. Данила выбирает людей, «полянка с диковинными цветами сразу потухла». В балете эта ситуация решена гораздо глубже. Данила осваивает красоты подземного мира, овладевает его тайнами. Перед ним нет дилеммы «или — или». Для него есть одно — творчество и любовь к Катерине. И во имя утверждения своего творчества и своей любви он стремится сначала в подземное царство, а затем прочь от него. Образ Хозяйки Медной горы в балете также глубже и сложнее, чем у П. Бажова. Она здесь не просто обладательница тайн, скрытых в камнях, добрая волшебница и карающая сила, а и многогранное, многоликое, фантастическое природное существо, лишенное человечности, но возвышающееся до нее в любви. Этого существенного для балета мотива нет у П. Бажова. Да и все другие образы и действенные ситуации балетного спектакля глубже, крупнее, идейно значительнее, чем в уральских сказках писателя. Вобрав в себя все лучшее из них, балетный спектакль

благодаря музыке и хореографии обогатил и развил почерпнутые из литературы образные «зерна». То же можно было бы показать и на примере балета «Легенда о любви», превосходящего драму Н. Хикмета своей психологической насыщенностью, эмоциональной силой и философской глубиной.

Вопрос о связи балета с литературой имеет большое значение для художественного решения современной темы. Прямое изображение современной советской действительности дается балету с трудом. Здесь было больше неудач, чем положительного опыта, хотя последний все-таки накоплен. И думается, что без помощи современной советской литературы эта задача вряд ли может быть успешно решена. Большинство постановок, в которых были достигнуты определенные успехи в этом отношении, связаны с литературными произведениями. Можно указать на «Юность» М. Чулаки в постановке Б. Фенстера (вдохновленную повестью Н. Островского «Как закалялась сталь»), на «Асель» В. Власова в постановке О. Виноградова (по повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке»), на «Горянку» М. Кажлаева в постановке О. Виноградова (по одноименной поэме Р. Гамзатова) и на многое другое. Ю. Григорович поставил весьма удачный балет «Ангара» (музыка А. Эшпая), в основу либретто которого положена пьеса А. Арбузова «Иркутская история».

Ю. Слонимский в книге «Семь балетных историй» рассказывает, в частности, о возникновении замысла и создании спектакля «Юность». Когда балетмейстер Б. Фенстер предложил ему написать сценарий по книге Н. Островского «Как закалялась сталь», он прежде всего ответил: «Балетная инсценировка романа невозможна: только два-три эпизода могут пригодиться»¹.

И в самом деле, можно ли представить себе танцевальное переложение сюжета знаменитой повести в духе драмы без слов? И все-таки спектакль, и при этом во многом удавшийся, был создан. Произошло это потому, что сценаристу в процессе работы удалось найти специфически балетный «поворот» темы. Спектакль возник не как пересказ сюжета повести, а «по ее мотивам». Но суть дела от этого не изменилась, идея осталась та же. Балет был поставлен как спектакль о юности наших отцов, как воспоминание о прошлом, как встреча с юностью. Это позволило отобрать ситуации, пригодные для танцевально-пластического воплощения и выстроить спектакль на их смене.

Другим примером может быть спектакль «Клоп» по пьесе В. Маяковского, поставленный Л. Якобсоном. Были критики, которые иронически писали о возможности балетной интерпретации сатирического произведения В. Маяковского. Однако спектакль получился в целом удачный. Это также оказалось

¹ Бажов П. Малахитовая шкатулка. М., 1961, с. 55.

¹ Слонимский Ю. Семь балетных историй. Л., 1967, с. 17.

возможным потому, что был найден особый балетный «поворот» темы, специфический «ключ» для воплощения как будто бы совсем не подходящих для балета событий¹.

Эти примеры говорят о том, что не следует как-то ограничивать возможности балета ни в передаче образов литературы, ни в воплощении современной темы. Балет не все может изобразить прямо. Но он, в принципе, может передать образный мир, основную идею, главный драматический конфликт любого литературного произведения. Весь вопрос в том, как это сделать. И если находится творческий «ход», позволяющий отобразить ситуации, дающие эмоциональный стимул для танца, если находится способ выражения действия в танце, то возможности балета оказываются безграничными. Разумеется, найти такой «ход» не просто, и кажется, что не для любого произведения он может быть найден. Но то, что невозможно сегодня, нередко оказывается возможным завтра, и потому ставить балету принципиальные границы в его сближении с литературой не следует. Современному балету нужны большие темы жизни. И путь к ним во многом лежит именно через литературу, которая может быть для балета верным союзником, если только балетмейстеры не становятся на путь упрощенной иллюстрации, примитивного переложения сюжета в духе драматического спектакля.

Балет родствен драматическому театру, но не совпадает с ним целиком. Это относится не только к драматургии, о которой речь шла до сих пор, но и к постановочно-исполнительскому искусству. Когда в 30-е годы началось сближение балета с драматическим театром, балетмейстеры пошли на выучку к режиссуре, а в искусство балерины и танцовщика органически вошло актерское мастерство. В целом это был прогрессивный процесс. Балетмейстеры из постановщиков танцев становились творцами целостного спектакля, воплощающего большую идейно-образную концепцию. Исполнители стремились к созданию на сцене живых человеческих характеров, к актерскому перевоплощению в образ. В советском искусстве сложился новый тип танцовщика-актера, умеющего воплощать глубокое драматическое и психологическое содержание в сложной танцевальной партии. Достаточно напомнить такие имена, как Г. Уланова, К. Сергеев, А. Ермолаев, В. Чабукиани и многие другие. В их искусстве танцевальное и актерское мастерство неразрывны. Стремление к этому единству — важное завоевание советского балета.

Но и в этом процессе было немало издержек. Порою в балет прямолинейно, без учета его специфики стали переносить систему К. С. Станиславского, которая понималась не как общее

¹ См. об этом подробнее в статье «Современная тема в балете (новые черты музыки и хореографии)».

учение о природе театрального искусства, а как метод постановочного и исполнительского мастерства, одинаковый якобы и в драме, и в опере, и в балете. Балетмейстерское и режиссерское искусство, единое по своей сути, порою разделялось и соединялось механически: многие спектакли ставились совместно балетмейстером и режиссером. Между тем балетмейстер в балете и есть режиссер-творец танцевального действия, истолкователь смысла образов, проводник «сверхзадачи». То же относится и к соотношению танца и актерской игры в творчестве исполнителей. В односторонне драматизированных балетах-пьесах они нередко разделялись: игра осуществлялась главным образом в пантомимных сценах, а танец — в дивертисментных эпизодах. Но это ложное противопоставление. В подлинном хореографическом искусстве танец и должен быть игрой, а актерское перевоплощение в образ, сценическое действие должны осуществляться именно и прежде всего в танце.

«Поскольку балеты есть театральные представления, — писал Новерр, — они должны состоять из тех же элементов, что и произведения драматические»¹. Без режиссерско-актерского начала подлинный балет невозможен. Но оно не существует отдельно и вне танцевального начала, а есть неотъемлемое свойство самой хореографии. В силу театральности балетного спектакля, балетмейстеру всегда есть чему поучиться у современной режиссуры, а выдающиеся актерские достижения на драматической сцене никогда не безразличны для танцующего актера. Но обогащение балета приемами драматического театра плодотворно только до тех пор, пока драматическое начало не подавляет и не подменяет собою хореографию. Если же балет, вместо того чтобы раскрывать образную идею танцевально-пластическими средствами, перейдет «на иждивение» к драматическому театру, он может сохранить лишь видимость искусства, но при этом изменит своей внутренней природе и, по существу, перестанет быть балетом.

Не менее глубокое внутреннее родство обнаруживает балет с музыкой. Образная природа этих искусств во многом аналогична. Музыка опирается на выразительность интонаций человеческой речи, хореография опирается на выразительность движений человеческого тела. Но ни тот, ни другой виды искусства при этом не воспроизводят в отличие от драматического театра, конкретных бытовых интонаций и движений², а используют лишь сам принцип выражения чувства и смысла в голосовом звукоизвлечении и в пластическом движении.

Общность образной природы создает возможность органического соединения музыки и хореографии в едином художествен-

¹ Новерр Ж. Ж. Письма о танце. Л.—М., 1965, с. 61.

² Такое воспроизведение, если оно имеет место, является частным случаем, особым приемом, дополняющим и конкретизирующим художественный образ.

ном целом. Уже простейший танец, как мы видели, не существует без музыки, которая дает ему эмоциональную и ритмическую основу. В балете эта роль музыки становится еще более развитой и весомой. Значение музыки для хореографии в балетном спектакле прежде всего содержательное. Как правило, композитор пишет музыку на готовое либретто или в процессе совместной работы с балетмейстером и сценаристом. Образами, заключенным в литературном первоисточнике и в сценарии, он дает новую жизнь в балетной музыке. Последняя обрисовывает чувства, состояния, характеры героев, раскрывает ситуации и развитие действия, нередко содержит в себе лейтмотивы, выявляющие многообразные отношения, складывающиеся между героями и возникающие в течение действия.

«Танцевальная музыка представляет собою или должна представлять своего рода программу, которая усиливает и предопределяет движения и игру каждого танцовщика»¹. Балетмейстер ставит спектакль, опираясь не только на драматическую канву сценария, но и прежде всего на музыку, претворившую эту сценарную канву и эмоционально, содержательно обогатившую ее. Это существенно влияет как на особенности решения тех или иных отдельных эпизодов, так и на характер, формы драматургии танцевально-пластического действия. Балет определяется драматургией не только сценария, но и музыки, несет в себе черты, родственные как драматическому театру, так и музыкальной драматургии.

Под музыкальной драматургией мы подразумеваем те принципы отображения жизненных конфликтов, процессов и событий, которые свойственны инструментальной, симфонической музыке. В основе музыкальной драматургии всегда лежат эмоционально-выразительные темы. Но в их соотношении, контрасте, развитии, разработке воплощаются драматические конфликты и идеи, рожденные реальной жизнью. Пользуясь формами симфонического развития, музыка может передавать процесс постепенного нарастания какого-либо качества (состояния), сопоставлять два разных качества, показывать превращение одного из них в другое, обнаруживать взаимосвязь различного и различие сходного. В процессе музыкального развития могут как бы выясняться внутренние возможности того или иного качества или состояния (членение, дробление, варьирование, разработка темы). Это качество или состояние может отрицаться (тематический контраст) и вновь приходиться к своему утверждению (реприза, в частности динамическая). Музыка может раскрывать подготовку нового качества или состояния в процессе развития (постепенное вызревание темы в развитии другой темы или в разработке), может обнаруживать контрасты, заостренные до противоположности, показы-

вать единство и борьбу противоположностей (в деталях и в крупных соотношениях), объединять противоположности в высшем синтезе, суммировать разрозненное, подводить итоги процессов развития. Так, благодаря логике музыкального развития образно значимая эмоция переходит в идею, а в симфонической драматургии раскрываются существенные стороны жизни.

Будучи содержательной основой хореографического действия, музыка сообщает балету и специфические для нее особенности драматургии. В основе танца — всегда эмоциональный образ, воплощение состояния, чувства. Но сопоставление и развитие эмоционально-пластических образов может выражать сложные отношения жизни, движение и смысл событий, подобно тому как происходит это в музыке. Поясним это следующим примером из балета «Легенда о любви» А. Меликова в постановке Ю. Григоровича.

Первая встреча его героев Ферхада и Ширин происходит в сцене шествия. И сейчас же вслед за этой сценой дается дуэт Ферхада и Ширин. В бытовом драматизированном спектакле это могло бы показаться нелогичным: только что встретившись с Ферхадом и уйдя от него в окружении придворных и в сопровождении сестры, Ширин не могла тут же, сразу, прибежать к нему. Но это только с точки зрения бытовой логики, отнюдь не всегда используемой для танцевально-симфонического развития действия в балете. Когда в симфонической музыке непосредственно сопоставляются две эмоционально контрастные темы, это не означает, что в реальной жизни одно аналогичное состояние сразу следует за другим. Эти состояния в самой действительности могут как непосредственно вытекать одно из другого, так и быть отделенными друг от друга сколь угодно длительным временем (вплоть до того, что могут обозначать начало и конец жизненного пути человека). Когда же они в музыкальном развитии следуют одно за другим, возникает симфоническое *обобщение* контрастных эмоциональных состояний как различных этапов в развертывании драматических конфликтов самой жизни.

Нечто подобное возможно и в балете. В частности это происходит в спектакле «Легенда о любви». Сцена и дуэт Ферхада и Ширин прямо следуют за сценой шествия как дальнейший этап внутреннего развития их отношений, а вовсе не как непосредственно бытовое продолжение шествия. Между первой встречей и первым свиданием Ферхада и Ширин могло пройти достаточное время с точки зрения реального течения событий. В танцевально-симфоническом развитии действия обобщаются и сопоставляются узловые моменты внутреннего развития драмы, а не воспроизводится внешний ход этих событий. Узловыми моментами в развитии отношений Ферхада и Ширин как раз и являются их первая встреча и первое свидание. Поэтому

¹ Новерр Ж. Ж., цит. соч., с. 127.

они непосредственно следуют друг за другом, и с точки зрения логики художественной правды танцевально-симфонического действия не может быть иначе.

Другим примером драматургического построения балетной сцены по принципу, сходному с музыкально-симфонической драматургией, может быть монолог Мехменэ Бану с кордебалетом и ее дуэт с Ферхадом из третьего акта того же спектакля. В обугленно-черном одеянии с красным плащом появляется царица в дверях своих покоев и за ней, будто кровавый шлейф, тянется вереница так же одетых, но целиком в красном девушек кордебалета. Они — некий эмоциональный «резонатор» ее переживаний, олицетворение ее мыслей. Царица здесь словно отражается во множестве зеркал. И так же, только еще более сложно, отражаются в танце кордебалета ее движения, то полностью дублируясь, то повторяясь по принципу музыкальной имитации, то подхватываясь и развиваясь подобно развитию темы — зерна в музыке, то оттеняясь по принципу контраста. Все это не только создает необычайно гибкую, сложную и эмоционально насыщенную хореографическую ткань, но и как бы многократно усиливает то выражение тоски и горя, стремления и мольбы, которое «звучит» в танце Мехменэ и подхватывается танцевальным хором. Напряжение симфонического танца, основанного на передаче движения от солистки к кордебалету, и наоборот, на их пластических перекличках и взаимодействиях, возрастает в соответствии с развитием возбужденно-тревожной музыки. И в момент кульминации, словно вызванный силой мечты, является Мехменэ сам Ферхад в образе прекрасного королевича. Их дуэт с аккомпанементом резонирующего их чувствам кордебалета воплощает многообразные оттенки трагически обреченной страсти. Но рассыпаются в прах видения и мечты Мехменэ, и, поверженная ниц, она снова в одиночестве, наедине со своим безысходным страданием.

По такому принципу строится весь спектакль, да, по существу, и все балеты, поставленные Ю. Григоровичем. Все они сюжетны, но в них не отанцовывается внешнее движение сюжета, а выбирают этапы, решающие, узловые, поворотные моменты в развитии действия, на основе которых строятся крупные танцевально-хореографические сцены, даваемые в непосредственном сопоставлении. Балеты эти обладают глубокой и целостной драматургией, четкой композицией, мастерским сюжетным развитием (завязкой, движением действия, кульминацией, развязкой). Их драматургия родственна драматическому театру, но, вместе с тем, и отличается от него, ибо в такой же степени она родственна музыке, напоминая развитие симфонического произведения. Синтез сценарной и музыкальной драматургии и образует подлинную драматургию танцевально-пластического, хореографического действия.

Высшие достижения балетного театра связаны именно с этим органическим синтезом. Мы видели, что могут быть балеты, поставленные на основе сценарной драматургии, где музыка играет подсобную роль или остается сценически невоплощенной. Могут быть также балеты, лишенные сценарной драматургии и поставленные только на основе драматургии музыкальной («танцсимфонии»). Но и то и другое — частный случай или односторонняя крайность. Главный путь балетного искусства лежит через органический синтез сценарной и музыкальной драматургии, через их сплав в хореографическом действии. Вот почему наиболее плодотворным методом работы при создании новых балетов является совместная работа балетмейстера, композитора и сценариста.

Хореографии в балетном спектакле принадлежит, как уже было отмечено, центральное место и ведущая роль. И сценарная и музыкальная драматургия подчиняются и служат ей. Хореография много черпает от них и без них не может в балете существовать. Но она — главный носитель образного содержания. Без воплощения этого образного содержания в хореографии сценарная и музыкальная драматургия не создают еще балетного спектакля и не компенсируют блеклость хореографии. Ни драматическую пьесу, ни симфонию нельзя прямо перевести в хореографическое действие. Драматургия и музыка в балете приспособляются к нему, приобретают черты, необходимые для хореографического воплощения. Поэтому они пишутся для балета специально, в расчете на хореографию и с учетом ее требований. Отанцовывание же пьесы или симфонии, возможное как исключение, не составляет ведущего принципа развития балетного театра.

Хореография и музыка родственны не только в плане содержания, но и в плане формы. Особенности музыки проникают как в драматургию, так и, нередко, в структуру хореографии. В балете, например, широко распространено понятие «симфонический танец». Оно основано на родстве некоторых танцевальных форм с формами симфонического развития музыки. Говоря о симфоническом танце, обычно имеют в виду развернутые массовые хореографические композиции с участием солистов, корифеев и кордебалета, построенные не на основе прямого изображения жизненных явлений, а как бы по аналогии с композицией и формами развития симфонической музыки. Классическими примерами такого рода считаются танцы виллис из «Жизели», теней из «Баядерки», дриад из «Дон Кихота», нерид из «Спящей красавицы», лебедей из «Лебединого озера», а также сцены, типа гран па из «Пахиты» или «Оживленного сада» из «Корсара».

Величайшим мастером симфонического танца был М. Петипа. Все, что делалось до него, было им использовано, а все последующее — опиралось на него.

Понятие симфонического танца прилагается обычно к композициям, основанным на школе классического танца, но отнюдь не к любым балетным сценам вообще. Это не случайно, а связано с обобщенностью, антибытовизмом, выразительной природой классического танца. Последнее позволяет приблизить такого рода композиции к образности симфонической музыки, обобщенно-выразительной и эмоциональной в своей основе. И эта содержательная аналогия находит свое дополнение в сходстве внешних форм — тематической разработки, структурной «полифонии», динамического развития, — которые равно характеризуют и симфоническую музыку и симфонический танец.

Однако аналогия не есть тождество. Симфонический танец в своих классических формах возник, видимо, раньше начала симфонизации музыки балета, хотя эта симфонизация и дала дальнейшие стимулы для его развития. Он может быть результатом и «отголоском» симфонизма в музыке балета, но может возникать и относительно самостоятельно, не опираясь на симфоничность музыки. Когда симфонический танец в балете существует на основе симфонического развития музыки, то все же музыкальный и хореографический «ряды» в буквальном смысле слова не совпадают: каждый из них обладает своей относительно самостоятельной логикой. Наконец, симфонический характер того или иного номера в музыке не всегда и не обязательно порождает непременно симфонический танец и в хореографии.

Попытки создания балетных спектаклей на основе симфонической музыки, не предназначенной для танца, исходят из прямого отождествления симфонического танца с симфонизмом музыки. Они основываются на метафоре, понятой буквально, что является ошибкой одновременно и эстетической, и логической. Танец, *подобный* симфонической музыке, превращается здесь в танец, *дублирующий* симфоническую музыку, что ничуть не лучше подделки танца под драматическое действие: в обоих случаях искажается природа музыкально-хореографической драматургии балета. Отанцовывание симфонической музыки в подавляющем большинстве случаев осуществляется именно средствами симфонического танца, и постановщики балетов-симфоний порой на этом спекулируют, компенсируя якобы своими постановками недостаточность симфонического танца в балетах-пьесах. Тем не менее в подобных произведениях нередко имеются лишь внешние признаки симфонического танца (неизобразительный характер движений, формальное совпадение их с ритмами и композицией развития музыки), но отсутствует содержательная эмоционально-поэтическая драматургия, являющаяся внутренней основой подлинно симфонического танца. И не случайно классические образцы симфонического танца, названные выше, находятся отнюдь не в балетах-симфониях на музыку, для танца не предназначенную,

а в произведениях с четкой и ясной сценарной драматургией. Они являются свидетельством влияния музыки не только на драматургию, но и на структуру хореографии.

Хореография и музыка родственны, помимо прочего, и как искусства, развивающиеся во времени. Поэтому и в том, и в другом искусстве огромную роль в создании образов играет *ритм*. Если музыка дает танцу ритм уже в простейших формах, то тем более это относится к балету. Все богатство и многообразие танцевальных ритмов на сцене задается прежде всего музыкой, как задаются ею и темпы действия, и структурно-метрическая организация тех или иных хореографических эпизодов. Вместе с тем, относительная автономность и самостоятельность искусств, участвующих в художественном синтезе, сохраняющаяся даже при самом глубоком их единстве, обнаруживается и здесь. Глубоко ошибочно понимать танец только как простое зримое выражение музыки, основанное на точном «переводе» музыкального ритма в пластический и буквальном отанцовывании каждой ноты мелодии.

Соотношение музыкального и танцевального ритма может быть различным. Пользуясь музыкальными терминами, можно сказать, что они могут то идти в унисон (совпадать в каждом движении и звуке), то образовывать своего рода гетерофонию или подголосочную полифонию (совпадая в одних моментах и расходясь в других), то сочетаться по принципу полифонии и контрапункта (совпадать лишь в основных опорных точках при относительно независимом течении мелодии и танца).

Для обоснования такого взгляда приведем примеры из балета «Спящая красавица» П. И. Чайковского.

В вариации принцессы Флорины из сказочного па-де-де третьего акта каждому звуку мелодии (не считая форшлагов и фиоритур, имитирующих птичье щебетание) соответствует танцевальное движение балерины. Мелодия и танец ритмически идут в унисон — отрывистыми «восьмушками».



В вариации принцессы Авроры из заключительного па-де-де третьего акта мелодия движется шестнадцатыми, а в остальных тактах восьмыми (с паузами на последней доле во втором и четвертом тактах). Что же касается танца, то он весь идет ровными восьмыми. Шаги, пор-де-бра, помавание рук, игра кистей — все эти движения распределяются по долям двухчетвертного такта.



В принципе, вполне можно было бы поставить на эту музыку танец, ритмически целиком совпадающий с движением мелодии (восемь шестнадцатых, две восьмые, четверть, шесть восьмых, четверть и т. д.). Но танцевальное движение на каждую шестнадцатую придало бы танцу суетливость, лишило бы его непринужденного изящества, которое играет столь большую роль в образном содержании данной вариации. Исчезла бы ровность танцевальной линии, нарушилась бы общая плавность движения. Поэтому унисон музыкального и танцевального ритма здесь неполный, с нарушениями (то, что в музыке принято называть гетерофонией). Танец здесь опирается в большей мере не на ритм, а на метр музыкальной темы.

Иное соотношение танцевального и музыкального ритма в адажио из па д'аксион Авроры и Дезире во втором акте.



Здесь танец ни в какой мере не является ритмическим дубликатом мелодии. Аттитюды и поддержки тут сменяются на каждый такт, а иногда и на два такта музыкальной темы, независимо от ритмического строения мелодии. Мелодия и танец текут свободно, совпадая лишь в опорных метрических точках. Они объединяются общностью настроения, темпа, метра, общностью рисунка, но ритмически они относительно самостоятельны, сочетаясь по принципу контрапункта (двух самостоятельных мелодических линий). Дублирование танцем ритма мелодии здесь просто невозможно себе представить, ибо оно придало бы танцу жесткость, механичность, формальную

заданность, что в корне противоречит лирическому содержанию данного адажио.

Рассмотренные примеры говорят о том, что танец в балете находится в разном отношении к трем временным характеристикам музыки — темпу, метру и ритму. Темп имеет для танца абсолютное значение, расхождение музыки и танца по темпу невозможно, общий темп танца и все его изменения (замедления, убыстрения, смены) целиком задаются музыкой. Метр также в очень большой мере определяет танец, дает основу его временной организации. Однако танец лишь в редких случаях сводится к отбиванию каждой метрической доли такта. Обычно его организация свободнее, опорные моменты могут совпадать не только с долями такта, но и с полутактами, с тактами и даже с двутактами. Что же касается ритма, то здесь соотношение музыки и танца наиболее свободно и вариантно. Опираясь на музыку, танец не является ее ритмической копией, ибо он воплощает не структуру, а содержание музыки. Структура же музыки, подсказывая черты танцевальной композиции, не переводится в танец буквально. Благодаря этому танец обретает свободу в воплощении образно-драматического содержания.

Относительная самостоятельность хореографии в балете выражается и в том, что ее формы не совпадают целиком ни с драматическим действием, ни с музыкой, хотя хореография воплощает то и другое. Эти формы вытекают из соотношения танца и пантомимы (при этом танец является основой хореографического действия, а пантомима имеет подчиненное значение). Кроме того, они связаны также с соотношением танца классического и характерного, действенного и дивертисментного. Хореографическая драматургия разворачивается в таких формах, как сольный танец (монолог, вариация), дуэт (адажио, па-де-де), малый ансамбль (па-де-труа, па-де-катр и т. д.), массовый танец, большая танцевальная сцена со сложным соотношением солистов и кордебалета (большое адажио, гран па, па д'аксион), речитативно-танцевальная действенная сцена и др. Эти формы выражают все «повороты» и «ходы» сюжетного действия, соответствуют номерам и эпизодам музыки, но, вместе с тем, являются специфически хореографическими формами балетной драматургии. Попытки их «размыть», уничтожить, заменить дублированием в хореографии драматического сюжета либо симфонической музыки не изменили основного пути развития балета. Опираясь на драму и музыку, художественно полноценная балетная хореография относительно самостоятельна и специфична, что выражается, в частности, в ее одной свойственных музыкально-драматических формах.

Рассматривая отношение балетного театра и музыкального искусства, мы приходим к выводам, аналогичным тем, которые были сделаны, когда речь шла о хореографии и драматическом

театре. Хореография и музыка внутренне родственны. Музыка — необходимая и органическая составная часть балетного спектакля. Она дает ему эмоционально-образное содержание, влияет на его драматургию, на структуру и ритм танцевального действия. Но плохо, если хореография становится рабой музыки, превращается в ее структурно-ритмическую копию. Это вредит образности, наносит ущерб драматическому содержанию.

Синтез искусств не есть их тождество, подавление одного другим. Он предполагает их свободное творческое единство, при котором каждое искусство, приспособляясь к другим, но сохраняя относительную самостоятельность, обогащает другие и вносит свой вклад в художественное целое.

Нам остается рассмотреть взаимоотношения балетного театра и *изобразительного искусства*. На первый взгляд, они более далеки друг от друга, чем хореография и музыка, хореография и драматический театр. Вместе с тем, изобразительное искусство — такой же неотъемлемый и органический компонент балетного спектакля, как и все то, о чем до сих пор шла речь. Танец имеет общие черты не только с музыкой, но и с изображением, прежде всего со скульптурой, которая, как и танец, опирается на пластику человеческого тела, но только данную не в движении, а в статике. Поэтому танец нередко называли «ожившей скульптурой», «движущейся скульптурой» и т. п. Скульптурная (статическая) выразительность человеческого тела является как бы одним из моментов, или частным случаем танцевального искусства. Особенное значение она приобретает в танцах, идущих в медленном темпе, в адажио. Поддержки и аттитюды в дуэтных танцах всегда имеют опорные точки, в которых скульптурная выразительность позы приобретает решающее значение.

Это родство скульптуры и танца позволяет в отдельных случаях «воплощать» в хореографии те или иные произведения, равно как и порождает в балете такие специфические приемы, как «ожившая скульптура», «статический барельеф», «скульптурная группа» и т. п. У балетмейстера Л. Якобсона есть несколько хореографических миниатюр, созданных по мотивам скульптур О. Родена и словно воплощающих его образы: «Поцелуй», «Вечная весна», «Минотавр и нимфа». Они начинаются и завершаются позами, воспроизводящими известные скульптурные группы Родена. Танцевальный образ выступает здесь как «ожившая скульптура», являясь как бы развитием этой начальной и конечной позы. На советской эстраде ставились танцы, воспроизводившие мотивы известных скульптур И. Шадра («Сеятель», «Булыжник — оружие пролетариата»). Очень распространен в балете образный мотив оживших кукол, игрушек («Фея кукол», «Коппелия», «Щелкунчик»), которые тоже ведь являются своего рода скульптурой, зримой пласти-

кой, и в которых коренятся возможности движения, реализуемого в танце.

Но и независимо от воплощения произведений зримой пластики балет нередко пользуется выразительностью скульптурных поз и групп. В постановках «Спартак» А. Хачатуряна, принадлежащих и Л. Якобсону, и Ю. Григоровичу, каждый балетмейстер, хотя и по-разному, использовал скульптурные (статические) группы. У Л. Якобсона они, вроде эпиграфа, открывали некоторые картины или даже заменяли их (например, в сцене боя). Ю. Григорович каждый акт спектакля завершает статической символической композицией, напоминающей скульптурную группу («Призыв к свободе», «Крепость», «Вечная память»), а финал балета состоит из целой вереницы таких композиций, заставляющих вспомнить традиционные мифологические сюжеты («Оплакивание», «Положение во гроб» и т. д.).

Подчеркивание скульптурной выразительности в хореографии, выявление родственных черт этих искусств, если им не злоупотреблять, а находить каждый раз нужную меру, — закономерный прием в балетном театре. Вместе с тем, это прием частного характера, ибо собственная стихия танца — движение.

Иногда балет отталкивается также от образов живописи и графики. Существуют хореографические миниатюры на темы картин советских художников («Будущие летчики» А. Дейнеки, «Отдых после боя» Ю. Непринцева). А балетмейстеры Н. Касаткина и В. Васильев поставили целый балетный спектакль «Сотворение мира» (на музыку А. Петрова), вдохновленный образами известной графической серии Жана Эффеля.

Мизансцена балетного спектакля может быть родственна живописной картине или напоминать ее. Еще Новерр призывал балетмейстеров учиться у искусства живописи законам композиции: уместному выделению главного, соотношению частей и целого, организации контрастов и соответствий, единства во многообразии и т. д.¹ Но главное значение живописи для балета состоит, конечно, в изобразительном оформлении самого танца и балетного представления в целом. Это снова возвращает нас к вопросу о синтезе искусств. Изобразительное искусство входит в балет таким же составным компонентом, как драматургия и музыка. Оно словно заканчивает, завершает зримый облик спектакля в целом и его отдельных эпизодов и сцен.

Оформление балетного спектакля имеет специфические особенности, диктуемые условиями жанра. Во многих отношениях работа художника в балете более сложна, нежели в других видах театрального искусства. В драматическом театре художник призван воплотить в изобразительном решении образы и действие произведения. В опере помимо этого возникает

¹ См.: Новерр Ж. Ж., цит. соч., с. 88, 172 и др.

задача выражения воплощения также и музыки (музыкального действия и музыкальных образов). В балете художественный строй оформления определяется музыкально-хореографической драматургией, то есть действием, музыкой и танцем в их единстве. Действенность, музыкальность и соответствие условиям танцевального искусства — главные критерии оценки качества художественного оформления в балетном спектакле.

Элементарные специфические требования, предъявляемые балетным театром к работе художника, — создание удобной для танца сценической площадки и удобного для танца актерского костюма. Разумеется, требования эти в достаточной мере внешние, и потому удовлетворение их ничего еще не говорит о качестве работы художника. Тем не менее несоблюдение этих условий всегда в той или иной мере вредит художественности оформления.

Именно поэтому в балетном театре мы редко встречаем сложные пространственные решения (к числу немногих могут быть отнесены «Ромео и Джульетта» П. Вильямса, «Лола» Б. Волкова). Зато обычным здесь становится оформление, оставляющее сцену свободной для танца, а планшет ее ровным. Художники избегают станков и громоздких строений. Изобразительно используются преимущественно кулисы, падуго, задний план, иногда порталы. Перед художником возникает сложная задача достичь образной полноты при многих ограничениях, вытекающих из танцевальной специфики спектакля.

Аналогичная задача возникает и в решении костюма. Ведь балетный костюм — это не просто и не только одеяние героя, выражающее его эпоху, социальную и национальную принадлежность, характер, но еще и своеобразная «униформа», определяемая требованиями танца (колет, трико, пачка, тюника и т. д.). Балетный костюм не может быть тяжелым, стесняющим движения, скрывающим тело. Он должен выявлять объемно-пластическую структуру тела танцора, подчеркивать его форму, помогать танцу. Балетная «униформа», нейтрализуя конкретное, выявляет в фигуре обобщенно-танцевальное, пластически-выразительное. Жизненное же содержание спектакля требует социально-исторической конкретности костюма. Возникает сложная задача сочетания образности, выразительной характеристики костюма с его «танцевальностью». И порой приходится видеть, как в работах молодых и неопытных художников приносится в жертву либо «танцевальность» костюма — его образности, либо образность — «танцевальности». В первом случае костюм неудобен и непригоден для танца, во втором — беден, невыразителен и сведен к чистой «униформе». Преодоление этого противоречия — дело мастерства художника. Творчество С. Вирсаладзе, в частности в спектаклях Ю. Григоровича, может рассматриваться не только как блестящий образец решения подобных противоречий. Оно является и ответом на мно-

гие принципиальные творческие вопросы нашего театрально-декорационного искусства.

Оформление односторонне драматизированного балета-пьесы по своему типу приближалось к декорациям драматического спектакля и в ряде случаев было неотличимо от них. В декорациях В. Дмитриева к «Утраченным иллюзиям» Б. Асафьева можно было ставить и балет и драматическую инсценировку. Декорации М. Бобышева к «Медному всаднику» Р. Глиэра подходили и для балета и для оперы (для драматического спектакля они были бы, пожалуй, слишком импозантны). Обе названные работы отличаются образностью и живописной культурой. Но специфические возможности хореографии в них учитываются недостаточно. «Драматизация» декораций, перегрузка сцены бытовыми деталями, бутафорией и реквизитом делали спектакли излишне «тяжеловесными».

В борьбе за многообразие нашего искусства на рубеже 50—60-х годов некоторые художники стали противопоставлять живописной декорации конструкции, проекции, ширмы, драпировки и иные способы неживописных решений. Протест против засилия шаблонной описательной живописи порой выливался в отрицание живописи на сцене вообще, в попытку объявить ее архаичной и устаревшей, что, разумеется, глубоко ошибочно. Живопись на театральной сцене — отнюдь не единственный прием оформления, но наиболее распространенный и в этом смысле — главный. Возможности ее неисчерпаемы, формы — бесконечно разнообразны, в колористическом отношении она незаменима, и при этом не отрицает применения любых других средств и в принципе может превосходно сочетаться с ними. Бороться следует не против живописи как таковой, а против банальных живописных штампов.

В односторонне драматизированных балетах-пьесах часто недооценивалась специфика балетной декорации, отождествлявшейся с оформлением драматического спектакля. А в односторонне омузыкаленных балетах-симфониях возникали «издержки производства» в новаторском обновлении искусства. Изобразительное решение нередко обеднялось, становилось сухим и отвлеченным, лишалось образной конкретности. Творчество С. Вирсаладзе, на наш взгляд, в равной мере противостоит крайностям в театрально-декорационном искусстве. Оно столь же чуждо недооценке специфики балетного жанра, как и мнимым новациям. И оно практически решает дискуссионные вопросы последних лет, олицетворяя прогрессивные тенденции развития нашего искусства.

Покажем это на примере балета «Спящая красавица» П. И. Чайковского в Большом театре (1973 г.). Это третья версия данного произведения в творческом пути Вирсаладзе. Обращаясь к «Спящей красавице» примерно через десятилетие промежутки (в 1952, 1963 и 1973 годах), художник, однако,

ни в чем не повторял себя. Каждое новое решение отвечало не только его собственной эволюции, но и конкретному балетмейстерскому замыслу, а также общему развитию нашего театрально-декорационного искусства. Одно оставалось неизменным — исключительная красота, тонкий вкус и непревзойденное мастерство балетных костюмов. В спектакле 1952 года (театр им. С. М. Кирова, постановщик К. Сергеев) мы видели на сцене пышные и многокрасочные формы барочной архитектуры и реальной парковой природы, отвечавшие праздничности музыки Чайковского, но менее выражавшие ее романтическое начало и ее сказочность. В спектакле 1963 года (Большой театр, постановщик Ю. Григорович) художник создал оформление воздушное и легкое, сияющее ослепительной белизной. Сцена оделась в белые тюли, на которых условно, полунамеком были даны фрагментарные изображения, указывающие на место действия. В колористическом отношении и это оформление было исключительно красивым, но, пожалуй, для «Спящей красавицы» несколько «стерильным», не отвечающим ее эмоциональной полнокровности.

В новом оформлении Вирсаладзе избежал недостатков предшествующих решений. Его декорации и здесь необычайно воздушны и легки (их основная техника — живописные аппликации по тюлю), но они изобразительны и предметны. Изображения здесь конкретны, но сказочны. Их мир — это мир романтической легенды, предания, воспоминания. Ю. Григорович поставил «Спящую красавицу» не как детскую сказку или развлекательную феерию, какой она нередко оказывалась у других балетмейстеров, а как своего рода философскую поэму, содержащую глубокую идейную концепцию, соответствующую музыке Чайковского. Он обострил в этом спектакле конфликт добра и зла, подняв его до уровня столкновения всеобщих мировых сил, а в связи с этим углубил образы главных героев.

И декорации Вирсаладзе созвучны этой серьезности и значительности общего решения. Они необыкновенно красивы, но при этом сдержанны и строги. Их эмоциональность и выразительность нигде не переходят границ, не превращаются в чисто внешний эффект. В колористическом решении спектакля, как и в других работах Вирсаладзе, большую роль играет «ахроматическая трехцветка» (черный, серый и белый цвета), составляющая основу, на которую «накладывается» доминирующая цветовая гамма, особая в каждом акте. Здесь преобладают серый и черный цвета, которые, однако, приобретают многочисленные оттенки благодаря цветным подсветкам. Общий колорит декораций Вирсаладзе дымчато-жемчужный, порой переливающийся перламутровыми оттенками. Он подвижный и зыбкий, полный неуловимых нюансов. На этом вибрирующем фоне в каждом акте господствует определенная цветовая гамма, отвечающая его эмоциональной доминанте и характеру действия.

В прологе (праздник во дворце в честь новорожденной Авроры) она голубая, в первом акте (парк около замка) — зеленая, во втором (осенний лес) — розово-красная, в третьем (дворец радости и счастья) — сиреневая с зеленым. Сиреневый цвет, кроме того, вплетаясь в детали декораций, костюмов, бутофории, лейтмотивом проходит через все акты спектакля. Ведь это цвет феи Сирени — главной носительницы добра. Тонко разработанная световая партитура играет существенную роль в колористическом развитии действия. Спектакль начинается в темноте, потом высвечиваются отдельные персонажи и лишь далее постепенно нарастает общий свет. Каждый же последующий акт в целом светлее предыдущего. А заканчивается спектакль радостным и ровным сиянием.

Зрителю, привыкшему к белизне предшествующей постановки, может показаться непривычным обилие здесь черных и серых красок. Но это лишь при первом впечатлении. Черно-серый фон подчеркивает драматическую сторону содержания (в прологе идет праздник, а по углам замка словно уже гнездится трагедия) и образует удивительно красивые сочетания с цветовой гаммой каждого акта.

Особая роль в оформлении «Спящей красавицы» принадлежит панораме, где декорации остаются «один на один» с музыкой и художник имеет возможность выступить во всеоружии и блеске своего таланта и мастерства. В первой постановке Вирсаладзе панорама была реально-зеленая, во второй — условно-белая. Теперь она вся строится на черном и серебристом цветах с красными и розовыми подсветками, но сохраняет реальный характер изображения.

Фея Сирени и принц плывут в замок Авроры по водной глади, окруженной сказочным лесом. В его изображении Вирсаладзе достиг, при строгом колористическом ограничении, удивительного орнаментального разнообразия и богатства декоративных форм. Эта панорама имеет свои сгущения и разряжения, свои кульминации и ритмы. На сцене возникает в буквальном смысле слова зримая музыка. Она столь же пленительна, как льющаяся на фоне мерного аккомпанемента мелодия Чайковского, и столь же таинственна, как возникающие в оркестре романтические зовы и интонации.

Виртуозного мастерства достигает Вирсаладзе в костюмах. Реальный и фантастический миры в «Спящей красавице» внешне различаются прежде всего костюмами, характерно-бытовыми в первом случае, условно-танцевальными — в другом. Но все костюмы по цвету связаны с декорациями. Они или развивают их колористическую «тему», или дополняют ее новыми цветовыми штрихами и элементами. Живя в танце, костюмы динамизируют изобразительное решение, вносят в него ритмы, отвечающие ритмам музыки и способствующие объединению зрительных и слуховых впечатлений в единое целое. Высшим

проявлением этого синтеза являются, пожалуй, костюмы вальса, образующие с декорацией и музыкой удивительно целостный и гармоничный «аккорд» (здесь «разыграны» многочисленные оттенки светло-зеленого и золотисто-коричневатого цветов в сочетании с белым).

Костюмы соответствуют роли главных героев в развитии действия, а также их характерам и доминирующим эмоциональным состояниям. Костюм Авроры (девушке дано имя утренней зари) — розовый в пору ее юности, белый — в зрелости. Костюм принца Дезирэ — золотисто-коричневый с алой накладкой, а затем — сияющий белизной. Костюм доброй феи Сирени соответствует ее имени, а злой феи Карабос — черный с золотом, дополняемый огненно-красными волосами. Есть в костюмах много поразительных деталей. Как тонко, например, найдено решение женского костюма в вальсе. Покрой со скошенной зеленой накладкой на белую юбку словно отвечает основному движению (*balance*) в хореографии вальса. Остроумно подчеркнуто в костюмах различие танца придворных и крестьян на пикнике (структурной сложностью костюмов в первом случае и элементарностью — во втором). И каким колористическим чутьем надо обладать, чтобы так приглушить алый цвет на плащах и накидках придворных в последнем акте, так сгармонизировать его с другими, серебристыми частями одежды, чтобы он сохранил всю свою нарядность, но вместе с тем не «кричал» и не становился центром зрительного впечатления.

Когда видишь всю эту систему декораций и костюмов в движении, в соответствии со структурой, ритмами, динамикой музыки, то хочется назвать изобразительное решение Вирсаладзе не иначе, как «симфонической живописью». В ней — проявление высшего мастерства художника, оформляющего балетный спектакль.

Рассмотрение балета в ряду других искусств позволяет сделать некоторые выводы. Прежде всего, анализ показывает, что балет в ряду искусств не существует изолированно. Хореография, будучи по природе своей искусством синтетическим, не может существовать и развиваться вне связи с другими искусствами, не опираясь на них. Балет связан со всеми искусствами, хотя одни к нему ближе, другие — дальше¹. Основой этой связи является синтез искусств, подчиненный хореографии. Поэтому чем больше балетмейстер осведомлен в смежных искусствах, тем это, при прочих равных условиях, лучше для его деятельности.

Достижения музыки, драматургии, изобразительного искусства не раз обогащали развитие балетного театра, способство-

¹ Даже кино, искусство, казалось бы, наиболее далекое от балета, может использоваться в балете (как, например, в оформлении Э. Стэнбергом «Далекой планеты» Б. Майзеля в постановке К. Сергеева), не говоря уже о такой проблеме, как экранизация балетных спектаклей.

вали его восхождению на новую ступень. Так было, когда в балет пришли выдающиеся композиторы (Чайковский, Глазунов), выдающиеся художники (Коровин, Головин, Бенуа, Бакст, Рерих). Так было, когда балет в советское время обогатился выдающимися образами мировой литературы. Но при всем значении такого рода влияний главное, конечно, состоит в таланте балетмейстера, умеющего переплавить стимулы, идущие от других искусств, в единое образное целое, подчиненное хореографии — ведущему началу балетного спектакля.

Во взаимодействии с другими искусствами балет всегда должен сохранять свое лицо, не растворяться в них, не становиться их рабом, не превращаться в их копию или простой дубликат. Не «иждивение» у других искусств, а обогащение ими, не подмена хореографии смежными музами, а их свободный творческий союз, не механический конгломерат искусств, а их органический синтез, центром которого является хореография, — таковы условия наиболее плодотворного развития балета.

Советский балет занимает доминирующее положение в мировом хореографическом искусстве. И не только в силу своего технического совершенства и непревзойденного исполнительского мастерства, но и потому, что он явил миру произведения большого гуманистического звучания и великой красоты, основанные на правде, на реальных жизненных образах. Художественная целостность, свойственная лучшим спектаклям советского балетного театра, основана на принципе синтеза искусств, выстраданного и завоеванного в его истории. Опыт этой истории, в которой преодолевались ошибки то односторонней драматизации, то дедраматизации, то порабощения балета литературой, то подавления его музыкой, то увлечения постановочной пышностью, то аскетического обеднения сцены, является основой дальнейшего развития хореографии. В этом опыте выкристаллизовались принципы музыкально-хореографической драматургии, сложились формы и средства танцевально-пластического действия, позволяющие создавать произведения, соразмерные выдающимся достижениям других искусств. Освоение и развитие этого опыта — залог новых успехов советского балета.

ВЗАИМОСВЯЗЬ МУЗЫКИ И ХОРЕОГРАФИИ В БАЛЕТНОМ СПЕКТАКЛЕ

При постановке танцев и танцевальных номеров, при создании балетов всегда возникает вопрос о соотношении хореографии и музыки. Часто приходится слышать похвалы в адрес балетмейстеров, положивших танец «на музыку» или глубоко раскрывших ее в балете. И наоборот, порицания хореографам бывают вызваны противоречием их творчества с музыкой.

Единство хореографии и музыки, их соответствие, выражение одного в другом — один из общепризнанных критериев художественности танцевального искусства. Вместе с тем, на практике это единство достигается сложными путями, и нередко мы сталкиваемся с его нарушением.

Интерпретация — значит истолкование, объяснение, трактовка. Она свойственна прежде всего воспроизведению самой музыки, является его неизбежным сопутствующим моментом. Музыка реально не существует вне исполнения. Поэтому она воспринимается только в определенной интерпретации ее тем или иным исполнителем, который вкладывает в исполнение свое понимание музыкального произведения.

Интерпретируют музыку не только исполнители, но также и слушатели (которые по-своему воспринимают и понимают ее), музыковеды (которые ее объясняют и пропагандируют), наконец постановщики музыкально-сценических произведений (которые воплощают их в спектакле). В этом смысле интерпретируют музыку и хореографы, ставящие танцы или сочиняющие балеты.

Танец не воспроизводит музыку подобно тому, как воспроизводят ее музыканты-исполнители, но он существует на ее основе, исполняется вместе (в синтезе) с нею. Строго говоря, музыку можно играть (петь), но ее нельзя танцевать. Выражения «танцевать Чайковского», «танцевать Прокофьева», с которыми нередко можно столкнуться не только в обиходе, но и в балетной критике, по сути дела, являются неграмотными. Танцевать можно танец (то есть исполнять его хореографический текст), но не музыку. Другое дело, что танец создается и исполняется на основе музыки и вне ее не существует. Он выражает, но не воспроизводит ее.

Какой же смысл вкладываем мы в понятие «выражения музыки в танце»? Оно заключается, во-первых, в соответствии разного характера танца образному характеру музыки. На веселую музыку ставится веселый танец, на грустную — грустный, и это относится не только к общему характеру настроения и к выражению элементарных чувств, но и к сложным образам, которые могут быть в равной мере присущи и музыке и танцу. Выражение музыки в танце, во-вторых, заключается в соответствии темпа, метра, ритма танца тем же элементам музыки, то есть в совпадении танца и музыки по характеру их движения, рисунка, пластики, наконец по членениям разделов и фраз, по структуре целого. Таким образом, выражение музыки в танце относится как к содержанию, так и к форме. Иначе говоря, танец, выражающий музыку, соответствует ей и по своему образному характеру, и по своей динамической структуре.

Это соответствие начинается с самого элементарного — с совпадения характера движения танца с характером движения

музыки. Поставить танец «на музыку», «в музыку» — это значит прежде всего поставить его в том темпе и метроритме, который присущ данной музыке.

Нам уже приходилось писать о том, что из временных категорий музыки для танца наиболее безусловное значение имеет темп (см. статью «Балет как синтетическое искусство»). Расхождение музыки и танца по темпу немыслимо ни в целом, ни в деталях: оно приводит к разрушению самого танца.

Почти столь же категоричны метрические «требования» музыки к танцу. На музыку в три четверти нельзя танцевать танец в четыре четверти, и наоборот. Но все-таки метрическая организация музыки имеет для танца не столь безусловное значение, как темп. Это проявляется в том, что отбивание каждой метрической доли музыки в танце не обязательно, хотя размер и опорные доли танца всегда совпадают с размером и опорными долями музыки. Напомним, что порою движения танца могут соответствовать не каждой доле такта, а целому такту или даже двутакту (в отдельных же случаях, наоборот, может приходиться два движения на одну долю такта, что, впрочем, бывает редко и, преимущественно, в медленном темпе).

Что касается музыкального ритма (ритмического рисунка мелодии), то его дублирование в танцевальных движениях, как уже было сказано, совершенно необязательно. Оно осуществляется сравнительно редко, преимущественно тогда, когда ритм мелодии равномерен и совпадает с метрическими долями такта. Как правило же, музыка и танец, при единстве темпа и метра, ритмически развиваются относительно автономно, по принципу гетерофонии, то есть совпадая в одни моменты и расходясь в другие.

Например, это наблюдается в первом выходе главной героини балета А. Адана «Жизель».



На эту музыку поставлен танец, состоящий из движения глissад баллоне по кругу (при дальнейшем повторении данной темы — баллоте на месте). Каждое движение совпадает с полутактом. Здесь не отбиваются восьмушки аккомпанемента и не дублируется ритмическая фигура мелодии $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$, как не выражаются в танце и шестнадцатые четвертого такта. Танец и музыка соотносятся ритмически свободно, совпадая по темпу, метру и образуя ритмический контрапункт. Это наиболее распространённое соотношение танцевального и музыкального рисунка.

Примерно то же можно сказать и относительно структурно-композиционного совпадения танца и музыки. Их длина, как правило, одинакова (за исключением тех случаев, когда танцу предшествует музыкальное вступление). Разделы танца обычно также совпадают с разделами музыки. Например, когда в музыке один период сменяется другим или вступает средняя контрастная часть трехчастной музыкальной формы, меняется характер движения и в танце. Музыкальный каданс как бы заставляет завершить одну комбинацию танцевальных движений и начать другую.

И вместе с тем, жесткое «прикрепление» разделов танца к разделам музыки осуществляется далеко не всегда. Так, в старых балетах порой можно наблюдать, что танцевальная фаза укорачивается, в сравнении с музыкальной, чтобы на оставшихся такты совершить переход по сцене и подготовку к следующей танцевальной фразе. Например, на восьмитактовый период исполняется какое-либо движение (допустим, жете по диагонали). Оно занимает, однако, не восемь, а шесть тактов. На последние же два такта танцовщица переходит (разумеется, балетным, а не бытовым шагом) на середину сцены и встает в позу, готовясь к новой танцевальной комбинации, которая начнется на следующий музыкальный период. Это можно наблюдать в женской вариации па-де-де из «Дон Кихота», в мужской вариации гран па из «Пахиты» и во многих других эпизодах старых балетов.

С другой стороны, танцевальные периоды могут быть длиннее музыкальных, так что единое танцевальное целое приходится на два музыкальных периода. Особенно это заметно в кодах из знаменитых па-де-де в старых балетах, где дается эффектная комбинация из тридцати двух фуэте («Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Корсар» и другие). Здесь каждое фуэте совпадает с тактом или с полутактом музыки. Таким образом, на первый восьми- или шестнадцатитактовый период крутятся первые шестнадцать фуэте. А затем музыка меняется, а фуэте продолжают. И эта перемена делает их еще более эффектными, как бы подчеркивая их длительность. Одна танцевальная комбинация дается, таким образом, не на один, а на целых два музыкальных периода, что особенно впечатляет. Ведь слушатель ждет, что с переменой музыки изменится и характер движения. И когда музыка меняется, а движение остается, оно кажется бесконечным.

Для современных балетов разного рода структурные несовпадения хореографии и музыки не очень типичны. Танцы сейчас обычно ставятся так, чтобы избежать вынужденных переходов от одной комбинации к другой, чтобы комбинации соединялись непосредственно, переходили бы одна в другую и лились непрерывным потоком, подобно симфоническому потоку музыки. Хореография и музыка относительно автономны, что вы-

ражается и в их структурных соотношениях. Но, при возможных частных расхождениях, в целом все-таки танец является структурно-композиционным аналогом музыки.

Эта аналогия, однако, лишь предпосылка образной интерпретации музыки, без которой она приобретает чисто формальный характер. Развертываясь вместе с музыкой, воспринимаясь одновременно с нею и выражая ее, танец может интерпретировать музыку. Интерпретация — творческий процесс. Только с ее появлением начинается подлинное искусство. Там, где ее нет, в танце может быть представлена формальная совокупность движений или чистая техника, но не художественное творчество в полном смысле слова. Творческая интерпретация относится прежде всего к истолкованию содержания, образного характера музыки. Можно поставить танец на музыку «нота в ноту», но не дать никакой образной интерпретации. А можно не отанцовывать буквально нотный текст, но, вместе с тем, создать образ, воплощающий музыку. Ясно, что второй путь является более правильным.

Музыка — искусство совершенно конкретное и образно определенное в своем эмоционально-смысловом содержании. Но она неопределенна и многозначна в передаче наглядных представлений, видимого объективного мира. Поэтому одна и та же музыка допускает разные образные истолкования. Эти различия вполне правомерны по отношению к ее предметно-изобразительному значению, то есть по отношению к тем наглядным картинам, которые она может вызывать у разных людей. Но различия в истолковании музыки неправомерны, если ведут к искажению ее объективного эмоционально-смыслового содержания. Отсюда возникает возможность как верной, так и ложной интерпретации музыки в балете. Приведем примеры.

В «Весне священной» И. Стравинского есть номер, который называется «Весенние гадания» (он переходит в «Пляску щеголих»). Здесь как бы воспроизводится древний языческий обрядовый массовый танец, основанный на тяжелых притоptyваниях, на резких синкопических акцентах, напоминающих вздрагивания. Его характер задан музыкой.





Как и во всей «Весне священной», в этом танце есть что-то варварское. Усложненность гармонического языка сочетается с известной примитивностью образа, рисующего первобытное действо (это вызвано элементарностью мелодических попевок). Отдельные мотивы, мелькающие мелодические фразы имеют оstinатный фон, в роли которого выступают тяжелые, семизвучные, равномерно повторяющиеся, синкопически акцентированные аккорды, задающие ритм неуклюжей пляски, а также сумрачно звучащая вместе с ними попевка в среднем голосе.

Не сохранилось точных сведений о том, какова была хореография этого номера в первой постановке «Весны священной» В. Нижинским (1913). Исходя из общего характера ее, можно предположить, что данный номер был поставлен в духе первобытного магического танца-гадания. В спектакле «Весна священная», созданном Н. Касаткиной и В. Васильевым в Большом театре (1965), на эту музыку поставлен танец пробуждения весенних чувств. В нем солирует главный герой спектакля — Пастух. Его вариация — прыжковая, неистовая, полная пробуждающейся энергии и выходящих наружу скрытых сил — является «портретной». Она идет на фоне попеременного вступления групп мужского и женского кордебалета и заканчивается тем, что Пастух внезапно встречается со своей Избранницей и останавливается как вкопанный, пораженный неожиданным чувством. Это вполне возможная интерпретация данной музыки, ни в чем не вступающая с нею в противоречие.

Но есть и другие интерпретации, совершенно иного характера. Например, балетмейстер Л. Якобсон создал на этот номер из «Весны священной» хореографическую миниатюру под названием «Тройка» (1958). В ней подчеркнуто изобразительное начало — танец воспроизводит бег русской тройки. При этом сама тройка подается как бы в игровом плане: три девушки и парень-ямщик в национальных костюмах как бы изображают тройку или играют в нее. Правомерно ли такое истолкование данной музыки? Думается, что оно хотя и не обязательно, но допустимо, ибо отвечает некоторым особенностям данного номера. Так трактовать музыку позволяет русский народный ха-

рактир ее попевок, равномерность ее движения, свойственная бегу тройки, синкопические акценты, дающие основание представить ритмические перебивки в движении тройки или вздрагивания ее на ухабах, фиоритурное варьирование основной попевки в верхнем регистре, наконец некоторая «лубочность» музыки, в духе которой поставлен и номер Якобсона.

Таким образом, одна и та же музыка получает разные, но в известной мере допустимые истолкования, которые не противоречат ее основному эмоциональному смыслу, поскольку в каждом из них воплощаются какие-то свойства самого музыкального образа. Первое из них ближе к музыке И. Стравинского, второе — не столь близко, но и оно в известной мере правомерно.

Другой пример. На музыку известного «Ноктюрна» Э. Грига (ор. 54, № 4) Ф. Лопухов поставил дуэт героя и Ледяной деви в спектакле «Ледяная дева», а Л. Якобсон сюжетную миниатюру под названием «Охотник и птица». Образы и рисунки этих танцев совершенно различны. Движения дуэта, поставленного Ф. Лопуховым, острые, графичные, ломкие, насыщенные акробатическими поддержками. Движения дуэта, поставленного Л. Якобсоном, определяются сюжетным содержанием танца: охотник, стреляя из лука, ранит птицу; он старается помочь ей и вдохнуть в нее жизнь, но птица никнет и умирает в его руках. И тем не менее, при всем различии, в этих дуэтах есть общее, определяемое музыкой: в обоих случаях это лирические дуэты, в них участвуют человек и природное фантастическое существо, наконец — и это главное — они полны романтического томления, задаваемого основным настроением музыки. Кроме того, в каждом случае классический танец, являющийся основой дуэта, дополняется элементами других пластических систем (акробатики у Ф. Лопухова, свободной пластики и пантомимы у Л. Якобсона).

Можно привести немало других примеров разной, но так или иначе правомерной хореографической трактовки музыки. Эти разные трактовки в равной мере допустимы тогда, когда они опираются на разные стороны самого музыкального образа или лишь по-разному конкретизируют его в предметно-изобразительном плане, выражая его единое эмоционально-смысловое содержание. Иначе говоря, различные трактовки правомерны лишь в границах объективного эмоционально-смыслового содержания музыки и становятся недопустимыми, когда они выходят за пределы этих границ. На музыку траурного шествия невозможно поставить веселый танец, а тарантеллу превратить в скорбный монолог. Однако могут быть любые варианты предметно-изобразительного и сюжетного содержания танца в пределах траурно-торжественного характера в первом случае и карнавально-плясового — во втором (в размере четыре четверти и шесть восьмых).

Есть немало примеров удачной хореографической интерпретации музыки, когда танец как бы срастается с нею. Достаточно напомнить «Лебедя» К. Сен-Санса в истолковании М. Фокина. Великие балерины — от А. Павловой до М. Плисецкой — вносили в хореографию М. Фокина свои исполнительские штрихи. Но образ и соответствующий ему рисунок танца найдены столь удачно, что уже невозможно слушать эту музыку, не представляя себе созданный на нее хореографический образ, и наоборот, образ этот неотделим от слившейся с ним музыки.

Вместе с тем, порою приходится встречаться, на наш взгляд, с неправильной хореографической трактовкой музыки. На третьем международном конкурсе артистов балета имени П. И. Чайковского (1977) нам довелось видеть вальс из «Ромео и Джульетты» Ш. Гуно, поставленный в духе танца «модерн» и насыщенный физкультурно-спортивными движениями. Такая трактовка не имела ничего общего ни с обаятельной лирикой этого вальса, ни с плавностью и красотой его мелодий. Поэтому она не могла вызвать ничего, кроме удивления. В другом номере на том же конкурсе дуэт из «Жар-птицы» И. Стравинского был поставлен в духе чисто школьной классики. Это резкое расхождение *стилистики* музыки и танца совершенно обезличивало образность дуэта, то есть, по сути дела, убивало его.

Из сказанного следует, что когда балетмейстеры трактуют музыку по-разному в сюжетно-изобразительном плане или порою создают танцевальный образ, не соответствующий названию музыкальной пьесы, в этом нет беды, если при этом верно передается эмоционально-смысловое содержание музыки. Но любые искажения этого эмоционально-смыслового содержания приводят к таким трактовкам, при которых танец воспринимается как не соответствующий музыке, разрушающий ее образность.

Прежде чем перейти к вопросу о хореографической интерпретации музыки в балетном спектакле, остановимся на ее драматургической роли. Ведь в балете хореография не остается с музыкой «один на один». Их единство опосредуется драматургией, хореографическая интерпретация музыки в конечном итоге определяется также и ею.

Мы говорим о балете как о драме, написанной музыкой и воплощенной в хореографии. Какой смысл вкладывается в это определение? Что значит «написать драму музыкой»? В любом виде зрелищных искусств драма всегда имеет словесную основу. В балете этой словесной основой является либретто, сценарий. Музыкальная драматургия балета едина с его сценарием. Это достигается чаще всего тем, что музыка создается на основе сценария, и тем самым как бы «вбирает» в себя все описания, характеристики, повороты действия и даже диалоги, которые могут быть в сценарии.

Единство музыки и сценария должно достигаться и в тех случаях, когда сценарий пишется на готовую музыку. Это бывает при постановке сюжетных балетов на симфоническую музыку и при использовании симфонических произведений в балете (например, первой части Первой симфонии П. И. Чайковского в балете «Снегурочка», поставленном В. Бурмейстером в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко; скерцо из Третьей симфонии С. Прокофьева в балете «Иван Грозный», поставленном Ю. Григоровичем в ГАБТ и др.). При создании хореографии на симфоническую музыку опасность расхождения музыкальной и сценарной драматургии более велика, чем тогда, когда музыка сочиняется по готовому сценарию. Но о художественно полноценном спектакле можно говорить лишь при условии, что единство музыкальной и сценарной драматургии так или иначе будет достигнуто.

Сценарий дает для музыки общую драматургическую канву, описывает ход действия и помогает композитору и балетмейстеру в разъяснении характеров и идеи произведения. Но непосредственное течение действия во всех его эмоционально-смысловых подробностях и эмоционально-динамических сдвигах передается музыкой, при этом гораздо конкретнее и определеннее, чем было намечено в сценарии. Нередко нужно много слов, чтобы «рассказать» то чувство, которое выражено всего лишь одной музыкальной темой, фразой и даже интонацией. Поэтому в эмоциональном плане музыка рисует действие гораздо подробнее сценария.

Гораздо конкретнее, чем в сценарии, определяется музыкой также длительность тех или иных эпизодов действия, их границы и смены, темпоритм действия. В этом смысле мы и говорим, что драма в балете «пишется музыкой», дающей основу для воплощения ее в хореографии. При этом музыка, выражая драму, не просто пассивно следует за сценарием, а развивается по своим собственным внутренним законам. Задача композитора — не в иллюстрации драматического сюжета, а в создании музыкальной драматургии, которая, соответствуя сюжету, оставалась бы полноценной музыкой.

Классическим примером этого являются балеты П. Чайковского, в которых при необычайной сценичности, танцевальности и драматургической действенности музыки каждый номер можно сыграть как самостоятельную музыкальную пьесу, а весь балет исполнить наподобие симфонии. Но и в лучших созданиях балетной музыки до П. Чайковского можно наблюдать это единство сценичности и симфонизма. Для уяснения этого обратимся к конкретному примеру.

В первом акте «Жизели» А. Адана есть сцена, которая называется «Знатные гости» (№ 5). Сцена эта в основном пантомимная с активным развитием сюжетного действия.

Оно состоит здесь в следующем. Альберт, до того танцевавший с Жизелью и поселянами, остается один. Заслышав звуки приближающейся охоты, он опасается, что его узнают, и убегает в лес. Заметивший это Ганс пытается его остановить и затем проникает в домик Альберта. Собираются охотники, придворные и слуги. Появляются и располагаются у домика Жизели герцог с Батильдой (невестой Альберта). Берта (мать Жизели) угощает их молоком. Происходит знакомство Жизели с Батильдой и герцогом. Жизель любит одевание и украшениями Батильды. Отвечая на вопросы Батильды Жизель рассказывает о своих занятиях (она прядет и танцует) и о своем женихе. Батильда дарит Жизели ожерелье. Герцог и Батильда приглашаются в дом к Жизели, а охотники и придворные расходятся.

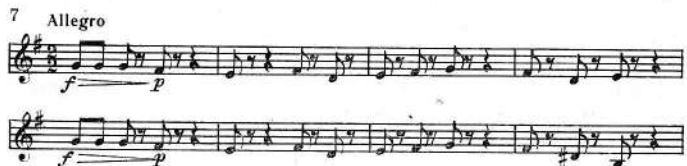
В обширной литературе о «Жизели» ни разу не обращалось внимания на то, что все это довольно дробное действие выражено совершенно цельной и законченной музыкальной формой. Весь данный номер в музыкальном отношении представляет собою сложную трехчастную форму второго порядка, то есть такую, в которой первая и вторая части сами являются сложной трехчастной формой (в репризе она усечена до расширенного и повторенного периода с вступлением и дополнением).

Проследим за музыкальным развитием этого номера в его соотношении с развитием действия. Он начинается фанфарной темой охоты, характеризующей знатных гостей.



Эта тема переходит в музыку смятения и ухода Альберта. По форме это период, он состоит из трех фраз (первая и третья повторены дважды) с расширением и дополнениями в конце и идет без всяких модуляций в тональности D-dur.

Появляется Ганс. В оркестре звучит его лейтмотив, который сопутствовал ему уже при первом выходе на сцену. Отрывистые, разделенные паузами ноты этой темы как бы изображают настороженные, крадущиеся шаги.



Весь эпизод Ганса, пытающегося остановить Альберта, а затем проникающего в его домик, состоит из двух небольших час-

тей, первая из которых — его лейтмотив (период с дополнением), а вторая — свободное секвенционное развитие (e—g). Все это вместе — средняя часть сложной трехчастной формы.

Собираются знатные гости. Их появление сопровождается музыкой, основанной на теме охоты (см. пример 6). Эта тема несколько раз повторяется с изменением фактуры, регистра и инструментовки. Затем дается новая тема (G-dur) — выход придворных. После этого снова следует фанфарная тема (выход герцога и Батильды). Возникает простая трехчастная форма, которая является репризой сложной трехчастной формы. Здесь передается смятение и уход Альберта (первая часть), включается эпизод Ганса (средняя часть) и заканчивается раздел сбором знатных гостей (реприза).

На схеме это можно изобразить так (схема 1):

Сцена:	Альберт	Ганс	Знатные гости	
Музыка:	Фанфарн. тема	Лейтмотив с развитием	Фанфарн. тема	
Эпизоды:	A	B	A ¹	Связка
Тональн.:	D	e—g	D—g—D	
Форма:	Период с доп.	Свобод. разв.	Простая 3-част. форма	
Сложная трехчастная форма D-dur				

Модулирующая связка переводит из тональности D-dur в B-dur. Следует эпизод с Бертой, Батильдой и Жизелью. Он дается на совершенно новом тематическом материале, который в своем развитии также образует сложную трехчастную форму. Выход Берты — на музыке с приветливой, светлой мелодией.



Весь эпизод угощения гостей молоком идет на развитии этой темы, в процессе которого образуется простая трехчастная форма (с неконтрастной серединой и дополнением после репризы). Далее следует эпизод диалога Жизели и Батильды. Он тематически многообразен и многие его разделы напоминают разработку. Это средняя часть всего большого эпизода встречи хозяев с гостями.

Здесь каждый момент, каждый оттенок в развитии действия выражен особым тематическим материалом. Поэтому музыка

состоит из небольших кусочков, разделенных паузами и различающихся по фактуре. Здесь особенно наглядно видно, как музыкой «пишется» драматическое действие. Непрерывные тематические перемены указывают на все его «изгибы», частности, изменения. Когда Жизель объясняет, что она прядет, в музыке звучит тема поселян. Вот Жизель показывает, как она танцует, в музыке звучит тема вальса, который она только что танцевала с подругами и Альбертом. Течение музыки то замедляется, то ускоряется в зависимости от хода действия. Музыка выражает то ласковые интонации Батильды, то смущение и взволнованность Жизели. Фактурно-тематические перемены обозначают все оттенки непрерывно текущего действия и в этом смысле «пишут» его. А когда Батильда дарит Жизели ожерелье, возвращается первая тема первого эпизода B-dur (см. пример 8). Здесь дается лишь реприза (с дополнением) простой трехчастной формы, образуемая, таким образом, усеченную репризу сложной трехчастной формы. Схематически весь этот эпизод выглядит так (схема 2):

Сцена:	Берта и гости	Батильда и Жизель	Эпизод с ожерельем	
Музыка:	«Приветливая» тема	Многомотивн. эпизод	«Приветливая» тема	Связка
Эпизоды:	C	D	C	
Тональн.:	B — g — B	F с отклонениями	B	
Форма:	Простая 3-част. форма	Свободн. развитие	Период с дополн.	

Сложная трехчастная форма B-dur

Модулирующая связка переводит из тональности B-dur в D-dur. Это начинается эпизод, когда знатные гости расходятся. Он снова основан на фанфарной теме, которая дана в виде повторенного варьированного периода (с вступлением и дополнениями). Он образует усеченную репризу (без среднего эпизода) общей трехчастной формы. При этом изложение данной темы соответствует проведению ее в репризе первой части (A¹), но без ее середины.

В целом музыкальная структура пятого номера первого акта «Жизели» («Знатные гости») воспроизведена на схеме, из которой видно, как драматическое действие «укладывается» в законченную музыкальную форму (схема 3).

Из анализа этого номера вытекают определенные выводы о соотношении сценарной и музыкальной драматургии.

В балете драма «написана» музыкой, во-первых, в том смысле, что музыка создает настроение и выражает движение эмоций, а также содержит характеристики действующих лиц (фан-

Схема 3

«ЗНАТНЫЕ ГОСТИ»
СТРУКТУРА ПЯТОГО НОМЕРА ПЕРВОГО АКТА «ЖИЗЕЛИ»

Сцена:	Альберт	Ганс	Знатные гости	Берта и гости	Батильда и Жизель	Эпизод с ожерельем	Герцог и придворные
Музыка:	Фанфарн. тема	Лейmotiv с развигитнем	Фанфарн. тема	«Приветливая» тема	Многомотивн. эпизод	«Приветливая» тема	Фанфарн. тема
Эпизоды:	A	B	A ¹	C	D	C ¹	A ²
Тональн.:	D	e — g	D — g — D	B — g — B	F с откл.	B — dur	D — dur
Форма:	Период с доп.	Свободн. развитие	Простая 3-частная форма	Связка	Связка	Период с доп.	Период с вступ. и доп.

Сложная трехчастная форма D-dur

Сложная трехчастная форма B-dur

Сложная трехчастная форма второго порядка

фарная тема охотников и придворных, приветливая тема Берты, настороженный лейтмотив Ганса, веселая танцевальная реплика Жизели, ласковые интонации Батильды и т. д.). Во-вторых, разделы музыки совпадают с разделами действия и поэтому определяют его ход, границы и чередование его эпизодов. В-третьих, музыка своими фактурно-тематическими изменениями рисует конкретные повороты в течение действия, отмечает узловые моменты его хода (как в среднем эпизоде второй части). Наконец, в-четвертых, системой лейтмотивов и переключек музыкальных тем музыка может напоминать о прошедшем, объяснять ход действия и т. д. (лейтмотив Ганса, реплики Жизели).

Музыка «пишет» драму совсем не в том смысле, что она целиком растворяется в ней и ее течение сводится к иллюстрации бытового сюжета. Воплощая драму, музыка остается относительно самостоятельной и развивается по своим собственным законам, что выражается, в частности, в использовании по ходу действия специфических музыкальных форм. Эти формы соотношены с развитием драмы, но по своей природе остаются музыкальными. Драматическое действие вносит в них свои особенности и коррективы, но не меняет их закономерности, их основной структуры. Именно в силу своей относительной самостоятельности музыка может не только следовать сценарию, но и обогащать его. Она дает гораздо более глубокую характеристику образов, хода драмы, внутренних отношений, создает эмоциональную атмосферу и темпоритм действия.

Очень часто, особенно в старых балетах, сценарий гораздо слабее музыки, и при постановке спектаклей балетмейстеры нередко его переделывают, углубляют, приводя в соответствие с музыкой. Это тоже является одной из разновидностей интерпретации музыки. И тут тоже могут быть свои «точные попадания» и свои промахи. Приведем два примера из практики балетмейстеров Н. Касаткиной и В. Василёва.

Сценарий «Весны священной» И. Стравинского в подробностях не сохранился, он известен только в общих чертах. Ставя «Весну свявленную» в Большом театре (1965), Н. Касаткина и В. Василёв сочинили новый сценарий. Его смысл можно сформулировать так: обретение человечности в любви, восстание против идолов. Сначала в спектакле показано грубое первобытное общество с его обычаями и языческими обрядами. В нем выделяется молодой Пастух — первый среди равных. Но вот в обряде умыкания невест он встречает свою Избранницу. За рождается любовь, вытесняющая грубые чувства. Она сталкивается с древними предрассудками и традиционными обычаями. Но борясь за свою любовь и утверждая свои права, молодые герои перестают быть варварами, становятся людьми. В конце спектакля Пастух возмает нож в статую деревянного идола, став после гибели Избранницы против древней косности.

Можно спорить о том, в какой мере такой сценарий воплощает содержание музыки И. Стравинского. Но нам кажется, что, сохраняя ее стилизованность под первобытную старину, он, вместе с тем, выявляет свойственное ей гуманистическое начало. В музыке можно найти не только любование седой древностью. В ней есть образы природы, народных обрядов, многообразная гамма человеческих чувств, идея хотя и наивной, но цельной человечности. И во всяком случае, сценарий Н. Касаткиной и В. Василёва истолковывает музыку вернее, чем одно-сторонне чувственная и грубо сексуальная постановка М. Бержа. В спектакле Н. Касаткиной и В. Василёва есть и стилистическая, и идейно-образная общность с музыкой, при совпадении музыки и танца также в конкретных эпизодах и номерах.

Однако в постановке «Гаянэ» А. Хачатуряна (московский ансамбль «Классический балет», 1977) балетмейстеры, думается, допустили просчет, связанный с интерпретацией музыки посредством присочинения нового сценария. Они решили продолжить свойственную их творчеству тему становления гуманизма в борьбе с враждебными ему силами, начатую «Весной священной». Само по себе это хорошо, но «ключ», примененный к решению «Гаянэ», с нашей точки зрения оказался неверным. Балетмейстерами был заново сочинен сюжет. Молодые люди из армянской деревни борются за право любить друг друга и найти самостоятельный путь в жизни, борются против отживших национальных обычаев и косных предрассудков. Семейными кланами с детства они были предназначены друг для друга. Но любви между ними не возникло и, возмужав, они порвали с косными обычаями, преодолели сопротивление родственников и нашли каждый своего избранника и свое счастье.

В принципе против такого сюжета нельзя возражать. Он не лучше, но и не хуже ряда других сценариев, неоднократно присочинявшихся к музыке «Гаянэ». Но беда в том, что для воплощения его в спектакле постановщики избрали *условный* жанрово-стилистический ключ. Условны декорации, схематичные и лишь намекающие на изображение. Условны фигуры двух юношей, как бы ведущих спектакль «от автора» и на глазах у зрителей переставляющих ширмы (вроде «слуг просцениума» Вс. Мейерхольда). Условна хореография, почти лишенная конкретных действенных событий и реальных жизненных примет. Условны многие пластические композиции и мизансцены символического характера (например, родители упираются ногами в спины детей, что значит — они попирают их; подобных условно-символических деталей в спектакле немало). Эта всеобщая условность спектакля, с нашей точки зрения, противоречит музыке «Гаянэ», лишенной какой бы то ни было условности. Музыка «Гаянэ» необычайно конкретна в жанровом, бытовом, психологическом, национальном отношениях. Ее жизненная

полнокровность, реальность ее картин и чувств не мирится ни с какой условностью. И поэтому спектакль Н. Касаткиной и В. Васильева получился неорганичным, иным в сравнении с музыкой.

Это общее противоречие сказалось и в частности: многие эпизоды кажутся искусственно навязанными музыке. Достаточно привести такой пример. На музыку знаменитого «Танца с саблями» поставлена «портретная» сольная вариация Гаянэ. Изображается скачка героини на лошади (она танцует с кнутом в руке). Мужской массовый танец превращен в сольный женский — несоответствие танца и музыкального образа разительное.

Пример этой постановки говорит о том, сколь важен в спектакле верный жанрово-стилистический «ключ», отвечающий общему духу и характеру музыки. Без него никакие удачи в частностях не дадут верной хореографической интерпретации музыки в целом.

Задача постановщика балетного спектакля заключается прежде всего в том, чтобы «прочитать» в музыке заключенное в ней действие, то есть сочинить и организовать его на сцене в соответствии с музыкальной драматургией, а не только со сценарием. Создавая спектакль, балетмейстер интерпретирует каждый отдельный момент музыки, каждую фразу, номер, эпизод, сцену, акт и все произведение в целом. При этом интерпретация частного зависит от интерпретации целого.

Так, при постановке балета «Щелкунчик» П. Чайковского в Большом театре (1966) Ю. Григорович, оставив неизменной партитуру (звучащую в спектакле от начала до конца без единого изменения), создал целиком новую хореографию, своеобразно интерпретировав многие эпизоды и номера. Но в каждом случае эта интерпретация определялась новой общей идейно-художественной концепцией. Именно в ней — «зерно» хореографического истолкования музыкального произведения в целом и каждого отдельного его эпизода.

Создавая эту концепцию, балетмейстер разрешил противоречие, существовавшее во всех прежних постановках: между детской сказкой, предлагавшейся сценарием, и необычайной глубиной, значительностью музыки, соизмеримой с лучшими симфониями Чайковского и несущей в себе (как и эти симфонии) философское содержание. Его новаторство состояло прежде всего в том, что он «услышал» в музыке ее глубинный смысл и сумел в ярких хореографических формах реализовать его в спектакле.

В чем же состоит идейно-художественная концепция его балета, соответствующая музыке и дающая более глубокую, чем ранее, ее интерпретацию? Прежде всего в том, что все происходящее в спектакле трактуется как история духовного роста, возмужания, становления личности его героев — Маши и Щелкунчика — принца. Сюжет спектакля стал сказочно-иносказа-

тельным выражением пути юных героев к счастью, которое достигается в борьбе с врагами, в преодолении трудностей, в свершении мужественных и самоотверженных поступков, а не просто им даруется.

Для воплощения такой идеи был найден и соответствующий художественно-образный «ход»: стадии духовного роста героев раскрываются как этапы их путешествия по новогодней праздничной елке, словно олицетворяющей собою весь мир. Елка эта поистине волшебная. Она царит над всем происходящим, лейтмотивом проходит через весь спектакль. Действие начинается у ее подножия, продолжается в середине, завершается на вершине, увенчанной сияющей звездой.

На каждой новой ступени путешествия по елке как бы в расширенном виде воспроизводится противоречие между добром (олицетворяемым главными героями и их окружением — разнонациональными куклами-друзьями) и злом (Мышиным царством), утверждается победа добра. Жизненные и духовные коллизии в спектакле сливаются. В их развитии решающая роль принадлежит Дроссельмейеру — сложному и неоднозначному образу. Во всех прежних постановках Дроссельмейер был забавно-гротесковой фигурой, и только. Его роль сводилась к тому, что таинственные шутки и кукольные развлечения мастера пугали детей, и этим объяснялся страшный сон, который увидела Маша.

У Григоровича все гораздо сложнее. Сохраняя присущие Дроссельмейеру в предыдущих постановках черты, хореограф вносит новые. В первую очередь, таинственность и значительность, что соответствует отнюдь не только забавно-гротесковой музыкальной теме этого персонажа. Куклы, которых Дроссельмейер показывает на празднике, не только наивны и симпатичны (Арлекин и Коломбина), но подчас и демоничны (Черт и Чертовка). Дроссельмейер — и кукольный мастер, и фокусник, и добрый друг дома, любимец детей. Но главное — он ведун, знающий устройство и тайны мира. Это он организует и направляет все происходящее, как бы «провоцируя» события, которые должны вызвать в героях доброту и самоотверженность. Он дарит Маше Щелкунчика, заставляя ее сострадать несчастной кукле и полюбить ее. Он вызывает рост елки и появление Мышиного царя с его полчищами, чтобы дать возможность Маше вступить за Щелкунчика. Дроссельмейер, превращая куклу Щелкунчика в красивого юношу, показывает Маше, что под безобразной внешностью может скрываться прекрасная душа. Он руководит всеми дальнейшими событиями, появляясь в каждой сцене, наблюдая за героями, направляя происходящее. И когда герои как бы под его руководством достигают возмужания и счастья, он прощается и оставляет их одних.

Весьма существенно для спектакля Григоровича, что все это происходит не во сне, как было во всех прежних спектаклях,

а как бы наяву, на самом деле. Спектакль превращается в поэтическое иносказание, выражающее смысл жизни. И его концепция становится адекватной музыке, возвышающейся до выражения противоречивой сущности жизни, утверждающей добро и счастье через борьбу, драматические коллизии, действительную победу над силами зла.

Общая интерпретация идейно-образного смысла музыки породила и конкретную хореографическую интерпретацию каждого эпизода. Не имея возможности показать это на разборе всего спектакля в целом, остановимся лишь на его втором акте.

Этот акт открывается сценой № 10, которая по первоначальному сценарию называлась «Дворец сластей Конфитюрбург». Она представляла собою выход участников дивертисмента, в том числе феи Драже со свитой. По сути дела здесь ничего не происходило. Ю. Григорович же каждому эпизоду балета придал явно выраженный действенный характер, при этом в строгом соответствии с музыкой, удивительно точно услышав и прочитав заключенные в ней возможности.

Действенный характер приобрела и данная сцена. Она — один из этапов путешествия Щелкунчика и Маши по праздничной новогодней елке к ее увенчанной звездой вершине. Декорация представляет собою среднюю часть огромной, занимающей все зеркало сцены елки, которая изображена на тюлевом занавесе, отделяющем авансцену, а также за ним. Действие как бы погружено в эту елку. В середине елки, среди ее развесистых лап высвечивается волшебная ладья, на которой раскачиваются Щелкунчик и Маша и которая словно несет их к вершине. Все танцевальное действие разворачивается на фоне елки с главными героями. Сначала на просветленно-идиллическую музыку, изложенную в простой трехчастной форме (с не-контрастной серединой и дополнением), танцуют куклы — ожившие елочные игрушки, которые являются друзьями главных героев и сопровождают их в путешествии по елке.



Протанцевав свой простодушно-трогательный танец, куклы, появившиеся из левого портала, уходят в правый, как бы удаляясь вослед главным героям. И далее движение всех последующих персонажей тоже будет идти по авансцене слева направо. В музыке возникает далее разработочный эпизод, вносящий в ее течение драматическое осложнение.



Музыкальные фразы дробятся; их секвенционно-имитационное изложение напоминает сцену ночного роста елки; появляются отклонения в минорные тональности; волнообразное развитие идет по линии нарастания, приводящего к сильной кульминации (fff).

На эту музыку появляются на авансцене мыши со своим царем — враги кукол и главных героев, которые, танцуя свой гротескный танец, словно преследуют их, чтобы не дать им добраться до своего счастья — вершины елки. Ю. Григорович точно успышал, почувствовал смысл и дал действенно-образную трактовку этого драматического осложнения в музыке (средней части сложной трехчастной формы или второго эпизода рондо). По первоначальному сценарию этот эпизод не имел никакой ремарки. Здесь не предполагалось никакого изменения действия. Драматическое осложнение в развитии музыки было вызвано не сюжетом, а ее собственными специфическими закономерностями. Это третья четверть целостной музыкальной формы, которая всегда, в любой форме бывает наиболее оживленной, разработочной и содержит в себе какой-либо сдвиг, модуляцию или кульминацию, контрастируя в этом смысле с дру-

гимн разделами целого. Балетмейстер сумел действенно-образно истолковать эту чисто музыкальную закономерность симфонического развития, переведя ее в хореографию. Драматическое осложнение в музыке он использовал для введения сил контрастного действия, для обострения образного конфликта. Этот принцип он последовательно проводит через весь спектакль, в том числе и в дальнейшем развитии данной сцены.

После драматического осложнения снова восстанавливается первая тема (реприза сложной трехчастной формы) и с нею — просветленно-спокойный, волшебный-идиллический характер музыки. Здесь он еще более усиливается благодаря тому, что скрипки и альты излагают мелодию флажолетами и к ним еще присоединяется челеста. По ремарке старого сценария здесь появлялась фея Драже со свитой. У Ю. Григоровича повторяется проход кукол и крадущихся за ними мышей, но уже не на авансцене, а за просветленным тюлевым занавесом, то есть как бы внутри елки (и движение дается в обратном направлении). На музыку репризы танцуют куклы. Но после последнего проведения основной темы П. Чайковский завершает весь этот музыкальный номер небольшой кодой. Здесь движение музыки затихает и свертывается. Мелодия постепенно уходит вниз. Один из ее мотивов таинственно имитируется глубокими басами, в верхнем голосе появляется минорная интонация, а в гармонии звучит «страшный» увеличенный терцквартакорд.



Это новое небольшое драматическое осложнение, как бы напоминающее о том, что было (типичный для трехчастной формы прием реминисценции средней части в коде). В этот момент и появляется крадущийся Мышиный царь со свитой. Музыка уходит все ниже и ниже и заканчивается как бы таинственным многоточием. И Мышиный царь, промелькнувший мрачной тенью, словно оставляет открытым вопрос о судьбе главных героев. Она будет решаться в последующих сценах.

Музыкально-драматическое, хореографически действенное развитие этого номера изображено на схеме № 4. Здесь мы снова видим, что единство и непрерывность хореографического действия не противоречат целостности и завершенности музыкальной формы, а, наоборот, совпадают с нею. Номер поставлен

в полном соответствии с музыкой, действие прочитано, «услышано» в ней. Оно представляет собою зримую реализацию музыкально-симфонического развития. В разобранном эпизоде, как солнце в капле воды или как целое в части, отражается постановочный принцип всего спектакля.

Следующий номер (по партитуре сцена № 11, по старому сценарию «Прибытие Клары и Щелкунчика») — самый симфоничный и самый драматичный во втором акте. Повод для разворота драматических страстей по старому сценарию здесь ничтожный — «Вздувается река розовой воды». Но Чайковский создает симфоническую картину, приближающуюся по своему размаху к сцене ночного боя. Можно только удивляться, почему «розовая река» оказывается такой таинственной и тревожной, а на ремарку «двенадцать маленьких пажей, несущих факелы» возникает такая страстная музыкальная тема (a-moll). Очевидно, Чайковский писал музыку, мало считаясь со сценарием и руководствуясь прежде всего своим пониманием музыкальной драматургии и законов симфонического развития. Между начальной идиллической сценой и последующим праздничным дивертисментом ему необходимо было создать контраст, ввести развернутое драматическое осложнение, противопоставить номерному строению сквозное развитие, а утверждающему началу — конфликтное. Без этого симфоническое развитие музыки второго акта получилось бы несколько однотонным и «пресным», из балета ушел бы образный конфликт добра и зла, который был заложен уже в первом акте.

Схема 4

СТРУКТУРА СЦЕНЫ № 10 ВТОРОГО АКТА «ЩЕЛКУНЧИКА»

Сложная трехчастная форма, близкая рондо

Муз. структура:	Простая 3-част. форма с доп.	Разработочный эпизод	Реприза 1-го периода	Доп. — кода
Эпизоды	А В А	С	А	Д
Тональности:	Е Н Е	Модуляции	Е	Е
Характер музыки:	просветленно-спокойный	драматическое осложнение, минор	просветл.-спокойн.	драм. осложн., минор, уход вниз
Действие у Григоровича:	Куклы на авансцене	Мыши на авансцене	Куклы за занавесом	Мыши за занавесом
Ремарки первоначальн. сценария	Волшебный дворец		Фея Драже со свитой	

Щелкунчик и Маша на ладье

Григорович понял эту логику конфликтной образной драматургии симфонизма Чайковского и дал соответствующую хореографическую интерпретацию его музыки. Он решил всю сцену № 11 как новый, второй и окончательный бой Щелкунчика с мышами и с их царем, бой, в котором достигается победа и гибнут злые силы. Повод для этого был, ибо в этом номере дается музыкальная реминисценция мышинной темы, которая в старом сценарии трактовалась как «рассказ Щелкунчика о своих злоключениях». Рассказ хореограф превратил в действие. Апофеозный характер заключения номера (по старому сценарию — прославление главных героев) соответствует радости победы.

Далее следует дивертисмент (№12). У Григоровича это дивертисмент не сладостей (как в старом сценарии), а кукол — друзей главных героев, выражающих свою радость по поводу победы. Тем самым он более органично включается в действие. Каждая кукла имеет свой национальный характер, диктуемый музыкой (танцы испанский, индийский, китайский, русский и французский).

Испанский, китайский и русский танцы обозначены Чайковским. Арабский танец превращен балетмейстером в индийский. Но противоречия с музыкой здесь нет, ибо в этом номере нет ничего специфически арабского. Он основан на грузинской народной мелодии («Иав-нана») и имеет томный, обобщенно-восточный характер. Поэтому он может быть поставлен и как индийский и как арабский танец. Ну, а пастушки, по аналогии с другими куклами, естественно, истолкованы как ожившие французские статуэтки (этот дуэт танцуется с кукольно-буффорским барашком на ленточке, который передвигается на колесиках и вместе с пастушками участвует в танце). Последний раздел дивертисмента, названный в первоначальном сценарии «Мамаша Жигонь и паяцы», Григорович превратил в общую танцевальную кодую, где участвуют все куклы. Этим он придал дивертисменту большую хореографическую завершенность, подчеркнул его цельность.

Все эти изменения противоречат старому сценарию, но они — в духе музыки Чайковского: усилена образность каждого отдельного танца, весь дивертисмент стал более действенным, включился в единую линию драматического развития и приобрел большую хореографическую цельность и завершенность. Все эти качества хореографии и есть качества музыки П. Чайковского, услышанные в ней и возникшие как следствие ее интерпретации.

Что касается дальнейшего развития второго акта, то все три его последние номера (вальс № 13; па-де-де № 14 и апофеоз № 15) балетмейстер объединил в одну большую хореографическую сцену типа гран па. В ней вальс является вступлением, па-де-де образует центральный эпизод, а апофеоз представляет собой общую кодую. Эти сцены объединяются общностью персо-

нажей (главных героев, участников большого вальса и кукол), а также единством симфоническо-хореографического развития сложной, полифонически многогранной танцевальной формы. В центре ее — па-де-де Щелкунчика и Маши. Этот эпизод представляет собой сцену их обручения, происходящую как бы на вершине елки, которая изображена на заднем плане.

Но снова возникает вопрос: не погрешил ли балетмейстер против Чайковского, отделив большой вальс от танцевального дивертисмента и слив в единую хореографическую сцену три крупных и относительно самостоятельных номера? Думается, нет. У Чайковского все эти три номера пронизаны единой линией симфонического развития. По своему образно-эмоциональному строю хореография Григоровича ни в какой мере не противоречит музыке Чайковского. Вместе с тем, такое толкование сцены придает большую содержательную «весомость» всей сцене обручения Щелкунчика и Маши. И оно как бы завершает путь укрупнения хореографических эпизодов, наметившийся в предыдущих постановках.

Это смелое и подлинно новаторское решение. Оно потребовало от балетмейстера большой хореографической изобретательности и умения мыслить крупными танцевальными формами, обобщенно раскрывающими узловые моменты действия. Такое решение оказалось бы невозможным без предшествующих достижений в этой области, в том числе таких сцен, как помолвка и ярмарка в «Каменном цветке», как шествие и погоня в «Легенде о любви».

Тенденция к укрупнению хореографических сцен, объединению в них нескольких музыкальных номеров проходит через всю постановку «Щелкунчика», проявляясь наиболее ярко в финале. По сути своей она вытекает из симфонизма музыки Чайковского. Эта музыка имеет номерное строение, но она лишена дробности, течет единым потоком, и во многих номерах композитор стремится к широкому симфоническому развертыванию музыкальной формы. Балетмейстер воспроизводит в своей хореографии самый принцип музыкального симфонизма Чайковского. Он строит большие симфоническо-хореографические сцены, преодолевая разобщенность отдельных музыкальных номеров и выявляя внутреннюю тенденцию к симфонизму самой музыки Чайковского.

В процессе симфонизации хореографии преодолевается ее дивертисментность и повышается, усиливается ее действенность. Весь спектакль в постановке Григоровича является сюжетно-действенным от начала до конца, буквально следуя партитуре без всяких купюр и перестановок, воплощая ее во всей полноте. Логично развивающаяся, последовательная драматургия совпадает здесь с симфоническим развитием музыки и хореографии. Все эти три начала балетного спектакля сливаются в неразросторжимое образное единство.

Когда же отзвучали последние аккорды праздничной коды, в музыке, как прощальное воспоминание, возникает светлая и немного грустная тема путешествия по елке из начала второго акта. Постепенно гаснет свет, в луче прожектора остаются одни главные герои. Исчезает их окружение, тает, растворяется прекрасная греза. И вот уже опущен передний тюль и герои высвечиваются за ним все более меркнувшим светом. Сбоку появляется Маша со свечой в руке. Ей еще видятся мерцающие венчальные свечи и простирающийся к ней руки принц ее грез. Грустью расставания со светлой мечтой веет от этого эпизода. Когда же свет гаснет совсем и образ Щелкунчика-принца словно истаивает, вновь возникает комната Маши. Но видим мы здесь не радостное утро с доброй нянюшкой, приветствующей Машу (как было в прежнем спектакле), а фигурку девочки, бросающуюся к своей уродливой, но столь дорогой кукле Щелкунчику. Маша берет ее на руки и восторженно прижимает к себе. Утверждение добра и справедливости в спектакле было столь сильным, даже могучим, что мы верим: сбудутся радужные надежды Маши.

Мы видим, что хореографическая интерпретация музыки в балете не сводится ни к простому ее отанцовыванию, ни к пассивному следованию за ней хореографии. Она связана с истолкованием в спектакле идеи произведения, заключенной в музыке, с пониманием сути музыкальных образов и драматургического конфликта, с созданием хореографии на основе принципов музыкально-симфонического развития.

Если музыка и хореография оказываются значительнее и глубже сценарной драматургии, то они как бы ведут ее за собой: она переделывается при постановке спектакля и поэтому в самом спектакле оказывается, в конечном счете, соразмерной с музыкой и хореографией. У Григоровича это имело место при постановке всех его балетов, за исключением, конечно, тех, которые создавались впервые по его собственным сценариям. Единство, целостность, синтез всех компонентов балетного спектакля — закон художественности. И поэтому, если сценарий балета легковесен или создан без учета музыкально-хореографической драматургии, последняя как бы «мстит за себя» и в процессе постановки сценарий неизбежно переделывается.

Нередко при этом приходится перекомпоновывать и музыку. Ведь музыка пишется по сценарной канве, и существенное изменение сценария неизбежно влечет за собой переделки: купюры, перестановки номеров, введение новых эпизодов и т. п. В «Щелкунчике» хореограф, глубоко переосмыслив произведение, обошелся без этого. Но в других спектаклях ему приходилось прибегать к перекомпоновкам музыки.

Допустимы ли они в принципе? Нередко приходится сталкиваться со своеобразным ригоризмом по отношению к неприкосновенности музыки со стороны музыковедов. С их точки зре-

ния, в том, что написано композитором (особенно гениальным), нельзя изменить ни одной ноты.

Разумеется, произвол по отношению к партитуре — выражается ли он в ее композиционной перестройке или, тем более, в изменениях нотного текста — конечно же, недопустим. Но значит ли это, что при постановке балетов раз и навсегда, жестко исключены какие-либо купюры, перестановки номеров, повторы и другие виды перекомпоновки музыки? С нашей точки зрения, в общей форме однозначно ответить на этот вопрос нельзя. Все зависит от конкретной ситуации, от того, какие именно изменения и во имя чего произведены в музыке балета при его постановке. Могут быть изменения недопустимые и допустимые. Недопустимыми они являются тогда, когда не оправданы, не обоснованы, связаны с субъективизмом и произволом. Допустимыми — тогда, когда вызваны высшей художественной необходимостью, осуществлены во имя углубления образной идеи спектакля, его целостности и совершенства. Идеино-художественный смысл спектакля как целого и есть тот критерий, по которому определяется допустимость или недопустимость тех или иных изменений в партитуре при постановке балета. Поэтому, чтобы оценить эти изменения в каждом отдельном случае, нужно конкретно проанализировать их смысл в спектакле, выяснить их цель в свете идейно-образной концепции художественного целого.

Балетмейстер оставил неизменной партитуру «Щелкунчика», ибо для углубления концепции спектакля и создания действенно-симфонической хореографии ему не понадобилось ее изменять. А при постановке «Спартака» А. Хачатуряна — понадобилось, и поэтому он коренным образом перекроил всю партитуру. Сделал он это при больших сомнениях композитора, сначала сопротивлявшегося, а потом вынужденного согласиться с балетмейстером.

Стал ли балет от этого хуже? Разумеется, нет. Наоборот, он стал лучше. По глубине идейно-образного содержания, по драматургической последовательности и цельности, по яркости и совершенству форм, по симфоническому размаху действенной хореографии «Спартак» Григоровича не идет ни в какое сравнение с прежними спектаклями. Это и определяет правомерность изменений, сделанных в партитуре (купюры, повторы, перестановки, перекомпоновки музыкального материала, введение новых эпизодов и т. п.).

Но вот парадокс: прежние постановки, буквалистски следовавшие за музыкой, написанной по несовершенному сценарию, раскрывали эту музыку гораздо менее глубоко, чем раскрыл ее спектакль Григоровича. Балетмейстер как будто бы совершил над нею насилие, а на самом деле дал простор ее темпераменту и симфоническому размаху, выразил ее эмоциональную силу и ее драматические контрасты, раскрыл ее образную

яркость, динамику и конфликтно-действенную напряженность. «Спартак» Григоровича как бы дает урок и предостережение композиторам: не пишите музыку по «драмбалетным» сценариям — придет хороший балетмейстер и вместе со сценарием переделает и связанную с ним музыку. Но одновременно этот опыт говорит: не бойтесь таких переделок; если они сделаны во имя подлинно художественного целого, то действительно хорошая музыка от них не потеряет, а выиграет — раскроется в своем подлинном значении и глубине.

Победителей не судят, и даже журнал «Советская музыка» не стал критиковать Григоровича за вольное обращение с партитурой и признал, что балетмейстер, по сути дела, создал новую музыкальную редакцию балета «Спартак»¹. Да, имея право на новую художественную редакцию балета в целом, балетмейстер имеет тем самым право и на его новую музыкальную редакцию. Разумеется, это право нужно использовать очень осторожно. В руках бездарностей и ремесленников оно может дать чудовищные результаты. Не только бездарные поделки, но и закономерные творческие неудачи талантливых художников могут скомпрометировать все что угодно. Но суть дела от этого не меняется. Творческие принципы подлинного искусства существуют. В их свете истолкование музыки при воплощении ее в балете — закономерный процесс. И проявляться оно может, в частности, в перекомпоновке первоначальной партитуры, если это вызвано высшей творческой необходимостью.

Исходя из этого, следует ответить и на вопрос, заданный И. Нестьевым в его статье², которая посвящена спектаклю «Иван Грозный», поставленному Ю. Григоровичем в Большом театре (1975) на музыку С. Прокофьева в транскрипции М. Чулаки. Уже самая формулировка этого вопроса в заголовке статьи предполагает ответ: С. Прокофьева переделывать не стоило. Но к такому выводу И. Нестьев приходит, совершенно произвольно толкуя, принижая и искажая идейно-образный смысл спектакля. По его мнению, в этом спектакле «в центре — традиционный любовный треугольник», ему свойственны «мелодраматические схемы», «псевдоромантические наивности старого развлекательного театра» и т. п. Если бы это было так, то С. Прокофьева и в самом деле «переделывать» не стоило бы.

Но это не так. «Иван Грозный» — первая в балетном театре попытка создать героико-трагедийный спектакль из русской истории, раскрыть в нем сложные пути и душевные противоречия выдающейся личности. В центре спектакля вовсе не «тради-

¹ См.: Косачева Р. В поисках единомышленника. — Советская музыка, 1969, № 1.

² Нестьев И. А стоило ли переделывать Прокофьева? — Советская музыка, 1975, № 9.

ционный любовный треугольник», а образ грозного царя Ивана. Спектакль представляет собой своего рода *монодраму*, где все соотнесено с образом главного героя и нет ни одного эпизода, который не являлся бы этапом в раскрытии его жизненного пути. События истории показываются через перепетии судьбы главного героя. Иван Грозный обрисован как незаурядный деятель государственного масштаба, утверждающий свою волю и проносящий идею единения и возвеличения Руси через множество трудностей. Одержимый своей идеей, он утверждает ее, преодолевая вражеское нашествие и заговор бояр, измену Курбского и народную смуту, смерть горячо любимой Анастасии и собственное бессилие. Каждый эпизод спектакля — этап борьбы Ивана за свою идею и одновременно страница народной истории. Эти узловые моменты исторической жизни народа отмечаются Звонарями — народными корифеями. Танец бьющих в набат Звонарей — то призывный, то траурный, то праздничный, то трагический — в качестве лейтмотива проходит через весь спектакль, задавая характер и пластику народных сцен, в соотнесении с которыми раскрывается личность главного героя.

Для создания *такого* спектакля — идейно глубокого, психологически насыщенного, хореографически яркого, новаторского — стоило «переделывать» музыку С. Прокофьева, то есть взять музыку к кинофильму «Иван Грозный», дополнить ее другими сочинениями С. Прокофьева и положить в основу балета¹.

Конечно, если исполнить партитуру балета отдельно от спектакля в концерте, то обнаружатся ее потери. Они связаны, главным образом, с превращением вокально-хоровых эпизодов в симфонические. Но эти потери компенсируются богатством хореографического действия. Подход к музыке, взятой вне спектакля как целого, односторонен. В спектакле же музыка живет полноценной художественной жизнью. Достижений вообще не бывает без потерь. Не потери, однако, определяют в данном случае суть дела, а то, что музыка С. Прокофьева дает яркую образно-драматургическую основу для балетного спектакля, являющегося новаторской страницей в хореографии. Эта музыка никак не искажена в ее идейно-образном смысле. Она лишь приспособлена для балетного спектакля и подчинена его требованиям.

М. Чулаки создал балетную транскрипцию музыки С. Прокофьева подобно тому, как Р. Щердин создал аналогичную транскрипцию музыки Ж. Бизе в «Кармен-сюите» или как создавали фортепианные транскрипции на темы песен и оперных

¹ О Музыкальной композиции балета «Иван Грозный» подробнее см. в нашей статье «История и современность в балете». — В сб.: Музыка и хореография современного балета, вып. 2. Л., 1977.

произведений композиторы XIX века. Транскрипция может существовать и в балетной музыке. И на этот раз она привела к рождению нового интересного произведения.

Разумеется, самый верный путь создания балетной музыки — специальное сочинение ее для определенного спектакля. Но путь этот не всегда возможен. И каковы бы ни были опасности использования в балете музыки, сочиненной с другими целями (а эти опасности действительно существуют и о них далее будет речь), закрывать возможности использования богатств музыкального искусства в хореографии, конечно же, неправильно.

Хореографическое истолкование музыки предполагает ее глубокое и внимательное «прочтение», а следовательно, бережное отношение к ней. Высшим уважением балетмейстера к композитору является раскрытие в спектакле идейно-образного смысла его музыки. Поэтому, конечно же, при прочих равных условиях желательно, чтобы партитура композитора звучала в спектакле неизменной так, как она была первоначально создана. Но условия эти на практике, к сожалению, далеко не всегда бывают равными.

Музыка балета пишется не вообще, а по сценарию. Мы видели, что сценарии часто оказываются несовершенными, поверхностными или не учитывающими специфику музыкально-хореографической драматургии. В этих случаях их приходится переделывать в процессе постановки. Страдает ли написанная по их канве музыка? Да, страдает, если постановка оказывается поверхностной и никчемной, а изменения музыки неоправданными и произвольными. И наоборот, — выигрывает, если постановка, перекомпановывая партитуру внешне, своей художественной яркостью дает более глубокую трактовку образной сути музыки. Впрочем, от плохой постановки музыка страдает и без всякой перекомпановки. И если для того чтобы создать хорошую постановку, от которой в итоге только выиграет музыка, приходится внешне в ней что-то изменить — поменять местами, произвести купюру, повторить, дополнить и т. п. — то, право же, игра стоит свеч.

Нам остается теперь рассмотреть вопрос о хореографической интерпретации музыки при воплощении в балете музыкальных произведений, не предназначенных для танца, сочинявшихся с иными целями. Это начало практиковаться впервые М. Фокиным и А. Горским и в современной хореографии имеет очень широкое распространение. Причин тому несколько. Среди них — и репертуарный «голод» балетных коллективов, которым порою просто не хватает «полнометражных» балетов, специально написанных для сцены, и стремление обогатить балет выдающимися произведениями музыкального искусства, и желание отойти от бытовизма в хореографии, построив ее как воплощение чистой музыки.

Использование инструментальной музыки в балете нередко выражается в создании так называемых «компилятивных» балетов. В них соединяются небольшие инструментальные и вокальные пьесы какого-либо одного композитора. Посредством этого строится музыкальное сопровождение балета в целом. Какие только компилятивные балеты не шли в 1960—70-е годы на сценах наших театров! Среди них мы встречаем спектакли на музыку И. Штрауса («Штраусиана», «Большой вальс», «Голубой Дунай»), Э. Грига («Пер Гюнт», «Сольвейг»), М. Глинки («Я помню чудное мгновенье»), П. Чайковского («Снегурочка»), К. Лядова («Сказка о мертвой царевне»), Н. Метнера («Горячее сердце»), А. Спендиарова («Хандут»), Д. Шостаковича («Цветы», «Барышня и хулиган») и других композиторов. Но ведь при помощи компиляции трудно создать по-настоящему полноценную музыкальную драматургию. Как бы ни были хороши те или иные небалетные музыкальные пьесы сами по себе, их связь со сценическим образом и их соединение друг с другом не всегда убедительны. «Нанизывание» различных самостоятельных пьес на сюжетный стержень в лучшем случае дает более или менее складную сюиту, но не может заменить музыкально-симфоническую драматургию, рождающуюся как выражение определенной идейно-образной концепции. Музыка выступает в компилятивных балетах скорее как сопровождение или иллюстрация сюжета, нежели как источник идейно-образной драматургии для хореографии.

Но отрицать этот жанр, разумеется, не следует. Бесспорными удачами явились, например, «Штраусиана» в постановке В. Бурмейстера, «Сольвейг» в постановке Л. Якобсона и некоторые другие спектакли. Их сценические образы соответствовали музыке, раскрывали ее дух и смысл, истолковывали ее ярко и верно. И до сих пор зрителей пленяет искрящийся юмор и романтическая грусть «Штраусианы». Вероятно, еще не раз найдет свое воплощение в балете музыка Грига. Но, видимо, не случайно, что удачные хореографические произведения создавались, как правило, на музыку либо специально танцевальную, либо пронизанную танцевальными ритмами.

Сложнее обстоит дело с балетным воплощением крупных симфонических произведений. В противоположность балетам-пьесам их нередко называют балетами-симфониями. Хотя название это сугубо условно, но такие спектакли действительно преодолевают крайности балета-пьесы. Однако нередко они впадают в другую, не менее опасную крайность.

В балетах по симфоническим произведениям преодолеваются недостатки односторонне драматизированного балета-пьесы. В них основой хореографии является не либретто, а музыка; главное значение в спектакле имеет не пантомима, а танец; изображение частных, единичных событий уступает место обобщенному выражению состояний и идей, которое приобретает

порой символическое значение. Казалось, что на этом пути можно обогатить искусство хореографии глубоко содержательной, художественно полноценной классической музыкой, дать широкий простор развитию танцевальной стихии, восстановить в правах все богатство форм и языка классической хореографии и создать образы, выражающие дух нашего времени. Более того, на первый взгляд, представляется даже, что такое «чистое» объединение хореографии с музыкой коренится в природе этих искусств. И музыка и хореография — искусства временные, основанные на ритме, обладающие выразительным, а не изобразительным в своей основе языком. Образы каждого из этих искусств преимущественно эмоциональные. Подобно тому как музыка опирается на выразительность речевой интонации, но не изображает речь, так и хореография опирается на выразительность движений тела, но не изображает конкретные бытовые движения. Этим данные искусства отличаются от изображения интонаций и конкретных жизненных движений в творчестве актера драматического театра. В каждом из них изобразительность возможна, но имеет не основное, а подчиненное значение.

Все это, казалось бы, говорит о правомерности соединения хореографии с симфонической музыкой. И тем не менее вне драматургии, вне сценического действия это соединение нередко оказывалось неубедительным. Синтез музыки и хореографии на чисто лирической основе, вполне возможный в танцевальной миниатюре, труден и спорен в спектакле, хотя бы и одноактном. Ведь само понятие спектакля предполагает действенное зрелище.

Правда, симфоническая музыка обладает своей особой драматургией. Но превратить зримые образы хореографии в прямой аналог музыкальной драматургии (лишенный драматургии сценарно-сценической) вряд ли возможно. И поэтому при отанцовывании симфонической музыки часто вместо *обобщенных* образов нередко возникают *отвлеченные*, танец становится самодовлеющим и внутренне опустошается. Опыты такого рода, как правило, не оправдывали себя и в большинстве случаев приводили либо к неудачам, либо к появлению произведений внутренне противоречивых.

Ю. Слонимский отмечает, что первые попытки соединения танца с симфонической музыкой относятся к началу XIX века (постановки Дегэ, Вигано). Он пишет, что «содружество танца с симфонической музыкой, не имеющей балетного назначения, готовилось издавна. Его осуществляли Чайковский и Глазунов вместе с Ивановым и Петипа. Постановки Фокина уже основаны на симфонической, часто небалетной музыке, нередко лишенной сюжета или программы»¹. Дальнейшие этапы этого

¹ Слонимский Ю. Пути балетмейстера Лопухова. — В кн.: Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М., 1966, с. 31.

пути хореографии — постановка А. Горским Пятой симфонии Глазунова (1913), Ф. Лопуховым Четвертой симфонии Бетховена (танцсимфония «Величие мироздания», 1923), а затем «жанр танцсимфонии вошел в обиход нашего и мирового балетного театра»¹.

Постановки балетных спектаклей на небалетную симфоническую музыку с легкой руки Ф. Лопухова называют «танцсимфониями» (а в последнее время — «балетами-симфониями»). Определяя их суть, Лопухов пишет: «Танцсимфония есть не что иное, как воплощение средствами танца непрограммной (или программной) симфонии — ее тем и образов, их разработки, движения основной мысли композитора и т. п.»².

Еще в первой своей книге, говоря о музыке для такой формы хореографии, Лопухов отмечал: «Весьма желательно, чтобы она писалась заново»³. Это говорит о том, что уже тогда балетмейстер сознавал сомнительность приспособления симфонии к балетно-драматургическому замыслу. С полной ясностью говорит об этом Лопухов в своей второй книге: «Асафьев и Гаук склонялись к тому, что для моего замысла надо было бы заново написать музыку»⁴. И он соглашается: для спектакля «Величие мироздания» «нужно было написать специальную музыку, а не приспособливать к ней бетховенскую. Сейчас я это понимаю»⁵. Тем не менее Лопухов считает жанр «танцсимфонии» в принципе возможным. Мы бы лишь прибавили: на боковых путях хореографии, на «периферии» балетного театра. Это возможная, но не главная разновидность жанрово многообразного хореографического искусства.

На правомерность использования этого жанра указывает и Ю. Слонимский. Но при этом отмечает: «Уговоримся только, что танцевальная симфония отнюдь не балет в прямом и непосредственном смысле слова. Основа балетного театра — в спектаклях, созданных на музыку, написанную специально для данного произведения в процессе совместного сочинения балета сценаристом, композитором и балетмейстером»⁶. Эти утверждения представляются нам правильными. Но если «танцсимфония» — не балет, тогда возникает вопрос: а что же это? С нашей точки зрения, «танцсимфония» в лучших своих образцах — это разросшийся до больших размеров эстрадный (или камерный) танцевальный номер (сюжетный или бессюжетный, массовый или сольный, серьезный или развлекательный). В худших же случаях — это вовсе не балет, претендующий, однако, им быть

¹ Слонимский Ю. Пути балетмейстера Лопухова. — В кн.: Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М., 1966, с. 33.

² Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М., 1966, с. 244.

³ Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Л., 1925, с. 53.

⁴ Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете, с. 244.

⁵ Там же, с. 245.

⁶ Слонимский Ю. Пути балетмейстера Лопухова, с. 33.

и потому (как и всякая неправомерная претензия) несущий в себе ложные тенденции. Чтобы доказать это, обратимся к практике постановки балетов на симфоническую музыку, сложившейся в последнее двадцатилетие.

Балеты, использующие симфоническую музыку, можно разделить на две категории — сюжетные и бессюжетные. И те и другие ставятся на основе как программной, так и непрограммной музыки. Рассмотрим различные случаи соотношения музыки и хореографии в спектаклях подобного рода.

В *сюжетных* балетах, поставленных на основе *непрограммных* музыкальных произведений, происходит присочинение к музыке литературной программы. Балетмейстеры вынуждены прибегать к программе, чтобы создать сценарную драматургию и построить хореографическое зрелище при ее участии. В этих случаях неизбежно происходит навязывание музыке образов и представлений, для нее не обязательных, ненужных и по природе своей субъективных. Сценическое зрелище при этом всегда огрубляет музыку, совпадает с ней лишь в общих чертах и очень часто противоречит ее образно-эмоциональному строю (даже при идеальном соответствии по форме). Примером может быть балет «Встреча» (по Девятой симфонии Д. Шостаковича), поставленный К. Боярским (Ленинград, 1962), или балет «Молодежная симфония» (по Седьмой симфонии С. Прокофьева), поставленный М. Газиевым (Пермь, 1961).

Лучше обстоит дело с *программными* симфоническими произведениями, ибо в них музыка специально сочинялась в расчете на определенные представления, в том числе сюжетные. Поэтому при тактичном хореографическом воплощении программной музыки противоречий между образной сутью хореографии и музыки может и не возникнуть.

Постановка таких спектаклей является одной из давних традиций балетной труппы Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Назовем «Шехеразаду» Н. Римского-Корсакова (балетмейстер В. Бурмейстер, 1944), «Франческа да Римини» П. Чайковского (балетмейстер А. Чичинадзе, 1960), «Картинки с выставки» М. Мусоргского (балетмейстер Ф. Лопухов, 1963) — спектакли, в целом заслужившие положительную оценку, ставшие репертуарными. Наиболее же последовательно эта линия воплощения программных симфонических произведений проводилась И. Бельским, поставившим в Ленинграде спектакли на музыку первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича (Театр имени С. М. Кирова, 1961) и всей его Одиннадцатой симфонии «1905 год» (Малый театр оперы и балета, 1966).

Во всех перечисленных спектаклях сюжет в целом не противоречит музыке и не навязывается ей, ибо он «задан» внутренне присущей ей программностью. Задача состояла лишь в том, чтобы воплотить этот сюжет не по-бытовому, а в соот-

ветствии со спецификой хореографии. И в основном балетмейстерам это удалось.

Но если в спектаклях, основанных на программной музыке, как правило, не бывает тех противоречий, которые присущи сюжетному «отанцовыванию» музыки непрограммной, то здесь возможны другие противоречия, связанные с *различием законов симфонической музыки и искусства балетного театра*. Это имеет место, например, в спектакле «Дон Жуан» на музыку одноименной симфонической поэмы Р. Штрауса (Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, балетмейстер А. Чичинадзе, 1963). Само по себе наличие сюжета здесь не противоречило программному развитию произведения. Но во всех лирических и драматических эпизодах доминировал образ донны Анны. Спектакль тем самым превращался в рассказ о трагедии ее любви (этому способствовало и наиболее яркое исполнение в спектакле партии донны Анны артисткой В. Бовт). А потому на афише должен был бы стоять заголовок «Донна Анна», а не «Дон Жуан», что уже расходится с замыслом Р. Штрауса.

Значительным явлением в хореографическом воплощении симфонической музыки стали постановки И. Бельским симфоний Д. Шостаковича. Бельский — балетмейстер, остро чувствующий особенности жизненной пластики современного человека и умеющий претворять их в танец. Наиболее близки ему традиции М. Фокина и Л. Якобсона. Поставленный им балет А. Петрова «Берег надежды» (Театр имени С. М. Кирова, 1959) относится к лучшим советским спектаклям на современную тему. Он лишен фальши, содержит яркие пластические находки, рассказывает о современных событиях и людях специфическим хореографическим языком. То сочетание реального повествования и символики, которое характерно для этого балета, Бельский применил и при постановке симфоний Шостаковича. В них сказались все сильные стороны его таланта. Спектакли получились волнующими, идейно значительными и хореографически острыми. Но не бесспорными. Спорным в них является, в частности, соотношение хореографического действия и музыки.

В «Ленинградской симфонии» использована лишь первая часть Седьмой симфонии Шостаковича. Ее сценическое воплощение оказалось возможным в силу программно-сюжетного, почти наглядного характера музыки. Думается, что остальные, бессюжетные части симфонии «отанцевать» в таком же духе было бы невозможно, а в другом — не нужно. Но и в первой части, несмотря на образное соответствие музыки и хореографии в целом, противоречие в отдельных конкретных моментах все же возникает.

Так, например, эпизод вражеского нашествия в этом балете кажется на сцене несколько растянутым. Между тем его размеры заданы музыкой и их нельзя изменить. Думается, что

если бы сочинялся специальный балет на эту тему, то пропорции частей, вероятно, были бы иными, эпизод нашествия был бы короче, а заключительная часть, кажущаяся сейчас незавершенной, оказалась бы длиннее. Кроме того, как бы ни различались музыкальные вариации эпизода нашествия, он в целом строится на одной музыкальной теме. На сцене же дается несколько эпизодов, вырастающих до значения самостоятельных образных тем (предательство, плен, отступление, наступление и т. п.).

Наконец, завершается спектакль очень значительным по смыслу эпизодом, который читается: «Это не должно повториться!» Но этот акцентный, итоговый эпизод попадает на исчезающую, затухающую музыку, которая, кстати, не завершает произведение, имеющее дальнейшие части.

Иного характера противоречия свойственны постановке Одиннадцатой симфонии. В целом хореографические образы каждой части здесь также совпадают с ее программным содержанием, выраженным в названии: «Дворцовая площадь», «Девятое января», «Вечная память», «Набат».

Но хореографическое действие по своему внутреннему смыслу гораздо *уже* музыки, лишено ее современного подтекста (протест против всякого деспотизма вообще) и, часто, иллюстративно. Правда, балетмейстер избегает здесь натуралистических иллюстраций. Его образы — нередко обобщенные, условные, а подчас аллегорические (Свобода, Отчаяние, Надежда, Юноша). И все-таки они кажутся менее ёмкими, более плоскими по своему значению, чем музыка, образы которой значительно объемнее, многограннее.

Хореографическое воплощение музыки симфонии игнорирует ее лейтмотивную систему. Возвращение, трансформация, переключки тем («Слушай», «Обнажите головы» и др.) не имеют отражения в хореографии. Вместе с тем, в хореографии есть свои пластические лейтдвижения, не находящие достаточной опоры в строении музыки. Таким образом, пластические и музыкальные лейтмотивы в спектакле не совпадают. Поэтому хореография, отвечая музыке в общих чертах, порою становится не столько ее воплощением, сколько самостоятельным действием под музыку. Моментами она развивается не столько на основе музыки, сколько параллельно ей. Например, когда в оркестре возникает мелодия известной арестантской песни «Слушай» (первая часть), совершенно конкретная в своем образно-ассоциативном значении. На сцене при этом начинается отвлеченный танец трех аллегорических фигур — Свободы, Отчаяния, Надежды, который никак нельзя назвать хореографическим воплощением образа данной песни.

Подобные противоречия в спектаклях, поставленных на основе симфонической музыки, неизбежны, ибо, думается, всю

полноту и сложность симфонического развития музыки хореографически часто передать вообще невозможно, да и не нужно.

Зададимся таким вопросом: всякую ли музыку можно «отанцевать»? Можно ли поставить балет на любое симфоническое или камерно-инструментальное произведение? Возможно ли хореографическое воплощение, скажем, квартета Танеева, или скрипичного концерта Глазунова, или симфонии Брамса?

Этот вопрос аналогичен вопросу о том, все ли доступно балету в сюжетно-тематическом смысле, ограничен ли балет в смысле возможностей отражения жизни. Обсуждая этот вопрос (см. статью «Балет как синтетическое искусство»), мы пришли к выводу, что есть литературные сюжеты для балета более податливые, менее податливые и совсем не податливые. Хотя балет способен отражать жизнь в целом, воплощать ее сущность (в этом смысле его возможности безграничны), он может это делать только через эмоционально-психологическую драматургию, только через особый художественный «ход», аспект, ракурс, которые сделали бы оправданными танец, только через сферу чувств, подвластную танцу. В этом смысле балет ограничен, как и всякое другое искусство, и далеко не всякое литературное произведение или жизненное содержание может быть адекватно «переложено» на хореографический язык, прямо воплощено в балете.

Ответ на вопрос о том, любая ли музыка может стать основой балетного спектакля, видимо, должен быть аналогичным. Формально отанцевать можно все, что угодно. По существу же вряд ли можно любую музыку воплотить в балете художественно полноценно. Квартет Танеева, скрипичный концерт Глазунова, симфония Брамса, даже если в них и встречаются отдельные танцевальные ритмы, не рассчитаны на зрительно-пластическое воплощение, не нуждаются в нем. Давать им такое воплощение — значит совершать насилие над музыкой, при котором органического художественного целого обычно не получается. А если так, то и балет от этого ничего не выигрывает.

Но дело не только в этом. Можно ли назвать хореографическим воплощением музыки балетное представление, которое не передает внутренней драматургии музыки, логики ее развития, когда музыка служит только фоном для зрелища? Разумеется, нет.

Но попробуйте хореографически воплотить, скажем, первую часть сонаты «Аппассионата» Бетховена. Что предполагает такое воплощение? Помимо прочего, непременно передачу музыкальной драматургии, логики музыкального развития. Возможно ли, однако, это?

Первая тема сонаты контрастна, состоит из двух элементов.



Это контраст типа вопроса и ответа. Здесь имеет место противопоставление элементов мужественного и женственного, героико-драматического (фанфарная тема в миноре) и лирического (трепетная трель), волевого (устремленное движение) и пассивного (аккорды), сурового (унисон) и мягкого (гармония). Исходный образ противоречив, противоречие это существенно, оно дает исход всему дальнейшему развитию.

Из каждого элемента темы далее вычленяются отдельные интонации. Тема трансформируется. Побочная партия является вариантом обращения главной (в мажоре). На протяжении всей первой части происходит борьба противоположных начал в соответствии с конкретной логикой развития начальной темы.

Можно ли все это передать в хореографии, воплотив при этом определенное образное содержание? Думается, нет. Это означало бы, что на начальные такты музыки на сцене следовало бы создать аналогичный образный контраст. Но для этого двух тактов музыки мало, никакой значимый хореографический образ на таком протяжении времени создать невозможно. У хореографии в этом отношении другие законы, чем у музыки.

Хореографическое воплощение музыкальной драматургии сонаты означало бы, что все развитие танцевального действия должно соответствовать тем членениям, повторам, трансформациям и разработке тем, которые происходят в первой части сонаты (то есть логика музыкального и хореографического развития должны совпадать). Даже если и допустить, что это возможно (что, однако, сомнительно), то не будет ли в этом случае хореографическая структура чисто формальной? Как совместить передачу в хореографии логики музыкальной формы с содержательным развитием сценического действия, сюжета?

Наши балетмейстеры дважды пытались ставить первую часть «Аппассионаты» Бетховена: В. Бурмейстер — в 1970 году, К. Сергеев — в 1977 году. И хотя постановки эти были совершенно различны (первая — с реальным драматическим действием, вторая — с символическим), трудно было обе их назвать хореографическим воплощением музыки. Драматизм и героика были и в той и в другой постановке, в общих чертах они отвечали драматизму и героике музыки. Но только в самых общих

чертах. Конкретное развитие музыки и хореографии протекало как бы в параллельных плоскостях, они существовали как бы автономно, а не в едином художественном целом. И, конечно же, в каждой из постановок контраст основной темы не выражался и не находил развития, аналогичного музыке. Музыка звучала только как фон для зрелища.

Но может быть, так и нужно? Может быть, при сочинении балетов на симфоническую музыку хореография и музыка не должны структурно и в деталях полностью совпадать? Ведь говорили же мы ранее об относительной автономии музыки и танца в ритмическом и даже в композиционном отношении! Да, если речь идет о различиях несущественных. Но если хореография не выражает основной образно-тематический контраст и логику его развития (а в этом запечатлено главное содержание первой части данной сонаты), то вряд ли она может быть названа воплощением данной музыки. Это, скорее, постановка по поводу музыки, а не на ее основе.

Нам могут возразить, что бельгийский балетмейстер М. Бежар создал балет на музыку Девятой симфонии Бетховена, и постановка эта, выражающая большую прогрессивную идею единения народов мира, имеет успех во многих странах, в том числе положительно была воспринята и у нас во время гастролей труппы М. Бежара «Балет XX века» в Москве (1978). Действительно, в спектакле М. Бежара многое убеждает. Его четыре части, соответствующие частям симфонии Бетховена, могли бы быть условно названы «Борьба», «Игра», «Любовь», «Радость». Они как бы рисуют этапы становления человечества на пути к всеобщему богатству. Идея, безусловно, прогрессивная и в общих чертах соответствующая содержанию музыки Бетховена.

В хореографии убедительно переданы рождение волевой темы из небытия (соответствующее началу симфонии) и драматическая коллизия борьбы с враждебными силами, в процессе которой возникают успехи и просветления, отчаяние и страх, мужает и крепнет воля. Убедительна и наиболее легкая для хореографического воплощения вторая часть с ее танцевально-игровыми и пасторальными моментами. Убедительна и подсказанная музыкой борьба различных тем в начале четвертой части, приводящая к становлению темы радости. Удачно, с нашей точки зрения, использованы в четвертой части «фестивальные» пластические мотивы (хороводы разнообразной структуры, «змея», фронтальное движение массы на зрителя и т. п.). Они вызывают живые ассоциации с массовыми театрализованными представлениями наших дней.

Однако хореографическое решение третьей части оказалось неудачным. Национальная индийская пластика не находит никакого подкрепления в музыке, а хореографический образ в целом не поднимается до ее возвышенной духовности.

Но допустим даже, что третью часть можно поставить более удачно. О чем говорит опыт М. Бежара? О том, что хореографическое воплощение симфонии Бетховена в принципе возможно. Но весьма важно при этом, что это *программная* симфония, что темы ее едины и достаточно протяженны, что характер музыкального движения однороден в длительных эпизодах, наконец, что хореографическое решение осуществлено в символическом ключе. Доказывает ли это, что любая инструментальная музыка может стать основой балета? Думается, что, подобно литературным произведениям, есть и музыкальные произведения, для балета более благоприятные, менее благоприятные и совсем неблагоприятные. Дело ведь не в том, чтобы формально отанцевать музыкальную структуру, а чтобы создать содержательный, образный спектакль, слитый с музыкой (а следовательно, и соответствующий ее структуре).

Мы не рассмотрели еще такую разновидность хореографической интерпретации симфонической музыки, как *бессюжетный* балет. Бессюжетный не значит бессодержательный. Он может быть весьма содержательным в смысле эмоционально-лирического наполнения («Шопениана» М. Фокина). Но нельзя забывать и о том, что бессодержательность, помимо прочего, может выражаться и в бессюжетности. Бессюжетность не всегда бессодержательна, но бессодержательность, как правило, бессюжетна.

Бессюжетные балеты на симфоническую музыку распространены на Западе. Советский зритель знаком с ними по гастроллям многих зарубежных трупп. Среди них произведение, заслуживающее, бесспорно, положительной оценки — «Хрустальный дворец» Д. Баланчина на музыку симфонии Ж. Бизе. Хореографическое воплощение этой симфонии оказалось возможным потому, что она сама, во-первых, больше походит на сюиту, чем на симфонию в собственном смысле слова (каждая ее часть эмоционально однородна, лишена ярких динамических контрастов и сложной тематической разработки), во-вторых, пронизана танцевальными ритмами, как бы подсказывающими хореографическую пластику. Три части постановки Баланчина воспринимаются как обобщенная танцевальная лирика, соответствующая общему настрою (эмоциональному тону), композиционной структуре и ритмам музыки.

Чаще, однако, в бессюжетных балетах на симфоническую музыку хореография либо вообще не имеет никакого отношения к музыке (примером могут быть танцы английской балерины Берилл Грей на музыку фортепианного концерта Р. Шумана, «Концертное аллегро» П. Чайковского в постановке Д. Баланчина), либо соответствует ей лишь по формальной структуре и ритму, но не по внутреннему смыслу («Двойной концерт» И. С. Баха в постановке Д. Баланчина). Здесь часто возникают

откровенно формалистические тенденции, и нашему балету не к лицу подражать подобным произведениям, типичным для хореографии Запада, ибо они лишь уведут в сторону от решения основных задач.

Поэтому невозможно согласиться с критиком М. Сабининой, которая, расхваливая постановку С. Лифаря в Париже «Неоконченной симфонии» Шуберта, писала: «Вот линия творчества, которая заслуживает всяческого внимания со стороны советских балетных театров»¹. Между тем именно эта линия не является плодотворной. И когда наши театры, следуя подобным призывам, пытались проявить к ней «внимание», они порою изменяли коренным эстетическим принципам советского искусства.

Балет — не только разновидность танцевального искусства, но и жанр театра. Уже в простейшем танце органически объединяются музыка и зрелище. В высшем роде хореографии — балете зрелищная сторона имеет театральную-драматургическую основу. Вне драматургии объединение музыки и танца в балете вообще невозможно: он перестает тогда быть театральным жанром, сводится к гирлянде бессмысленных танцевальных номеров. Претендуя на введение в балет высших форм музыкального искусства, балеты-симфонии порой возвращаются к тем стадиям развития танцевального искусства, когда оно еще не обрело драматургического значения.

Что же касается объединения музыки и хореографии на чисто лирической основе, то оно возможно преимущественно в лирических миниатюрах (если мы говорим о самостоятельных произведениях, а не об эпизодах балетного спектакля). При этом даже в простой сюите, включающей в себя такие миниатюры (вспомним «Шопениану»), возникает образное развитие, а следовательно, и своеобразная драматургия. Тем более возникает она при использовании сложных музыкальных форм, основанных не на сюитном сопоставлении миниатюр, а на симфоническом развитии музыки, на контрастных сменах, тематической разработке, лейтмотивных трансформациях и т. д. Тут-то и обнаруживается противоречие драматургии симфонической и хореографической, которое не может быть разрешено путем дублирования одного другим, а требует особой сценарной драматургии, которая служила бы посредствующим звеном в синтезе музыки и хореографии. Чисто лирические сюиты, при всей их правомерности, все-таки никогда не играли ведущей роли в развитии балетного театра.

Нельзя не согласиться с М. Фокиным, который писал: «Именно для развития танца ему нужно быть драматическим в самом, конечно, широком смысле этого слова. Он должен быть дейст-

¹ Сабинина М. Париж глазами музыканта. — Советская музыка, 1960, № 1, с. 171.

венным, эмоциональным, одухотворенным. И это нужно не для драмы, а для самого танца» (курсив мой.— В. В.)¹. На Фокина обычно ссылаются как на одного из основоположников балета на нетанцевальную симфоническую музыку. В приведенных же словах он подчеркивает значение драматургии — образного содержания танца, вне которого его соединение с «чистой» музыкой становится формальным и внешним. В этом смысле и следует понимать слова о том, что драматургия танцевального действия «нужна не для драмы, а для самого танца». Ибо без нее танец — не танец, а, по выражению Ф. Лопухова, «деланье нот ногами».

Итак, если исходить из критериев большого искусства, то можно сказать, что лишенное драматургии хореографическое воплощение непрограммной симфонической музыки, для танца не предназначенной, чревато опасностями либо навязывания музыки постороннего ей сюжета, либо расхождения музыки и хореографии по образному значению. Внешнее же «отанцовывание» симфоний, казалось бы, избегающее этих опасностей, на деле не нужно ни музыке, ни танцу, ибо сковывает возможности того и другого, ведет к поверхностному и упрощенному пониманию задач их синтеза.

Балеты, поставленные на основе симфонических произведений возможны, но не как основной, ведущий жанр хореографического искусства. Нередко здесь возникают такие же крайности, как и в односторонне драматизированных балетах-пьесах. Только там появляются натуралистические тенденции, здесь — формалистические; там — пассивный традиционализм, здесь — лженоватство; там балет подавляется драмой, здесь — музыкой; там он тяготеет к внешнему правдоподобию, здесь — к отвлеченной символике и аллегоричности. «Режиссерским» балетам противопоставляются «филармонические», но в обоих случаях утрачиваются подлинный реализм, специфика и художественность балета.

Нельзя не согласиться с П. Гусевым, возражавшим против обеих крайностей: «Авторы либретто, как правило, либо все еще повторяют „драмбалетную“ натуралистическую бытовщину из которой с таким трудом и с потерями выбрался наконец наш балет, либо впадают в другую крайность, предлагая отвлеченные понятия, аллегории и символы. В этом случае на сцене действует Жизнь, Смерть, Человек, Природа, Женщина в черном, Мужчина в красном, Он, Она, Оно и т. п. Балету претит приземление до мелочей быта. Но ему необходим конкретный человек с конкретными чувствами, а не ходящее обобщение, загадочное и холодное. Всю эту игру в полунамеки мы уже отыграли в 20-е годы. Она умерла естественной смертью и в воскрешении не нуждается. Балет всегда тянулся к большой драматургии...

¹ Фокин М. Против течения. М.— Л., 1962, стр. 376—377.

с глубоким содержанием и развитыми образами. В этом — завоевание советского балетного театра, и мы вовсе не собираемся от него отказываться в угоду немощному пониманию театральной условности»¹.

Балет, видимо, нельзя строить ни по законам драматической пьесы, ни по законам симфонической музыки. У него свои законы, связанные с танцевальным выражением музыкальной драмы. Он требует образной содержательности и музыкально-драматургической насыщенности танца, органически сплавляющего в своих специфических формах музыку и драму. Вот почему для балета необходимо писать специальную музыку, рассчитанную на специфические хореографические формы сценического воплощения. Это самый верный и надежный путь создания новых балетных спектаклей, хореографического истолкования музыки. Мы приходим к выводу, что это истолкование является по своей природе драматургическим, то есть происходит в единстве с драматургией, а не вне ее. Музыка интерпретируется в балете таким образом, что на сцене создается хореографическая драматургия, воплощающая драматургию музыкальную, но отнюдь не один лишь формальный аналог музыкальной структуры. Такой аналог тоже может быть, но он вторичен по отношению к образно-драматическому содержанию, объединяющему музыку и хореографию.

Создание балетов по симфоническим произведениям, для танца не предназначенным, — возможный, но не главный путь нашего балетного театра. Симфоническая музыка может содержательно обогатить хореографию, но ее интерпретация в балете нередко наталкивается на значительные трудности и ведет к возникновению противоречивых произведений.

Советский балет расширил границы и возможности хореографического искусства, завоевал новые образные сферы, открыл неведомые ранее приемы драматургии и танцевально-пластической выразительности. Его мировое значение основано не только на его высочайшем техническом совершенстве и непревзойденном исполнительном мастерстве, но и на небывалом богатстве образного содержания. И это выразилось, помимо прочего, также в глубине хореографической интерпретации музыки в лучших произведениях советских балетмейстеров, в выработке таких принципов ее сценического истолкования, которые открывают небывалые возможности дальнейшего развития хореографического искусства.

¹ Гусев П. Балеты — семинары — сомнения... — Театр, 1966, № 3, с. 29

ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ОФОРМЛЕНИИ БАЛЕТА

В сумму общих слагаемых балетного спектакля входит в качестве неперенного компонента изобразительное искусство, в котором музыкально-хореографическое действие получает свое зримое воплощение в соответствии с идейно-образной концепцией художественного целого. Изобразительному искусству в балете принадлежит более значительная роль, чем в драме или в опере, ибо балет лишен словесного текста, и его зрелищная сторона поэтому несет как бы повышенную нагрузку. Изобразительное искусство слито с хореографией изначально, как слита с ней музыка, ибо уже в простейшем танце (народном или бытовом), всегда предназначенном для зрителей, имеет существенное значение не только пластика, но и внешний облик танцующих, их одежда, костюмы. В балете изобразительное искусство совокупно с музыкой и хореографией несет в себе всю полноту идейно-образного содержания спектакля. Это содержание раскрывается как бы в меньшем числе компонентов, чем в опере и драме (те же компоненты минус словесный текст). Поэтому повышается роль в его раскрытии не только пластики, но и изображения.

Изобразительное оформление балета создается художником — автором декораций, костюмов, освещения и т. д., который работает в единстве с другими авторами и участниками балетного спектакля (прежде всего с балетмейстером), добиваясь художественной целостности произведения. В задачу художника входит изображение среды действия и создание его эмоциональной атмосферы, развития драматургии, идейного смысла основного конфликта, характеров действующих лиц. В отличие от драматического театра все это в балете получает специфическое преломление, диктуемое музыкально-хореографической образностью.

Изобразительное искусство в балете — это не станковое полотно и не картинка, иллюстрирующие действие. Будучи художественно полноценным искусством, оно вместе с тем лишь относительно самостоятельно, ибо является органической частью спектакля, существует в синтезе с музыкой и с хореографией. В данной статье работа художника в балете будет рассмотрена в этих двух аспектах: соотношения изобразительного искусства с музыкой и с хореографией.

Каким образом возможно объединение изобразительного искусства с музыкой? Существуют две группы синтеза: внутри группы пластических искусств (на основе архитектуры) и внутри группы зрелищных искусств (на основе сценического действия). Изобразительное искусство входит в первую группу, оно легко объединяется с архитектурой. Музыка входит во вторую группу, она легко объединяется с поэзией, с театром. Живопись и му-

зыка не связаны между собой столь естественно, как, скажем, живопись и архитектура, музыка и поэзия.

Тем не менее в музыкальном театре между этими искусствами все-таки происходит синтез, ибо каждое из них становится стороной или составной частью единого сценического действия.

Музыка выражает внутренний смысл и эмоциональное содержание сценического действия, изобразительное искусство создает его внешний облик. Музыка и изобразительное искусство объединяются таким образом на основе сценического действия, которое дает им общность содержания и включает их в единое художественное целое. Верное решение этой эстетической проблемы помогает достичь в спектакле его *художественной целостности*, что является заветной целью стремлений всех постановщиков. Она достигается тогда, когда декорации и вся система художественного оформления сливаются в единое целое не только с драматургией, но и с музыкой. Декорации становятся в этом случае как бы зримой музыкой, «музыкой для глаз».

Объединение живописи и музыки возможно прежде всего на основе общности *жизненного содержания* художественных образов, благодаря которой в театре преодолевается относительное несходство специфических формальных средств. Музыка и живопись могут объединяться на сцене при общности их эмоционального тона, при сходстве их предметного значения, при единстве их идейной задачи.

Объединение на такой основе происходит при участии такого *посредствующего звена*, которое «вбирало» бы в себя особенности как музыки, так и живописи и тем самым снимало бы их противоречия. Таким звеном оказывается сценическое действие, в котором и музыка и живопись выступают как стороны многогранного художественного целого. Они подчинены этому целому и взаимодействуют не сами по себе, а лишь на его основе.

Объединение это возможно также благодаря тому, что музыка может вызывать зрительные ассоциации, а живопись — звуковые. Эти ассоциации помогают синтезированию реальных зрительных и слуховых впечатлений в единый целостный образ. При наличии таких ассоциаций музыка и живопись как бы протягивают друг другу руки. Вслушиваясь в музыку, художник реализует свои ассоциативные представления. И если образная суть музыки при этом «схвачена», для зрителя-слушателя декорации будут казаться соответствующими музыке.

Объединение музыки и живописи возможно, наконец, и в силу общности — пусть менее значительной, чем в других искусствах, но все-таки немаловажной — некоторых формальных свойств, прежде всего — колорита и ритма. Сами по себе они недостаточны для синтеза. Но при наличии общности в содержании и других объединяющих факторов они могут играть важную роль

в синтезе музыки и изображения. Еще П. Гонзаго в свое время отмечал, говоря о декорациях, что «для создания этой зримой музыки нам надобны пространственный ритм и цветовые модуляции»¹.

Колорит особенно важен для связи изобразительного искусства с музыкой. Правда, понятие колорита в музыке и в изобразительном искусстве, на первый взгляд, совершенно различно. В живописи колорит означает систему, целостную структуру цветотонных отношений и взаимосвязей в картине, обусловленную образным содержанием. В музыке понятие колорита употребляется в переносном смысле. Под ним разумеют общий «красочный» характер звуковых сочетаний: говорят о колорите ладовом, гармоническом, оркестровом. Понятие колорита в музыке связано со звукоцветовыми и звукосветовыми ассоциациями. Оно означает воображаемую «окраску» звуковых сочетаний.

В одном случае это точный термин, в другом — метафора. Может показаться даже, что между колоритом живописным и музыкальным нет ничего общего, кроме термина. Можно ли в таком случае говорить о колорите как о точке соприкосновения живописи и музыки в опере? Да, можно. И вот почему. При всем различии содержания понятия «колорит» в живописи и в музыке есть и много существенно общего. Несмотря на то, что данное слово пришло в музыку из сферы живописи и приобрело образно-метафорическое значение, и в одном и в другом искусстве оно связано с областью цветотонных взаимодействий: в живописи непосредственно данных и обязательных, в музыке возникающих ассоциативно и необязательных.

Темный или светлый колорит декорации может находиться в полном и прямом соответствии с темным или светлым колоритом того или иного музыкального эпизода, равно как и наоборот, может противоречить ему. Это соответствие при одновременности восприятия музыки и живописи и общности их содержания создает впечатление выражения одного через другое. При этом данное соответствие может касаться не только общего характера колорита (светлого или темного, звонкого или приглушенного и т. п.), но и его неповторимо конкретного своеобразия в каждом отдельном случае.

Возможность колористического сплава музыки и живописи заключается, однако, не только в допустимости при восприятии музыки ассоциативных цветотонных представлений, соответствующих аналогичным реальным отношениям в живописи. Очень важное значение имеет то обстоятельство, что в живописи колорит является одним из важнейших средств *эмоциональной выразительности*, в музыке же он — один из главных элементов

звуковой изобразительности. В живописи колорит — наиболее музыкальный элемент, в музыке — наиболее живописный. Таким образом, в каждом из этих искусств колорит как бы ведет в сторону другого, вторгается в его область. В своем колорите музыка и изобразительное искусство словно тянутся навстречу друг другу. И когда они соединяются, колорит оказывается звеном их синтеза, точкой их соприкосновения.

В создании колорита очень большая роль принадлежит, помимо цветового решения декораций и костюмов, освещению. Свет в спектакле делает видимыми предметы и действующие лица и используется с изобразительными целями (для изображения закатов и восходов, лунной ночи и солнечного дня, дождя и снега и т. п.), а также имеет очень важное колористическое и эмоционально-выразительное значение. Он может подчеркивать и в большой степени создавать атмосферу действия, оттенять его динамику, воплощать контрасты в развитии переживаний. Световая «партитура» спектакля — отражение его драматургии, и прежде всего драматургии эмоциональной. Она является связующим звеном между музыкой и зрелищем.

Слиянию музыки и изобразительного искусства способствует также присущее им обоим *ритмическое начало*, которое, разумеется, имеет в каждом из искусств свою специфику. В одном случае это ритм временной, в другом — пространственной. Между ними не может быть буквального соответствия. Но тем не менее само наличие ритма в изобразительном решении уже роднит его с музыкой, вызывает ассоциацию с ней. Это может быть ритм пространственно-сценической композиции или изобразительных форм, или (как нередко у К. Коровина) самих живописных мазков, живописной фактуры.

Огромную роль в ритмическом соответствии музыки и изобразительного искусства играют костюмы (особенно в балете). Будучи деталями единой системы колористического решения, костюмы, как движущиеся ее элементы, вносят в эту систему ритмико-временное начало, которое может соответствовать композиционно-ритмической структуре музыки уже не в переносном, а в буквальном смысле. Еще классики русского дореволюционного театрально-декорационного искусства, стремясь к созданию на сцене единой живописной картины, «вписывали» в нее костюмы действующих лиц. Костюмы приобретали тем самым не только образно-характеристическое, но и живописно-колористическое значение. Будучи средством изображения персонажей и выражения их характеров, они становились также «красочными пятнами» в общей цветовой гармонии. Таково, в частности, значение костюмов в музыкальных спектаклях А. Бенуа, Л. Бакста, К. Коровина, А. Головина.

У некоторых художников того времени живописно-колористическое значение костюма абсолютизировалось. И тогда он превращался только в красочное пятно. Это была крайность,

¹ Пьетро ди Готтардо Гонзаго 1751—1831. Жизнь и творчество. Сочинения. Монографическое исследование Ф. Я. Сыркиной (перевод сочинений и писем А. Г. Мовшенсона). М., 1974, с. 97.

которая вела к ослаблению образно-характеристической роли, костюма, к подавлению актера. Это характерно, например, для некоторых работ Б. Анисфельда, С. Судейкина. Однако принцип «вписывания» костюма в единую живописную картину был завоеванием театрально-декорационного искусства начала века, и он применяется также современными художниками.

Освещение, в значительной мере создающее колорит декорации, и костюмы, соотнесенные с нею по цвету, — это меняющиеся элементы неизменного декорационного изображения. Именно благодаря своей изменчивости они способны динамизировать изобразительное целое. Тем самым в значительной мере преодолевается противоречие между пространственным и временным характером данных искусств, они сливаются в единое художественное целое.

В статье «Балет как синтетическое искусство» мы уже показали на примере оформления «Спящей красавицы» суть «симфонической живописи» С. Вирсаладзе, где изобразительное решение динамично и соподчинено музыке. Другим подобным примером могла бы быть картина ярмарки в «Каменном цветке» С. Прокофьева, поставленном Ю. Григоровичем и оформленном С. Вирсаладзе. Здесь тоже общий вихрь танцевального движения пестрой многокрасочной толпы соотнесен с цветовой системой декорации, развивает ее и динамизирует, соподчиняя ритму и симфоническому развитию музыки. Такие же свойства изобразительного решения обнаруживаются и в других работах С. Вирсаладзе, о которых далее еще будет идти речь.

А теперь покажем связь художественного оформления с музыкой на другом примере — работе, принадлежавшей художнику В. Рындину.

Балет «Паганини» (Большой театр, 1961) был поставлен балетмейстером Л. Лавровским, использовавшим произведение С. Рахманинова «Рапсодия на тему Паганини». Цикл вариаций на тему Паганини характеризуется яркими образными контрастами, симфонизмом развития. Мы находим здесь образы лирические и драматические, суровые и нежные, скерцозно-демонические и бурно-смятенные, траурно-трагедийные и мечтательно-поэтические.

На эту музыку поставлен балет, решенный в поэтическом ключе. Это не история жизни героя, а легенда о нем. Его образ предстает как бы в воспоминании, в лирико-поэтическом повествовании.

Творческая одержимость героя, преследования инквизиции, зависть врагов, личные неудачи, триумф творчества — все это раскрывается в непрерывном танцевальном развитии действия, где отдельные эпизоды, конкретизирующие внешние обстоятельства, сливаются в целостное единство, скрепленное центральным образом. В. Рындин нашел для этого спектакля крайне

простое изобразительное решение, отвечающее и его «поэмности», и его музыкальной драматургии.

Сцена открыта и свободна для танца. Спектакль идет почти в одних кулисах. Оформление основано на системе тюлевых фестонов и драпировок заднего плана, создающих причудливые комбинации складок. Скользящая подсветка делает их воздушными и призрачными. Поднимаясь и опускаясь, тюли создают динамичное и фантастическое движение световых линий. Пока тюли освещены этим скользящим светом, за ними меняются задники.

Когда же подсветка снимается, высвечиваются изобразительные элементы отдельных эпизодов: то небо, то море, то церковный витраж, то люстры балльного зала. Каждый эпизод соответствует той или иной музыкальной вариации. Эти эпизоды плавно «перетекают» один в другой, отвечая непрерывности и динамике музыкального развития.

Связь с музыкой проявляется здесь, во-первых, в структуре целого. Перемены в оформлении — иной характер освещения и изобразительных деталей, подъемы и опускания тюлевой завесы, высвечивания и затемнения — все это определяется чередованием музыкальных вариаций, сменами разделов музыкальной формы. Во-вторых, образный характер и живописный колорит каждого отдельного эпизода обусловлен выразительностью музыки, воплощает настроение и образный смысл каждой отдельной музыкальной вариации. В результате изобразительное оформление в каждом отдельном эпизоде, а также в их смене воспринимается в единстве с музыкой, соответствующее ей и выражающее ее.

Соответствие изобразительного решения музыке не может быть однозначным. Балетмейстером и художником музыка может интерпретироваться по-разному. Среди этих интерпретаций могут быть как противоречащие музыке, так и воплощающие ее. Но поскольку сама музыка является многогранной, выражающие ее живописные интерпретации могут быть в границах ее объективного содержания достаточно многообразными.

Художественное оформление соотнесено с музыкой и выражает ее. Но при этом оно относительно самостоятельно, а следовательно, оно может также дополнять ее, подчеркивать в ней только определенные стороны, отвлекаясь от других, вносить в диктуемое музыкой содержание свои, новые акценты.

Примером может послужить оформление С. Вирсаладзе балета «Спартак» А. Хачатуряна в постановке Ю. Григоровича (Большой театр, 1968). Художники предшествующих постановок (В. Ходасевич, А. Константиновский, В. Рындин и другие) шли от исторической достоверности, от пышного, грандиозного и монументального образа Рима. С. Вирсаладзе стремился создать не историко-этнографический, а обобщенный образ. В его декорациях господствует мотив древнего серого камня, в кото-

рый одета сцена и который образует стены. Эти стены кольцом окружают рабов или складываются в стройные архитектурные сооружения мира господ. Здесь нет пышности и великолепия, но есть величие и суровость. Декорации словно «аккомпанируют» народной трагедии.

Возникает вопрос: не противоречит ли такое решение музыке, яркой, многокрасочной, пышной? Да, внешней декоративности красочной палитры Хачатуряна оно противоречит. Но не эта роскошь гармонических и оркестровых красок составляет наиболее сильную сторону композиторской партитуры, а эмоциональная напряженность, глубокий драматизм музыки. Эти же качества нашли свое выражение и в изобразительном решении. Балетмейстер и художник выступают здесь как творческие единомышленники в понимании сути спектакля, его образно-смыслового «зерна». Образуя своеобразный «контрапункт» к музыке Хачатуряна, то сходясь, то расходясь с ней, подчеркивая в ней одни качества и отвлекаясь от других, декорации Вирсаладзе несколько «умеряют» ее красочную пышность. Зато они раскрывают ее глубинный смысл, усиливают ее драматические начала. Живописное решение декораций тяготеет к монохромности. Вместе с тем, оно не графическое, а именно живописное, ибо в пределах одного цвета Вирсаладзе находит множество оттенков, существенных для создания эмоционального образа.

Выше было сказано, что синтез изобразительного искусства и музыки может быть достигнут лишь через посредство хореографического действия, разные стороны которого выражаются этими искусствами. Таким образом, для того чтобы воплощать музыку, изобразительное решение должно быть органически связано с хореографией. Что это значит? Каковы особые условия работы художника, налагаемые спецификой балета? Ведь не всякое одновременное восприятие изображения и хореографического действия означает их синтез. Следовательно, чтобы органически слиться с хореографией, само изображение должно обладать определенными особенностями. Каковы они?

Общеизвестно, что условия танцевального действия вызывают необходимость освободить планшеты сцены для развертывания хореографических композиций. Поэтому сложные пространственные решения с обилием станков и загромождением сцены объемными декорациями в балете встречаются значительно реже, чем в драме или в опере. Центр тяжести в художественном решении декораций балета падает преимущественно на разработку заднего плана, кулис, падуг, порталного обрамления сцены.

Точно также и в создании костюмов художник в балете, как уже указывалось, не может ограничиться только выявлением исторической, социальной, национальной, индивидуальной характеристики того или иного персонажа. Он обязан сделать костюмы

легкими и удобными для танца, подчеркивающими структуру тела и танцевальные движения. Основой балетного костюма поэтому является танцевальная «униформа», изобразительно разрабатываемая в зависимости от конкретных образов и содержания спектакля.

В большей мере индивидуализированными обычно являются костюмы главных героев. Кордебалет чаще одет одинаково (при этом иногда различаются костюмы групп), за исключением тех случаев, когда он изображает реальную многоликую толпу (примерами могут служить первый акт «Дон Кихота» в оформлении К. Коровина, народные танцы «Ромео и Джульетты» в оформлении П. Вильямса и др.). Унификация костюмов в массовом танце (например, в танцах виллис, лебедей, нерейд из классических балетов или подруг Катерины в «Каменном цветке», «мыслей» Мехменэ Бану в «Легенде о любви» и т. п.) подчеркивает его эмоционально-символическое значение и соответствует единству и обобщенности танцевальной композиции. В создании костюмов индивидуальных персонажей художник в балете добивается единства изобразительной характеристики и танцевальности. О задаче достижения живописно-колористического единства костюмов и декораций выше уже шла речь.

Все это важные, но более или менее внешние требования хореографии, относящиеся к работе художника. Кроме этого перед художником возникает более сложная и глубокая задача — согласование изобразительного решения со специфическими чертами хореографической образности: музыкальностью и симфонизмом танцевального действия, его обобщенностью, эмоционально-лирической наполненностью, а нередко и метафорическим значением. Так, натуральность декораций и костюмов может вступать в противоречие с условностью хореографического действия, и наоборот, отвлеченность и схематизм изобразительного решения могут противоречить жизненной наполненности и эмоционально-психологической конкретности хореографии.

Задача художника в балете состоит в том, чтобы выразить идейное «зерно» спектакля, создать среду и внешний облик действия в формах, отвечающих образной сущности хореографии. В этом случае достигается художественная целостность спектакля, в котором изобразительное решение воплощает драматургию, музыку и хореографию в их единстве.

Как это происходит, покажем на примере двух спектаклей, поставленных Ю. Григоровичем и оформленных С. Вирсаладзе — «Щелкунчика» П. Чайковского (Большой театр, 1966) и «Ивана Грозного» на музыку С. Прокофьева в транскрипции М. Чулаки (Большой театр, 1975). Данные спектакли отличаются поразительно органичной связью изобразительного решения с хореографическим действием, а через него и с музыкой. Их оформление лаконично, в нем нет ни одной ненужной для

действия детали. Но то, что видит на сцене зритель, является не картиной, не фоном, не украшением и даже не средой действия, а его собственной неотъемлемой частью.

Как уже было сказано в предыдущей статье, Ю. Григорович поставил «Щелкунчика» не как сказку для детей, а как своеобразную философско-хореографическую поэму, где через детский образный мир раскрывается большое и серьезное жизненное содержание.

Спектакль показывает этапы духовного роста его героев, происходящего через сострадание к чужому горю, через борьбу со злым наваждением, через стойкость и мужество, верность в любви и дружбе. Мечта о счастье, о прекрасном и дружественном человеку мире одухотворяет развивающихся и мужавших героев спектакля. Здесь раскрывается прекрасный расцвет юности, развертывание ее потенциальных жизненных сил.

Выявление этапов духовного роста героев происходит не в мечте и не во сне, а как бы «на самом деле», во время их новогоднего путешествия по елке к ее увенчанной звездой вершине. В иносказательно-метафорической форме выражается расцвет личности юных существ. Таким образом, самый хореографический замысел спектакля неотделим от определенного способа его изобразительного воплощения, как бы рожден вместе с ним.

Благодаря такому решению образ елки в этом спектакле, будучи компонентом всех его картин, составляет, однако, не просто фон действия, а является своеобразным «действующим лицом». Эта елка здесь включена в действие, слита с ним, действие развертывается с ее участием. В картине новогоднего праздника елка таинственно чернеет на заднем плане. В ночной сцене она фантастически растет, и вместе с нею словно увеличивается все в доме: больше становятся размеры висящего на стене портрета, удлиняются часы, оживают игрушки, превращаясь из кукол в людей. И потому так закономерно Маша вырастает из ребенка во взрослую девушку, а Щелкунчик из безобразной игрушки превращается в прекрасного принца. Вальс снежинок дан на фоне пригорка и виднеющихся вдали домиков. Но над всем доминирует серебристо-белая елка, сияющая ослепительной чистотой. Она здесь словно воплощение мечты, влекущей героев в неведомые дали.

Три картины второго акта — это три этапа «путешествия по елке» и одновременно три фона с ее изображением. Они даются последовательно на переднем, среднем и заднем планах. Поднимающиеся занавесы все больше раскрывают сцену, и это продвижение вглубь символизирует восхождение вверх, к вершине елки.

В первых двух картинах декорационный фон представляет собой изображение в масштабе всей сцены средней части елки,

словно выросшей до таких гигантских размеров, что не видны ни основание ее, ни вершина. На темном фоне ее раскидистых лап — красные, розовые, голубые, серебряные шары, звезды, гирлянды и другие елочные украшения. При этом фон первой картины более прозрачный и светлый, соответствующий пасторальной музыке начала второго акта и счастливо-радостным танцам кукол.

Фон второй картины более плотный, насыщенный, темный: перед ним разворачиваются драматические события последнего боя мышей и Щелкунчика, а также «серьезный» дивертисмент кукол. Наконец, в последней картине на заднем плане — сияющая вершина елки на фоне неба, покрытого елочными украшениями. Герои словно исчерпали свое «путешествие по елке», достигли ее вершины, где и нашли свое счастье.

Елка в «Щелкунчике» определяет целостный образ спектакля, наполняя все действие поэзией новогоднего вечера. Ее образ в этом спектакле метафорически многозначен, как многозначны танцевальные образы и хореографические композиции. Образная многозначность елки словно находит отзвук в ее многоцветности. Перед нами менее всего натуральная, обычная елка.

Она то таинственно-черная, то серебристо-сверкающая, то розоватая. Она то предстает перед нами целиком во всем своем великолепии, то словно заполняет всю сцену, то манит своей блистающей верхушкой. Веришь, что такая елка может расти, что ее игрушки могут оживать, а вокруг нее происходить всяческие чудеса.

В колористическом решении спектакля, как всегда, сказались изысканный вкус и строгая логика мышления художника. На первый взгляд здесь все крайне просто. Как и в ряде других спектаклей Вирсаладзе, цветовое решение имеет здесь ахроматическую основу (черный, серый, белый цвета), составляющую его своеобразный костяк. Эти цвета здесь находятся в гармоническом равновесии и сочетаются только с двумя цветовыми гаммами: розово-красной и голубой. В первом акте кроме «ахроматической трехцветки» преобладает розово-красная гамма, а во втором к ней присоединяется также серебристо-голубая.

В действии участвует не только елка как целое, а и все то, что находится на ней и украшает ее: игрушки, снежинки, канделябры со свечами. В сцене ночного роста елки оживают висящие на ней и сложенные у ее подножия игрушки. Среди них русские, испанские, французские, индийские и китайские куклы. Они по-детски беспомощны и наивны, добры и сразу становятся друзьями Маши. Куклы в ужасе жмутся в углу во время боя Щелкунчика с мышами, радуются его победе, утешают Машу и в дальнейшем становятся спутниками юных героев на протяжении всего их путешествия по елке, соперничая все его колли-

зии. А дивертисмент второго акта решен как их «портретные» характеристики.

Мягкой пеленой покрывает елку падающий снег. И снежинки, лежащие на ней, тоже оживают, окружают героев, влекут их в заманчивые дали. Герои участвуют своими репликами в вальсе снежинок, который тем самым утрачивает дивертисментный характер, становится действенным. Это этап путешествия — духовного роста: летящие, кружащиеся снежинки словно подхватывают героев, несут их с собой.

Наконец, в последней картине в действие вступают елочные канделябры. В сцене обручения Щелкунчика и Маши, их большого дуэта, раскрывающего полноту их чувств, участвует кордебалет, «резонирующий» этим чувствам, усиливающий эмоциональную атмосферу действия, создающий вместе с игрушками образ радостной, дружественной среды, окружающей героев. Костюмы кордебалета по цвету перекликаются с елкой, серебристо мерцающей на заднем плане. В руках у основной группы танцоров — канделябры со свечами, какие висят на елке. Во всей этой сцене (включающей вальс, па-де-де и финал) кордебалет выступает, таким образом, в качестве танцующих елочных канделябров, связывая изображение елки с главными героями. Здесь образуется следующий ряд:

Канделябры на елке —

Танцующие канделябры
Кордебалет

— главные герои

Мы видим, как органически слито в «Щелкунчике» изобразительное решение с танцевальным действием. Это действие просто невозможно, оно потеряет всякий смысл без образа елки и как бы сошедших с ее ветвей игрушек, снежинок, канделябров, которые вместе с елкой участвуют в жизни главных героев, неотделимы от их духовного расцвета и роста. Елка и населяющие ее существа — главный компонент изобразительного решения данного спектакля. Но связь с танцевальным действием, соответствие его специфике присущи и всем другим его компонентам. Обратимся, например, к самому началу, к прологу спектакля.

Портальная рама со звездами (черными по серебристому фону, серебристыми — по черному) и арлекином (из красных и черных фестонов со шнуром и кистью) образует как бы обрамление сцены детского театра, являясь постоянным элементом оформления. Это обрамление вводит в детский и кукольный мир спектакля, заставляя воспринимать его как своеобразный театр в театре, подчеркивает иносказательно-метафорический смысл балета.

Мышление художника и балетмейстера идет здесь по одному пути. Об этом говорит уже самое начало спектакля — сцена сбора гостей на елку. В предшествующем спектакле В. Вайнонена она давалась на фоне декорации, изображавшей улицу перед домом Штальбаума и имела бытовой характер. Григорович превратил эту сцену в экспозицию образа гостей, намечающую главный принцип пластического решения спектакля (танцевальная полифония и симфонизм). И в этом ему помог художник, создавший оригинальный и глубоко принципиальный по своему художественному значению специальный занавес спектакля. Мы видим этот занавес в начале и в конце первого акта, а также в конце всего спектакля.

Гости собираются на праздник, двигаясь по авансцене перед занавесом, на который проецируется падающий снег. Если бы этот занавес представлял собою просто белый тюль, являющийся фоном для проекции, падающий снег имел бы чисто изобразительный характер и сцена в принципе мало отличалась бы от решения Вайнонена. С другой стороны, если бы этот занавес представлял собой только театральную драпировку, то утратились бы столь необходимые в спектакле атмосфера зимнего вечера, правдоподобие в изображении собирающихся гостей, исчезла бы поэтичность образа падающих снежинок, которые превращаются потом в танцевальное олицетворение счастливой мечты героев. И Вирсаладзе соединяет тюль с драпировкой, создавая сложный, двуплановый занавес: на первом плане — белый тюль с проекцией падающего снега, за ним высвечивается изображение розово-серых драпировок. Тем самым снимается бытовизм предшествующих постановок и наряду с этим преодолевается опасность отвлеченно-безликой театральности; сохраняется изобразительная конкретность, но подчеркивается обобщающе-экспозиционное значение сцены.

Так художник помогает балетмейстеру найти принципиальный «ключ» образного решения спектакля. Казалось бы, фон для пролога — второстепенный момент оформления спектакля. А, вместе с тем, в нем — «зерно» художественного решения целого.

Костюмы, как и в других спектаклях Вирсаладзе, по своему покрою и цвету связаны с характерами персонажей и с особенностями их хореографической лексики. Здесь также противостоят фантастика и быт. При этом в бытовых сценах костюмы действующих лиц в большей мере характеристичны (гости и дети в первой картине), в фантастических — танцевальны (главные герои, участники вальса снежинок и финала). В костюмах Дроссельмейера и кукол в равной мере сочетается то и другое.

Костюмы взрослых более темные, детей — более светлые. В эскизах Вирсаладзе подчеркивает это различие: он пишет одежды взрослых плотным цветом, а платья девочек и кур-

точки мальчиков строит на сочетании прозрачных и нежных тонов.

Все эскизы выполнены гуашью, но в изображениях взрослых она напоминает темпера, детей — акварель. Как это нередко бывает у Вирсаладзе, отвлекаясь от психологической характеристики персонажа, он, вместе с тем, намечает его хореографическую характеристику. Речь идет, разумеется, лишь о каком-либо одном пластическом штрихе. Но этот штрих неизменно подхватывается и развивается балетмейстером. Таковы, например, прямые, не согнутые в коленях ноги у мальчиков, вторая позиция у девочек, нога «утюжком» у русской куклы и т. п. Каждый, кто видел спектакль, вспомнит, сколь существенную роль играют эти пластические штрихи в хореографии. Они намечены уже в эскизе художника.

При этом не столь существенно подсказаны подобные детали художником балетмейстеру или эскизы костюмов созданы на основе уже «поставленной» хореографии. В практике работы Вирсаладзе и Григоровича было, видимо, и то, и другое. Важно, однако, что костюмы задумываются и создаются Вирсаладзе как бы «в материале танца», в единстве с хореографической пластикой, то есть являются специфически балетными в самом своем существе.

В колористическом отношении костюмы «Щелкунчика», как всегда у Вирсаладзе, развивают живопись декораций. Так, у ряда действующих лиц они выдержаны в черно-бело-серых тонах: Маша — целиком белая; Дроссельмейер — почти весь черный, с белым жабо, в лимонного цвета жилете и желтых перчатках; Мышиный царь — темно-серый с черным, на нем золотая корона и фиолетовый плащ. Сражение мышей и оловянных солдатиков тоже основано на столкновении черно-серого с белым, дополняемым кое-где красным. При этом каждый из ахроматических цветов «звучит» совершенно по-особому, индивидуально в сопоставлении с другими и в зависимости от своего предметного содержания.

Многие костюмы связаны с определяющими цветовыми гаммами декораций. Таков прежде всего костюм Щелкунчика — красный с золотыми нашивками у куклы, сияюще-алый с серебряными украшениями у Принца. Таковы также розовые и красные элементы в бытовых праздничных туалетах гостей первого акта. А серо-голубые участники большого вальса в последней картине, танцующие с канделябрами из красных и розовых свечей, кажутся словно отделившимися от елки. В спектакле немало костюмов, дополняющих декорацию новыми цветами. Например, наряды кукол вносят в цветовой строй синие, желтые, зеленые, малиновые «мазки», которых нет в декорациях.

Очень тонким приемом выявляет Вирсаладзе драматургическое значение двух групп кукол: тех, что связаны с Дроссельмейером, и тех, которые образуют свиту главных героев. Куклы

Дроссельмейера — это механизмы, заводные игрушки, которые он демонстрирует на детском новогоднем празднике. На Арлекине и Коломбине — домино из белых и красных, черных и золотистых ромбиков. Они восходят к традиции мирискуснических маскарадов, масок итальянской комедии (Бенуа, Сомов, Бакст). Черт и Чертовка — черные с красными полосками. Эти «адские» персонажи словно увешаны клоками шерсти, и руки их — в красных перчатках. Поэтому, когда они танцуют свой чертовский танец, то кажется, что из их черных тел все время вырываются колдовские язычки пламени. Все эти персонажи — часть демонического мира Дроссельмейера, и потому их костюмы не только по покрою, но и по цвету не имеют ничего общего с красками, свойственными миру реальных людей — и детей и взрослых.

Иное дело куклы — ожившие елочные игрушки. Они — часть образов мира Щелкунчика и Маши, друзья, сопровождающие героев на пути к счастью и переживающие все перипетии их судьбы.

Эти куклы в спектакле не механичны и не демоничны, а человечны, трогательны и простодушны, в отличие от кукол Дроссельмейера. Их наряды (удивительная деталь), соответствуя национальной характерности (русские, испанские, индийские, китайские, французские куклы), строятся, вместе с тем, на тех же оттенках, что и одежды мальчиков на детском празднике (красные, белые, желтые, зеленые, синие, малиновые тона), только здесь эти тона более насыщены. Цветовое решение костюмов оказывается тем самым связанным с драматургией спектакля, выражая контраст двух миров.

Изобразительное решение «Щелкунчика» по своему колориту строго продумано и четко организовано. Однако в колористической системе спектакля нет никакого схематизма. Она органически рождается из содержания.

А теперь обратимся к спектаклю, воплощающему совершенно другой образный мир — историческому балету «Иван Грозный». Его решение совершенно оригинально и не похоже ни на какие другие работы С. Вирсаладзе. Наряду с этим в нем столь же явно обнаруживается принцип совершенной слитности изображения с хореографией, его включенности в танцевальное действие.

Встреча в балетном спектакле с исторической Русью XVI века, с могущественным и жестоким царем Иваном Грозным может показаться неожиданной. Но советский балетный театр давно уже вышел за пределы легенды и сказки, породнился с большой классической литературой и знает немало удач в воплощении и современной темы и исторического прошлого. Опираясь на эти традиции, Ю. Григорович создал произведение об истоках русской государственности, о нравственных и психологических противоречиях крупного исторического деятеля, про-

изведение трагедийное и, вместе с тем, могучее в своей жизнеутверждающей силе.

С. Вирсаладзе обращался к эпохе Ивана Грозного еще в ранний период своей деятельности, оформив в 1942 году в театре им. Руставели пьесу В. Соловьева «Великий государь». Конкретное историко-бытовое решение этого спектакля сменилось в постановке Ю. Григоровича решением обобщенно-символическим, дающим своего рода лирико-драматический аккомпанемент хореографическому действию. Через обобщенные формы архитектуры, через изобразительные мотивы древнерусской иконописи и фресок С. Вирсаладзе передал целостный образ могучей, но трагедийной Руси.

С. Вирсаладзе освобождает сцену для танца, умея исключительно скупыми и лаконичными средствами создать образ эпохи, охарактеризовать среду действия, дать почувствовать «аромат» истории. При этом он никогда не сводит оформление к плоскому живописному фону, а дает пространственное решение декораций. В их основе — три полуцилиндра, напоминающие башни монастырей или абсиды древнерусских церквей. Они размещены на заднем плане и даются в различных комбинациях выпуклых и вогнутых сторон, по-разному моделируя сценическое пространство. Поверхности (стены) этих абсид сделаны из расписанных тюлей. Поэтому посредством высвечивания может быть показано то, что находится за ними. Так, действие ряда картин начинается внутри этих абсид — полуцилиндров, где высвечиваются группы действующих лиц (бояр, народа и др.), а затем полуцилиндры поворачиваются, группы открываются и начинается танцевальное действие. За средним (самым большим) полуцилиндром находится станок, который в отдельные моменты выдвигается вперед и тоже участвует в действии. На нем помещается то царский трон, то ложе царицы, то другие компоненты действия.

Таким образом, танцевальное действие каждый раз как бы «выходит» из декорации. Подобно этому «выходили» из малахитовой шкатулки герои «Каменного цветка», со страниц восточной книги — действующие лица «Легенды о любви», с ветвей елки — куклы «Щелкунчика». Этот прием, когда хореография как бы «изливается» из декорации и вновь «возвращается» в нее, неоднократно применяется С. Вирсаладзе, в том числе очень органично в «Иване Грозном».

Если бы С. Вирсаладзе ограничился в оформлении только этими изобразительно-конструктивными элементами, его декорация была бы действенной, но в известной мере сухой и образно бедной. Но художник дает также изобразительные задники, конкретизирующие действие и усиливающие образность целого. В них воспроизводятся мотивы древнерусских икон и настенных росписей. Так, в сцене праздника после победы на заднем плане — золотисто-коричневое с красным изображение

русского града с воином, напоминающее мотивы иконописи. А в сцене «видения» Ивана его дуэт с «призраком» разворачивается на фоне голубовато-коричневого изображения небесной сферы с ангелами, которое напоминает по колориту и по мотиву древние фрески.

В изобразительном решении нет никакой вычерченности, сухости, с которой мы иногда сталкиваемся в исторических спектаклях.

Художник шел не от копирования увражей, а от живого ощущения эпохи, ее стиля, ее образного мира. Это не подражание древним фрескам, а их образ, выплывающий, словно воспоминание, из глубины веков. На этом фоне — арки кулисного обрамления и мерцающая золотым блеском звонница колоколов на первом плане. Эта звонница также может быть примером того, как у С. Вирсаладзе декорации всегда сливаются с развитием действия, неотделимы от его течения. В данном спектакле Звонари выступают как корифеи народа, и образ их, словно лейтмотив, проходит через весь спектакль. Колокола отмечают все узловые моменты действия, и каждый раз они звучат по-разному. Это и тревожный набат, возвещающий боярскую смуту, и призывный сигнал к борьбе с иноземными захватчиками, и радостный, переливчатый звон победы, и торжественный, густой праздничный звон, и траурные колокола народной скорби, и мятежный, возбужденный набат народного бунта. Каждый раз Ю. Григорович находит особый танцевально-пластический образ Звонарей, соответствующий музыке и драматической ситуации. С. Вирсаладзе в свою очередь соответственно варьирует костюмы Звонарей (то красные, то черные, то белые) и освещение. Созданный им образ звонницы сливается с танцевальным действием, отчасти как бы даже «задавая» его.

Незаурядного мастерства достигает художник в решении костюмов, органически сочетающих национально-историческую характерность и танцевальность. На первый взгляд, трудно совместить балетный костюм и боярские шубы, классический танец и национальные одежды русских женщин. Но С. Вирсаладзе удается это. Он предельно облегчает костюм, вводя в его покррой разрезы, делая его удобным для танца. Однако он сохраняет основные детали, определяющие его жизненный облик.

На балетную «униформу», составляющую своего рода «каркас» костюма, словно наложены национально-исторические детали и элементы. Они крайне немногословны, но, вместе с тем, вполне достаточны, чтобы в танце костюм зажил образной жизнью и мы видели бы в нем не просто танцора, а персонаж спектакля.

Костюмы у С. Вирсаладзе по цвету органически связаны с декорациями, дополняя и развивая их «живописную тему». Эта

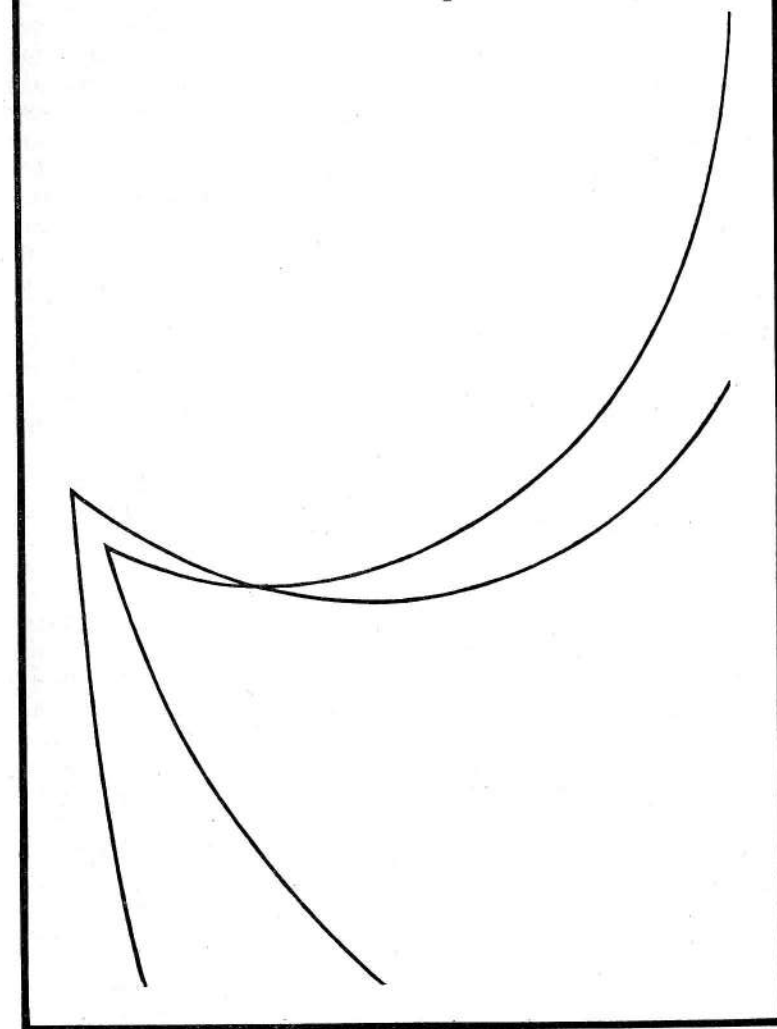
цветовая композиция в танце становится подвижной, как бы соединяя живопись с ритмами музыки, вовлекая ее в общее симфоническое развитие.

«Иван Грозный» — балет о величии исторического прошлого России, спектакль глубоких размышлений и больших проблем, и работа С. Вирсаладзе во многом определили его силу и убедительность.

Таким образом, художник в балете — истолкователь драматургии, музыки и хореографии в их единстве. Его работа — органический компонент балета как художественного целого, определяемого образной идеей. Чем в большей слитности с музыкально-хореографическим действием рождается изобразительное решение балета, тем, при прочих равных условиях, выше его художественность. Оформление балетного спектакля несет в себе особенности и его сценария, и его музыки, но не самих по себе, а воплощенных в хореографии. Изобразительно оформить танцевальное действие — значит не только дать ему простор на сцене и создать удобные для него костюмы, но и воплотить зримый облик образного целого. В этом смысле художник — равноправный творческий участник создания балетного спектакля. И чем глубже единство его работы с творчеством балетмейстера, тем надежнее залог удачи. В советском театрально-декорационном искусстве есть в этом отношении достижения, имеющие значение непреходящей художественной ценности.

РАЗДЕЛ II

Классика и современность



БАЛЕТНАЯ КЛАССИКА И ЕЕ СОВРЕМЕННОЕ ИСТОЛКОВАНИЕ

Современное понимание эстетических проблем хореографии проявляется и в отношении к балетной классике, в ее трактовке, принципах сценического воплощения. Всякое произведение искусства, в том числе балет, в каждую новую эпоху живет особой жизнью, раскрываясь по-разному в зависимости от миросозерцания этой эпохи и тех задач, которые она ставит перед художественным творчеством. Произведения любого искусства по-разному воспринимаются и осмысливаются людьми разных исторических периодов, стран и национальных культур. Произведения же исполнительских искусств, кроме того, еще и по-разному *воспроизводятся*.

Советский театр (драматический и музыкальный) знает немало примеров *нового рождения* произведений классической драматургии и музыки, осмысленных и поставленных с позиций мировоззрения социалистического общества, раскрывших в этих постановках неведомые до того грани своего содержания и выявивших всю полноту заключенного в них гуманизма. У нас накоплен огромный положительный опыт живой и творческой работы над классикой. Но были и ошибки. Они заключались в том, что творческий подход к классике порою подменялся субъективным произволом, современность решения — искусственной модернизацией, а новое осмысление — неоправданной переделкой.

Балет в этом отношении имеет общую судьбу со всем нашим театром. Здесь также есть немало великолепных постановок, сочетающих бережное отношение к классическому наследию с новым и современным его прочтением. В первую очередь, это относится к исполнительскому искусству. Достаточно напомнить о новом звучании старых образов хореографии в творчестве М. Семеновой (Одетта, Никия), Г. Улановой (Одетта, Жизель), К. Сергеева (Зигфрид, Альберт), В. Чабукиани (Солор, Базиль) и многих других талантливых танцовщиц и танцовщиков. Но были в нашем балете, особенно в постановочном искусстве, и перегибы, проявившиеся в «осовременивании» классики, в ее искажении и постановке «дыбом».

В балетном театре есть специфические проблемы, связанные с трактовкой хореографической классики. В отличие от драмы и оперы танцевальная лексика не фиксируется

в записи¹. Между тем она составляет основной «текст» балета. Если в драме и в опере движения актера на сцене и пластическое решение спектакля (когда оно есть) — область постановочного и исполнительского творчества, то танцевальные движения на сцене — это сам балет как хореографическое произведение.

Хореография балетного спектакля в этом смысле должна быть уподоблена не сценическому движению, а словесному тексту драмы или звуковой ткани оперы — основе творчества исполнителей. К исполнительской же сфере в балете относится индивидуальная трактовка хореографического текста при его воспроизведении в спектакле. Ставя оперу, театр воспроизводит партитуру, но заново «сочиняет» спектакль. Ставя же балет, он воспроизводит не только созданную в прошлом музыку, но и хореографический текст балета, то есть воспроизводит часть (при этом определяющую) старого спектакля.

В каком же отношении должна находиться новая постановка балета к старому хореографическому тексту? Нужно ли его полностью изменять или полностью сохранять? Нужно ли его частично сохранять, и в какой-то мере изменять? Что конкретно подлежит изменению или сохранению и в каком именно отношении? Все эти вопросы встают перед деятелями хореографии.

Общие положения о необходимости единства исторического подхода и современного осмысления, традиций и новаторства всем ясны. Ясна и противоположность между «музейностью» и искусственной модернизацией в постановке классики, и то и другое — ложные крайности. Но в практике искусства эти достаточно очевидные общие положения нередко искажаются, и в конкретном решении вопросов возникает немало реальных трудностей.

В 20-е годы перед балетным театром стояла задача сохранения классики в смысле *продолжения* жизни на советской сцене спектаклей, поставленных до революции. Эта задача была решена потому, что новый зритель принял классический балет и полюбил его. Вместе с тем, в 20-е годы делались попытки и новых, современных постановок классики, выражавшиеся в коренных переделках ее и не давшие плодотворных результатов.

Примером может быть «Щелкунчик» П. И. Чайковского в постановке Ф. Лопухова (1929). В этот спектакль были внесены черты экспрессионизма. Оформление его имело отпечаток конструктивизма и было основано на применении движущихся ширм. В спектакле усиливались черты гротеска, применялись шаржированные маски. Снежинки были похожи на мюзик-

¹ Известно, что все предлагавшиеся до сих пор системы записи хореографии несовершенны и ни одна из них не укоренилась в практике. Балетмейстеры либо вообще не пользуются записями, либо пользуются ими приблизительно и каждый на свой лад.

холльных герлс, герои крутились на карусели, в вальсе участвовали велосипедисты, а в па-де-де Щелкунчика и Маши применялись акробатические движения. Такое «осовременивание», разумеется, не только не раскрывало глубже музыку П. Чайковского, но, наоборот, заслоняло ее.

В период 30-х — первой половины 50-х годов реалистические достижения нашего искусства позволили во многом верно подойти и к классике. В эти годы были заново поставлены почти все произведения классического репертуара. Многие спектакли оказались для своего времени очень значительными и живут на сцене до сих пор. Таковы «Лебединое озеро» А. Мессерера (1937), «Лебединое озеро» К. Сергеева (1950), «Щелкунчик» В. Вайнонена (1934), «Баядерка» В. Чабукиани (1940), «Жизель» Л. Лавровского (1944) и некоторые другие.

В этих постановках сохранялась основа классической хореографии (за исключением «Щелкунчика», где эта основа почти целиком была утрачена). Но выверялась драматургическая логика спектакля, углублялись психологизм и правдивость образов, спектакли очищались от вековой рутины и штампов, обновлялись декорации, в ряде случаев происходило дополнение новыми эпизодами, направленное на более танцевальное решение целого («Баядерка» В. Чабукиани).

В данный период была решена проблема новой сценической жизни классического наследия в его соответствии с духом и принципами времени. Однако не все постановки оказались удачными, и даже в лучших были некоторые утраты (например, переделка Л. Лавровским крестьянского танца в «Жизели»). Особенно они сказались в послевоенные годы, когда наметилась недооценка хореографического наследия. Ведь балеты прошлого в массе своей менее всего могли похвастаться выигрышностью драматического содержания или претендовать на то, чтобы тягаться в своей сценарной основе с литературой и драматическим театром. Что же касается хореографических форм и танцевальной лексики, то увидеть в них содержание, выходящее за пределы убогого сценария, могли далеко не все.

Это привело прежде всего к недостаткам в системе образования и подготовки балетмейстеров, которые частично наблюдаются до сих пор. В 40—50-е годы появилась целая плеяда балетмейстеров, не знающих классики и не могущих точно воспроизвести хореографический текст величайших творений М. Петипа, Л. Иванова, М. Фокина, А. Горского и других выдающихся хореографов (их попросту не учили или плохо учили этому в вузе). Профессиональная беспомощность порою прикрывалась фразой о творческом переосмыслении классики с позиций современности, а устарелость сценарной драматургии ряда балетов прошлого выдавалась за архаику самой хореографии. Все это приводило к чудовищной перекройке классических произведений при их постановке.

Судьба «Лебединого озера» П. Чайковского в последние двадцать лет была поистине многострадальной. Известно, что рождение музыки Чайковского не повлекло за собою сразу адекватного ее значению спектакля (мы имеем в виду провал первой постановки В. Рейзингера). Создание же «Лебединого озера» как художественно совершенного балета в постановке Л. Иванова и М. Петипа было связано со значительными переделками партитуры (купюры, перестановки номеров, введение новых пьес), сделанными постановщиками при участии дирижера Р. Дриго. Возникло противоречие между первоначальной редакцией Чайковского и великолепным спектаклем, до сих пор окончательно не разрешенное.

Этапное значение в сценической истории «Лебединого озера» имела постановка А. Горского на сцене Большого театра (1922). В ее основу лег спектакль Л. Иванова — М. Петипа, над усовершенствованием которого А. Горский работал с 1901 года. По утверждению Ю. Слонимского, «усовершенствованная Горским хореография Иванова — Петипа приобрела ряд достоинств и стала подле своего первоисточника»¹. С четвертым актом, поставленным А. Мессерером (также на основе Иванова — Горского), этот спектакль жил на сцене Большого театра до начала 70-х годов. Другие постановки «Лебединого озера» на академической сцене — А. Вагановой (1933), Ф. Лопухова (1945), К. Сергеева (1950) — основывались также на спектакле Иванова — Петипа, в который вносились отдельные (не всегда удачные) изменения.

Однако расхождение между композиторской редакцией и классическим спектаклем тревожило (и до сих пор тревожит) балетмейстерскую мысль. В 1953 году «Лебединое озеро» было поставлено в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко балетмейстером В. Бурмейстером с сохранением ивановских лебединых актов (в возобновлении П. Гусева), но с переосмыслением концепции целого и коренным изменением хореографии первого и третьего актов. Бурмейстер стремился усилить драматическую логику и приблизить его к композиторской партитуре. О противоречивости этого спектакля нам уже приходилось писать².

В свете интересующих нас здесь вопросов отметим ошибочную, на наш взгляд, тенденцию к обилию бытовых подробностей в хореографическом действии, особенно отчетливо проявляющуюся в первом акте. Превратив действие из приподнято-праздничного (совершеннолетие принца) в буднично-бытовое (пикник и развлечение аристократов с крестьянками), балетмейстер сделал этот акт еще более дробным, лишил его танцевально-

¹ Слонимский Ю. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956, с. 155—156.

² См. книгу: Ванслов В. В. Содержание и форма в искусстве. М., 1956, с. 364—366.

симфонического единства, «заземлил» большой вальс (развертывающийся здесь как серия развлекательных сценок-игр) и дал противоречащую музыке шуточно-пародийную трактовку полонеза. Погрешил он и против основного образно-смыслового конфликта, заложенного в музыке. Ведь не детали драматического сюжета существенны в развертывании танцевального действия, а противопоставление праздничной атмосферы, окружающей принца, и его романтического томления. Зигфрид здесь еще не выделен из своего окружения, характеризуется им, но уже не сливается с ним целиком, несет в себе предчувствие иной судьбы. И все это должно быть выражено в самих хореографических формах и танцах.

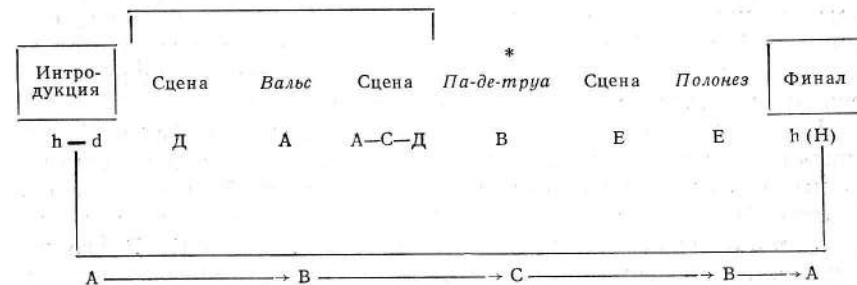
Нельзя не отметить большой композиционной цельности, структурной завершенности первого акта «Лебединого озера» в постановке Горского, которая до сих пор не была предметом исследовательского внимания. Поэтому остановимся на этом подробнее.

Схема 5

СХЕМА КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ ПЕРВОГО АКТА

«ЛЕБЕДИНОГО ОЗЕРА»¹

(Постановка А. Горского)



¹ В первом ряду перечисленные «номера» спектакля. Интродукция и финал обведены как обрамление акта: они перекликаются между собой музыкально-тематически (лебединая тема), тонально (h), а также как эпизоды, лежащие за пределами праздника и противопоставляемые ему по своему драматическому смыслу.

Вальс, па-де-труа и полонез использованы как крупные танцевально-симфонические формы, составляющие хореографическую основу акта и чередующиеся с соединяющими их в единое целое пантомимно-танцевальными сценами. При этом сцены, обрамляющие вальс, образуют вместе с ним трехчастную форму: тонально (D—A—D) и драматургически (Зигфрид с наставником — вальс — Зигфрид с матерью). Это отмечено квадратной скобкой сверху. Па-де-труа отмечено сверху звездочкой как композиционный центр акта, выделенный и тонально (B-dur далекая тональность по отношению ко всем другим тональностям акта, связанным между собой исключительно первой степенью родства).

Вторая строка схемы характеризует тональное развитие акта.

Третья строка показывает, что весь акт может быть уподоблен весьма распространенной в музыке пятичастной симметричной форме ABCBA, где

Ошибочно, разумеется, сводить ценность спектакля к его структуре. Но не менее ошибочно и недооценивать значения художественной логики композиционного построения. Можно спорить о преимуществах композиторской редакции, но нельзя не признать, что только благодаря этому вторжению в партитуру Горскому удалось достичь того композиционного единства, которым отличается первый акт (оно есть и в других актах спектакля) и которое отнюдь не чисто формально. Эта структура несет в себе всю полноту музыкально-хореографической драматургии, является внешним выражением содержательного танцевально-симфонического действия.

Такие достижения классики нужно беречь, им следовать, на них учиться при постановке новых балетов. Между тем после спектакля Бурмейстера возникла буквально эпидемия «творческих переосмыслений» «Лебединого озера». Едва ли не каждый балетмейстер стремился переиначить его по-своему под видом приближения то к замыслу Чайковского, то к современности, то к драматическому театру и т. д. Постановка Бурмейстера имела принципиальный характер и последовательно выражала определенное понимание задач балетного искусства, сложившееся в том театре, где она была осуществлена. После нее же расплодились переделки беспринципные, нередко прикрывающие простое неумение воссоздать на сцене классический хореографический текст. Изуродованные, эклектические спектакли с плоским, обедненным идейно-образным танцевальным решением стали поветрием периферийных сцен.

В Горьковском театре оперы и балета балетмейстер Г. Язвинский при постановке «Лебединого озера» ввел в лебединые сцены второго акта «наплыв», показывающий, как девушка Одетта была заколдована Ротбартом и превращена в птицу (натуралистическая иллюстрация рассказа Одетты). В его же спектакле при открытии занавеса в первом акте зрители видели на сцене не танец, а... фехтование: наставник давал урок принцу и его друзьям. «Ружье», ввешенное в первом акте, «стреляло» в последнем: сражение Зигфрида с Ротбартом также представляло собою сцену фехтования, и принц (недаром его учили!) прокалывал злого гения. В результате в спектакле побеждала не любовь, а шпага.

В постановке Л. Серебровской (Саратов) Одетта, Одилия и Ротбарт в полном противоречии с музыкой появлялись уже в первом акте. Весь акт по существу был посвящен «объяснению» того, почему и как Ротбарт заколдовал Одетту. Оказывается, она была соперницей его дочери Одиллии, Зигфрид же выбрал Одетту, и поэтому Ротбарт силами злых чар устранил

А — обрамление, В — массовые танцы, С — центральный эпизод, а стрелки (→) — соединительные сцены между опорными хореографическими точками и композиционными «узлами».

соперницу (в конце акта он гнал ее, превращенную в лебедя, со сцены). И ради подобной авантюрно-приключенческой чепухи, выдававшейся за содержательную драматургию, была полностью заменена и при этом обеднена классическая хореография!

Приведенные примеры — лишь некоторые из многих. Едва ли не в каждом оперно-балетном театре страны еще недавно можно было найти «свое» «Лебединое озеро», переделки в котором не оправданы никаким принципиально новым прочтением партитуры.

Во второй половине 50-х — начале 60-х годов появилась на сценах ряда периферийных театров и трехактная «Жизель» (по либретто С. Трегубова). Ее первый акт растягивался на два (путем дополнения другими произведениями Адана). В действие вводились различные дивертисментно-фондовые танцы, а также большое любовное адажио Альберта и Жизели. Все это в корне меняло идейно-образную концепцию и хореографическую красоту бессмертного произведения Перро, Коралли и Петипа, являющегося едва ли не лучшим балетным спектаклем в мире.

Однако весь смысл «Жизели» именно в противопоставлении двух контрастных актов — реального и фантастического, которое выражает романтический раскол жизни и мечты, действительности и идеала. Хореография спектакля построена на переключках-соответствиях танцевальных эпизодов и конкретных приемов в первом и во втором актах. Благодаря им еще резче подчеркивается контраст и противопоставление двух актов. И в первом и во втором актах массовые танцы «полифоничны», симфоничны и основаны на взаимодействии солиста, малого ансамбля и кордебалета (передача и тематическая разработка пластических мотивов). Но в первом акте это крестьяне, во втором — виллисы; в первом — реальный быт, во втором — поэтическая греза; в первом — сочетание характерного и классического танца, во втором — «чистая» классика. И в первом и во втором актах есть па-де-де. Но в первом акте в нем заключен образ счастливой, торжествующей любви (так называемое «вставное» па-де-де друзей Альберта), во втором — мечтательный рассказ о несбывшейся, несчастной любви (па-де-де Жизели и Альберта); в первом акте это — любовь земная, во втором — возвышенная, романтическая. И в первом и во втором актах есть сходные танцевальные приемы (например, «диагональ» кордебалета, вдоль которой движутся солисты; встречное движение шеренг в массовом танце и другие). Но эти соответствия лишь обостряют противопоставление эмоционально-образного наполнения танцев, рисующих обыденный мир, где не сбылась романтическая любовь героев, и необычный (фантастический) мир, где она кажется сбывшейся.

«Жизель» — произведение исключительного хореографического совершенства и предельной художественной закончен-

ности. Приделать к ней еще один акт — это все равно что приписать скерцо и финал к двухчастной так называемой «Неоконченной симфонии» Шуберта¹. Ведь не только от хореографической стройности, но и от образной концепции балета в этом случае ничего не остается. Если смысл спектакля в рассказе о романтической любви (несбывшейся в жестоком мире, основанном на неравенстве, предрассудках и антагонизмах между людьми), то уже одно введение любовного адажио Альберта и Жизели, рассказывающего как раз о *сбывшейся* любви, ломает всю концепцию спектакля и делает бессмысленным противопоставление реальному миру «акта виллис».

Мы не говорим здесь о кощунственных вульгарно-социологических попытках превратить Альберта из романтического юноши, любящего Жизель искренне и самозабвенно, в развлекающегося соблазнителя и негодяя-аристократа, а положительным героем спектакля сделать «человека из народа» Ганса (на самом же деле в своей ограниченности разрушающего возможное счастье героев и за то наказанного виллисами). Не говорим мы и о псевдоматериалистических попытках «оправдать» второй акт безумными видениями Альберта. Все это имело место в сравнительно недавней сценической истории «Жизели», но сейчас уже стало «перевернутой страницей» нашего балетного театра (при этом страницей, отнюдь не украшающей его историю).

Как видим, проблема трактовки хореографической классики на нашей сцене стоит достаточно остро. И потому не случайно в последние годы все чаще стали раздаваться голоса о недопустимости вульгаризаторских переделок, об огромных неиспользованных «резервах» хореографии прошлого, о необходимости бережного восстановления и сохранения незаслуженно забытых, но поучительных и ценных произведений старого репертуара.

Определилось несколько различных точек зрения. Так например, Ф. Лопухов считал, что надо либо сохранять классические балеты с совершенно неизменным хореографическим текстом, либо полностью ставить их заново, ибо, по его мнению, частичные изменения и «улучшения» лишь портят старое, но не создают чего-либо принципиально нового². Сходной точки зрения одно время придерживался Ю. Слонимский, также допускавший в одной из статей два возможных решения вопроса (неизменное сохранение или полное обновление)³. Однако позиция Ю. Слонимского эволюционировала. В книге «Чайковский и балетный

¹ Подобные нелепые попытки делались, но обанкротились, так же как постановки трехактных «Жизелей». В 1928 г. (к столетию со дня смерти Шуберта) в Вене даже был объявлен конкурс на «завершение» «Неоконченной симфонии», разумеется, не давший плодотворных результатов.

² См.: Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете, с. 229—230 и др.

³ Слонимский Ю. Беречь наследие. — Советская музыка, 1962, № 7.

театр» он приводит примеры и частичных улучшений в старых постановках, имевших положительное значение (см. с. 155 и др.). Напротив, в статье «Беречь хореографические сокровища»¹ он совершенно категорично отстаивал абсолютную неприкосновенность хореографических текстов старых балетов при новой их постановке.

Дирижер Б. Хайкин занял в этом вопросе более гибкую позицию. «Я никак не нахожу кощунственным, — писал он, — когда балетмейстер действует не только как реставратор, но и вливает в древнее, пусть совершенное произведение новые жизненные соки»². Лишь бы, прибавляет автор, эти изменения не противоречили музыке и сопровождались сохранением всего лучшего в реставрируемом произведении.

П. Гусев считает, что возможно даже полное переосмысление балета и принципиально новая его постановка с сохранением отдельных номеров, безупречно сделанных предшественниками³.

Каждая из высказанных точек зрения имеет свой резон. Вряд ли здесь могут быть выработаны какие-либо «рецепты». Видимо, вопрос должен особо решаться в каждом отдельном случае на основе общих принципов нашего отношения к искусству прошлого, с одной стороны, и конкретного содержания реставрируемого произведения — с другой. *Могут быть удачные и неудачные варианты в любом из решений*, предлагавшихся в дискуссии о балетном наследии.

В 1962 году в Театре имени С. М. Кирова почти одновременно были восстановлены «триптих» из балетов М. Фокина («Шопениана», «Карнавал», «Египетские ночи») и «Конек-Горбун» Ц. Пуни в постановке А. Горского (с фрагментами Л. Иванова). Значение этих спектаклей оказалось неравноценно.

Каждый из балетов Фокина — цельное, законченное и монолитное произведение. Его можно либо ставить, либо не ставить, но невозможно ставить в частично переделанном виде. Переделывать же целое — значит ставить на ту же музыку *другой* спектакль. Это вполне возможно («Карнавал» Шумана поставлен в 1946 г. Бурмейстером совершенно иначе, чем Фокиным). Однако правомерно только тогда, когда делается с принципиально новых, продиктованных временем позиций.

Иное дело «Конек-Горбун», произведение рыхлое и неровное, содержащее наряду с шедеврами хореографии также немало архаичного. Будь в нем лучше музыка, его можно было бы, вероятно, ставить в частично обновленном виде при сохранении всего лучшего в старой хореографии (как это делается с «Корсаром» и «Баядеркой»). Ведь вошло же творчество

¹ Слонимский Ю. Беречь хореографические сокровища. — В сб.: Музыка и хореография современного балета, вып. 2.

² Хайкин Б. Заметки о балете. — Советская музыка, 1962, № 12, с. 42.

³ См.: Гусев П. Новый «Щелкунчик». — Советская музыка, 1966, № 7, с. 76.

М. Петипа органично в «Жизель» Ж. Коралли и Ж. Перро, а творчество А. Горского — в «Лебединое озеро» Л. Иванова — М. Петипа. И даже Ф. Лопухов, оспаривающий хореографические новшества А. Горского в «Лебедином озере» в области лексики, не отрицает достоинств его хореографической драматурии¹.

При полной переделке и принципиально новой постановке старых балетов были не только провалы, но и удаchi. Коренное обновление «Щелкунчика» Ф. Лопуховым в 1929 году содержало ложные тенденции и было неудачей, а не менее коренное, но другое по смыслу, обновление этого балета Ю. Григоровичем, увенчалось успехом.

Сложнее всего решается вопрос при частичном изменении старой хореографии. Здесь в последние десятилетия так много было «наломано дров», что, по-видимому, именно это обстоятельство заставляет некоторых крупнейших деятелей хореографии отрицать правомерность подобных переделок. Примеры, на которые мы ссылались выше, показывают, что и частичные изменения в некоторых конкретных случаях совершенствовались произведение.

Дело, следовательно, даже не в том, сохраняется ли прежний хореографический текст (полностью или частично) или сочиняется заново (также полностью или частично). В принципе возможно и то и другое. Дело, с одной стороны, в более общих критериях отношения к классике, выработанных опытом советского искусства, а с другой — в конкретном решении вопроса в каждом отдельном случае.

Вполне допустимо в возобновлении старых балетов отказываться от чуждых нам идей и устарелого понимания смысла образов, от слабостей драматургии и развлекательной дивертисментности, от условно-символической пантомимы (так называемой «семафорной азбуки» или «языка глухонемых», от которых отказались уже М. Фокин и А. Горский). Но необходимо бережно сохранять и выявлять близкие нам идеи и образное содержание балетной классики, прогрессивные формы хореографической драматургии, богатство танцевальной лексики, весь эстетически ценный текст пластического решения.

Острота вопроса о хореографической классике усугубляется отсутствием точной фиксации танца в записи. Ведь «переставленный» балет в своем первоначальном тексте вскоре забывается и гибнет. Между тем он может в ряде отношений обладать большей ценностью, чем новый вариант, не говоря уже о том, что сохранение его важно с точки зрения преемственности в развитии хореографической культуры. Если бы хореографические произведения фиксировались, тогда острота проблемы

¹ См.: Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете, с. 141—143.

во многом была бы снята. В любой момент можно было бы вернуться к спектаклю наследия, изучать его в школе, поставить после перерыва и т. д.

Стремясь к сохранению балетного наследия (от которого в репертуаре осталось всего лишь около двух десятков спектаклей), многие деятели хореографии настаивают на его неизменности. Но абсолютная консервация его на сцене невозможна. Время и развитие искусства берут свое, требуют нового «прочтения», а иногда и переосмысления старых произведений. Обновление в искусстве столь же необходимо, как и преемственность.

Как же быть? Примириться с постепенной утратой наследия или раз навсегда законсервировать его? Ни то, ни другое. Необходимо прежде всего точно фиксировать все — и старые и новые — спектакли на киноленту, раз уже невозможна их совершенная запись. Тогда и наследие не исчезнет и балетмейстеры будут чувствовать себя гораздо свободнее в творческом отношении к классике, которое диктуется и будет диктоваться временем.

Сейчас кое-что в этом отношении стали делать, но пока очень мало. Необходимо, чтобы все классическое наследие было зафиксировано навечно всеми возможными способами, в первую очередь записями, снятием на киноленту, изданием клавиров совместно с хореографическим описанием (как это сделано в отношении «Жизели») и т. д.

Но из того, что в ряде случаев компрометируется идея творческого обновления наследия, не следует, что от такого обновления вообще следует отказаться. Можно скомпрометировать все что угодно — суть дела от этого не меняется. Творческий подход к наследию тормозится и сдерживается закономерным опасением, что при неудачных экспериментах можно что-то хорошее навсегда утратить. Если наследие будет прочно зафиксировано в записях, изданиях и на киноленте, эти опасения исчезнут. Тогда все ценное останется навечно, но, вместе с тем, будет творчески интерпретироваться в соответствии с велениями времени. А дух современности неизбежно проникает в постановки старых балетов. Без этого они перестают быть художественными. Важно только, чтобы это был подлинный дух современности, а не спекуляция на нем. Сокровища хореографического наследия прошлого должны представлять на нашей сцене во всей своей красоте — в этом прежде всего проявляется подлинный дух современности. Но они должны быть живыми, а не мертвыми, должны быть одухотворены дыханием времени, требующего их творческого воспроизведения, а не ремесленного копирования.

Рассмотрим теперь, как практически решаются вопросы классического наследия в спектаклях «Лебединое озеро» и «Спящая красавица», поставленных Ю. Григоровичем.

«Щелкунчик» П. Чайковского ставился каждый раз заново и Ф. Лопуховым, и В. Вайноненом, и Ю. Григоровичем. Это оправдано хотя бы тем, что его первоначальная хореография не сохранилась. Что же касается двух других балетов Чайковского, то они имеют хореографическую основу, принадлежащую к шедеврам мирового искусства. Правда, в этой основе есть некоторые пробелы, которые неизбежно приходится восполнять. При этом каждый раз заново продумывается идейно-образная концепция и драматургия спектакля (равно как и создается новое изобразительное решение). Поэтому даже при полном сохранении этой основы спектакли получаются разные. Но поскольку все-таки эта неизменная классическая основа существует, здесь особенно интересно решение проблемы традиции и ее современного осмысления, соотношения старого и нового.

Сложность творческой постановки классического наследия сказалась, в частности, в том, что и «Лебединое озеро», и «Спящую красавицу» Ю. Григорович поставил, по сути дела, дважды. Спектакли высокого художественного совершенства он создал не сразу. В их первых вариантах активное, творческое начало было выражено очень сильно. Но оно порою «перехлестывало» через край, приводило к «перегибам», в результате чего художественное целое искажалось.

Первый вариант «Лебединого озера» вообще не увидел света. Он был показан в Большом театре на общественном просмотре 9 июня 1969 года и не был выпущен по желанию самого автора. Причина этого — в таком переосмыслении идейной концепции спектакля, при котором старое и новое оставались разобщенными, не соединялись органично¹. Ю. Григорович провел дополнительную работу по усовершенствованию своей постановки. Так родился спектакль (его премьера состоялась на сцене Большого театра 25 декабря 1969 г.), сохраняющий наследие подлинно творчески, раскрывающий красоту классической хореографии и, вместе с тем, дающий ей новое осмысление.

Григорович в конечном счете осуществил новую постановку «Лебединого озера» Чайковского в рамках прежней концепции, сохранив главный смысл образов, но поставив спектакль на основе более современных принципов. Хореография в новом решении является, с одной стороны, более действенной, с другой — более «симфонизированной» и танцевальной.

Музыкальная редакция спектакля приближена к партитуре Чайковского. Изъяты все пьесы, вставленные ранее Р. Дриго. Восстановлены некоторые номера, прежде купировавшиеся (например, вариации Ротбарта, Одиллии и Зигфрида в третьей картине). Некоторые купюры сохранились, новых же почти нет.

¹ Подробнее об этом варианте см. в нашей книге «Балеты Григоровича и проблемы хореографии» (2-е изд. М., 1971, с. 202—207).

Из перестановок музыкального материала сохранилось только перенесение ре-мажорного вальса (образного эпизода) из первой в третью картину (антре в па-де-де и его кода) да несколько иначе сгруппированы национальные танцы. В целом партитура новой редакции гораздо ближе к первоначальному варианту Чайковского, чем было ранее в спектакле Большого театра.

Выше мы писали о совершенстве драматургической редакции первого акта в постановке А. Горского. Григорович оставил эту редакцию, она вошла в новую концепцию спектакля.

Интродукция основанная, на видоизмененной элегической «лебединой» теме, с драматическим обострением музыки в середине и патетическим проведением скорбной темы в конце (усеченная динамическая реприза), звучит при закрытом занавесе. А когда он открывается, середина сцены на заднем плане остается закрытой фигурным «языком», изображающим геральдический знак (герб). Звучат валторны в оркестре, трубачи на сцене в старинных костюмах возвещают некие торжественные события. И когда вступает тема первого радостного и праздничного музыкального номера, из-за внутреннего занавеса (геральдического знака) появляется герой спектакля принц Зигфрид и один танцует свою «портретную» вариацию. Принц молод и весел. Сегодня праздник — день его совершеннолетия и посвящения в рыцари. И в танце выражено его упоение счастьем.

В старом спектакле Зигфрид имел одну вариацию и две коды. Этим исчерпывалась его танцевальная партия. Вся остальная хореография сводилась либо к пантомиме, либо к поддержкам в дуэте. Образ главного героя спектакля оказывался хореографически не развернутым и танцевально почти не выраженным. Между тем почти вся музыка первого акта, значительная часть музыки третьего, а также ряд эпизодов во втором и в четвертом актах посвящены именно принцу. Балетмейстеры предшествующих постановок не использовали эту возможность, данную композитором. Укрупняя образ принца, Григорович исходил прежде всего из музыки, приближал спектакль к партитуре. Он сделал главную мужскую партию соразмерной партии балерины, поставил их вровень. В его спектакле хореографический образ Зигфрида столь же развернут, как и образ Одетты — Одиллии. И это обнаруживается уже с самого начала — зрители видят в спектакле прежде всего танцующего принца.

Появляются шут и наставник, танцующие вместе с юношей. Возникают на сцене его друзья-сверстники, включающиеся в общий танец. Обрисовывается образ радостного и безмятежного мира. Более развернуто охарактеризован этот мир в вальсе (№ 2). Поднимается занавес-герб. За ним — архитектурная декорация, данная словно в туманном мареве, как образ-воспоминание. Возле нее стол, за которым располагается принц

с придворными. Сверстники принца танцуют вальс. Особенностью музыки вальса является его своеобразная «мозаичность». Музыка складывается из множества «колен», каждое из которых — самостоятельная тема (их более десяти). Но все это многообразие тем организовано в стройную форму, пронизанную единой линией динамического развития¹.

Хореография вальса, целиком сочиненная заново, представляется большой удачей балетмейстера. Вальс поставлен исключительно музыкально и, вместе с тем, более цельно и стилистически строго, чем это было раньше. Пластический характер каждой музыкальной темы удивительно точно передается в танце. Выступление корифеев, чередование четверок, сгущение и разрежение массы, сочетание мужских и женских групп — все это предстает как точный аналог развития музыки. Этот вальс — образец симфонического танца. Он основан на серьезном, сдержанном по выражению, строгом развитии единой мысли, а также на многообразной разработке пластических лейтмотивов, передаваемых от одной группы к другой, от корифеев к кордебалету и т. д.

Выше уже говорилось, что Григорович умеет строить крупную хореографическую форму на основе одного-двух простейших па. Балетмейстер растит эту форму из пластического «зерна» способом, подобным тому, как в музыке, например, грандиозная fuga развивается из небольшой темы.

По содержанию своему вальс этот характеризует радостный и праздничный мир, окружающий Зигфрида, которого на пороге его совершеннолетия посвящают в рыцари. Как всегда у Григоровича, это не вальс на празднике, а праздник в вальсе. Поэтому в него вовлекаются и шут, и наставник. Но принца здесь еще нет. В вариации, открывавшей балет, давалась экспозиция его образа, здесь дается образ его среды. В спектакле А. Гор-

¹ Вальс написан в сложной трехчастной форме с двумя «трио» и с заменой репризы развернутой кодой, построенной на материале главных тем первой части. Поскольку материал первой части дается в коде в обратном порядке, здесь возникают также черты «зеркальной» симметричной композиции.

Вот схема этого вальса (схема 6):

Первая часть	Средняя часть	Реприза-кода
A B A	C D	B ¹ A ¹
ab aba ab	aba aba	сквозное развитие
A fis A	F — d	A A
	FBF dBd	

Здесь первая строка — разделы формы, вторая — тематическое строение каждого раздела, третья — тональная структура вальса.

ского вальс первого акта исполнялся «на каблуках», приближался к характерным танцам. Ю. Григорович поставил его «на пальцы», построил хореографию на основе чистой классики. Этот технический прием и явился средством для образного воплощения праздника в образе вальса.

Посвящение принца в рыцари составляет содержание следующей сцены (№ 3), построенной в основном пантомимно. Придворные совершают торжественный обряд. Принца приветствует и поздравляет мать. Зигфрид преисполнен гордости. Григоровича порою упрекали в том, что в своих произведениях он стремится непременно все «отанцевать», отказываясь от пантомимы. Такая тенденция в его творчестве иногда действительно возникала в борьбе с засилием пантомимы и превращением ее в главное действенно-выразительное средство балета. В первой постановке «Спящей красавицы» (1963) эта тенденция даже нанесла некоторый ущерб спектаклю. Но о том, что она имела скорее полемический, нежели принципиальный характер, свидетельствует, в частности, новая постановка спектакля «Лебединое озеро».

Строя спектакль на основе развитых танцевальных образов, Григорович отнюдь не думает отказываться от пантомимы там, где она уместна и необходима. В «Лебедином озере» есть не только пантомимные элементы в танцевальных сценах, но и отдельные целостные и законченные пантомимные сцены. И посвящение в рыцари — одна из лучших.

Шествие придворных здесь полно величия и торжественности. Тяжелой поступи мужчин контрастирует плавный ход женщин. Обряд посвящения полон значительности и внутреннего благородства. Каждый участник сцены имеет ясную актерскую задачу и менее всего является безликим «статистом». На музыкальной реминисценции первой вариации принца оканчивается торжество, следует короткая радостная танцевальная реплика юноши. Сверстники окружают его, с двумя знатными девушками принц танцует па-де-труа. В старом спектакле это па-де-труа имело «вставной» характер: его танцевали друзья принца, а он сам в действии не участвовал. Григорович передал мужскую партию па-де-труа принцу, продолжив тем самым развитие танцевального образа Зигфрида.

Хореография А. Горского осталась неизменной. Как и ранее, здесь производится купюра второго, медленного раздела па-де-труа — *Andante sostenuto* (g-moll). Но благодаря тому, что танцует принц, а также благодаря новому хореографическому контексту, па-де-труа приобрело несколько иной смысл.

Оно дополняет хореографический портрет Зигфрида и рисует его образ. В сравнении со сложной и тонкой хореографией предшествующего вальса и последующего полонеза, а также других новых сцен, поставленных Григоровичем, хореография Горского кажется несколько банальной. Но это даже помогает

раскрытию образа: ведь перед нами пока обыденный мир и незамутненное праздничное состояние принца. Стилистически же хореография па-де-труа хорошо «вписывается» в первый акт, несмотря на то, что она является несколько простоватой, менее утонченной.

Купюра медленного минорного эпизода кажется не вполне оправданной. Правда, он несколько затягивает па-де-труа, и потому этого эпизода не было также в постановке Горского. Тем не менее музыкальность этого эпизода (элегически напевная, мечтательная) дает возможность выявить внутренний мир принца, его неудовлетворенность, «второй план» его романтической души. Григорович сделает это, но дальше, в полонезе, не воспользовавшись возможностью, предоставленной па-де-труа. Между тем использование этой возможности помогло бы рельефнее выявить романтическое начало в образе принца и глубже раскрыло бы эту тему спектакля.

После па-де-труа следует небольшая сцена принца с шутком, наставником, женщинами и подготовительный выход к полонезу (№ 6 и 7). Продолжается праздник. Но вот в полонезе появляется нечто выходящее за его рамки, впервые намечается тема спектакля. Номер этот поставлен поистине замечательно.

Вначале идет полонез, возникающий как заздравный танец друзей принца, которые поздравляют его с переломным моментом в жизни. Этот танец воспринимается словно высшая точка нарастания торжественных и радостных настроений. Но затем танец образно трансформируется, и это изменение его подсказано музыкой. Средняя часть музыки полонеза имеет «волшебный» характер. На трепетном фоне стаккато струнных флейта выводит затейливую мелодию и вместе с нею серебристо звучат колокольчики. Ритм полонеза сохраняется, но с торжественным танцем музыка уже не имеет ничего общего. Она полна таинственности, загадочности, ощущения необыкновенного.

До спектакля Ю. Григоровича особый характер этой музыки либо вообще никак не выявлялся (как ни в чем не бывало продолжался бытовой танец, — и при этом балетмейстеры считали себя «музыкальными!»), либо трактовался необычайно примитивно. Музыка рассматривалась как звукоподражательная имитация звона бокалов (под звучание колокольчиков танцующие чокались, либо шут обскакивал их ряды и чокался со всеми — и это называлось «реализмом!»). Григорович выявил романтический смысл образа.

Затемняется сцена, теплый колорит сменяется холодным голубым освещением, неясными становятся архитектурные очертания. Группы танцующих движутся, но как-то приглушенно, словно по инерции. В хореографии помпезного полонеза появляются поддержки из лирического адажио. Все ушло внутрь, наполнено каким-то необыкновенным переживанием. Принц отделяется от окружающих, уходит со сцены. Во время репризы



вдоль рамп — каскад вращений и прыжков шута. А принц в это время на возвышении заднего плана предается мечтам. Постепенно полонез словно растворяется, действие переключается в иной, внутренний план.

После окончания полонеза впервые в спектакле звучит «лебединая» тема. Вся последующая сцена идет на музыке финала (№ 9), перекликающейся с элегическими напевами интродукции. Опускается геральдический знак (рыцарский герб). На сцене Зигфрид, весь захваченный своим переживанием. Его вариация контрастна по отношению к первой, радостно-упоенной, открывавшей спектакль. Танец выражает порыв к неведомому, окрыленность мечтой, стремление вырваться из обыденности.

В этом эпизоде обнаруживается, что весь возглавляемый Зигфридом пышный рыцарский мир как бы не совпадает с его внутренним миром. Говоря словами поэта, — «он здесь был рожден, но нездешний душой». Духовная жизнь юноши лежит вне его среды, вне придворного окружения. За геральдическим знаком высвечивается силуэт девушки-лебедя. Это мечта принца, овладевшая всем его существом. И он устремляется к ней, прочь от окружающего его мира, покидая в недоумении окружающих к нему шута и наставника.

Во втором акте спектакля почти в неизменном виде использована хореография Л. Иванова. Здесь сняты многие «наслоения», внесенные А. Горским, в частности в адажио восстановлен переделанный Горским ивановский аккомпанемент кордебалета, основанный на пластическом мотиве «плывущего арабеска». В вальсе лебедей оставлена, однако, хореография трех корифеев, более удавшаяся Горскому, чем Иванову.

Второй акт открывается лебединой темой (№ 10), звучавшей и в конце первого акта¹. Там она была основой вариации Зигфрида, здесь — Ротбарта. Танец Злого гения демоничен. Он не имеет внешних примет хищной птицы (как в старом спектакле), но хореография его полна злого напора, мрачной энергии. И когда на сцене появляются белые лебеди, становится ясно — вот их заклинатель, поработитель и властелин. Григорович обошелся здесь без наивных «плывущих» бутафорских фигурок. Девушки-лебеди появляются на сцене без всякого превращения, ибо это не столько девушки, заколдованные и превращенные в лебедей, сколько девушки, прекрасные, словно лебеди.

Далее порядок эпизодов, как в старом спектакле: выход принца, появление Одетты, сцена (трио: Одетта, принц и Злой гений). В отличие от старого спектакля, взаимоотношения трех основных персонажей перенесены здесь исключительно во внутренний, психологический план. Злой гений невидим для Зигфрида. Но юноша чувствует, что он словно попадает во власть сковывающей, леденящей его силы. Он весь устремлен к Одетте, а заклятия Злого гения уводят его в сторону от нее, и лишь сила его внутреннего порыва преодолевает злые чары и позволяет войти в мир Одетты.

А далее следует большая симфоническо-хореографическая сцена лебедей, принца и Одетты, в которую входят: выход лебедей, адажио Одетты и принца, танец маленьких лебедей, вальс лебедей, вариация Одетты, общая кода. Все это — в старой хореографии Иванова с небольшими добавлениями из Горского (три лебедя). Завершается же этот акт снова лебединой темой (№ 14). Силой Злого гения разлучаются Одетта и Зигфрид, принц клянется быть верным своей мечте. Эта сцена заново поставлена Григоровичем.

Итак, основная музыкальная тема спектакля трактуется как образ, раскрывающий взаимоотношения трех героев. Первый раз (в конце первой картины) она служит основой вариации Зигфрида, рвущегося к неведомому, второй раз (в начале второй картины) — вариации Злого гения, заклинающего лебедей, третий раз (в конце второй картины) — сцены, где Злой гений разлучает Зигфрида и Одетту.

Исключительной удачей балетмейстера стала хореография третьей картины (бывшего третьего акта). Эта картина состоит из двух крупных эпизодов: сцены с невестами и сцены обольщения. Каждый из них танцевально целен и идет словно на едином дыхании.

В сцену с невестами балетмейстер включил дивертисмент национальных танцев. Каждый танец — экспозиция образа новой невесты из другой страны. И все они затем в вальсе пред-

¹ Первый и второй акты в спектакле Григоровича идут без антракта, образуя две картины одного акта.

ставляются Зигфриду. Порядок номеров здесь следующий. Третья картина открывается сценой сбора гостей, которые появляются группами (№ 15). Затем идут национальные танцы (экспозиция невест): венгерский, испанский, неаполитанский, польский. И, наконец, дается выход принца и его вальс с невестами (№ 17 с некоторыми купюрами).

В самом начале картины и перед появлением каждой группы (а также перед каждым танцем) трубят трубачи на площадке заднего плана, как трубили они, возвещая торжество в начале спектакля. Все фанфарные элементы музыки реализуются в зримом образе.

Особенность всей сцены с невестами состоит в том, что в партиях солисток применена *пальцевая техника*. Она позволила включить в национальные танцы большой круг классических движений и сделала всю сцену стилистически более однородной. Оправдано ли это новшество? Еще до выпуска «Лебединого озера» на конференциях хореографов, состоявшихся в 1969 году в Москве и Ленинграде¹, раздавались необычайно гневные голоса, обвинявшие Григоровича в уничтожении характерных танцев и расценивавшие это как некое «кошунство». Между тем изменение стилистики и рода танца в национальных номерах оказалось внутренне оправданно, оно с необходимостью вытекало из исходных принципов постановки.

Григорович всегда в своих спектаклях превращает дивертисментный танец в действенный, то есть в данном случае передает национальные танцы невестам, представляемым Зигфриду. Из этого вытекают два важных вывода. Во-первых, национальные номера должны быть стилистически однородными с обрамляющими их танцами невест (антре и вальсом). Не могут же невесты то танцевать на пальцах классики, то пускаться в пляс в мазурке и чардаше — «каблучных» танцах. Во-вторых, опять-таки, как всегда у Григоровича, здесь нет никаких танцев на балу, а есть *экспозиция невест в образе национального танца*.

Поясним это следующим сравнением. Существуют в музыке, к примеру, бытовые вальсы, под которые танцуют на вечеринках и праздниках. Но есть и вальсы Шопена, предназначенные не для бытового танца, а для концертного исполнения и представляющие собою небольшие лирические поэмы в образе танца. Нечто подобное — и у Григоровича. В его спектакле нет мазурки, чардаша, тарантеллы и болеро, исполняемых на балу в качестве реально-бытовых танцев. Но есть образы невест различных национальностей, небольшие лирические портреты, создаваемые в ритме и характере танца той или иной страны. Балетмейстер сумел очень точно сохранить национальное своеобразие каждого танца, превратив их, вместе с тем, в маленькие

¹ См. стенограммы, имеющиеся в Министерстве культуры СССР и в Ленинградском отделении ВТО (апрель, 1969).

лирические поэмы или хореографические портреты. Он органически сочетает классические движения с национально-характерными, пальцы с полупальцами, нигде не впадая при этом в эклектику или стилистическую пестроту¹.

Лучше или хуже, однако, новые танцы в сравнении со старыми? Если взять изолированно испанский танец Горского и Григоровича и сравнить их в качестве отдельных эстрадных номеров, то, вероятно, интереснее окажется хореография Горского. Но все другие национальные танцы даже в таком изолированном сравнении выигрывают у Григоровича. Особенно мазурка, этот настоящий хореографический шедевр, основанный на полетных прыжках (кабриолях).

Главное, однако, не в этом, а в том, что изолированное сравнение в данном случае не имеет смысла. Танцы Горского хороши в старом спектакле, Григоровича — в новом. Взаимно заменить их нельзя. Если принимаешь строй нового спектакля, невозможно не принять и сцены невест, ибо изменение характера танца здесь необходимо.

Кстати сказать, переводение вальса в первом акте и характерных танцев в третьем с «каблуков» на «пальцы» является не столько новацией, сколько возвращением к старому: в первой московской постановке, как и в спектакле Петипа, по крайней мере два национальных танца (испанский и неаполитанский) были поставлены на основе классической лексики. Но, разумеется, возвращение к первоначальному варианту осуществлено здесь на новом, современном уровне.

Все национальные танцы поставлены как танцы солисток с аккомпанементом кордебалета. В каждом из них есть свой пластический лейтмотив. Например, в испанском — это диагональ мужского кордебалета, дающая направление движению солистки в ранверсе, в мазурке — это прыжки с кабриолом у солистки и т. д. Интересно, что Григорович построил польскую вариацию на основе кабриоля, что обычно для мужских вариаций и необычно для женских.

Очень глубокое впечатление оставляет вторая половина третьей картины. Она имеет следующую последовательность эпизодов: 1) принц с матерью, появление Злого гения с Одиллией (№ 18); 2) трио и вариация Злого гения (из № 19, вариации II и IV); 3) па-де-де Одиллии и Зигфрида, состоящее из антре (вальс D-dur из первого акта), адажио, вариации Зигфрида (из купировавшегося ранее па-де-де, написанного Чайковским именно для данного акта), вариации Одиллии (вариация V из № 19) и коды (из па-де-де первого акта); 4) клятва принца и финал (№ 24). Все эти эпизоды объединены в единую сцену сквозного дыхания и непрерывного действенного развития.

¹ Подобные опыты есть и у Голейзовского. Например, его мазурка на музыку А. Скрябина — чистая классика, и, вместе с тем, это именно мазурка, а не какой-либо другой танец.

Григорович снял вставные музыкальные пьесы и восстановил много из того, что первоначально было написано Чайковским. Хореография всей этой сцены принадлежит Григоровичу, за исключением антре, адажио и коды па-де-де, оставшихся от М. Петипа.

Окончилась сцена с невестами, зазвучали ласковые интонации задумчивой беседы с Зигфридом его матери (№ 18). И вновь — фанфары, возвещающие появление новых, демонических гостей, новой, необыкновенной и невиданной еще невесты. После бурной музыки появления Одиллии и Злого гения начинается трио, в котором идет борьба между Зигфридом и Злым гением при посредстве Одиллии. И недаром здесь использован один из драматичнейших эпизодов музыки балета (вариация II из № 19), ранее переносившийся в четвертый акт.

В хореографии сцены-трио, поставленной Григоровичем, есть много великолепных танцевально-пластических находок и мизансцен. Напомним одну из них: опустившись на колено, Зигфрид снизу поддерживает за корпус Одиллию, встающую в арабеск; но руки Одиллии при этом опираются на руки Злого гения, стоящего позади Зигфрида. В этом моменте выражена вся сложность взаимоотношения трех героев: и благоговение Зигфрида перед Одиллией, в которой ему мерещится Одетта (он опускается на колено, поддерживает ее), и благосклонность Одиллии к принцу (она склоняется к нему), и ее лицемерие (ее руки опираются в этот момент на Злого гения), и преследование юноши Злым гением (он дублирует его движения), и связь Злого гения с Одиллией (поддерживает ее, окружая вместе с нею принца).

Редко в наших балетах можно встретить такие содержательно емкие и образно значительные мизансцены. При этом данная мизансцена танцевальная, а не пантомимно-бытовая. Это лишь один момент непрерывно текущего, драматургически и пластически сложного танца. Далее следует демоническая вариация Злого гения в окружении женского кордебалета (черных лебедей) и после нее па-де-де, в котором происходит обольщение Зигфрида Одиллией. В этом па-де-де антре, адажио и кода — от М. Петипа, а вариации Зигфрида и Одиллии сочинены Григоровичем заново: вариация Зигфрида — на музыку из па-де-де, которое было здесь в первоначальной редакции (а затем изъято Петипа), а вариация Одиллии — на музыку ее вариации из па-де-сиз этой картины. И снова можно подивиться органическому стилистическому единству нового и старого в творчестве Григоровича. Сочиненные им вариации не отличить в этом па-де-де от хореографии Петипа.

Заканчивается эта картина сходно со старым спектаклем. Зигфрид сообщает матери о своем выборе (в музыке — тема первой сцены с матерью и невестами), танцует с Одиллией (в музыке — реминисценция вальса невест), клянется Одиллии

в верности, как клялся Одетте, подняв вверх руку с «двуперстием». И в это время за геральдическим знаком высвечивается силуэт — бьющийся лебедь-Одетта. Обман разоблачается. Одилия и Злой гений исчезают. Зигфрид в отчаянии.

Четвертая картина в первой своей половине протекает как и раньше (танцы лебедей, отчаяние Одетты, появление Зигфрида). Но все танцы здесь поставлены Григоровичем заново и самостоятельно. Танцы лебедей, здесь удивительно прозрачны, воздушны, гармоничны. Изменилось их смысловое значение: лебеди здесь не горюют по поводу измены, а ждут юношу, который должен избавить их от проклятия.

Вторая же половина четвертой картины — снова действенное трио: борьба Зигфрида со Злым гением за Одетту. Зигфрид и Одетта стремятся друг к другу, Злой гений препятствует их соединению. В танце неоднократно встречаются эпизоды, когда линия движения Злого гения как бы пересекает устремленные друг к другу движения героев. Злой гений все время словно разъединяет Одетту и Зигфрида, «перерезая» своими вихревыми вращениями и прыжками их танец. Но напор энергии, сила убеждения и любви Зигфрида столь сильны, что побеждают Злого гения. В соответствии с замыслом всего спектакля действие целиком перенесено из внешнего плана во внутренний. Здесь нет хищной птицы, у которой отрывают крыло, которая падает и умирает, и нет бури, вздымающей волны и раскачивающей деревья. В основе всего — психологический конфликт, моральная победа. Зигфрид и Одетта оказываются в окружении лебедей, стеной вставших на их защиту. Зигфрид повторяет знак своей клятвы. И Злой гений уже не в состоянии одолеть сплоченно восставшие против него светлые силы. Поверженный, он падает ниц. Восходит солнце. На просветленную музыку заключения Одетта и Зигфрид делают несколько движений, завершающих дуэт во второй картине. Это повторение чисто пластическими средствами говорит о торжестве их любви. Кульминация любви (адажио) предстает здесь как победа любви — символа добра и счастья.

Новое «Лебединое озеро», поставленное Григоровичем, бесспорно, лучше старого спектакля, шедшего до того на сцене Большого театра. В нем усилено действенное и одновременно танцевальное начало, создан развитый танцевальный образ главного героя, танцевально воплощена основная музыкальная тема произведения, есть много оригинальных частных решений и интересных хореографических находок. Не случаен его бесспорный успех и у нашего зрителя, и за рубежом.

Еще более значительные результаты достигнуты Григоровичем при постановке «Спящей красавицы». Но к ним он тоже пришел не сразу. Первая постановка этого балета Григоровичем в Большом театре (1963) была и его первым обращением к классике. Она получилась противоречивой. В ней в основном

была сохранена хореография М. Петипа. Вместе с тем спектакль был поставлен как балет-симфония, развито танцевальное действие, уничтожены пантомимные сцены, образ Карабос решен на основе классического танца. Получился своеобразный спектакль-концерт, облеченный в белые тюлевые одежды и стилизованный под придворный театр XVIII века. Но внутренние контрасты в нем оказались ослабленными, конфликтная напряженность образной драматургии исчезла, непрерывное развертывание симфонического танца привело к известной монотонии, формальные задачи сплошной симфонизации выдвинулись на первый план¹.

Прежде чем подробнее остановиться на новой постановке Ю. Григоровича, необходимо обратиться к музыкальной драматургии «Спящей красавицы» П. Чайковского, ибо ее особенности нашли в этом спектакле полное и совершенное выражение. Известно, что суть реформы, произведенной Чайковским в балетном театре, состояла в изменении *качества и роли музыки* в балете. Благодаря этому хореографии оказалось под силу решение значительных содержательных задач, которые поставили его в один ряд с высшими достижениями других искусств. У предшественников Чайковского роль музыки в балете сводилась преимущественно к тому, чтобы давать ритмическую основу танца и выражать самую общую атмосферу действия. Это нередко приводило к господству штампов: однотипные марши, польки, галопы, кадрили приспосабливались для самых различных сценических ситуаций.

Чайковский отнюдь не отбросил завоеваний своих предшественников. Танцевальные «формулы» его мелодий по своей ритмической рельефности, по «подсказу» словно заключенных в них движений могут поспорить с самыми броскими и эффектными эпизодами балетов Минкуса и Пуни. Но в балетах Чайковского музыка поднялась до уровня *образной характеристики* персонажей и действия. Впервые в балете возникло то, что принято называть *музыкальной драматургией*, то есть целостное выражение идеи, концепции произведения на основе музыкальной обрисовки действующих лиц и драматического конфликта.

В связи с этим произошла *симфонизация* балетной музыки, то есть обогащение ее всем арсеналом выразительных средств, присущих высшим достижениям симфонической музыки.

У Чайковского музыка не *сопровождает* сюжет и танец, а *определяет* их, не *иллюстрирует* действие, а *влияет* на его развитие, не *дополняет* содержание спектакля, а *становится* его *основой*. Поэтому музыка проникает даже в структуру действия, порою придавая ей черты музыкальных форм.

¹ Подробнее об этом спектакле см. в упомянутой выше книге «Балеты Григоровича и проблемы хореографии», с. 153—161.

Обращает на себя внимание однотипность строения всех актов «Спящей красавицы». Каждый акт имеет свое главное событие и свою эмоциональную доминанту. Все они непохожи друг на друга, более того, — контрастны, так что у зрителя не возникает никакого впечатления однообразия. Но в то же время принцип их построения един и основан на синтезе музыки и драматургии. Каждый акт имеет свою кульминацию. За сценами вступительного характера, представляющими собою экспозицию действующих лиц (выходы придворных, фей, участников праздника и т. д.), следуют дивертисментные танцы, которые переходят в большой классический ансамбль, подводящий к активному финалу.

Логика драматургии балета может быть выражена следующей схемой (схема 7):

Интродукция				
Пролог:	Вступление	Дивертисмент (придворные, феи)	Ансамбль (па-де-сиз)	Финал
Первый акт:	Вступление	Дивертисмент (большой вальс)	Ансамбль (гран па)	Финал
Второй акт:	Вступление	Дивертисмент (танцы на пикнике)	Ансамбль (па д'аксион)	Финал
Третий акт:	Вступление	Дивертисмент (драгоценности, феи)	Ансамбль (па-де-де)	Финал
Апофеоз				

Интродукция и апофеоз обрамляют спектакль. Оба эти эпизода находятся вне действия. Музыка интродукии передает основной конфликт (столкновение тем зла и добра — феи Карабос и феи Сирени), предвсая его сценическое воплощение. Апофеоз знаменует разрешение этого конфликта и торжество добра.

В развитии действия в спектакле обнаруживается определенная структурная закономерность, имеющая глубокий драматургический смысл. Рассмотрим теперь ее конкретнее.

Ни один из актов не начинается с уже определившегося, сложившегося состояния. То, что будет в нем происходить, возникает, формируется на глазах у зрителей. Это позволяет создать «разгон» к главным событиям, отчетливее прочертить общую динамическую линию. Начальная сцена каждого акта сюжетно представляет собою выход, сбор основных участников действия. В прологе это выход королевской четы, придворных и гостей, собирающихся на праздник в честь рождения принцессы Авроры (марш, № 1). В первом акте — выход вязальщиц, Коталабюта и Короля и последующая сцена с вязальщицами (сцена, № 5). Во втором акте — выход охотников, дам, принца Дезире, собирающихся на пикник (сцена, № 10).

В третьем акте — выход участников праздника и «сказок» (марш и полонез, № 21 и 22). Музыка всех этих вступительных сцен имеет праздничный, маршеобразный характер (во втором акте маршеобразная тема вступает после темы охоты). Она предполагает создание на сцене образа *шестивия*, в котором решающая роль принадлежит пластическим средствам не столько танца, сколько пантомимы. В танце же обнаруживается преобладание жанровых (народно-характерных и бытовых) элементов.

После вступительных сцен в каждом акте даются танцевальные эпизоды и сцены дивертисментного характера. В прологе это «сцена с танцами» (№ 2), состоящая из трех эпизодов: танцевального выхода фей (F-dur, музыка напоминает колыбельную), выхода феи Сирени (A-dur, музыка страстно-лирического характера) и эпизода, который в либретто обозначен как «танец девушек и пажей» (A-dur, изящный миниатюрный вальс). В первом акте сцена с вязальщицами переходит в знаменитый большой вальс B-dur (№ 6), который выражает общее радостное состояние, предшествующее появлению Авроры. Во втором акте за выходом придворных и принца следует большая сюита игр и танцев на пикнике. В третьем акте всеобщие сборы завершаются двумя следующими друг за другом дивертисментами драгоценностей (№ 23) и «сказок» (№ 24—27).

Во всех этих эпизодах действие приобретает большую устойчивость и определенность, чем в начальных сценах. Оно уже не складывается, а протекает. Но обрисовывается здесь еще преимущественно фон главных событий, характеризуется среда действия, воплощается его общая атмосфера. Всюду эта атмосфера праздничная, однако ее характер в каждом акте различен. Различия эти зависят от последующих событий, к которым данные сцены как бы подготавливают. Главные действующие лица здесь еще не участвуют, но музыка предвосхищает их дальнейшее появление. И потому она в прологе нежно-лирическая (перед дарами фей Авроре), в первом акте — ликующе-безмятежная (перед появлением юной Авроры), во втором акте — беззаботно-игровая (перед сценой Авроры и принца), в третьем — торжественно-парадная (перед дуэтом торжествующей любви).

Музыкально-драматургический характер начальных сцен наталкивал на сочетание танца и пантомимы. Дивертисментные сцены уже целиком танцевальны. Но музыка подсказывает здесь в большей мере преобладание танца характерного (народного, бытового) и характерно-гротескного, нежели чистой феи. Дивертисментные сцены переходят далее в большие танцевальные ансамбли, которые являются кульминацией музыкальной драматургии каждого акта. Здесь раскрываются образы главных героев, происходит развитие их отношений.

В прологе сцена фей, приносящих дары к колыбели Авроры (па-де-сиз, № 3) по существу дает косвенную характеристику будущей героини, ибо каждая фея как бы наделяет новорожденную человеческими качествами, которыми обладает она сама — нежностью, простодушием, весельем, энергией и т. д. Эта сцена начинается проникновенным нежно-лирическим адажио всех фей, включает в себя вариации каждой из них (маленькие лирические миниатюры, дающие своеобразные танцевальные «портреты»), в том числе величественную, широкую, плавную вариацию феи Сирени, и завершается радостным общим танцем.

В первом акте «портрет» юной Авроры раскрывается в большой сцене, напоминающей по форме гран па (№ 8). Она состоит из адажио Авроры с четырьмя кавалерами, претендующими на ее руку, «вставной» вариации фрейлин и пажей, вариации Авроры и коды. Особенно примечательно здесь адажио, пышная, торжественная музыка которого, наполненная могучим жизнеутверждением, звучит словно светлый гимн.

Во втором акте Аврора является среди nereid в виде призрака. Фея Сирени вызывает этот призрак, чтобы пробудить любовь принца Дезире, призванного спасти Аврору от проклятья злой феи Карабос. Это большая сцена (па д'аксион), где дуэт Авроры и Дезире развивается с участием кордебалета (нереиды) и феи Сирени. Широкая, светлая мелодия, льющаяся у виолончелей, воплощает здесь любовь Авроры и принца, а шаловливо-грациозная вариация Авроры вносит новый штрих в ее образ.

В третьем акте Аврора и Дезире выступают в развернутом дуэте (па-де-де), который можно назвать песнью торжествующей любви. Он включает в себя пышное, величественное адажио, пылкую вариацию принца и игриво-грациозную — Авроры, празднично-ликующую коду. Этот виртуозно-бравурный дуэт прославляет преданность и самоотверженность героев, победу любви, добра и счастья.

Поскольку во всех этих сценах сосредоточено внутреннее действие спектакля, показывается зарождение и развитие любви главных героев, здесь безраздельно царит классический танец, по природе своей предназначенный для выражения состояний внутреннего мира. В связи со сложностью содержания этот танец приобретает весьма развитые формы. Действенные танцевальные ансамбли строятся по *симфоническому* принципу, то есть уподобляются развитию музыкальной формы. *Полифоническое* сочетание танцевальных линий солистов, корифеев и кордебалета, передачи, имитации и разработка пластических мотивов, чередование «волн» напряжений и спадов — все это создает сложную танцевально-хореографическую ткань, чутко реагирующую на развитие лирико-драматического содержания и воплощающую его.

Ведущее смысловое значение данных сцен в каждом акте выражается, в частности, в их связях с предыдущим и с последующим. С предшествующими дивертисментными сценами данные танцевальные ансамбли объединяются в своего рода двухчастные циклы, которые могут быть уподоблены музыкальному циклу «прелюдия-фуга». Такое сравнение имеет несколько оснований. По эмоциональному настрою дивертисментные эпизоды в значительной мере подготавливают ансамблевые, которые выражают сходное состояние, данное, однако, с большей концентрацией и силой. При этом танцевальная ткань дивертисментов более однопланова (как бы «гомофонна»), а ансамблей — полифонична, что типично именно для соотношения цикла «прелюдия-фуга». Двухчастный цикл (дивертисмент — ансамбль) занимает в каждом акте центральное положение, обрамляясь вступлением и финалом. При этом ансамбли находятся в третьей четверти акта, что соответствует их кульминационной роли и особой важности в раскрытии внутреннего действия. Вспомним значение «третьей четверти» в музыкальной форме. Это наиболее «активный» эпизод музыкального развития, обычно содержащий какое-либо важное «событие» (структурное дробление, тематическую разработку, кульминацию, модуляцию, тональный сдвиг и т. д.). В «Спящей красавице» на третью четверть каждого акта попадает «лирический центр» действия, являющийся кульминацией в развитии событий внутреннего мира. Тем самым структура действия оказывается соответствующей закономерностям музыкальной формы. И это — одно из проявлений синтеза музыки и драматургии, выражающегося в проникновении музыки в драматургию.

Внешнее же действие спектакля наиболее активно проявляется в финалах. Кульминация внутреннего действия (ансамбли) как бы приводит к прорыву, «выплескиванию» действия в финалах, в которых наиболее активно развивается сюжет. В прологе и в первом акте финалы основаны на непосредственном столкновении феи Карабос и феи Сирени. Они как бы повторяют в зримом воплощении острый конфликт, музыкально обрисованный в интродукции. Между интродукцией и этими финалами тем самым возникает линия сюжетных и музыкальных переключек.

В финале второго акта также происходит столкновение Карабос и Сирени, но на этот раз с окончательной победой последней. Поэтому финал второго акта наиболее развернут. Он включает в себя целый сюжет (№ 16—20), почти перерастающий в самостоятельную картину. Принц умоляет фею Сирени допустить его к Авроре, фея ведет его в сонное царство (панорама). Дается картина этого сонного царства (перед нею — симфонический антракт), а вслед за ней — сцена поцелуя, пробуждения и ликующее заключение. Несмотря на обилие эпизодов весь этот финал обладает единством симфони-

ческого развития музыки. Действенность финалов нарушается лишь в третьем акте, где сюжетная линия заканчивается. Это единственный финал, лишенный внутренней конфликтности. Он представляет собою радостный общий танец, переходящий в апофеоз.

Как видим, в каждом акте «Спящей красавицы» строгое и четкое структурное членение совмещается с непрерывным сквозным развитием. В структуре есть черты целостной музыкальной формы (вступление, цикл «прелюдия-фуга», кульминация в третьей четверти, кода). Сквозное развитие отмечено чертами симфонизма (единая линия эмоционального нарастания и повышения динамики).

Схему, данную в начале нашего анализа, теперь можно дополнить (схема 8):

Общее построение:	Вступление	Дивертисмент	Ансамбль	Финал
Драматургия:	Подготовка действия	Фон действия	Внутреннее действие	Внешнее действие
Музыка:	Марш-шествие	Жанровые танцы	Симф. танцы, адажио	Сквозное развитие
Хореография:	Преобладание пантомимы	Преобладание характерн. танца	Классический танец	Действенная сцена

Таким образом, музыкальная драматургия «Спящей красавицы» имеет строго закономерный характер. В ее основе — не внешнее движение сюжета, а крупные музыкально-танцевальные сцены, раскрывающие сюжетно связанные между собой состояния и обладающие единством развития, подчиненного центральной идее. Такого рода закономерности балетной драматургии сложились в творчестве Чайковского впервые. Они явились результатом органического слияния, сплава музыки и драмы.

Помимо структурных закономерностей, музыкальная драматургия находит свое выражение также в *тональных соотношениях* и переключках, подчиненных смысловым акцентам спектакля. Важное опорное значение в «Спящей красавице» приобретают тональности E-dur и Es-dur. Они соответствуют образам двух главных героинь: феи Сирени и Авроры. Поскольку почти вся музыка, связанная с образом феи Сирени (и прежде всего ее лейттема), дается в E-dur, эта тональность становится итоговой, завершающей в прологе, в первом акте, а вслед за тем и в ряде крупных эпизодов, знаменующих утверждение добра (дивертисмент драгоценностей и па-де-де в третьем акте). В E-dur происходит и явление видения Авроры во втором акте, вызванного феей Сирени. Аврора здесь — всего лишь призрак, вызванный феей Сирени образ, и потому она «дана» не в «своей», а в «ее» тональности.

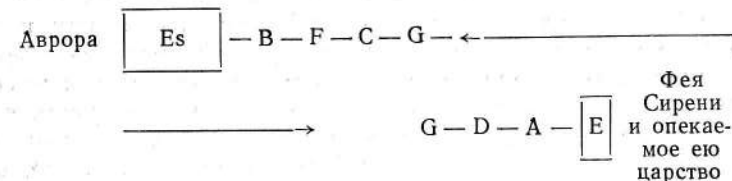
В характеристике феи Карабос преобладает тональность e-moll, одноименная, и тем самым подчиненная тональности E-dur, связанной с образом феи Сирени. В таком соотношении выражается ведущая роль добра и главного положительного персонажа спектакля. Фея Карабос по сути дела не имеет «своей» тональности. В тональном отношении она характеризуется «негативно»: либо оминориванием (омрачением) тональности феи Сирени, либо отрицанием тональной устойчивости вообще (непрерывные модуляции, отклонения, сдвиги).

Es-dur — это тональность первого и наиболее развернутого портрета Авроры, который дается в адажио первого акта. В ней же излагается также порывистая музыка, характеризующая стремление принца к Авроре. Она начинает и завершает финал второго акта. Все другие эпизоды, связанные с образом Авроры, даются в тональностях квинтового круга вверх от ее основной тональности Es-dur. Так, в B-dur даны вариация Авроры в па-де-аксион второго акта и эпизоды, косвенно связанные с ее характеристикой (в прологе — адажио и первая вариация па-де-сиз, в первом акте — вальс). В F-dur написано адажио Авроры и принца во втором акте, в C-dur — их адажио в па-де-де третьего акта, в G-dur — вариация Авроры в первом акте.

Если эпизоды, связанные с образом Авроры, давались вверх по квинтовому кругу от Es-dur, то эпизоды фонового характера (царство, которому покровительствует фея Сирени) даются вниз по квинтовой цепочке от E-dur. В A-dur написан марш придворных в начале пролога, в D-dur — аналогичный марш в начале третьего акта, в G-dur — панорама. Эти два отрезка квинтового круга, берущие начало в исходных «портретных» тональностях Авроры и феи Сирени, смыкаются, образуя единую цепь квинтового круга от Es до E.

В «Спящей красавице» используются так или иначе все двадцать четыре тональности полного квинтового круга. Но большинство из них имеет частное, эпизодическое значение. Опорными, основными являются только восемь тональностей названной цепочки, при этом в описанном выше образно-драматургическом значении.

Схематически это можно изобразить так (схема 9):



Тональные соотношения «Спящей красавицы» — частное выражение ее общей музыкально-драматургической стройности, ее художественного совершенства.

Как же воплотилось это замечательное произведение в новом спектакле Ю. Григоровича? Ведь соответствие хореографии и всего сценического действия музыкальной драматургии — главный критерий оценки спектакля. Основа этого единства была заложена уже Петипа, который работал совместно с Чайковским, а композитор сочинял музыку в соответствии с замыслами балетмейстера. Задача современной постановки состоит в том, чтобы углубить это единство, одухотворив и обогатив спектакль интерпретацией и постановочными методами сегодняшнего дня.

В этой постановке тщательно сохраняется и подается во всем блеске и полноте драгоценное наследие Петипа. Григорович использует здесь все ценное, вернувшись ко многим эпизодам и деталям первоначальной хореографии, опущенным в предшествующей постановке. Вместе с тем, спектакль этот не простая реставрация, не механическая копия, не музейное воспроизведение. Наследие Петипа здесь дополнено и развито, ему дана более глубокая интерпретация, спектакль осуществлен современными постановочными методами.

Сочиняя утраченные эпизоды первоначальной постановки и развивая многое, что Петипа было только намечено, Григорович делает это с таким тактом и чувством стиля, что невозможно сказать (не зная точно хореографического текста), где кончается творчество одного и начинается творчество другого балетмейстера. Секрет этого в том, что хореография Петипа необычайно близка Григоровичу и является одним из важнейших истоков его собственного творчества. Поэтому балетмейстер здесь не реставрирует чужое произведение, а заново ставит спектакль в целом, как свой собственный. И хореография Петипа «ложится» на этот спектакль, органически вписывается в него.

Здесь сказался один из парадоксов творческой деятельности. В прежнем спектакле хореограф, стремясь всячески стусевать свою индивидуальность и почти буквально воспроизвести лучшие достижения Петипа, на самом деле исказил его замысел. В новом спектакле, проявив большую активность и отнесясь к постановке как к своему собственному творчеству, он на самом деле развил и углубил хореографию Петипа. Видимо, в балете дело обстоит подобно тому, как и при исполнении музыки: чем точнее воспроизводит пианист композиторский текст, тем больше у него возможности выразить себя, произвол же по отношению к нотному тексту дает лишь псевдоинтерпретацию. Григорович в новом спектакле почти полностью вернулся к первоначальной редакции Петипа, но, вместе с тем, создал, по сути дела, новый спектакль с современной концепцией.

Как же это оказалось возможно? Попытаемся пояснить. Зритель воспринимает спектакль как стройное и совершенно

органичное целое. Поэтому ему даже не важно знать, что тут от Григоровича, а что — от Петипа. Но мы все-таки сообщим об этом читателю.

В неизменном виде от Петипа в новом спектакле — вся партия Авроры, все большие классические ансамбли (здесь лишь введены некоторые новые детали), вальс, дивертисмент драгоценностей, «сказки» (кроме «Золушки»). Заново сочинены вступительные сцены и финалы всех актов, а во втором акте — вся его первая половина (до появления Авроры), а также танец Золушки и принца Фортюне из «сказок» третьего акта, не сохранившийся от Петипа.

Однако наиболее принципиальные новшества связаны с тем, что развито на основе, намеченной Петипа, а не с тем, что сочинено заново. Это относится прежде всего к образам феи Карабос и принца Дезире. В новом спектакле они стали гораздо более значительными и масштабными. Произошло это в результате углубления философской концепции спектакля, обострения в нем конфликта добра и зла, усиления психологической насыщенности образного содержания. А это, в свою очередь, приблизило спектакль к музыке Чайковского и позволило воплотить ее с не достигавшейся ранее художественной силой и убедительностью.

В спектакле Петипа образ феи Карабос был решен средствами пантомимы, исполнение его поручалось мужчине. Тем самым создавался глубокий контраст между этим образом и партией феи Сирени: здесь — пантомима, там — классический танец; здесь — гротескная пластика уродливой старухи, там — совершенство и гармония; здесь — напор злой энергии, там — обаяние нежности и душевности. Однако чисто пантомимное решение в спектакле, содержащем такие танцевальные богатства, было все же недостаточным и в некоторой степени отодвигало этот образ на второй план. Поэтому балетмейстеры давно уже искали его танцевальное решение.

В своей первой постановке Григорович попытался выразить контраст между феями добра и зла в пределах одного только классического танца. Тем самым он сгладил его, сблизив образы Карабос и Сирени так, что они порою различались не столько хореографически, сколько костюмами. В новой постановке балетмейстер учел этот недостаток. Однако он не просто вернулся к первоначальной пластике Петипа, а обогатил ее опытом своего предшествующего танцевального решения. Партия Карабос возвращена здесь мужчине, но состоит она теперь не из чистой пантомимы, а из пантомимы в сочетании с танцем. Эта партия более ритмизована и «положена на музыку», движения Карабос более упорядочены, разнообразны и танцевальны. Пользуясь музыкальными терминами, можно сказать, что у Петипа был речитатив «секко», а у Григоровича — аккомпанированный речитатив, приближенный к ариозо.

Хореографический аккомпанемент, кстати, есть здесь не только в переносном, но и в буквальном смысле слова. Фея Карабос имеет свою «свиту». Это три уродливые карлика и три крысы, одетые в костюмы старух, с ридикюльчиками в руках (ни дать ни взять — приживалки из «Пиковой дамы», только поднятые на уровень символического обобщения). В гротескных танцах феи Карабос свита выполняет роль кордебалета. Она то жмет к своей хозяйке, то шарахается в сторону, то тянется за ней в виде шлейфа. В прологе, когда Карабос в бессильной злобе прыгает и кружится на середине сцены, свита ведет вокруг нее свой дикий хоровод.

Замечательной находкой Григоровича является пластика Карабос в сцене с Авророй. Король и придворные в ужасе и горе склоняются над спящей принцессой. А неузнанная Карабос в черном покрывале с белым обрамлением на голове (в одежде монахини!) появляется среди них и выражает притворное сожаление. Затем она спокойно идет в глубину сцены гордой и уверенной походкой, словно в сознании выполненного долга (этакий сказочный Сальери!), и лишь там сбрасывает покрывало, злорадно издевается над присутствующими, сбегает, стуча клюкой по лесенке и, проклиная всех, проваливается в люк. Карабос, до того действовавшая и танцевавшая исключительно в согбенной, старчески-скрюченной позе, в этой сцене *впервые выпрямляется*. Ее гордая прямая поза, утверждающая содеянное зло, является еще более страшной, чем злобные порывы гротескного танца.

Полное завершение образ Карабос получает в финале второго акта. Пока спит Аврора, в ее замке царит Карабос. Она восседает на спинах своей свиты, словно на троне. Чутко сторожит Карабос Аврору, прислушивается к малейшим шорохам и, пока все спокойно, предается ласковой возне со свитой. Среди карликов, оказывается, есть ее любимцы. Вот нежно прижимает она к себе голову одного из них, глядя по волосам, словно ребенка. И этот ласковый жест карги, нежность ведьмы кажутся жуткими. Но как усложнился и обогатился образ! Какого величия и масштаба достигает он в этом спектакле, заставляя вспомнить об inferнальных сценах Данте, об иллюстрациях Доре! Становится ясным, что Карабос творит зло из органической ненависти ко всему живому, молодому, прекрасному. То, что ее забыли пригласить на праздник, — не причина, а только повод.

Здесь проявилась характерная особенность творчества Григоровича. В старом классическом балете безраздельно царило добро. Образы зла являлись, скорее, поводом для его развертывания и утверждения и, как правило, не имели самостоятельного значения. Так было и в «Спящей красавице» Петипа, хотя у Чайковского образ Карабос равновелик и равномасштабен образу Сирени. Вероятно, эта особенность старых класси-

ческих балетов составляет одну из причин, по которой они нам кажутся сейчас несколько наивными. В современную эпоху, чреватую столь грандиозными общественными катаклизмами, художественно убедительная победа добра требует осознания зла во всей его реальности, во всем его значении и масштабе. Известно, что именно этим вызвана глубина подобных образов в симфонических концепциях Д. Шостаковича. Нам думается, что та же тенденция по-своему проявляется и в творчестве Григоровича. Его новаторство, быть может, ни в чем не проявляется столь полно и ярко, как в расширении, увеличении значения и масштабов образов зла (Северьян в «Каменном цветке», Ротбарт в «Лебедином озере», отчасти Визирь в «Легенде о любви»). А кроме того, — в создании образов со столь сложным и противоречивым внутренним миром, какой был не введом старому балету (Хозяйка Медной горы, Мехменэ Бану, Дроссельмейер). В образе Карабос эти две линии как бы объединились. Образ укрупнился и вырос до символического олицетворения всего Зла. Вместе с тем, он приобрел поистине шекспировскую психологическую сложность. Карабос нового спектакля характеризуется не элементарной прямолинейностью, а богатством духовного мира.

Линия укрупнения символических образов фей в «Спящей красавице» была намечена ранее. У Петипа феи имели чисто «вспомогательное» значение по отношению к образам главных героев. Ф. Лопухов в постановке 1922 года развил танцевальную партию феи Сирени, в частности сочинил гениальную «портретную» вариацию в прологе, прочно вошедшую, наряду с лучшими эпизодами Петипа, в «канонический» хореографический текст. Неоднократно делались попытки и укрупнения образа Карабос, который после лопуховского обогащения партии Сирени стал несоизмерим с ней по *хореографической яркости*. Но эти попытки (среди которых можно назвать экранизацию «Спящей красавицы» К. Сергеевым, а также предшествующую редакцию Ю. Григоровича) к настоящему успеху не приводили.

Его удалось достичь только в новом спектакле, и это принципиально повлияло на всю образную структуру спектакля. Во-первых, Карабос и фея Сирени теперь уравнены в правах не только по смыслу, но и хореографически (по художественной яркости самой пластической партии). Во-вторых, образы эти утратили свою «вспомогательную» роль в движении сюжета, а приобрели самостоятельное значение, равное образам Авроры и Дезире. Тем самым акцент в спектакле перенесен с индивидуальной судьбы юных героев на общую судьбу мира в целом, олицетворяемую образами двух фей. А потому идейная концепция спектакля приобрела большую масштабность, из лирической превратилась в «космическую» («глобальную»). В результате спектакль лишился прежней наивности. В нем не только появилась современная концепция зла, но, главное, — значение

и ценность победы добра возросли во сто крат. Во всем этом и заключается конгениальность спектакля и музыки Чайковского.

Однако сказанным дело не ограничивается. Изменение масштабов и функции образов, олицетворяющих основное противоречие мира, потребовало развития и партий юных героев. Образ Авроры в спектакле Петипа был центральным. Это соответствовало эстетике старых классических балетов, которые всегда были «балеринскими»; в них не только женский образ был главным, но и вообще женский танец играл ведущую роль, мужчина же выполнял функцию «кавалера», и партия его сводилась прежде всего к поддержкам. Так было и в «Спящей красавице» Петипа, где исполнитель образа Дезире имел в своем распоряжении для танца всего-навсего вариацию и коду в па-де-де, а в остальном роль его состояла из поддержек и пантомимы.

Классически совершенный образ Авроры Григорович оставил в полной неприкосновенности. Но образ Дезире сильно развил и усложнил, поставив его в один ряд с образом Авроры. В первой постановке «Спящей красавицы» балетмейстер отказался от сцены пикника, столь важной для образа Дезире. В результате этого образ потерял ряд своих красок. Вернувшись к первоначальному замыслу Петипа, Григорович восстановил мимические персонажи этой сцены — наставника Дезире и некоей принцессы, за которой принц ухаживает до встречи с Авророй. Это само по себе уже внесло конкретные штрихи в облик Дезире, сделало его более живым. Образы наставника и подруги принца в спектакле не только мимические. Они получили и танцевальное выражение. Эти персонажи участвуют в качестве корифеев в танцах на пикнике. Но главное, конечно, в изменении характера и усилении танцевальности партии самого Дезире, благодаря чему его образ получился гораздо более многогранным, не застывшим в одном качестве, а развивающимся. Во втором акте, где впервые появляется принц, Григорович, исходя из хореографической основы, намеченной Петипа, дал Дезире три контрастные вариации.

Первая из них — выходная — радостная и ликующая. Принц «вылетает» на сцену (большие прыжки), его танец жизнерадостен, выражает упоение красотой мира и собственной юностью. Участвует принц (правда, немного) и в общих танцах придворных. Здесь он еще не выделяется из своего окружения. Это произойдет, когда принц, отказавшись следовать за веселой компанией, останется один и предстанет возвышенным мечтам и неясным стремлениям. Здесь Григорович дает ему вторую — романтическую — вариацию, напоминающую по образному смыслу (но не по хореографии) вариацию Зигфрида в первом действии «Лебединого озера». Тема томления по неизвестному развивается далее и в дуэте Дезире с феей Сирени.

Когда появляются Аврора и нереиды (с этого момента вступает в свои права хореография Петипа), принц участвует в общем ансамбле (трио Авроры, Сирени и Дезире с кордебалетом). Этот эпизод назван в партитуре па д'аксион (действенный танец). Действие состоит здесь в том, что, повинувшись фее Сирени, нереиды то сближают, то разъединяют Аврору и Дезире, а в дуэте героев раскрываются все оттенки взаимного стремления друг к другу и зарождающейся любви. Весь эпизод в целом образует сложный и развитый полифонический танцевальный ансамбль лирического характера — кульминацию в разворачивании романтического начала произведения, в том числе образов Авроры и Дезире. Но прекрасное видение исчезает. Новая, третья вариация принца (поставленная Григоровичем) выражает его мольбу, обращенную к фее Сирени, и его нетерпеливое стремление вновь увидеть Аврору.

В последнем акте Дезире предстает как прекрасный юный герой, духовно богатый, физически совершенный, переживающий расцвет своих сил и своего счастья. В дуэте Авроры и Дезире дышит такое одухотворение и раскрывается столь совершенная (можно сказать, — «абсолютная») красота, что художественно оправданной и убедительной становится вся конфликтная ситуация спектакля: ради расцвета такой красоты человека и необходимы победа и торжество добрых начал мира. Философская идея произведения здесь получает свое полное завершение.

Чем значительнее, однако, идея, тем более важное значение для ее воплощения приобретает конкретность всей ткани спектакля. И потому, углубив и заострив центральные образы, Григорович неизбежно должен был коснуться их фона. Ему принадлежат в этом спектакле характерные танцы (за исключением «сказок») и все, что связано с образами придворного быта. Танцы придворных празднично-чопорны в начале спектакля, беззаботно-игривы на пикнике, торжественно-парадные в полонезе и коде последнего акта. Крестьянская фарандола в сцене на пикнике контрастирует своим наивным простодушием изысканно-манерным танцам аристократии. Но особенно удался танец вязальщиц в начале первого акта, полный юмора, лукавый и озорной.

В решении характерно-бытовых сцен можно отметить две тенденции, типичные для творчества Григоровича. Отнюдь не отказываясь от пантомимы, он, однако, стремится все эпизоды максимально насытить танцем. Это относится, в частности, к упомянутой сцене вязальщиц, которая у Петипа была пантомимной, а здесь превращена в веселый и яркий танец (при этом без всякого ущерба для своего сюжетного смысла). Это относится также к партии Каталябута, в которую введены отдельные танцевальные элементы. Это относится, наконец, к усилению роли кордебалета в некоторых массовых

сценах (в прологе развиты мужские партии свиты феи Сирени, введены отдельные «реплики» кордебалета в адажио Авроры с четырьмя кавалерами и т. д.).

Другая тенденция — укрупнение размеров танцевальных сцен путем объединения нескольких музыкальных номеров в один развернутый номер. Григорович прибегает к этому приему очень часто (самый яркий пример — последний акт «Щелкунчика», где вся музыка, начиная с вальса, объединена единой хореографической сценой)¹. В «Спящей красавице» для этого было мало поводов. Но в одном случае такое решение оказалось необходимым. Балетмейстер отказался от дробности танцев на пикнике, сведя их к одной цельной дивертисментной сцене и противопоставив ей крестьянскую фарандолу.

В связи с тенденцией укрупнения хореографических сцен важно коснуться еще одного частного, но симптоматического решения в сцене Авроры с четырьмя кавалерами. Музыкальной структурой этой сцены здесь задана форма гран па: за вступлением следует величественное адажио, далее дается вариация (которая в партитуре обозначена как вариация пажей и фрейлин), после нее — вариация Авроры и общая кода. В прежней постановке «Спящей красавицы» Григорович, следуя своему методу укрупнений, поручил первую вариацию четырем кавалерам, превратив тем самым всю сцену в чистое, так сказать, образцовое гран па.

В новом спектакле он от этого отказался, хотя, казалось бы, найденное ранее решение было в духе всего его творчества. Балетмейстер вернул первую вариацию участникам кордебалета — детям. Но вовсе не из ложного пиетета к Петипа. И не только для того, чтобы дать исполнительнице партии Авроры отдохнуть перед ее труднейшей и ответственной вариацией. Главное — в том, что кавалеры теперь не «заслоняют» Аврору, что в какой-то мере получилось в предыдущем спектакле, ибо они не становятся равноправными с нею участниками сцены. Они здесь всего лишь кавалеры, и сцена остается «портретом» Авроры.

В данном спектакле такое решение имеет принципиальное значение. В постановке Григоровича каждый акт приобрел, если можно так сказать, «портретно-представительный» харак-

¹ Подобный же замысел Б. А. Покровского, осуществленный при постановке оперы Глинки «Руслан и Людмила» в Большом театре (1972), не был понят А. Кандинским, что обидно, учитывая его рецензию на эту постановку (См.: Советская музыка, 1972, № 12). Балетмейстер создал здесь три хореографические сюиты (классическую, гротесковую, характерную), подчеркнув их образную разноплановость (танцы в замке Наины, марш Черномора, танцы в саду Черномора). При этом музыкальные сюиты он превратил в танцевальные симфонии (единые сцены), исходя из заложенного в самих сюитах сквозного развития. Так до Григоровича никто эти танцы не ставил. Непонимание сути решения обусловило и неверную оценку этих танцев А. Кандинским. Они являются одной из лучших сторон спектакля.

тер. Пролог посвящен образам двух фей, первый акт — Авроре, второй — Дезире, третий — торжеству юных героев. Это делает спектакль в структурном отношении исключительно четким, композиционно логичным. В данной постановке в полной мере осознается и сценически выявляется та драматургическая закономерность, о которых выше шла речь.

Однотипность каждого акта, заложенная в музыкальной драматургии Чайковского, определяет структурную логику его сценической композиции. Каждый акт начинается и кончается на просцениуме, отделенном от арьерсцены изобразительным занавесом. Начальные сцены — пантомимно-характерные, каждый акт завершается статической композицией (итоговой «точкой»). Между вступительной сценой и действенным финалом разворачиваются две крупные танцевальные сцены: дивертисментная (с преобладанием характерного танца) и лирическая (классический ансамбль). Эта закономерность нигде не превращается в схему, но помогает выявлению драматургической логики произведения.

Какой же ответ дали спектакли Григоровича на вопрос о том, как ставить балетную классику? В каждом из них балетмейстер стремился к единству традиций и новаторства, то есть к сохранению ценных сторон и тенденций наследия и одновременно современному их осмыслению, развитию. Но делал это по-разному и с разной степенью удачи. Правы ли те деятели хореографии, которые признают либо полное сохранение, либо полное обновление старого спектакля, отрицают возможность его частичных изменений? Нам думается, что такой вывод из нашего анализа не следует, хотя бесспорно, что путь частичных изменений самый рискованный и трудный.

Классическое наследие — база нашей культуры. Чтобы оно не исчезло, его необходимо зафиксировать (на пленку и иными способами). Однако невозможно держать его в «консервированном» виде. С одной стороны, недопустим произвол, недопустимы легковесные и неоправданные переделки. Но, с другой стороны, рано или поздно время возьмет свое. Творческое переосмысление наследия происходит и будет происходить. В нем не все удачно, и опыт этого переосмысления необходимо критически анализировать. Но процесс сближения классики с современностью остановить нельзя.

Все это говорит о том, что специфические пути решения вопроса о постановке балетной классики могут быть в принципе самыми различными и определяются каждый раз сугубо конкретно. Важно лишь, чтобы они соответствовали общим эстетическим принципам нашего искусства и сути музыкальной драматургии произведения.

Балетный театр на протяжении нескольких веков своего развития не знал (или почти не знал) прямого воплощения современной темы. Этого нельзя сказать об искусстве хореографии в целом, ибо народный и бытовой танец всегда питался чувствами людей определенной эпохи и нес в себе образы своих современников. Балет же с первых шагов развивался в рамках театральнo-сценических представлений мифологического характера. И когда он обособился от драматического театра и оперы (где играл преимущественно интермедийно-дивертисментную роль), эта традиция сохранилась. Образы мифологические, сказочные, легендарные, иногда исторические (тоже ставшие легендой) являлись в балете преобладающими на протяжении длительного развития его как самостоятельного искусства.

Конечно, современность всегда находила выражение в балетном театре — без нее нет подлинного искусства. Но она проявлялась главным образом не прямо, а косвенно: в проблемах, которые интересовали создателей балетов, в идеях, воплощавшихся в их творениях, в чувствах, которыми жили герои спектаклей. Наконец, изменялся от эпохи к эпохе художественный язык, обновляясь под влиянием современности. И тем не менее классическому балету было чуждо прямое изображение окружающей жизни, создание образов, заимствованных из современной действительности, и в этом была его ограниченность, при многих выдающихся достижениях. К немногочисленным исключениям можно отнести, правда, некоторые комедийные балеты («Тщетная предосторожность») или патристические спектакли, поставленные в 1810-х годах в России А. П. Глушковским на тему Отечественной войны 1812 года. Но эти исключения не могли изменить сложившуюся традицию.

Положение коренным образом изменилось после Великой Октябрьской социалистической революции. Новая советская действительность властно заявила о себе, потребовав от всех видов искусства служения ее интересам. Старый дореволюционный балет казался далеким от этих задач. Его огромные эстетические ценности и значение для социалистической культуры далеко не сразу были осознаны. Левацкие «загибы» по отношению к классическому наследию породили кажущиеся сейчас наивными, но в свое время грозные и опасные дискуссии на тему, нужен ли классический балет советскому народу. Жизнь опровергла левацкий нигилизм. В ней победили (не без труда и борьбы) здоровые реалистические силы, советская культура стала развиваться на основе освоения и творческого использования художественных богатств прошлого.

Но требование современности, возникшее уже в первые послереволюционные годы, осталось. Более того, оно явилось могучим стимулом развития хореографического искусства, оплодотворившим его творческие поиски и движение вперед. Дыхание современности выразилось в переосмыслении идейного звучания старых постановок, в наполнении их образов новыми чувствами, близкими людям сегодняшнего дня, в активных творческих поисках по созданию новых балетов. На первых порах в постановках проявились элементы вульгаризации, правда, постепенно преодолевавшейся. Со временем современная действительность нашла свои особые пути художественного «проникновения» в искусство.

Среди поисков по созданию новых балетов ведущую роль приобрели опыты прямого отображения революционной действительности, новаторские для балета по самому их существу. Раньше всего они сказались в области хореографической миниатюры, затем привели к возникновению балетных спектаклей на революционную тему. Первые из них — «Красный вихрь» В. Дешеева в постановке Ф. Лопухова (Ленинградский театр оперы и балета, 1924) и «Смерч» В. Бера в постановке К. Голейзовского (Большой театр, 1927). При всем различии композиторов, музыка этих спектаклей не отличалась яркой образностью и выражала, скорее, некие отвлеченные представления о современности вообще. Обе постановки имели аллегорический характер, пытались противопоставить два мира (советский и буржуазный), но это противопоставление имело самый общий, плакатно-схематичный характер. Спектакли были восприняты как неудача («Красный вихрь» прошел два раза «Смерч» — один раз).

Опыты эти показали, что отвлеченная символика, оторванная от традиций, от опоры на художественные достижения прошлого, — упрощенный путь решения проблемы современности, который не может дать полноценных результатов. Первый успех пришел тогда, когда воплощение современности постановщики попытались соединить не с отрицанием, а с развитием традиций. Это произошло в этапном для нашего балетного театра спектакле «Красный мак» (музыка Р. Глиэра, сценарий М. Курилко, балетмейстеры Л. Лащилин и В. Тихомиров, Большой театр, 1927)¹.

Однако разнородные истоки музыкальной образности в «Красном маке» еще недостаточно объединены. Традиционное и современное существуют в известной мере разобщенно, образуя стилистически несколько пестрое целое. Но тем не менее тенденция к их синтезу уже наметилась, и она оказалась для балета очень плодотворной. В спектакле основным выра-

¹ Подробнее об этом балете см. в статье «Традиции и новаторство в балетном театре».

зительным средством стал классический танец. Но он был обогащен национальными — русскими и китайскими — элементами, характерным и бытовым танцем, а также драматической пантомимой. Принципиально важное значение имела психологическая обрисовка характеров в танце (особенно это относится к образу Тао Хоа).

«Красный мак» имел огромный успех. Но тема современности не могла считаться окончательно решенной. Вместе с достижениями здесь были и недостатки, в дальнейшем также получившие развитие. Старое и новое еще не было органически соединено. Основные действенные сцены решались преимущественно пантомимными средствами, танцы же имели, главным образом, дивертисментный характер. Собственно пластических, хореографических находок здесь было еще немного.

Успех «Красного мака» воодушевил деятелей музыкального театра, и первая половина 30-х годов была ознаменована целой группой балетов о современности. В 1930 году в Большом театре был поставлен балет «Футболист» (музыка В. Оранского, сценарий В. Курдюмова, балетмейстеры Л. Лащилин и И. Моисеев) — спектакль типа «обозрения», состоявший из ряда сюжетно слабо связанных сцен, рисовавших советскую молодежь и разоблачавших нэпманов. Действие происходило на улице, в универсаме, на индустриальной площадке. Музыка была довольно поверхностной, иллюстративной, но в ней все-таки были современные интонации (близкие массовым песням и бытовым танцам), помогавшие обрисовывать жизнь сегодняшнего дня на балетной сцене.

Танцевальный язык, однако, в целом здесь оказался эклектичным. Для танцев манекенов в универсаме, а также Урожая, Нефти, Угля и Воды в финале использовалась классика (вместе с характерными штампами старых балетов). Для обрисовки нэпманов в массовых сценах использовались бытовые танцы, а хореографический язык положительных советских героев был насыщен спортивно-акробатическими и физкультурными элементами. Они мотивировались и профессией главного персонажа — футболиста, в танцах которого имитировались движения игры в футбол. Индивидуальные характеры в спектакле не были обрисованы, старое и новое противопоставлялось в массовых сценах. Драматургия была сюитной, чередующиеся дивертисменты связывались пантомимными вставками.

Спектакль успеха не имел, но деятели хореографии в то время, видимо, были убеждены в правильности подобного направления, ибо вслед за данным спектаклем появились два аналогичных — «Золотой век» и «Болт». Музыка «Золотого века» написана Д. Шостаковичем (сценарий А. Ивановского). Спектакль был поставлен в 1930 году В. Вайноненом (при участии Л. Якобсона и В. Чеснокова) в Ленинградском театре оперы и балета. В программке он рекламировался как «спек-

такль на советской тематике с соответствующим новым хореографическим языком». В основе сюжета — приключения советской футбольной команды за рубежом. Элементы эстрадного обозрения и детектива соединялись здесь с противопоставлением двух миров: «они» и «мы». Социально-типическое преобладало над индивидуальным.

Композитор так писал о своем замысле: «В основу музыки к балету „Золотой век“ входят два элемента: музыка, относящаяся к современной западноевропейской буржуазной культуре, и музыка пролетарской советской культуры. Сопоставление двух культур являлось моей главной задачей при сочинении „Золотого века“». Эта задача выполняется так: западноевропейские танцы носят характер нездоровой эротики, что столь характерно для современной буржуазной культуры, советские же танцы я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта»¹.

Советские люди, положительные герои характеризуются музыкой, интонации которой близки массовой песне. Буржуазия, отрицательные персонажи — музыкой, претворяющей черты западноевропейского джаза, и соответствующими танцами (танго, фокстрот, чарльстон, чечетка и т. п.). Композитор стремился к образности музыки и ее симфонизации. Но из-за схематизма сценария музыка осталась в пределах общего противопоставления двух миров, не давала почвы для создания индивидуальных характеров. Сатирически-пародийные задачи порождали в ряде случаев сочетание примитивности с нарочитой усложненностью (например, банальная уличная мелодия с фальшивым аккомпанементом). Эстрадно-джазовая тематика потребовала и особых красок в оркестре (саксофон, баян, банджо и др.).

Постановщики стремились к современности хореографического языка. Они писали: «В старых балетах любой танец komponовался из готовых частей, соединявшихся с легкостью кубиков, и все зависело только от ловкости и вкуса постановщика, нам же приходилось творить самые кубики, прежде чем мы могли приступить к их комбинации»². Это выразилось в насыщении хореографии физкультурно-спортивными движениями, элементами бытового и эстрадного танца. Использовалась и классика, но преимущественно пародийно (например, большое классическое па, призванное разоблачить «умилительное единение классов»). В результате получилась, по выражению одного из рецензентов, «танцевальная окрошка».

Нечто подобное произошло и в балете «Болт», поставленном в Ленинградском театре оперы и балета в 1931 году (музыка Д. Шостаковича, сценарий В. Смирнова, балетмейстер

¹ Сб. «Золотой век». Л., 1931, с. 4.

² Там же, с. 7.

Ф. Лопухов). Это был первый опыт построения балета на основе советской производственной тематики. Здесь показывалась борьба с пережитками буржуазного сознания, с разгильдяйством и пьянством, давались сатирические характеристики отживающих типов личности и мещанства (поп, пономарь, салопницы, бюрократ, барышня-эстетка и т. п.). Им противопоставлялись образы передовых рабочих, комсомольцев и красноармейцев. Крайне незначительное и незамысловатое действие решалось исключительно пантомимными средствами. Все основное танцевальное содержание было дивертисментным. Здесь были отдельные удачные портретные зарисовки и комедийные характеристики, но целостная драматургическая концепция отсутствовала. Соответственно и в музыке были блистательные карикатурно-комедийные эпизоды, но не было симфоническо-драматургической цельности. Снова все было сведено к общему противопоставлению советской молодежи (элементы массовых песен и танцев) и уходящих типов (уличные мелодии, порой нарочито вульгарного пошиба).

Постановщики ориентировались не на создание индивидуальных характеров, а на плакатное противопоставление двух миров — советского и отживающего. Отдельные номера так и назывались: «интермедия-плакат», «танец-плакат» и т. п. Снова большую роль приобрели физкультурно-спортивные движения. Но было и новое: попытка создать хореографические номера на основе отанцовывания трудовых, производственных движений (танец текстильщиц), а также дать разнообразные красноармейские пляски, характеризующие, по замыслу авторов, «танцы всех родов оружия». Движения классического танца также использовались, но чисто механически, и это зачастую приводило к вульгаризации.

Во всех трех спектаклях на современную тему, поставленных в начале 30-х годов, еще очень сильны отзвуки аллегорических постановок 20-х годов с их плакатно-схематическим противопоставлением двух миров и господством общего над индивидуальным. Опыт «Красного мака» здесь не учитывался, он третировался как «компромиссный». Но при неудаче этих спектаклей в целом, в них все-таки были отдельные живые элементы и частные находки (в основном комедийно-сатирические портреты). Сразу «в лоб» решить современную тему было невозможно. Но поиски связей музыки и хореографии с современной жизнью, с борьбой советского и буржуазного миров, в принципе, были плодотворны. Незаметно, исподволь накапливался и опыт пластической характеристики современников.

Одним из самых острых вопросов, выдвигавшихся новыми балетами о современности, был вопрос о хореографическом языке, о способах пластической выразительности. И. Соллертинский писал в ту пору: «Нужна советская тема. Но... как же ухватить эту тему, если пируэтирующая с улыбкой фарфоровой

маркизы комсомолка или вихрем вращающийся вокруг собственной оси совслужащий, исполняющий мужскую вариацию, навсегда обречены вызывать хохот; если сценарии и либретто, поступившие на конкурс и помимо одного, пытаюсь разложить иногда удачно схваченную тему на первичные элементы танцевального действия, в большинстве случаев дают «Спящий трактор» или иную «революцию на пуантах», и если советская тема естественно требует от балетного танцовщика именно того, чему его в школе не учили, а именно: умения играть, притом не в штампованной балетной манере галантного XVIII века, то есть не превращать комсомолку в Аврору или Эсмеральду, белогвардейца в Квазимодо или фею Карабос, а советского моряка — в порхающего принца Дезире; словом, владеть типологией и характерологией сценического образа»¹.

В этих словах выразилась назревшая потребность приближения балета к драме (как способа приближения его к жизни). Эта потребность определила дальнейшие пути развития советского балета. Отметив значение данной тенденции, И. Соллертинский продолжал: «И тем не менее, несмотря на перечисленные трудности, отказаться от современной советской тематики для балета было бы поистине равносильно самоубийству. Надо помнить только, что выбор советской темы для балета не есть готовое решение кризиса, когда все трудности падут сами собой. Нет, это — только первый шаг, только правильная постановка проблемы, а не решение ее. Чтобы ее решить, надо без усталости экспериментировать»².

Одним из таких экспериментальных спектаклей стал балет «Светлый ручей», музыка которого была написана Д. Шостаковичем. Сценарий принадлежал Ф. Лопухову, который и поставил этот балет сначала в ленинградском Малом театре, затем в московском Большом театре в 1935 году. «Светлый ручей» — балет «из колхозной жизни». Здесь впервые источник драматургии ищется не в противопоставлении «мы» и «они», а в самой советской действительности. Однако буффонадный сюжет с переодеваниями, розыгрышами и старинными водевильными ситуациями отличался чистейшей бесконфликтностью. Снова действие происходило в пантомимных связках между танцевальными дивертисментами. И это после «Пламени Парижа» (1932) и «Бахчисарайского фонтана» (1934), где были завоеваны значительные достижения в области действенного танца.

Шостакович писал о своей музыке, что она «весела, легка, развлекательна»³. В нее перешли отдельные номера из «Болта» и «Золотого века». Но здесь не было музыкальной сатиры и карикатурных зарисовок, а преобладала праздничность

¹ Соллертинский И. Статьи о балете. Л., 1973, с. 53—54.

² Там же, с. 54.

³ Шостакович Д. Мой третий балет. — В сб.: «Светлый ручей». Л., 1935, с. 15.

с отдельными номерами лирического характера. В соответствии с драматургией музыка имела преимущественно сюитный характер, цельная музыкально-драматургическая концепция отсутствовала, симфоническое развитие было значительным, но только в пределах отдельных номеров.

Постановщик «Светлого ручья» Ф. Лопухов — убежденный сторонник классического танца — пытался сделать его здесь основным выразительным средством. Группе столичных артистов, говоривших на языке классического танца, противостояла группа колхозной молодежи, развертывавшей свой праздник в характерных танцах. В балете было много ярких, изобретательных танцев. Современники отмечали, например, удачный классический квинтет, в котором партии двух балерин развивались по принципу музыкального фугато: по рисунку обе партии были одинаковыми, но вторая вступала на несколько тактов позже первой. В хороводе ткачих имитировались производственные движения.

И все-таки балетмейстер допустил ряд просчетов. Здесь еще более, чем в «Болте», сказалась механичность и прямолинейность применения школьных движений классического танца к пантомимно действующим людям в современных костюмах (персонаж, который вел себя по-бытовому, вдруг начинал проделывать пируэты и антраша). В сочинении же характерных танцев балетмейстер недостаточно опирался на народное творчество. Все это породило черты той кукольности, сусальности и фальши, которые вызвали резкую критику «Правды». И хотя за этой критикой совершенно исчезли отдельные положительные находки, ориентация деятелей хореографии на правдивость, на связь с народным творчеством была правильной.

Опыт балетов о современности, поставленных в первой половине 30-х годов, показал, что не может быть удачи без полноценной драматургии и психологического решения образов. Ни аллегоризм, ни плакатный схематизм недостаточны для художественно убедительного решения современной темы. Опыт этот показал также, что невозможно обойтись без языка классического танца, заменив его свободной пластикой, производственными и физкультурно-спортивными движениями, эстрадно-бытовым танцем и т. п. Но, вместе с тем, прямолинейное и механическое применение классики к современным образам, поставленным в реально-бытовые условия, тоже не решает проблему и ведет к художественной фальши. А положить классику в основу, обогатив и развив ее в соответствии с требованиями современности, тогда еще не умели. Недостатки балетов о современности первой половины 30-х годов состояли также в игнорировании плодотворных находок «Красного мака» и тех достижений по сближению балета с большими идейными задачами, классической литературой и драматическим театром, которые в это время были достигнуты в советском балетном театре

в связи с другой, не современной, а исторической или заимствованной из классической литературы тематикой.

Попытка использования этих достижений была сделана в следующем балете «Партизанские дни», музыку которого написал Б. Асафьев (сценарий В. Дмитриева и В. Вайнонена), а поставил В. Вайнонен в ГАТОБ им. С. М. Кирова в 1937 году. «Партизанские дни» — балет на историко-революционную тему, его действие происходит в период гражданской войны (в широком смысле слова эта тема тоже воспринималась как современная). Постановщики стремились создать народно-героический спектакль о борьбе за Советскую власть. В нашем искусстве к этому времени были уже созданы «Красный мак», «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Фадетта», «Утраченные иллюзии» — балеты, в которых определился жанр хореодрамы, с последовательно развивающимся сюжетом, психологическим решением характеров, близостью к большой литературе и достижениям драматического театра. Теперь в этом жанре попытались воплотить и современную тему.

Но если во многих предшествующих случаях развитию этого жанра помогали значительные литературные первоисточники, то в данном случае такого первоисточника не было. Драматургия балета строилась на противопоставлении революционного народа и белогвардейского казачества. Если раньше в такого рода противопоставлениях решающее значение приобретал плакатный схематизм, то теперь сценой завладела бытовая конкретность. Положительным следствием этого было широкое использование народного танца, который стал играть важную роль в характеристике народа в узловых действенных сценах, представителей различных национальностей, противостоящих друг другу социальных сил. Отрицательные же стороны бытования балетной сцены тогда еще не были ясно видны.

Хотя музыка Б. Асафьева в этом балете в достаточной мере иллюстративна и лишена яркого композиторского тематизма, она в достаточной степени театральна и опирается на музыкальный фольклор, помогая вывести народный танец на сцену. Подлинным мастером его театрализации выступил здесь В. Вайнонен. Поставленные им казачьи пляски, танцы горских племен, партизанская пляска создавали обобщенный образ народа, включенный в сюжетное действие. Вообще массовые сцены были сильной стороной этого спектакля. Например, в конце первого акта на фоне безбрежной степи вихрем проносилась партизанская конница. В финале в станицу вступали с развевающимися знаменами части Красной Армии. И хотя сейчас такие эффекты кажутся несколько наивными, в то время они были новы для балета и вызвали живой отклик в зрительном зале.

Продолжая линию, найденную в «Пламени Парижа», В. Вайнонен доказал действенные возможности характерного танца.

Ярким примером этого был народный свадебный обряд, решенный как действенная сцена: героиня спектакля Настя насильственно выдавалась замуж за сына кулака.

«Партизанские дни» стали шагом вперед на путях поисков решения современной темы. Но здесь выявились и отрицательные моменты односторонне драматизированного балета-пьесы. Действенный танец уже вступил в свои права, но еще не стал основой всего хореографического целого. По-прежнему многие действенные сцены решались пантомимно, а дивертисментный танец преобладал. Психологическое решение было достигнуто только в образе Насти, остальные герои были показаны односторонне и сливались с массой. К тому же пантомимные средства преобладали в их характеристике. Художественные несовершенства не позволили спектаклю долго продержаться на сцене.

Не менее противоречивым оказался и следующий спектакль, «Светлана» (музыка Д. Клебанова, сценарий И. Жиги, постановка Н. Попко, Л. Пospехина, А. Радунского), осуществленный на сцене Большого театра СССР в 1939 году. Это был спектакль о современной советской действительности. В его центре — тема советского патриотизма. Сюжет рассказывал о советской молодежи, строящей новый мир на Дальнем Востоке, и о заговорщиках-диверсантах, засылаемых в нашу страну из-за рубежа и пытающихся сорвать это строительство. Крайне слабый сценарий заимствовал штампы популярных кинофильмов и драматических пьес о диверсантах, в изобилии создававшихся в то время. Мало помогала решению сложной художественной задачи и музыка Д. Клебанова, неглубокая, иллюстративная, лишенная подлинного симфонизма. Она не давала опоры, в частности, для раскрытия внутреннего мира героев, к чему стремились постановщики на сцене. Не до конца преодолевалась в этом балете и традиционная дилемма пантомима-дивертисмента, действенных сцен было мало.

Но все-таки некоторые находки были и в этом спектакле. Они состояли не только в сюите национальных танцев разных народов (это нашему балету было уже известно), но и в применении классического танца для решения образа советского человека. Предшествующие опыты, делавшиеся в этом отношении, почти не дали положительных результатов, но показали, что механическое и прямолинейное наделение современника, поставленного в бытовые условия, школьными движениями (выделение пируэтов и кабриолов в современных костюмах) ведет к сценической фальши. В «Светлане» классический танец был применен более тактично и осторожно. В этом смысле показателен дуэт Светланы и Илько, раскрывающий зарождение их чувств, и ансамбль (секстет) Илько с девушками. Дуэт строился на классических движениях и поддержках (правда, очень ограниченно отображенных и приближенных к бытовому

правдоподобию). В сравнении с дуэтами прошлого в нем по-новому раскрывались взаимоотношения партнеров. Секстет же представлял собою классический ансамбль, включавший индивидуальные характеристики девушек (портретные вариации).

Так по крупицам накапливались в советском балете отдельные достижения в решении современной темы. Синтез их был достигнут значительно позже. Прежде чем подойти к нему, нужно сказать еще о ряде спектаклей, внесших в это дело свой вклад.

Поистине уникальное место занимает в нашем балетном искусстве «Гаяне» А. Хачатуряна. Это один из самых гениальных балетов по музыке и один из самых злосчастных по сценической судьбе. Причина — в резком расхождении между художественной высотой яркой музыки и слабыми сценариями, неоднократно к ней приписывавшимися. Ни один из них не занял прочного места.

Первоначально был создан балет «Счастье» (сценарий Г. Ованесяна, постановка И. Арбатова), показанный на декаде армянского искусства в Москве в 1939 году. Это был балет-дивертисмент с едва намеченным детективным сюжетом. На его основе создан балет «Гаянэ» (сценарий К. Державина, постановка Н. Анисимовой), осуществленный на сцене ГАТОБ им. С. М. Кирова в 1942 году. Здесь детективный сюжет (борьба колхозников с вредителями-диверсантами) несколько расширился, вобрал в себя личную драму героини, порывающей с недостойным мужем, но сценарий по-прежнему оставался наивным и неравнозначным музыке.

Музыка «Гаянэ» поразительна по яркости народно-национального колорита, полнокровию и жизнеутверждающей силе, мелодическому богатству, гармонической и оркестровой красочности. Она повествует о счастливой жизни народа, рисует своеобразные индивидуальные характеры и народные сцены, рассказывает о том, как преодолеваются драматические осложнения в человеческой жизни.

Неудача первоначального сценария заставила вновь и вновь «подтекстовывать» под нее новые сюжеты. Так, в постановке В. Вайнонена (Большой театр СССР, 1957) в основу сюжета был положен традиционный любовный «четыреугольник» (при этом еще «обогащенный» таким в высшей степени странным для балета «ходом»: один из героев уже в начале спектакля становился слепым, а другой — ломал себе ногу); в постановке М. Мартиросяна (Ереван, 1971) был придуман символический сюжет на тему о борьбе с иноземным нашествием; в постановке Б. Эйфмана (Малейот, 1972) основой спектакля стала драма влюбленных, находящихся в социально-неравном положении; в постановке В. Галстяна (Ереван, 1975) — драма любви и ревности; в постановке Н. Касаткиной и В. Василёва (Москва,

1977) — рассказ о том, как молодые люди отрешаются от архаичных обычаев и находят свои пути в жизни, и т. д.

При такой сюжетно-драматургической «чехарде» трудно было добиться значительных хореографических достижений, предпосылки которых, безусловно, содержатся в музыке. И все-таки по крохам эти достижения тоже собирались. Они относятся к ярким национальным танцам, которые присутствовали почти в каждой постановке, к обогащению классического танца национальными элементами, к отдельным драматически-действенным сценам и пластическим находкам в характеристике современников. Но в целом музыка «Гаянэ» еще ждет адекватного сценического воплощения.

Спектакль «Гаянэ» был впервые поставлен во время Великой Отечественной войны и прозвучал как воплощение советского патриотизма, как картина той радостной и счастливой жизни, за которую советский народ вел битву с фашистскими варварами. Но события Великой Отечественной войны в ближайшие годы нашли в балете и свой прямой отклик. Деятели хореографии не могли пройти мимо потрясений, пережитых всем советским народом. Вскоре после окончания войны появились два балета, воспроизводившие ее события. Оба они поставлены В. Бурмейстером. Это «Татьяна» (музыка А. Крейна, сценарий В. Месхетели, ГАТОБ им. С. М. Кирова, 1947) и «Берег счастья» (музыка А. Спадавекиа, сценарий П. Аболимова, Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, 1948).

Спектакли эти имели много общего в своем построении и в хореографии. В первых актах показывалась счастливая довоенная жизнь. Вторые акты — ужасы и героика войны. Третьи акты — послевоенная жизнь, разрешение намеченных конфликтов, восстановление того, что разрушено войной. В таком построении была определенная логика, отражавшая закономерность развития реальной действительности, многие типические судьбы людей. И музыка этих балетов также обладала определенными образными достоинствами, содержала симфонически развитые сцены, хотя и не отличалась большой индивидуальной яркостью и глубиной.

Но хореографическое решение этих спектаклей все-таки не было удачным. Здесь сказались недостатки и негативные моменты односторонне драматизированных балетов-пьес, проявилось свойственное их сторонникам узкое понимание реализма, сводящееся к обытовлению балетного театра. В первых и третьих актах этих спектаклей действие почти отсутствовало. Натуралистическое воспроизведение быта сочеталось с изображением танцев самой жизни, как они существуют в действительности (что мотивировалось праздниками, дающими повод для развертывания бытовых танцев). Правда, здесь были отдельные удачные сольные вариации портретного характера и дуэты —

признания в любви, основанные на языке классического танца. Хотя это и было достигнуто уже в «Светлане», но здесь получило дальнейшее плодотворное развитие. В то же время лексика таких эпизодов была по-прежнему ограниченной и приближенной к бытоподобию.

Вторые акты данных спектаклей были посвящены событиям войны. Это был принципиально новый момент в хореографическом искусстве, и трудности его решения исключительно велики. Нельзя не отметить творческую смелость В. Бурмейстера, взявшегося за решение столь сложной задачи. И тем более нельзя пройти мимо отдельных удачных моментов в ее решении.

Такова, например, танцевальная сцена боя в «Татьяне», основанная на разработке пластического мотива, заимствованного из движения броска гранаты. Она исполнялась также в концертах под названием «Танец гранатометчиков». Прав Ю. Слонимский: «Так, вероятно, боя не вели, но так вели себя в бою: образная сила танца делает условное сценическое поведение достоверным»¹. Отдельные удачные частные моменты были и в батальных сценах «Берега счастья».

Но все-таки военные эпизоды обоих спектаклей более впечатляли драматизмом самой ситуации, чем танцевально-хореографическим содержанием. Было здесь немало и натуралистических моментов (например, сцена взрыва бутафорского танка в «Береге счастья», сцена пыток в «Татьяне»), которые напоминали эпизоды, происходящие в драматическом театре или в кино, но без текста.

Узкое понимание реализма, тенденции односторонней драматизации балета постепенно канонизировались и мешали художественно полноценно воплотить современную тему. Однако, помимо отдельных частных находок, балеты-пьесы о современности стимулировали развитие актерского мастерства исполнителей, заставляли их искать правдивые характеры современников, пристальнее всматриваться в жизнь и воплощать ее на сцене. Это сказалось в творчестве таких исполнителей, как Н. Анисимова («Партизанские дни»), О. Лепешинская («Светлана»), Т. Вечеслова («Татьяна»), В. Бовт («Берег счастья») и других.

В наметившемся русле был создан и спектакль «Юность» (музыка М. Чулаки, сценарий Ю. Слонимского, балетмейстер Б. Фенстер), поставленный в ленинградском Малом оперном театре в 1949 году. Он был вдохновлен романом Н. Островского «Как закалялась сталь». Сценарий довольно далеко отошел от внешне-сюжетной канвы романа, стремясь передать его дух и смысл. Создатели спектакля задумали его как произведение о юности наших отцов. Они стремились показать, как незрелые подростки, еще вчера по-детски игравшие в войну, под влия-

¹ Слонимский Ю. Советский балет, М.—Л., 1950, с. 298.

нием революционных событий мужают и становятся борцами за народное дело. Сценарий во многом шел проторенными дорожками, предлагая постановщику поводы для изображения танцев как бытовых развлечений (на посиделках, на народном гулянье, в ресторане и т. д.). Но были в нем и плодотворные моменты, позволявшие с помощью хореографии показать рост характеров героев, развитие их образов. Эти моменты находили некоторую опору и в музыке М. Чулаки. Она танцевальна, театральна и содержит симфонически развитые эпизоды. Например, музыка дышит подлинной энергией в сцене клятвы трех друзей, наполнена большим чувством в дуэте Петра и Лены, отличается подлинным драматизмом в эпизодах борьбы с врагами.

Балетмейстер Б. Фенстер, правда, не воспользовался рядом возможностей, подсказывавшихся сценарием и музыкой. Он построил спектакль по принципам драматизированной балетной пьесы (которые в этот период все более канонизировались и становились штампами). Почти все действенные сцены в спектакле решались пантомимно, танцы же играли по преимуществу роль фона, характеризовали среду, а не главных героев. Были, правда, исключения. К ним относится дуэт (зарождение чувства Петра и Лены), трио (первый раз — игра друзей в войну, второй раз — клятва, выражающая стремление ребят включиться в реальную борьбу), сцена издевательств над Дашей (буржуазные прихвостни заставляли ее плясать до изнеможения). Но все-таки сложные формы танцевальной образности в спектакле отсутствовали, и идеалом было максимальное приближение к драматическому театру в ущерб специфике хореографического действия.

Эта тенденция все более и более приобретала характер правила, вне которого не мыслился реализм в балете. В рядах деятелей хореографии нарастала неудовлетворенность сложившимся положением. В печати стали появляться статьи, ставившие вопрос о необходимости танцевального решения действия, об обращении к танцу не как к украшению, а как к основному выразительному средству в балете. В этих условиях появление балета «Родные поля» (музыка Н. Червинского, балетмейстер А. Андреев), поставленного на сцене театра им. С. М. Кирова в 1953 году и сконцентрировавшего в себе все штампы и негативные стороны односторонне драматизированного балета-пьесы, было воспринято как карикатура на подлинное искусство, как профанация современной темы. Недаром пародии на этот спектакль имели гораздо больший успех, чем сам спектакль. В нем было все — электростанция и университет, защита дипломного проекта и свадебное торжество, не было только хореографической образности и действенной танцевальности.

Прав Ю. Слонимский, писавший: «Мы ставили нового героя в старые условия, требовали, чтобы герой жил либо по вековым балетным канонам, отчего он делался глупым, смешным, либо

по законам житейского обихода, отчего он терял способность художественно воздействовать на зрителей»¹.

В «Родных полях» соединялось и то и другое, причем житейский обиход и балетные каноны нередко механически сосуществовали. Так, в пантомимной сцене, напоминавшей эпизод из драматического спектакля без слов, герой защищал дипломный проект, а затем выходил к рампе и начинал исполнять большой пируэт, что должно было означать его радость по поводу защиты. Дело не в том, что современный герой не может исполнять большой пируэт, а в шаблонном использовании здесь этого приема и механическом соединении его с пантомимой. В такого рода сценах (а их в спектакле было немало) особенно наглядно обнаруживалась нелепость прямолинейного применения школьных движений классического танца к изображению людей в современных костюмах, поставленных в бытовые условия, хотя необходимость классического танца для современного спектакля давно уже была доказана. Имелись в «Родных полях» и отдельные положительные моменты (дуэт — признание в любви, танцы на празднике), но они не представляли собою для нашего балета ничего принципиально нового и тонули в эпизодах надуманных и неудачных. Не помогала спектаклю и музыка, в основе своей иллюстративная и поверхностная.

Перелом в нашем балете наступил в конце 50-х годов. Прежде чем сказать о нем, отметим, что в 50-е годы балетов о современности стало появляться гораздо больше, чем раньше. Если до того они были почти исключительно достоянием театров Москвы и Ленинграда, то теперь во многих республиках и в периферийных театрах РСФСР стали создаваться балеты о современности. Этот процесс имел несколько предпосылок. Во-первых, современность во второй половине 50-х годов становится главной темой нашего искусства вообще, театрального в особенности. Это не могло не оказать влияния и на балет. Во-вторых, в это время происходит заметный рост периферийных и республиканских театров, каждый из которых вполне закономерно стремился иметь «свой» спектакль на современную тему. Наконец, как это ни парадоксально звучит, обилию спектаклей о современности помогали распространившиеся драмбалетные штампы. Если в 20—40-е годы почти каждый спектакль решал какую-либо (пусть частичную) новаторскую задачу, то теперь из спектакля в спектакль стали «перекочевывать» одни и те же заученные приемы, причем далеко не лучшего свойства. А ведь на основе штампов сочинить спектакль гораздо легче, чем решать новаторскую задачу. Вот и стали плодиться один за другим спектакли о современности.

Назовем некоторые из них: «Гюльшен» (композитор С. Гаджибеков, балетмейстер Г. Алмасзаде, Баку, 1950),

¹ Слонимский Ю. Семь балетных историй. Л., 1967, с. 24.

«За мир» (композитор Д. Торадзе, балетмейстер В. Чабукиани, Тбилиси, 1953), «Севан» (композитор Г. Егиазарян, балетмейстер И. Арбатов, Ереван, 1956), «Утес» (композитор Э. Лазарев, балетмейстер Н. Данилова, Куйбышев, 1959), «Черное золото» (композитор В. Гомоляка, балетмейстер П. Вирский, Киев, 1960), «Мечта» (композитор В. Глебов, балетмейстер А. Андреев, Минск, 1961) и другие. В этих и им подобных спектаклях были отдельные находки. Спектакли имели положительное значение в пределах труппы своего театра, привлекая ее внимание к современной теме, стимулируя творческие поиски, а порою знаменуя первое обращение к современности в балетном театре той или иной национальной культуры. Но в целом эти спектакли не содержали для нашего искусства ничего принципиально нового и были связаны с распространением нашей художественной культуры вширь, но не с движением ее вглубь.

Не принес значительных достижений балетному театру и спектакль «Тропой грома» (музыка К. Караева, сценарий Ю. Слонимского, балетмейстер К. Сергеев), поставленный на сцене театра им. С. М. Кирова в 1958 году. Новым здесь было освоение советским балетом темы борьбы колониальных народов против империализма. Но решалась эта тема в привычных канонах драматизированного балета-пьесы. В ярко талантливой музыке К. Караева раскрывалось нарастание народного протеста против колониалистов. Человечность, достигающая своего апогея в дуэтах любви, противопоставлялась миру жестокости и угнетения. Все это было раскрыто в спектакле. Но в его действенных сценах все-таки преобладала пантомима; танцы обрисовывали главным образом среду действия; а портретные вариации и любовные дуэты героев, хотя и содержали интересные пластические находки, не вносили в наш балет чего-либо принципиально нового. Спектакль имел в целом положительное значение, но он не открывал в искусстве новых путей.

Этапное и переломное значение приобрел «Берег надежды» (музыка А. Петрова, сценарий Ю. Слонимского, балетмейстер И. Бельский), поставленный в ГАТОБ им. С. М. Кирова в 1959 году. До этого (в 1957 году) появился «Каменный цветок» С. Прокофьева в постановке Ю. Григоровича. Этот спектакль открыл новый период в развитии советского балетного театра, восстановил в правах специфику балетной драматургии, возродил танцевальную образность и сложные формы полифонического танца. Аналогичную роль «Берег надежды» сыграл в решении современной темы.

Когда открывался занавес, зрители видели на сцене морской берег и проносящихся над ним чаек. Но это были не бутафорские птицы, а балерины в белых тюниках, исполнявшие танец чаек. Образ чаек лейтмотивом проходил через весь спектакль и приобретал в нем символическое значение. Чайки символизировали полет мечты, порыв к свободе, многообразные чувства

людей. Они несли девушкам, ожидавшим рыбаков, весть о возвращении любимых, утешали их горе, вселяли в них надежду, выводили героя из иноземного плена, сопровождали его (словно несли на своих крыльях) к родному берегу. Это был образ, принципиально новый для нашего балета. Ансамбль танцовщиц, танец кордебалета использовался здесь не для изображения реальной толпы, а для выражения человеческих чувств, мечты, порыва к свободе. Возродилось эмоциональное и обобщающее значение массового танца.

Оно ясно давало себя знать и в танцах реальных персонажей, например, в народной сцене, где женщины после шторма ждут рыбаков домой. Сюжет крайне прост. Он решается не столько в бытовом, сколько в эмоциональном плане. Женщины исполняют танец мольбы, танец отчаяния и танец надежды (в последнем к ним присоединяются чайки). Это — не бытовые танцы. Они являются естественным выражением чувств, называют их «крупным планом». Эмоциональное значение имел и танец труда рыбаков, открывавший спектакль (после эпиграфа — полета чаек). В танец вошли отдельные изобразительные элементы (починка сетей, работа с сетями), но в основе — это был танец, показывающий целенаправленные волевые усилия коллектива. Здесь давался танцевальный образ труда, хотя и не было его бытового изображения. Это было принципиально новым для нашего балета, в котором труд до того изображался либо пантомимными средствами, либо танцами по поводу труда (радость по его окончании и т. п.).

Танец вообще трактовался в этом спектакле как естественная форма самопроявления и высказывания человека, находящегося во власти сильных чувств, эмоциональных порывов. Основа спектакля — не танцы жизни, а жизнь в танце. Поэтому спектакль характеризовался непрерывностью танцевального действия. В нем не было деления на пантомиму и дивертисмент. Все танцы имели действенное значение, а отдельные пантомимно-изобразительные моменты не существовали самостоятельно, они включались в самый танец.

Поэтому закономерным оказалось в спектакле и сосуществование танцев реальных и символических персонажей (чаек). Они имели общую основу — эмоциональный подъем, рожденный реальной жизненной ситуацией и изливающийся в танце как естественной форме его проявления. А потому могли сочетаться и переходить друг в друга.

Балетмейстер нашел художественно убедительное противопоставление людей «нашего» и «чужого» берега, лишенное как плакатного схематизма, так и приземленного бытовизма. Образы советских людей (рыбаков и девушек) раскрывались в танце свободно и полно. Эти образы были человечны, внутренне богаты (танец труда, радость встречи, тревога ожидания, горечь утраты и т. д.) — многообразная гамма чувств раскрыва-

лась в характеристике людей нашего берега). В основе лежал классический танец с использованием элементов народного, а также так называемая свободная пластика (в том числе, скульптурно-статические мизансцены и позы).

Характеристика чужого берега также была многогранной. В балете мы видели народ приниженный и забытый, сочувствующий главному герою и пытающийся укрыть, спасти его. В характеристике народа элементы классики и свободной пластики приобретали национальную окраску, связанную с изображением жителей Дальнего Востока.

Образу народа противостоял образ угнетателей, военного патруля, пластическая характеристика которого строилась на хореографически претворенном механизированном чеканном шаге. И, наконец, сцена соблазнов, посредством которых враги нашего народа пытались сломить волю и переманить на свою сторону главного героя, строились, в соответствии с музыкой, на основе западноевропейского джазированного эстрадного танца.

Во многих сценах балета были найдены красноречивые пластические детали, раскрывавшие самую суть образа или сюжетной ситуации. Так, в начале спектакля девушки встречали рыбаков, которые выходили на берег четверками, положив друг другу руки на плечи. После шторма рыбаки возвращались такими же четверками, но в одной из них руки товарищей (которые должны были опираться на плечи главного героя) как бы опирались на пустоту. И сразу становилось ясно: героя нет с ними. Таких пластических находок в спектакле было немало.

Удачно был найден и финал. Сила стремления героя на родину была столь велика, что стены тюрьмы словно расступились и, сопровождаемый чайками, он устремился к родному берегу. Здесь не показывалось, как именно спасался герой — бежал ли он из тюрьмы, или его выпустили под влиянием требований народа, или произошло какое-либо иное событие. Для балета существенно не это, а та воля к спасению и возвращению на родину, которую герой проявлял во всех тяжелых испытаниях и которая привела к достижению цели. Монологический танец героя переходил в танец совместно с чайками. Стены тюрьмы исчезали, чайки несли героя над морем, сопровождали его в пути на родину. И вот герой вместе с ними уже на родном берегу. Закрывается занавес, в зале зажигается свет, и зрители чувствуют, что герой с ними, среди них.

Классический танец обрел здесь убедительность в применении к образам современных людей, потому что персонажи спектакля не ставились в условия житейского обихода, а жили в танце под влиянием подъема чувств и эмоциональных порывов. Драматургия спектакля не сводилась к сюжетной описательности, а строилась как чередование этапов внутреннего действия и кульминаций в развитии чувств. Поэтому закономер-

ным оказалось и сосуществование реальных и символических персонажей (чаек).

Можно без преувеличения сказать, что «Берег надежды» — первый спектакль о современности, в котором ни в одном из эпизодов не чувствовалось никакой художественной фальши. Спектакль развивался словно хореографическая поэма, идущая на основе музыкальной драматургии и находящая в ней опору.

Музыка А. Петрова отмечена здесь выдающимися качествами. Она богата и разнообразна по гармоническому языку и оркестровым краскам и, при номерном строении, пронизана единым током симфонического развития. Спектакль строился на основе широкого применения симфонического танца, ранее не свойственного нашим балетам о современности. Единственный упрек, который можно адресовать композитору, состоит в том, что в его музыке в большей мере характеризуются рыбаки, их жены, народ чужого берега, патруль и т. п., нежели индивидуальные действующие лица. Но главный герой получился в спектакле достаточно индивидуальным и многогранным. Он слит с массой (в нашей стране), противостоит врагам (в чужой стране) и, вместе с тем, выделяется как индивидуальный характер. Это не плакатный символ, как было в балетах 20 — начала 30-х годов, а живой человек.

Новаторство музыкально-хореографической драматургии «Берега надежды» не всеми сразу было понято и оценено по достоинству. Вопреки восторженному приему зрителями и передовой критикой, некоторые деятели хореографии упрекали И. Бельского в отходе от реализма. Такие упреки делались с позиций суженного, ограниченного понимания реализма, сводящего его к бытовому правдоподобию. Стремясь подчеркнуть обобщенный характер своих хореографических образов, И. Бельский дал героям спектакля не конкретные, а условные имена: Рыбак, Любимая, Потерявшая любимого и т. п. Возможно, в этом элемент полемического заострения и преувеличения, направленный против псевдоконкретности драмбалетов. Но никакого отхода от реализма здесь не было. Наоборот, подлинный балетный реализм впервые восторжествовал в решении современной темы.

Найденное в «Береге надежды» И. Бельский закрепил в «Ленинградской симфонии» (ГАТОБ им. С. М. Кирова, 1961). Этот спектакль был поставлен на музыку первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича и рассказывал о Великой Отечественной войне. И снова результат получился художественно убедительным. Весь спектакль был решен танцевально в противоположность батальным сценам прежних балетов о Великой Отечественной войне, где отдельные танцевальные находки с трудом пробивались через развернутую драматическую пантомиму. Его образы имели обобщенный характер. На музыку экспозиции давались танцевальные картины жизни советской

молодежи, среди которой выделялись главный герой и его любимая. Основой хореографической характеристики служил классический танец в соединении со свободной пластикой. Здесь было много пластических находок, связанных с хореографическим претворением реальных жизненных движений и поз (физкультурных, трудовых, бытовых и т. д.), поднятых до танцевально-образного значения.

Светлому миру советской молодежи противостояла картина вражеского нашествия (разработка в симфонии). В соответствии с музыкой (вариации с непрерывным нарастанием напряженности и силы звучания) эта сцена строилась как цепь эпизодов, каждый из которых превосходил предыдущий в своем драматизме и эмоциональной силе. Молодчики в коричневых трико и с рогатыми касками на голове топтали нашу землю, сметали на своем пути все живое, истязали советских людей. Но все это вместе представляло собою единую «полифонически» сложную, симфонически разработанную танцевальную сцену. Механическая пластика вражеского нашествия противостояла свободной, раскованной пластике советских людей, но контраст этот имел не плакатно-схематичный, а конкретно-жизненный характер, вызывал живые ассоциации, воспринимался как реальный образ современности. Музыкальная кульминация первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича совпадает с репризой. С этого момента на сцене начиналось танцевально выраженное развитие волевого сопротивления советских людей вражескому нашествию. И вот уже человечность теснит варварство. Образом израненного, но непокоренного и устремленного к будущему народа заканчивался спектакль.

Можно спорить по поводу возможности и необходимости постановок балетов на симфоническую музыку, не предназначенную для танца. Но нельзя признать принципиального значения данного спектакля для нашего балетного театра, как удачного в целом опыта хореографически-симфонического решения современной темы. Здесь, как и в «Береге надежды», удачу определила верно найденная специфика хореографической образности, сделавшая возможным единение ее с музыкой.

В полемике с И. Бельским Л. Лавровский поставил в 1961 году на сцене Большого театра СССР балет «Страницы жизни» А. Баланчивадзе, в котором он попытался утвердить и защитить от натиска хореографов-новаторов принципы односторонне драматизированного балета-пьесы. Этот спектакль повторял схему постановок В. Бурмейстера о Великой Отечественной войне (мирная жизнь — батальные сцены — послевоенное счастье), равно как и свойственные им ошибки. Юные герои в конце спектакля танцевали лирическое адажио, подобное тому, которое в начале спектакля танцевали их родители. Так утверждалась идея не столько возрождения, сколько вечной повторяемости жизни. Но дело не только в спорности содержания спек-

такля, а и в отсутствии здесь каких-либо принципиально новых для нашего балета находок. Это был шаг назад. Поэтому спектакль, не успев появиться, тут же сошел со сцены.

Такая же судьба ожидала и другой спектакль (своего рода «реванш») — «В порт вошла „Россия“», поставленный Р. Захаровым в театре им. Кирова в 1964 году (музыка В. Соловьева-Седого). Он тоже был задуман в полемике с достижениями Ю. Григоровича и И. Бельского. И также полностью провалился. Здесь ничего не осталось от таланта Р. Захарова времен «Бахчисарайского фонтана», «Золушки» и «Медного всадника». Фестивальные сюиты, дивертисменты народных танцев чередовались с пантомимными сценами, цементируемыми незамысловатым сюжетом. Тем самым еще раз была продемонстрирована устарелость принципов драмбалета.

Зато долго держался на сцене и ставился во многих театрах спектакль «Барышня и хулиган», впервые поставленный К. Боярским в МАЛЕГОТе (1962). Он был создан по одноименному сценарию кинофильма, составленному в 20-е годы В. Маяковским, и поставлен на сборную музыку Д. Шостаковича (с широким использованием его балетных сюит). Этот спектакль стоит несколько особняком. Он не блистал какими-либо новаторскими находками. Но над ним не довели и драмбалетные штампы. В танце (соединявшем классику, свободную пластику, бытовой танец) раскрывались основные образы, решались узловые действенные сцены, противопоставлялся мир честных людей и бандитов. Спектакль был насыщен пантомимой, но она не подменяла танцевального действия, а как бы поглощалась им. В популярности «Барышни и хулигана» немалую роль сыграла его сюжетная сторона. Но и образное решение было убедительным.

В начале 60-х годов развитие балета происходило в бурной творческой полемике. Новый этап был очерчен в спектаклях Ю. Григоровича и И. Бельского. В ответ на них возникли спектакли «реванши» Л. Лавровского и Р. Захарова¹. Но в тот же период появились спектакли, в которых балетмейстеры хотели быть «большими роялистами, чем сам король». Это «Далекая планета» в театре им. С. М. Кирова (сценарий Б. Майзеля и К. Сергеева, композитор Б. Майзель, балетмейстер К. Сергеев, 1963) и «Круг ада» в МАЛЕГОТе (композитор Л. Пригожин, балетмейстер К. Боярский, 1964). Оба эти балета посвящены современности: «Далекая планета» — покорению космоса, «Круг ада» — борьбе итальянских партизан против фашистов, в ряды которых попал русский воин. Но в отличие от спектаклей Ю. Григоровича и И. Бельского (которые,

¹ Правда, Л. Лавровский, борясь с новым направлением, вместе с тем, сам усваивал его уроки, что видно в его постановках балетов «Паганини» на муз. С. Рахманинова (Большой театр, 1960) и «Классическая симфония» на муз. С. Прокофьева (Московское хореографическое училище, 1964).

отрицая кризисные черты предшествующего периода, сохраняли и поднимали на новый уровень его завоевания) данные спектакли были построены по принципу простого отрицания предшествующего. Все должно быть наоборот в сравнении с тем, что было раньше. Реальным образам были противопоставлены аллегорические фигуры, натурализму — схематизм, псевдоконкретности — отвлеченность, засилию пантомимы — сплошной танец, но состоящий из «общих мест», изображению быта — человеческие чувства «вообще», натуральности костюмов и декораций — балетная униформа и условное оформление и т. д. На философском языке такое противопоставление называется «дурной противоположностью». Здесь сказался не столько процесс прогрессивного развития, сколько издержки и крайности этого процесса.

«Схематизм, как и натурализм, — как справедливо отмечал Ю. Слонимский, — питаются прежде всего ремесленничеством»¹. Не ремесленное, а подлинно творческое развитие балетного искусства состояло не в противопоставлении одной крайности другой, а было чуждо обеих этих крайностей.

Принципы, найденные при воплощении современной темы И. Бельским, были развиты балетмейстером Н. Касаткиной и В. Василёвым при создании на сцене Большого театра СССР одноактного спектакля «Героическая поэма» («Геологи») на музыку Н. Каретникова (1964). Здесь тоже, в отличие от балетов-пьес 30—40-х годов, центр тяжести был не в сюжетных событиях, крайне простых (геологи идут по тайге, попадают в лесной пожар, спасаются), а в характерах людей, в их чувствах, в развернутом хореографическом раскрытии их внутреннего мира. Удача балетмейстеров во многом определяется тем, что, положив в основу спектакля классический танец, они, вместе с тем, применили его не по-школьному, а развили и насытили его многими движениями, заимствованными из реальной жизненной пластики современного человека, переплавив все это в единый танцевальный образ. Чуткость к пластическим мотивам реальной жизни и умение претворить их в танец — свойство балетмейстерского таланта, без которого нельзя брать за решение современной темы. Н. Касаткиной и В. Василёву оно свойственно в полной мере. И потому мы верим в реальность их героев, живущих на сцене в танце, видим в них художественный образ и, вместе с тем, узнаем наших современников.

Впечатляющей получилась в этом спектакле сцена, когда геологи, потерпев катастрофу, находятся на краю гибели и со всех сторон к ним подступают кошмары пережитого. Для выражения их болезненных видений используется кордебалет в его эмоциональном значении. Эта сцена вновь подтверждает, сколь плодотворным в балете на современную тему может быть ис-

¹ Слонимский Ю. В честь танца. М., 1968, с. 327.

пользование массового танца не как изображения реальной толпы (что, конечно, отнюдь не исключается), а для воплощения мыслей и чувств героев, что начисто отрицалось эстетикой драмбалетов.

Новаторские поиски первой половины 60-х годов были связаны с выдвижением на арену художественной жизни нового поколения балетмейстеров во главе с Ю. Григоровичем. Но в них включился и один мастер старшего поколения — Л. Якобсон, постановки 60-х годов которого стали заметным явлением. Он создал балеты «Клоп» (по В. Маяковскому) и «Двенадцать» (по А. Блоку), которые хотя и относятся к истории нашей страны, но в широком смысле слова принадлежат современности. В этих спектаклях было много смелого, оригинального, новаторского.

В «Клопе» (музыка О. Отказова и Г. Фиртича), поставленном в ГАТОБ им. С. М. Кирова в 1962 году, был найден специфически балетный поворот для, казалось бы, совсем небалетной темы. Если бы Л. Якобсон просто «отанцевал» сюжет комедии Маяковского, он вряд ли достиг бы художественного результата. Но он поступил иначе, сделал главным героем своего спектакля самого поэта, Владимира Маяковского, который на глазах у зрителей создавал, творил своих героев. Он выводил их на сцену, находил их пластическую характеристику, давал им художественную жизнь. Он находил в шагающем отряде — Присыпкина и формировал из него законченный образ перерожденца и мещанина. Он «создавал» Зою Березкину и сокрушался о ее трагической судьбе.

Поэт сам, в собственном танце воплощал образ того или иного персонажа, находил характерные для него движения. Персонаж этот, появляясь рядом с ним, подхватывал, дублировал, повторял эти движения. А затем он как бы отделялся от поэта и начинал жить в спектакле собственной жизнью. Поэт же, породивший эти образы, вмешивался в их жизнь, выражал к ним свое отношение, то благодушно-доброжелательное, то иронично-насмешливое, то гневно-негодующее. Все происходившее на сцене выступало, таким образом, не как изображение натуральных жизненных событий и не как иллюстрация пьесы, а как воплощение творческой фантазии поэта, размышляющего о мире, переживающего события своей эпохи, активно утверждающего свой идеал.

Вместе с тем, в образах этой фантазии было запечатлено время: крушение капитализма, гражданская война, становление нового мира и человека. Здесь во всем блеске проявилась присущая Л. Якобсону еще со времен «Болта» способность к сатирическим портретным зарисовкам, достигающая своей кульминации в сцене «красной свадьбы». А когда в конце спектакля его главный герой Владимир Маяковский поджигал клопное царство мещанства и, выйдя к рампе, как с трибуны, «вматри-

вался в зал, современность звучания созданных им образов казалась особенно острой.

В спектакле «Двенадцать» (композитор Б. Тищенко), поставленном в 1964 году в театре им. С. М. Кирова, Л. Якобсон попытался раскрыть трагическую коллизию исторического и личного, существенную и в литературном первоисточнике. Способность балетмейстера к метким пластическим характеристикам, подсмотренным в жизни и сценически разработанным и переосмысленным, проявилась здесь в полной мере. Двумя-тремя штрихами создавал он рельефные образы попа, старушки, поэта-витии — представителей старого мира, возникавших из хаоса, созданного ветром революции. Распаду старого мира противостояло формирование новой жизни, символом которой становились двенадцать красногвардейцев.

В начале действия они были разобщены. «Пользуясь излюбленным приемом скульптурной пластики, Якобсон экспонировал их группу в позах, динамически устремлявшихся от пустого центра сцены. Художник, снимая постепенно с двенадцати лохмотья тельняшек, шинелей, курток, унифицировал красное трико. Хореограф столь же постепенно сводил в единую и грозную поступь разорванные движения двенадцати. И... делал Петруху тринадцатым»¹. Петруха был неотделим от двенадцати и противостоял им как индивидуальный герой. Центром тяжести в спектакле стал его трагический монолог, выражающий оплакивание любви, раскол личного и всеобщего. Он завершался группой, в которой двенадцать поднимали Петруху как распятие.

В своих спектаклях Л. Якобсон не пользовался языком классического танца, он прибегал к свободной пластике, к элементам характерно-гротескового и бытового танца. Оригинальное мышление балетмейстера привело к созданию ярко талантливых произведений, явившихся своеобразным вкладом в решение нашим балетом тем, посвященных советской действительности.

Следующим крупным явлением на этом пути стали спектакли, поставленные О. Виноградовым, — «Асель» и «Горянка». До этого в нашем балете разрабатывались по преимуществу конфликты, связанные с противопоставлением советского и буржуазного образа жизни, с борьбой против представителей старого мира, пережитков капитализма, агентов империализма, против вражеского нашествия и т. д. В спектаклях О. Виноградова главной стала тема нравственных исканий, формирования личности человека. Моральные конфликты, возникающие в современной советской действительности, отражают в спектаклях борьбу старого и нового, но центр тяжести переносится при этом на психологию людей, на события их внутреннего мира. Это соз-

¹ Красовская В. В середине века. — В сб.: Советский балет. М., 1976, с. 239.

дает благоприятные предпосылки для танцевального решения действия.

Балет «Асель» композитора В. Власова по повести Ч. Айтматова «Тополек мой, в красной косынке» (сценарий Б. Халиулова и Н. Харитонова) появился на сцене Большого театра СССР в 1967 году. Он довольно далеко отходит от литературного первоисточника, сохраняя лишь основную сюжетную канву. В нем нет конфликта героя и коллектива, существенного в повести Ч. Айтматова, но сохранена любовно-психологическая коллизия, дающая простор и музыке и танцу.

Музыка В. Власова танцевальна, театральна, симфонична. В ней находят выражение основные моменты сценарной драматургии. Однако при многих ее достоинствах композитор отвлекается от народно-национального начала в характеристике героев и места действия, что сказалось и на спектакле. Композитор мог бы также больше помочь балетмейстеру, создав контрастные музыкальные характеристики главных действующих лиц.

Хореография О. Виноградова в этом спектакле отличается богатством фантазии, необыкновенной изобретательностью. В ее основе — классический танец, но развитый и обогащенный многими новыми движениями, позами, композициями. Эти движения не заимствованы из каких-либо внешних источников, но возникли на основе внутренней логики самого классического танца. Стремясь преодолеть этнографизм и цитатное использование народного творчества, нередко свойственное нашему балету в прошлом, балетмейстер (следуя за композитором) совсем отказался здесь от использования народно-национальных элементов. Это, бесспорно, недостаток спектакля. Но в то же время внутренние возможности развития языка классического танца использованы О. Виноградовым в полную меру. Поэтому его хореография казалась современной, а образы людей нашего времени в целом убеждали.

В создании своего спектакля О. Виноградов опирался на опыт Ю. Григоровича и И. Бельского. Пантомима здесь почти отсутствовала, точнее — была включена в качестве органического компонента в танцевальные сцены, которые явились узловыми моментами в развитии действия (исключение — пролог и некоторые эпизоды связующего характера).

Спектакль открывался (после пролога) большой хореографической сценой, близкой классическому па д'аксион (встреча и зарождение любви Ильяса и Асели). В противоположность ограниченным по лексике дуэтам — признаниям в любви, которые стали уже штампом в драматизированных балетах, здесь аналогичная ситуация раскрывалась в сложной форме ансамблевого танца. Это — танец главных героев с женским кордебалетом, где масса то разделяла, то объединяла их, то являлась фоном для их дуэта (подобно аналогичным сценам из «Жизели», «Лебединого озера», «Спящей красавицы»). Подруги

Асели в этой сцене воспринимались не столько как бытовые персонажи, сколько в качестве танцевального «отзвука» счастливых, радостных переживаний героев. Поэтому они казались то подругами, то чайками, то «настроениями» влюбленных, запечатленными в пластике танцевальных композиций.

Почти непосредственно за этой сценой следовала замечательная сюита мужских вариаций. Друзья Ильеса поздравляли молодых — каждый в искристой, изобретательной, индивидуально-характерной «портретной» вариации со своеобразным «аккомпанементом» всего мужского кордебалета.

К ярким образцам массового симфонического танца принадлежали в «Асели» также сцены «Утешение Асели» во втором акте и «Реквием» в третьем акте. Они были построены по принципу «изменяющегося барельефа» и содержали много оригинальных поддержки и красиво сменявших друг друга группировок. В одном случае это был женский монолог с мужским кордебалетом, в другом — мужской монолог с женским кордебалетом; в обоих случаях — редкое и необычное сочетание солиста и массы.

Образно и танцевально изобретательно были поставлены О. Виноградовым адажио и сольные монологи главных героев, рисовавшие их характеры и развитие чувства. Удачно были найдены в них пластические переключки. Например, фуэте Асели в воздухе (с подскоком) в разном танцевальном контрасте приобретало разный образный смысл: в первом акте оно выражало ее радость, во втором — из лирической «тональности» переводилось в драматическую и становилось кульминацией отчаяния. Подобно этому жест Ильеса, ударяющего себя в грудь, в первом акте говорил о его гордости, во втором — об его упрямстве и эгоизме. Подобные движения-лейтмотивы типичны для творчества О. Виноградова.

Но, наряду с такими удачными сценами, в спектакле было немало эпизодов, имевших иллюстративно-повествовательный характер, информировавших о событиях, но не несших *танцевального образа*. Хореографическая лексика спектакля в целом была новаторской и изобретательной, драматургия — сложной и танцевальной. Но эти принципы не были проведены последовательно, и в этом состоял главный недостаток «Асели».

То же можно сказать и о спектакле «Горянка». Его сценарий был создан самим балетмейстером по одноименной поэме Р. Гамзатова, музыка написана М. Кажлаевым, постановка осуществлена на сцене театра им. С. М. Кирова в 1968 году. Спектакль повествовал об истории дагестанской девушки, бросившей вызов старым феодальным законам, вступившей в борьбу за свое будущее, за право на любовь и счастье. Здесь не было такого изобилия пластической изобретательности, как в «Асели», но зато отбор художественных средств был экономным и точным, а использование народно-национальных элемен-

тов придало спектаклю не только национальный колорит, но и реалистическую достоверность.

В музыке М. Кажлаева ясно различались два основных образных плана: сцены жанрового характера, составлявшие преимущественно фон действия, и эпизоды лирико-психологические, драматические, раскрывавшие основной конфликт. Балетмейстер стремился слить эти два начала, сделать спектакль непрерывно действенным. Но осуществил свой замысел он не вполне последовательно. В спектакле были иллюстративно-экспозиционные (пастух с отарой овец в начале первой картины), чисто дивертисментные (танцы на свадьбе) и пантомимно-информационные. Они воспринимались как «проходные». В сценах же действенно-танцевальных О. Виноградов достиг большой оригинальности и силы.

Одна из таких сцен — торг родственников жениха и невесты из-за калыма (первое действие). Ведущее значение в нем имел дуэт отцов Асият и Османа, которому «вторили» матери и «аккомпанировал» хор родственников. В сложный, развитый танец Виноградов включил бытовые жесты, при этом так, что они «прижились» в этом танце, органически вошли в его ткань. Артисты танцевали на предельном напряжении корпуса и ног. Они двигались, попеременно тесня друг друга. Казалось, оба мужчины кричат и осыпают один другого оскорблениями. От их резких, агрессивных движений возникала волна возмущения, передававшаяся к женам, а от них — к родственникам, танец которых, беспокойный и взволнованный, «поддерживал» основных спорщиков. Было что-то тупое и ожесточенное в этом кульминационном эпизоде «заговора» против свободы и счастья Асият.

На смену ему приходила сцена Асият и девушек, возвращавшихся из школы и мечтавших о будущем. Асият танцевала то на фоне красивых статических композиций, которые образовывали ее подруги, то вместе с ними. Ее вариация — прыжковая, полетная — была словно устремлена к неведомому. Разительный контраст этих сцен позволял еще глубже воспринять последующий протест Асият против насильственной выдачи замуж, с одной стороны, а с другой — гнев родственников, готовых за послушание растоптать ее (такой мизансценой и кончался первый акт).

Во втором акте основной образный контраст с особенной убедительностью раскрывался в сцене видений Асият. Она рассказывала горам о своем горе. В ее воображении возникали женщины старого Дагестана, замученные тяжелым трудом, забитые и напуганные. Они были в ужасе от ее своеволия, они окружали героиню кольцом, из которого трудно вырваться, они словно цепью сковывали ее полетные движения. Но вот восходило солнце, и его золотистые лучи ласкали, успокаивали девушку.

Однако на Асият снова надвигается страшный мир древних предрассудков. На этот раз он принимал облик черных рыцарей, преграждающих ей путь. На них были мохнатые шапки, удлиненные руки напоминали цепкие клешни с высохшими кистями. В танце черных рыцарей было что-то колдовское, шаманское. Он представлял собою кошмарную пляску смерти, возникавшую словно дикое наваждение. Так в танцевальных образах обобщенно-символического характера раскрывалась борьба чувств героини и, вместе с тем, воплощался основной конфликт спектакля.

В третьем акте впервые появляется мир, открыто противостоящий темноте гор. Действие переносилось в медицинский институт. В развернутой танцевальной сцене изображались будни студенческой жизни, а далее давался дивертисмент, рисовавший «портреты» будущих друзей Асият. Эти сцены, равно как и дуэт Асият с юношей, призваны были раскрыть образ свободной раскрепощенной жизни.

Однако здесь балетмейстер допустил просчет; если уходящие в прошлое темные, тупые силы были обрисованы ярко и убедительно, то новые друзья Асият выглядели слишком обескровленными, абстрактными. Их характеризовало некое обобщенное жизнерадостное моторное движение. Когда же О. Виноградов попытался придать студенческой массе конкретные черты, то создал внешне иллюстративные, к тому же легковесные эпизоды (зубрежка, игра в «ладушки», скакалка и т. п.). В результате студенты выглядели чересчур инфантильными, не способными серьезно противостоять злу и косности.

Зато великолепно были решены балетмейстером два последних эпизода спектакля: дуэт Асият и Османа, смерть Асият. Две противоборствующие силы были даны здесь в непосредственном действенном столкновении. Пластика обоих героев диссонантна, особенно по сравнению с танцем Асият и Юноши, который балетмейстер построил на параллельных согласных движениях, желая подчеркнуть душевную близость героев. Оба дуэта шли без поддержек, что было обусловлено драматургией (зарождающаяся любовь Асият к Юноше, вражда Асият и Османа). И этот общий технический прием подчеркивал образный контраст.

Себялюбие, звериная жестокость, темные инстинкты Османа ярко были переданы в его резкой «своеравной» пластике. И как ни в одной другой сцене была одухотворена Асият. Плавны, певучи и, вместе с тем, исполнены эмоционального пафоса, порыва были ее движения. Она не боялась Османа, не отступала перед ним, а утверждала свое право на свободу и умирала с верой в свою правоту и победу добра.

Спектаклей на современную тему после «Горянки» не появлялось довольно долго. В развитии советского балета назрела потребность в синтезе накопленных достижений. Каж-

дый из предшествующих спектаклей ставил и решал какую-либо отдельную задачу, что само по себе было ценным. Теперь стало необходимым обобщить завоеванное. Сложность этой задачи, видимо, и вызвала «заминку» в появлении новых произведений о современности. Решена же эта задача была спектаклем «Ангара» А. Эшпая, поставленным Ю. Григоровичем на сцене Большого театра СССР в 1976 году (на собственный сценарий по пьесе А. Арбузова «Иркутская история»).

Ю. Григорович закономерно стал лидером всего развития советского балетного театра, начиная со второй половины 50-х годов. Именно его спектакли расширили круг художественного наследия, на которое опирается наш балет, возродили развернутые формы симфонического танца, обогатили хореографическую лексику, выработали специфические для балета формы музыкально-хореографической драматургии, дали целостные художественные решения на основе действенного танца, преодолели противоположность (пантомима или дивертисмент), за пределы которой не могли выйти ранее многие спектакли. Но все спектакли Ю. Григоровича до «Ангары» были посвящены сказочно-легендарной или исторической тематике. «Ангара» стала его первенцем на современную тему. Применение к ее решению художественных принципов, выработанных Ю. Григоровичем в предшествующих постановках, оказалось убедительным и плодотворным.

В центре спектакля — проблема нравственных исканий, становления личности современной молодежи. Эта молодежь мучает и выковывается, проходя через серьезные жизненные испытания. Спектакль утверждает единство личности и коллектива, серьезность отношения к жизни. Его драматургия строится на непосредственном сопоставлении этапных, узловых моментов в жизни героев, причем каждый из этих этапов решен в развернутой танцевальной сцене. Музыка А. Эшпая написана в лучших традициях советских балетных партитур. Она образна и симфонична, проста и, вместе с тем, современна по языку, мелодична и имеет интересные гармонические находки, танцевальна и содержательна. В ней порою чувствуется близость к народным истокам, к современным бытовым танцам, причем они получают художественное претворение, органически вписываются в индивидуальный стиль автора.

В прологе спектакля на фоне танцевального образа великой реки (мужской и женский кордебалет за тюлем, в костюмах, имитирующих водяные струи) даются портретные вариации трех главных героев — Валентины, Виктора и Сергея. Это танец мужества и труда, связанный воедино с образом Ангары. С первого своего появления на сцене герои живут в танце, раскрывающем самое существо их характеров. В дальнейшем эти первые вариации будут дополнены другими монологическими и ансамблевыми танцами, многогранно раскрывающими образы

главных героев. Но впечатление от первых вариаций сохранится как от выраженной в танце трудовой жизни героев.

Кордебалет здесь используется в значении, одновременно и изобразительном (водная стихия) и выразительно-эмоциональном (полный пафоса «аккомпанемент» энергичному и напористому танцу героев). Тем самым преодолевается противоположность этих двух начал, ранее нередко существовавших раздельно. Ведущее значение приобретает их слияние, синтез. И это станет характерной особенностью всего дальнейшего решения спектакля.

Главные герои окружены коллективом. Вместе со своими друзьями они участвуют в массовых сценах, основой которых является язык классического танца. Ю. Григорович здесь использует также элементы бытового танца. Но он не изображает бытовые танцы как развлечение молодежи, а дает образ молодежи в танце. Поэтому танцы в массовых молодежных сценах приобретают не столько изобразительный, сколько образно-выразительный характеристический смысл.

А отсюда вытекает возможность использования молодежного кордебалета уже в качестве чисто эмоционального аккомпанемента танцу главных героев. Это происходит в одном из лучших эпизодов спектакля — «Колыбельной», где друзья Валентины и Сергея образуют как бы хореографический «резонанс» их дуэту. Плотная, красиво перестраивающаяся группа кордебалета в центре сцены является своеобразным хореографическим узлом, связывающим эпизоды дуэта главных героев. С «Колыбельной» перекликается эпизод воспоминаний Валентины о Сергее, где роль резонирующего аккомпанемента играют волны Ангара. Один из самых проникновенных по музыке, этот эпизод хореографически решен на основе мягкой, текущей пластики, переносающей в мир нежности и мечты.

Пантомима использована в спектакле очень ярко, но она нигде не существует сама по себе, а включена в танцевально-действенные сцены. Примером могут быть эпизоды, где сталкиваются три главных героя. Такова необычайно выразительно поставленная сцена ухода Виктора, как бы «уступающего» Валентину Сергею. Она завершает их танцевальное трио, является выводом из него. Не менее впечатляет и появление Виктора на свадьбе Сергея и Валентины, где он, скрепя сердце, поздравляет молодых и танцует свою деланно-бодрую «реплику», близкую «цыганочке».

«Ангара» — спектакль, полный динамики. Ни одна сцена в нем не повторяет другую, и все дается в развитии: образы главных героев (один из которых гибнет, но другие мужают и крепнут), образ Ангара (предстающей то величаво-спокойной, то драматичной, то разбушевавшейся и грозной), наконец коллектив молодежи, обретающий в своей танцевальной хара-

ктеристике все новые и новые грани (отдых и труд, лирика и драма, праздник и устремление в будущее).

Высокая синтетичность достигнута в хореографическом языке спектакля. Советский балет ценой упорных исканий, проб и ошибок шел к решению проблемы единства традиций и новаторства в танцевально-пластической характеристике нашего современника. В этом развитии было доказано, что обойтись без классики невозможно, но ограничиться ею тоже нельзя. Задача состояла в том, чтобы, положив ее в основу, вместе с тем, обогатить и развить ее применительно к потребностям современности. Но как это сделать, долгое время не знали. К моменту постановки «Ангара» был накоплен в этом отношении уже значительный опыт. Ю. Григорович обобщил, синтезировал его.

В «Ангаре» классический танец — основа решения образов главных действующих лиц и массовых сцен. Но он существует здесь не в школьном, а в живом, образном виде. Классический танец дополняется и обогащается органически включенными в него элементами народного танца, бытового танца, драматической пантомимы, физкультурно-спортивных движений, свободной пластики (претворяющей реальные жизненные движения, многообразные проявления труда и быта) и т. д. При этом огромное значение приобретает развитие языка классического танца по его собственным внутренним законам, насыщение его новыми движениями, вытекающими из его основных принципов и из его внутренней логики. Примером такого синтеза различных хореографических средств (подчиненных единому образу, решенному на основе классического танца) может служить в «Ангаре» сцена свадьбы, где объединяются все названные выше элементы. Такое объединение стало возможным потому, что это не танцы на свадьбе, а свадьба в танце, то есть ее танцевальный образ, сплавляющий все, что подсказывается жизненным содержанием.

«Ангара» — спектакль этапный для решения современной темы в нашем балете именно в силу своей синтетичности, обобщения накопленных ранее достижений. Он открывает новые пути и перспективы дальнейшего плодотворного развития, определяет его направление. Поэтому спектакль этот заслуженно удостоен Государственной премии СССР (1977).

Новый этап в решении советским балетным театром современной темы открылся «Берегом надежды» и завершился «Ангарой». Он принес значительные балетмейстерские достижения, вошедшие в фонд нашей художественной культуры и оказавшиеся существенными для развития исполнительского искусства. Создание артистами балета образов современных героев сказывалось и на интерпретации ролей в балетах прошлого, осмысливаемых под углом зрения современности, наполняемых живыми чувствами. Участие в современных спектаклях

неотделимо от творческого роста таких артистов, как А. Грибов, А. Гридин, А. Сапогов, Ю. Соловьев, С. Викулов, А. Макаров, И. Колпакова, Г. Комлева, А. Сизова (в Ленинграде); В. Васильев, М. Лавровский, Ю. Владимиров, Б. Акимов, М. Цивин, Н. Тимофеева, Е. Максимова, Н. Бессмертнова, Н. Сорокина, Л. Семеняка (в Москве) и многих других.

История разработки в советском балете современной темы позволяет сделать некоторые выводы. В этой истории есть своя логика, наблюдаются определенные закономерности.

Прямо обращаясь к современной действительности, наш балет решал новаторскую задачу, расширяя возможности и обогащая свои художественные средства. Хореографическим искусством осваивались все новые и новые грани жизни. Балет раскрывал противоположность советского и буржуазного образа жизни, показывал борьбу с пережитками капитализма, с иностранными агентами и диверсантами, рассказывал о героической борьбе за советскую власть, о советском патриотизме, о мужестве и благородстве советских людей, о расцвете народной жизни. В спектаклях нашли отражение грозные события Великой Отечественной войны, подвиг советского народа, спасшего нашу страну и всю Европу от «коричневой чумы». Накопив известный опыт прямого отображения современности, советский балет стал более смело обращаться к теме нравственных исканий, показывать становление личности и формирование духовного мира советского человека, утверждать морально-эстетические идеи и ценности нашего общества. Более глубоко осмысливает он теперь и историко-революционную тему.

Обращаясь к современной теме, советский балет стремился идти в ногу с жизнью народа, жить его волнениями и интересами, что стало могучим стимулом для творчества композиторов и хореографов. Воплощение современности заставляло пристальнее всматриваться в жизнь, находить музыкальные и танцевально-пластические приемы для ее характеристики, обуславливало связь искусства с музыкой и танцами современного быта, стимулировало активное обращение к народному творчеству. Создание образов наших современников приобрело этапное значение в творчестве выдающихся артистов балета.

Однако трудности художественного воплощения современной темы в балете были преодолены не сразу. Опыт истории доказал несостоятельность символично-аллегорических и плакатно-схематических решений, к которым преимущественно обращались на первых порах. Большим завоеванием нашего балета явились последовательная и логичная драматургия, сюжетная разработка действия, психологическое решение характеров, обогащение балета достижениями драматического театра. Однако одностороннее увлечение этой тенденцией породило в балете бытовизм, сведение реализма к внешнему правдоподобию.

В борьбе с такого рода недостатками порою проявлялись издержки и крайности, делались попытки противопоставить натурализму — схематизм, бытовой конкретности — отвлеченность. Постепенно в развитии балетного театра все это было преодолено, найдены специфические формы музыкально-хореографической драматургии, сделавшие воплощение современной темы художественно убедительным.

Опыт истории показывает, что невозможно решить новаторскую задачу воплощения современности без опоры на традиции. В начале пути нашего балета традиции, сложившиеся в мировом хореографическом искусстве прошлого, отбрасывались, что порождало явные неудачи. Первые успехи пришли тогда, когда традиции стали использоваться для решения новых задач. Сначала это использование было еще не очень органичным, старое и новое объединялось подчас механически и слабо. Постепенно, в драматизированных балетах претворение классических традиций приняло более органический характер, но круг их был еще узок, отбор средств ограничен. В дальнейшем развитии советского балета этот круг расширился, все многообразие достижений прошлого стало служить решению новых задач.

В этом есть, по-видимому, определенная закономерность. Чем больше дом, который мы строим, тем более обширный фундамент должен быть под него подведен; чем выше дерево — тем глубже корни. Чем дальше развивается наш балет, тем обширнее становится круг традиций, на который он опирается; чем смелее новаторство, тем глубже укорененность его в искусстве прошлого. Только так рождаются подлинно художественные достижения.

Одной из важнейших творческих проблем, решавшихся нашим балетом при воплощении современной темы, была проблема языка искусства, танцевально-пластической характеристики образа нашего современника. На первых порах язык классического танца казался слишком тесно связанным с принципами и феями старых балетов. Поэтому его отбрасывали, пытались заменить то свободной пластикой, то эстрадно-бытовым танцем, то физкультурно-спортивными или производственными движениями, то драматической пантомимой. Эти опыты дали отдельные частные находки, но в целом оказались несостоятельными. Когда же балетмейстеры обратились к языку классического танца, то начали применять его неумело и механически: ставили героя в реально-бытовые условия и заставляли выделять школьные движения, что профанировало решение современной темы. Из классики вначале отбиралось немного, преимущественно то, что напоминало бытовое правдоподобие.

Решение этой задачи пришло тогда, когда были найдены специфические для балета формы музыкально-хореографиче-

ской драматургии, преодолевавшие чередование пантомимы и танцев жизни (как бытовых развлечений по ходу действия), предоставлявшие возможность отражения жизни в танце. Когда герои балетных спектаклей начали жить в танце (то есть танец стал естественной формой проявления их чувств, мыслей, жизнедеятельности в целом), то появилась возможность не только сделать классический танец основой их характеристики, но обогатить и развить его применительно к современным требованиям. Источники этого обогащения — народный танец, бытовой танец, драматическая пантомима, физкультурно-спортивные движения, свободная пластика (хореографическое претворение движений труда и быта). Когда они применялись *вместо* классики, это не приносило успеха, но когда их элементы стали применять *вместе* с классикой, органически вплетая в нее в соответствии с требованиями образного содержания, это дало положительные результаты.

В нахождении убедительного художественного языка, характеризующего современных героев, огромную роль сыграло открытие возможностей развития классического танца по его собственным внутренним законам. Многие новые движения и позы, характеризующие танец современных героев, не заимствованы ни из каких внешних источников, а являются результатом принципов и логики самого классического танца.

Необходимо, однако, проводить границу между развитием и разрушением классического танца. Всячески приветствуя его развитие, без которого не может быть художественно-убедительного решения современной темы, надо, вместе с тем, видеть и осуждать те случаи, когда под видом развития классического танца происходит его разрушение, насаждается хореографический эрзац. Критерий этого различия — в содержании. Подлинное развитие всегда связано с правдивым содержанием, служит выявлению образного начала и подчинено его требованиям.

В советском балете создано немало спектаклей, решающих какую-либо частную задачу в области воплощения современной темы, и есть спектакли, обобщающие накопленные достижения. Лучшие из них — «Берег надежды» и «Ангара». Все это открывает перед нашим балетным театром дальнейшие возможности создания художественно убедительных спектаклей о современности.

Исторический опыт советского балета имеет международное значение. Он позволяет не повторять ошибок и бесплодных экспериментов, опираться на подлинные завоевания. Он показывает пути приобщения хореографического искусства к современности для балетмейстеров всех стран мира.

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В БАЛЕТЕ

Любые значительные явления в искусстве возникают как бы на перекрещивании традиций и современности. Каждое произведение искусства включено в художественный процесс: в нем всегда можно проследить черты преемственности, связывающие его с прошлым, и обновления, рожденного настоящим, опору на предшествующее развитие и творческое новаторство. Высота культуры в художественном творчестве немислима вне традиций, вне обобщения накопленного опыта и без использования высших достижений, завоеванных ранее. Но не менее важны для искусства и органическое чувство сегодняшнего дня, живые импульсы современности, составляющие его подлинную душу. Связь прошлого с настоящим рождает в искусстве органическое единство традиций и новаторства. Проблема эта, разрабатываемая нашей эстетикой, ни разу не подвергалась, однако, специальному исследованию применительно к балетному театру, к хореографии. Между тем здесь она не менее существенна, чем в других искусствах. Не претендуя на полноту рассмотрения, мы попытаемся выделить и осветить ее важнейшие аспекты.

Что такое традиции? Понятие это ёмко и многогранно, но если попытаться кратко ответить на поставленный вопрос, то можно сказать, что это *жизнь прошлого в настоящем*. В таком определении подразумевается как жизнь самих созданных в прошлом балетных произведений на сценах наших театров, так и претворение, творческое использование завоеванных в них достижений при создании новых современных балетов.

В старых балетах есть немало близкого нам (как в содержании, так и в художественной форме), ценного не только для своей, но и для современной эпохи. Порою это ценное сводят только к приемам художественного языка. Но оно гораздо шире и начинается с идейного содержания. Старые балеты иногда считают наивными и устаревшими по своим идеям. Но если бы это было так, они не ставились бы сегодня и не могли питать развитие нашего балета. Между тем такие идеи, как победа добра над злом, трагическая гибель любви в жестоких условиях жизни, верность долгу в испытаниях, мечта о прекрасном и совершенном мире, утверждение красоты человека — все эти содержательные моменты старых балетов имеют общечеловеческую ценность, а потому близки нам и сегодня. В этих ценных чертах образного содержания получают свою опору завоевания в области художественной формы и языка.

Общечеловеческая ценность старых балетов усиливается благодаря музыке, которая поднимает часто наивные образы и устаревшие сюжеты на большую художественную высоту, рисует благородные человеческие характеры, раскрывает драматизм жизненных конфликтов, несет в себе возвышенные идеи. Это

относится не только к балетам Чайковского и Глазунова, конгениальным самым выдающимся вершинам музыкального искусства, но также и Адана, Делиба, а отчасти даже к балетам Пуньи и Минкуса, которые, при всей их поверхностности, все-таки не просто «дансатны», а содержат черты образных характеристик и говорят о прекрасном.

Содержательность и красота музыки дали основу для развития хореографии в постановках Ф. Тальони, Ж. Перро, А. Сен-Леона, М. Петипа, Л. Иванова и других балетмейстеров, создавших шедевры танцевального искусства, которые живут до сих пор и являются важнейшим питательным источником для балетного театра наших дней. Этим балетам, однако, было чуждо прямое воплощение образов современности, они вращались преимущественно в круге сказочно-легендарной тематики, фантастических образов. На них неизбежно накладывала печать придворно-аристократическая эстетика императорских театров с ее тенденциями к развлекательности, пышной зрелищности, уходу от актуальных жизненных проблем. Но все-таки *содержательные* завоевания в них были, и если бы не они, данные балеты давно бы умерли.

Только подлинная ценность образного содержания старых балетов могла дать основу для разработки богатств художественной формы, которые поистине неисчерпаемы. Далее мы увидим, как постепенно осваивались они в истории советского балета. А пока лишь отметим, что к ним относятся язык классического танца, формы хореографической драматургии, принципы построения спектакля как целого. Использование традиций дает балету не только высокую культуру, но и богатство возможностей при отражении современности. Эти возможности не только бы обеднились, но и свелись на нет, если бы наш балет не черпал свои ресурсы из прошлого.

Так обстоит дело с существом художественных традиций. А что же такое новаторство в искусстве? Опять-таки, если попытаться дать ответ в виде лаконичной формулы, то можно сказать, что это *новый лик искусства, обусловленный жизнью сегодняшнего дня*. Новаторство и современность — синонимы, ибо новаторство всегда рождается под влиянием требований современности. Как и традиции, новаторство проявляется в балете многообразно — и в содержании, и в форме. Прежде всего оно подразумевает то, что балет порожден интересами, проблемами, идеями, волнениями сегодняшнего дня и воплощает их в своем образном строе. Эта внутренняя, идейная сторона новаторства может выявляться в самой различной тематике: исторической, сказочно-легендарной, почерпнутой из художественной литературы и т. д. Но, конечно, наиболее прямо и непосредственно она проявляется в современных темах, прямо заимствованных из окружающей жизни. Воплощение современных тем представляет для балета определенную трудность, ибо в прошлом балет его

почти не знал. Именно отсутствие традиций рождает в данном случае сложность решения этой творческой задачи в настоящем. Наконец, новаторство проявляется и в художественном языке, который обновляется с учетом новых идей, тем, образов, а также под влиянием современных достижений смежных искусств. Современность содержания и формы искусства обеспечивает его путь к зрителю. Искусство, в котором ее нет, становится неинтересным и чуждым.

Таким образом, и традиции, и новаторство балетному искусству в равной мере необходимы, без них оно не может существовать. В лучших образцах хореографии эти начала существуют во взаимном сопряжении, друг от друга нераздельно. Прошлое умрет, если оно не будет оплодотворено настоящим. А новаторство без опоры на прошлое останется лишь благим намерением, не найдет подлинно художественного воплощения.

В общей форме закономерность единства традиций и новаторства понять легко. Но на практике достичь его сложно, и здесь мы нередко встречаемся с разного рода ошибками и крайностями. Во-первых, в истории советского балета это единство традиций и новаторства конкретно на разных этапах развития достигалось по-разному, имело разный характер. Во-вторых, на практике мы порою встречаемся не с единством, а с разрывом традиций и новаторства: с использованием традиций без новаторства и с попытками воплотить современность вне опоры на традиции.

Вспомним основные этапы истории советского балета.

В первое послереволюционное десятилетие прошлое и настоящее в нашем балете существовали как бы раздельно и параллельно. Они почти не соприкасались. Остро стояла обсуждавшаяся тогда проблема сохранения старого балета. Она была решена положительно, хотя отзвуки этих дискуссий можно проследить до середины 20-х годов. Необходимо было пополнить поредевшие труппы ведущих балетных театров, восстановить старые спектакли, передать их новому поколению артистов, донести их до современного зрителя. В решении этой задачи большую роль сыграли в Москве А. Горский и В. Тихомиров, в Ленинграде — Ф. Лопухов и другие деятели хореографического искусства.

Наряду с задачей сохранения прошлого возникла и задача его обновления, поскольку прошлое всегда существует в интерпретации настоящего. Однако первые попытки в этом направлении либо имели вульгарно-наивный характер (например, идея приспособить революционный сюжет к «Спящей красавице», переименовав Аврору в Зарю революции), либо шли по линии прямолинейной и не всегда удачной драматизации балетного спектакля (постановка А. Горским «Лебединого озера» совместно с Вл. И. Немировичем-Данченко). Тем не менее важная заслуга хореографии 20-х годов состояла в воссоздании класси-

ческого наследия на советской сцене, в его сохранении и приближении к современному зрителю.

Наряду с этим бурное послереволюционное время потребовало немедленного воплощения современности в хореографическом искусстве. Считалось, что революция социальная должна быть продолжена в виде революции в искусстве. Поэтому опыты воплощения современности пошли по пути не столько развития традиций, сколько их отрицания. Балетная классика казалась устаревшей, далекой от жизни, насквозь пропитанной аристократическим мировоззрением. Она воспринималась как продукт придворной культуры, ассоциировалась с царским строем, только что свергнутым. Поэтому даже тот, кто допускал ее сохранение в виде музейной реликвии, отвергал какое бы то ни было ее значение для создания нового, для воплощения революционной современности.

Это касалось не только содержания, но также формы и языка классических спектаклей. Ниспровергатели пытались заменить классическую хореографию то так называемой свободной пластикой, то эстрадно-бытовым танцем, то драматической пантомимой, то физкультурно-спортивными или производственными движениями. На этом пути были отдельные находки в области танцевальной миниатюры (например, у К. Голейзовского). Но большой сюжетный спектакль на этой основе создать было невозможно. Не помогло и обращение к схематичным формам плакатно-символического характера (даже при использовании классического танца, например в балетах «Красный вихрь» и «Величие мироздания» Ф. Лопухова).

Первые настоящие успехи были достигнуты лишь после того, как проблему современности попытались решить с опорой на классику, путем развития последней, а не ее отрицания. Этапное значение в этом плане имел балет «Красный мак» Р. Глиэра, поставленный в Большом театре СССР в 1927 году В. Тихомировым и Л. Лащилиным. Предшествующие попытки воплотить современную тему («Красный вихрь», «Смерч») были связаны с ориентацией на музыкальный модернизм. Заслуга Глиэра состояла в том, что в противовес формалистическим экспериментам он демонстративно следовал реалистическим традициям русской балетной классики, прежде всего — Чайковского и Глазунова. Отсюда — мелодизм и танцевальность его музыки, свойственные сценам широкого симфонического дыхания. Отсюда же — сочетание «номерной» драматургии со сквозным развитием и системой лейтмотивов. От старых балетов идут в «Красном маке» и контрастное сопоставление реальности и фантастики, противопоставление героя и злодея и т. п.

Опираясь на классические традиции, Глиэр, вместе с тем, стремился приблизить музыку к современности. Для характеристики китайских персонажей он прибегает к пентатонике,

советских моряков — к интонациям революционных песен («Интернационал», «Яблочко»), буржуазного мира — к ритмам салонных танцев (чарльстон, вальс-бостон). Однако сплав старого и нового в музыке «Красного мака» еще недостаточно органичен, в каждом конкретном случае различные истоки той или иной образной характеристики чересчур очевидны. Но все-таки принципиальная ориентация на единство традиций и новаторства противостоит здесь как бездумному эпигонству, так и модернистским ухищрениям.

Единство традиций и новаторства, заложенное в партитуре балета, реализовалось и в спектакле. Новой для балета была уже сама современная революционная тема. На сцену вышли положительные герои наших дней. Было достигнуто глубокое психологическое решение образов (особенно героини спектакля Тао Хоа), в чем, несомненно, сказалось влияние современного драматического театра. На балетной сцене впервые была предпринята попытка создать образ труда (сцена кули), массовый героический танец («Яблочко»), использовать элементы эстрадного и бытового танца. Вместе с тем, новаторство балета опиралось на прочную основу традиций. «Красный мак» — большой сюжетный трехактный спектакль с традиционным противопоставлением характерного и классического актов. Традиционно в нем сочетание феерии, дивертисмента, пантомимы и действенного танца, использование формы «сна» (видений героини). В основе спектакля — классическая танцевальная лексика, использовались формы ансамблевого танца. Спектакль этот доказал, что все то, что раньше многими отвергалось как якобы традиционная мишура, как достояние развлекательной зрелищности и аристократических вкусов, на самом деле имеет ценность, может служить современности и быть переосмысленно в ее целях. Современность же, соединенная с традициями, обретает опору и убедительность. Недаром этот спектакль в обновленном виде продержался на наших сценах до начала 60-х годов.

Правда, в спектакле было немало существенных недостатков. Как и в музыке, старое и новое, традиционное и современное в хореографии еще не были соединены достаточно органично и, скорее, существовали наряду друг с другом. Узловые действенные сцены решались преимущественно пантомимными средствами, а танец имел, главным образом, дивертисментное значение. Но тем не менее это была первая удача в подходе балетного театра к отображению современности.

После постановки «Красного мака» для всех стало ясно, что советский балет может плодотворно развиваться только на основе традиций, идущих от прошлого, и новаторства, рожденного современностью. И это единство стало основой

первого крупного взлета советского балета в 30-е годы. В этот период был создан ряд произведений, ставших советской балетной классикой.

Правда, опыты прямого приближения к современности не дали значительных результатов. Это касается таких противоречивых спектаклей, как «Золотой век», «Болт», «Светлый ручей» Д. Шостаковича (первый из них поставлен В. Вайноненом, второй и третий — Ф. Лопуховым), равно как и балетов «Футболист» В. Оранского (постановка Л. Лащилина и И. Моисеева), «Партизанские дни» Б. Асафьева (постановка В. Вайнонена), «Светлана» Д. Клебанова (постановка Н. Попко, Л. Поспехина, А. Радунского). Связь с традициями в этих произведениях была весьма поверхностной. В данных постановках были отдельные ценные находки, например в хореографическом претворении жизненной пластики, в создании массовых современных танцев. Но спектакли не достигали художественной убедительности как целое. В частности это относится к балетам Д. Шостаковича, которые не отличались драматургической цельностью, имели сюитный характер. Спектакли, поставленные на их основе, не вышли за пределы экспериментальных. В них давали себя знать плакатность и схематизм, эстрадная поверхность и художественная прямолинейность 20-х годов.

Что же касается «Партизанских дней» и «Светланы», то музыка этих балетов не отличалась глубиной, имела черты иллюстративности. В данных постановках хотя и были принципиально ценные находки (использование народного танца, классические ансамбли и танцевально-действенные сцены), но они несли в себе черты прямолинейной драматизации, обытовления балетного спектакля.

Основные достижения 30-х годов связаны с претворением в балете произведений литературной классики. Большое значение имело то обстоятельство, что в 30-е годы в нашем искусстве были преодолены формалистические увлечения и заблуждения 20-х годов, победил социалистический реализм — единый творческий метод советского искусства. Балет стремился к решению общих идейных задач со всеми другими искусствами. В нем приобрели решающее значение критерии содержательности, реалистичности, драматургической полноценности, психологической достоверности в разработке действия и характеров. На этом пути большое значение имело сближение балета с драматическим театром, обогащение балета его современными достижениями. Многие спектакли ставились с участием драматических режиссеров, резко повысилось актерское мастерство исполнителей, танец в образе стал нормой творчества.

Это, разумеется, был прогрессивный процесс, значительно продвинувший вперед наше хореографическое искусство. Бла-

годаря ему в балете стало возможно высокохудожественное воплощение образов классической литературы — Пушкина, Шекспира, Лопе де Вега. В балет пришла большая литературная классика. В меньшей мере, однако, в нем использовалась классика хореографическая. Правда, совсем без нее уже нельзя было обойтись — это понимали все. И потому такие спектакли, как «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (в постановке Р. Захарова), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (в постановке Л. Лавровского), «Лауренсия» А. Крейна (в постановке В. Чабукиани) и другие были тесно связаны с классическими традициями, основаны на их переосмыслении применительно к новым творческим задачам.

Эти спектакли очень разнородны. Если возможности партитур Асафьева и Крейна были исчерпаны в созданных на их основе спектаклях, то партитура Прокофьева давала возможность для большего хореографического новаторства, чем в спектакле Лавровского (попытки принципиально иного ее воплощения продолжают до сих пор). И тем не менее, названные и некоторые другие спектакли наиболее полно и ярко воплотили прогрессивную тенденцию советского балетного театра 30-х годов, состоящую в приближении к мировой литературной классике, к высшим достижениям драматического театра.

С традициями здесь была связана сама форма большого сюжетного спектакля, основанного на литературном произведении. В основе художественного языка этих спектаклей лежал классический танец. Но из традиций отбиралось еще немного, преимущественно лексика (при этом такая, которая наиболее напоминала реальную жизненную пластику). Можно сказать, что в балетах 30-х годов усвоение традиций было еще неглубоким. В этом была своя закономерность: на первых порах отбиралось то, что ближе, что наиболее очевидно. В противовес нигилизму 20-х годов имел положительное значение уже сам факт использования классического наследия.

Однако недостаточность такого подхода не позволяла решить многие творческие задачи, в том числе добиться художественно убедительного воплощения современной темы. Характерно в этой связи, что балет того времени поднялся до уровня большой классической литературы (и это было огромным завоеванием), но не поднялся до уровня большой классической хореографии (и в этом была его слабость и ограниченность). Из балета исчезли развитые формы ансамблевого танца (типа большого адажио, гран па, малого ансамбля и т. п.), вариации, основанные на мелкой технике, исчез симфонический танец. Впоследствии оказалось, что хореографическая классика гораздо ценнее, чем тогда представлялось, что в ней заложены неисчерпаемые богатства, которые могут

послужить созданию современных спектаклей. Но тогда из нее бралось лишь то немногое, что напоминало движение и поведение человека в реальной жизни.

Те недостатки, которые в лучших произведениях ощущались в виде незначительной тенденции, не определявшей значения художественного целого, в произведениях слабых, второстепенных, подражательных выходили на первый план, порождали натуралистические тенденции, ограниченное понимание реалистических задач искусства. Получил распространение тип спектакля, в котором узловые моменты развития действия решались в пантомимных или, в лучшем случае, в полутанцевальных сценах. Танец же здесь служил главным образом для обрисовки среды, фона действия и вводился преимущественно там, где для него было бытовое оправдание (на балу, на празднике и т. п.). Изображение танцев жизни подменяло выражение жизни в танце.

Новый этап в нашем искусстве начался с конца 50-х годов. На арену вышло новое поколение балетмейстеров. Огромное значение в решении проблемы дальнейшего развития нашего балета имели такие спектакли, как «Берег надежды» А. Петрова, «Ленинградская симфония» на музыку Седьмой симфонии Д. Шостаковича (в постановке И. Бельского), «Геологи» Н. Каретникова, «Весна священная» И. Стравинского, «Сотворение мира» А. Петрова (в постановке Н. Касаткиной и В. Василёва), «Асель» В. Власова, «Горянка» М. Кажлаева (в постановке О. Виноградова) и другие. В этих произведениях единство традиций и новаторства приобрело гораздо более глубокий характер.

Так, в основе спектаклей И. Бельского лежит язык классического танца и применяются его развитые ансамблевые формы. В них сохранены все достижения драматургии, завоеванные нашим балетом в пору его приобщения к драматическому театру, но драматургия эта приближена к специфике балета. В ней большую роль приобрели эпизоды обобщенного характера, образы, тяготеющие к символу. Здесь был восстановлен в правах кордебалетный танец, выражающий чувства героя (например, чайки, символизирующие порыв к свободе), найдены приемы пластического выражения основного конфликта и смысла действия. Спектакли эти имели этапное значение в решении нашим балетом современной темы.

Более глубокое, чем ранее, единство традиций и новаторства характерно и для спектаклей Н. Касаткиной и В. Василёва. Они решаются на основе сплошной действенной танцевальности. Здесь нет того расхождения между действием (в пантомиме) и танцем (в дивертисменте), которое характеризовало многие старые балеты и некоторые советские спектакли предшествующего периода. Действенный танец, вобравший в себя пантомимные моменты, стал основой хореографического решения

спектакля. Свою опору он получил в симфонически развитой музыке. Много ценных пластических находок есть у этих балетмейстеров в характеристике героев современности.

Спектакли О. Виноградова посвящены нравственным исканиям, становлению личности нашего современника. В их основе — язык классического танца, но необычайно развитый, осовремененный. Хореографическая фантазия этого балетмейстера неистощима. Его спектакли изобилуют многими пластическими находками. Но все они опираются на прочную основу традиций.

Помимо названных балетмейстеров, в последние десять-пятнадцать лет свой вклад в развитие хореографии внесли также Г. Алексидзе, Н. Боярчиков, В. Елизарьев, М. Мартirosян, Г. Майоров, М. Мурдмаа, Н. Чернышов, Б. Эйфман и другие. И каждый раз в их произведениях по-своему решалась проблема единства традиций и новаторства. Успехи были тем больше, чем глубже было это единство.

Наиболее же ярко особенности нового этапа в развитии балетного театра проявились в творчестве Ю. Григоровича. Все поставленные им спектакли — от «Каменного цветка» до «Ангары» — произведения глубоко новаторские, рожденные современностью и несущие на себе ее отпечаток. Вместе с тем, они опираются на гораздо более широкий круг традиций, чем тот, который был известен нашему балету раньше. Поэтому на спектаклях, поставленных Ю. Григоровичем, мы остановимся наиболее подробно.

Прежде всего встает вопрос: каким потребностям современного этапа в жизни нашей страны ответили эти спектакли? С конца 50-х годов наша страна начала вступать в стадию развитого социалистического общества. Усложнился современный мир, углубились многие общественные проблемы, более богатой и развитой стала человеческая личность. Все это потребовало обогащения и усложнения познавательного содержания искусства, а в связи с этим и развития его форм. В чем это конкретно выразилось в спектаклях, поставленных Ю. Григоровичем? Прежде всего в том, что все эти спектакли несут большие нравственно-философские идеи, ставят проблемы, глубоко коренящиеся в современной жизни.

Так, в «Каменном цветке» (музыка С. Прокофьева) разработана сложная проблема взаимоотношений творчества, любви, красоты. Эти начала сливаются воедино в самоотверженном деянии человека, побеждая враждебные ему силы угнетения, паразитизма, бесчеловечности, надругательства над любовью и красотой. Данная идея раскрывается через психологически сложные образы, через коллизии нравственного мира героев, через волевые характеры, идущие непростым путем к своему счастью. Сложная диалектика внутреннего мира героев, которая до того неведома была искусству балета, показана в «Легенде

о любви» (музыка А. Меликова). Все герои этого спектакля переживают сложную психологическую драму, стоят перед необходимостью нравственного выбора, разрешения противоречивых духовных коллизий. В их поступках утверждаются идеи человеческого благородства, духовной высоты любви, самоотверженности и долга перед народом. В «Спартаке» (музыка А. Хачатуряна) проблема борьбы с насилием предстает поистине во всемирно-исторических масштабах, раскрывается высокая трагедия гибели героя в этой борьбе. В воплощении этих идей нет и следа какого-либо упрощенчества или схематизма. Идеи проступают через полнокровные, самобытные и многогранные человеческие характеры, через ситуации острой драматической борьбы, через психологически сложные поступки героев. В «Иване Грозном» на музыку С. Прокофьева (в транскрипции М. Чулаки) ставится проблема жизненного пути крупной исторической личности. Герой спектакля, одержимый большой прогрессивной идеей, пронесит ее через все препятствия: вражеское нашествие и измену, болезнь и коварство приближенных, потерю близких и собственное бессилие. В спектакле создается образ великого человека, психологически сложный и противоречивый, многогранный и, вместе с тем, пронизанный единой волевой целеустремленностью. В центре спектакля «Ангара» (музыка А. Эшпая) — проблемы становления личности современной молодежи. Отношение к труду и к любви — критерии ее нравственной прочности. Здесь утверждается единство личности и коллектива, серьезность отношения к жизни, показано мужание и совершенствование характера, проходящего через жизненные испытания.

Основу для масштабных содержательных сценических решений Ю. Григорович видит прежде всего в музыке, умея услышать в ней глубокий образный смысл. В своей хореографии он раскрывает не только структуру музыкальной ткани, ее эмоциональный смысл и отдельные образы, но создает танцевально-пластическое целое, адекватное музыке по своему идейно-художественному значению, а порою и углубляющее ее смысл.

Все спектакли, поставленные Григоровичем, являются идейно насыщенными, нравственно проблемными, драматически напряженными, психологически глубокими. Это относится ко вновь созданным балетам (в которых балетмейстер выступает, кстати сказать, как драматург-либреттист, автор сценариев). Но в равной мере это можно сказать и о постановках классики. Григоровича упрекали иногда в том, что он слишком много ставил классики, вместо того, чтобы создавать новые спектакли. Но он словно стремился доказать, что классика значительнее и глубже, чем это ранее представлялось. Так, новое звучание приобрели балеты Чайковского в интерпретации хореографа. В них необычайно выросли, увеличились в своих масштабах образы зла

(Ротбарт, Карабос, Мышиное царство). В связи с этим более активными и сильными стали образы добра, убедительнее и ярче оказалась их победа над злом. Тем самым спектакли Григоровича по глубине образного конфликта приблизились к музыкальной драматургии Чайковского. В предыдущих постановках балетов Чайковского острота и масштаб противопоставления несовместимых друг с другом сил, выраженные в музыке, не были до конца раскрыты.

Все это потребовало и некоторого изменения в композиции спектаклей, повышения их танцевальности, развития партий некоторых героев. Эти изменения произведены, однако, без всякого насилия над сутью произведений. Наоборот, их объективное содержание выявилось еще полнее и ярче, а все формальные завоевания сохранились и получили развитие.

Таким образом, новаторство спектаклей Григоровича — прежде всего в их содержании, органически связанном с проблемами современной жизни. Затрагивает оно и сферу формы. Новаторскими являются уже сами принципы музыкально-хореографической драматургии, на основе которых строятся его спектакли.

Идейно-философская насыщенность этих спектаклей требовала обобщенности и ассоциативной емкости их образов. У Григоровича почти каждый образ, будучи совершенно конкретным и отнесенным к определенному времени и месту, возвышается до воплощения некой идеи вообще, приближается к символу, не теряя при этом своей жизненной полнокровности. Возьмем, например, начало балета «Спартак». Здесь дано яркое изображение римского полководца Красса и его воинов в боевом походе, колющих, режущих, топчущих, сминающих врага, порабащивающих народы, триумфально возвращающихся в Рим. Однако это и танцевальный образ насилия вообще, бесчеловечного движения военной машины, наглого торжества поработителей. Воспринимая эту сцену, мы относим ее к эпохе Римской империи. Но, вместе с тем, вспоминаем фашистские полчища, топтавшие нашу землю и др. Подобная ассоциативность заложена почти в каждой сцене любого спектакля балетмейстера.

Сочетание конкретности и метафоричности, жизненной достоверности и символической обобщенности, усиливающее ассоциативную емкость образов, достигается ценой отказа от бытовой описательности, от перегруженности ненужными деталями, от отанцовывания сюжетных подробностей действия. Этим часто грешили многие предшествующие спектакли (такие, например, как «Сказ о каменном цветке» в постановке Л. Лавровского, «Родные поля» в постановке Л. Андреева, «В порт вошла „Россия“» в постановке Р. Захарова и др.). В основе спектаклей Григоровича всегда лежит разработанный сценарий с конкретным литературным сюжетом и полноценной

драматургией. Это роднит их с драматизированными спектаклями-пьесами 30—50-х годов. Но сюжетное развитие его балетов не похоже на ход действия в драматическом театре. Спектакли строятся по законам музыкально-хореографической драматургии, а не на отанцовывании внешней стороны действия. В основе развития действия лежат большие хореографические сцены, каждая из которых выражает какое-либо одно состояние (например, в первом действии «Спартак»: насилие — страдания рабов — кровавые развлечения пирующего Красса — начало восстания). Но при этом каждая из таких сцен несет в себе узловой момент развития действия, является существенным его этапом.

В «Легенде о любви» Ю. Григорович дает подряд сцены встречи Ферхада и Ширин, их свидания, их бегства, их поимки. Между этими эпизодами в жизни могло пройти значительное время, они могли быть «прослоены» многими другими эпизодами. В балете же они как бы спрессованы, сопоставляются непосредственно как этапы и узловые моменты развития драмы, подобно тому, как непосредственно сопоставляются темы и разделы формы в симфонической музыке.

Балетная драматургия в этом отношении в большей мере родственна музыкальной, а не драматургии драматического театра. Подробности сюжета здесь могут быть важны как *существенные* детали, а не в плане описательной повествовательности. Одно из важнейших выражений проявляющегося таким образом художественного обобщения состоит в отборе из всего многообразия жизни существенного, узлового, этапного, в непосредственном сопоставлении контрастных сцен, в едином развитии, проходящем через это сопоставление и утверждающем основную идею спектакля. Балеты Ю. Григоровича обладают высокой степенью художественной обобщенности, и в этом — одно из их существенных отличий от балетов 30—50-х годов, при многих преемственных связях.

Это новаторство оказалось глубоко укорененным в прошлом. Таких крупных действенных танцевальных сцен, пронизанных единым состоянием-идеей, несущих обобщенный образ, не было в предшествующих советских балетах, но они были в старых дореволюционных балетах, прежде всего в романтических балетах и в балетах М. Петипа. Это были сцены, основанные на развитых формах симфонического танца (лебеди в «Лебедином озере» и т. п.). Многообразным формам ансамблевого танца и симфонической драматургии хореограф дал новую жизнь, насытив их действием, соединив с образами историческими и реальными, а не фантастическими, обновив их язык.

Все спектакли Григоровича созданы на прочной основе классического танца. Если в «Каменном цветке» балетмейстер еще использует наряду с классическим танцем также и харак-

терный (цыганская сцена), то в дальнейшем он от него отказывается. Ю. Григоровича даже критиковали за то, что он уничтожил «каблучные» танцы в «Лебедином озере» и «поднял» национальный дивертисмент «на пуанты». Возможно, в этом есть элемент одностороннего увлечения и полемического преувеличения. Балетмейстер словно стремится доказать универсальность возможностей классического танца в полемике с теми, кто ограничивает эти возможности. Но само это стремление симптоматично. Он убежден, что классический танец — основа хореографического искусства, и все его спектакли строятся на этой основе. Однако классический танец не сводится к набору школьных движений. Из одних лишь школьных движений невозможно было бы создать столь сложные хореографические образы и решить современную тему. Классический танец в спектаклях Григоровича подвергается обогащению и развитию. В этом — тоже одно из проявлений новаторства на основе традиций.

Вся предшествующая история советского балетного театра — его проб и ошибок, исканий и достижений — убедительно доказала, что при создании новых советских произведений невозможно обойтись без прочной, исторически сложившейся основы классического танца. Но и ограничиться ею одной тоже нельзя. Опыты прямолинейно-механического использования классических приемов в их школьном виде к характеристике современных людей нередко оборачивались фальшью. Очевидно, решение задачи должно состоять в том, чтобы положить эти приемы в основу, но при этом обогатить и развить их в соответствии со спецификой балетного театра и требованиями современности.

Каковы же источники обогащения и развития классики? Прежде всего это *народный танец*. Включать в классику народно-национальные элементы начал уже М. Петипа (венгерский дивертисмент в «Раймонде» А. Глазунова). Широкое развитие получила эта тенденция в спектаклях 30—50-х годов (особенно у В. Вайнонена, В. Чабукиани). Присутствует она и у Ю. Григоровича. В «Каменном цветке» (партии главных героев и их окружения) используются элементы русского народного танца. Существенную роль они играют также в «Иване Грозном», «Ангаре». В «Легенду о любви» включены элементы восточных танцев, в «Спартак» — танцев народов центральной Европы (балканское «Коло» и др.). Но всюду это только элементы на незыблемой основе классики. Они включаются в нее органически, как ее естественное «продолжение», необходимая «краска». Но в ряде случаев они существенны для образности, для национальной характеристики тех или иных эпизодов.

Обогащению классики могут служить элементы *бытовых танцев*, представленные в творчестве Ю. Григоровича не очень

широко, но все-таки неизбежные при воплощении современной темы. Они есть, например, в «Ангаре» (твист, вальс, современная деревенская пляска).

Большое значение для обогащения языка классического танца в спектакле имеет так называемая *свободная пластика*, которая может органически соединяться с классикой. Речь идет о хореографическом претворении реальной жизненной пластики (как в пантомиме, так и в танце), о новых элементах, рождающихся из реальных жизненных движений и включающихся в образный танец. Здесь большую роль могут играть элементы и драматической пантомимы, и физкультурно-спортивных движений, и пластических мотивов, возникающих из многообразных проявлений труда и быта. Важно только, чтобы они не разрушали образной ткани танца и вкрапливались в него органически, вместе с тем, влияя на его образный характер.

Все упомянутое до сих пор может быть названо *внешними* источниками обогащения классического танца. Речь шла о привлечении в него элементов, не свойственных ему самому, но заимствованных извне. Однако не меньшее значение имеет развитие языка классического танца по его собственным *внутренним* законам. Это требует пояснения.

Язык классического танца не был создан сразу. После того как в процессе исторического развития определялись его основные принципы (выворотность, апломб, позиции рук и ног, элевация, принципы эфаса и круазе, ан деор и ан дедан и др.), конкретные движения, позы, поддержки накапливались и обогащались, находились новые и совершенствовались старые. Так постепенно был создан тот фонд, который составляет основу современной школы классического танца. Великая жизнеспособность этого фонда состоит в безграничных возможностях его собственного внутреннего развития (разумеется, под влиянием образного содержания в конкретных спектаклях, а не путем отвлеченного изобретательства). Эстетические и технические принципы классического танца содержат возможность появления новых движений, которые не заимствованы ни из каких внешних источников и при этом не противоречат эстетическим и техническим принципам классического танца, а органически включаются в уже существующую систему. В этом и состоит внутреннее развитие языка классического танца. Новые и сложные композиции могут быть как бы расчленены, разложены на простейшие первичные элементы, заключенные в системе классического танца. Но в своих сочетаниях они образуют новые выразительные средства, диктуемые современным содержанием.

В спектаклях Ю. Григоровича многие партии — от Хозяйки Медной горы до героев «Ангары» — включают в себя, наряду со старыми, также и новые движения, поддержки, позы. Они

не заимствованы, однако, из внешних источников, а появились в результате развития языка классического танца по его собственным внутренним законам; такого развития, которое обусловлено современным содержанием. От этого герои спектакля становятся действительно современными уже по самому языку, по пластике.

У Ю. Григоровича можно проследить любые формы и источники обогащения танцевальной классики. Но, пожалуй, ни в одной другой сцене не соединяются они все вместе так, как это происходит в сцене свадьбы из «Ангары». Ее основа — классический танец. Но здесь использованы также народный и бытовой танцы, драматическая пантомима, элементы жизненных и физкультурных движений, а также многие элементы, появившиеся в результате внутреннего развития языка классического танца. Все это сплавлено в некое хореографическое единство, несущее образ современного молодежного праздника, убеждающее своей жизненной достоверностью и художественностью. Это не танцы на свадьбе, а свадьба в танце, ее танцевальный образ.

Мы видим, что новаторство Ю. Григоровича неотделимо от опоры на классическое наследие и связано с более широким, чем раньше, его использованием. При всем своем новаторстве эти спектакли гораздо больше, чем спектакли предшествующего периода, укоренены в наследии. Балетмейстером подняты такие его пласты, которые до того не использовались в нашем балете. Это относится к приемам и принципам хореографической драматургии, к возрождению многообразных форм ансамблевого и симфонического танца (например, танец солиста с аккомпанементом «резонирующего» ему кордебалета в «Легенде о любви» и других спектаклях). В равной мере это можно сказать об использовании традиционных форм видения, сна (в «Иване Грозном» и «Ангаре»), об опоре на все многообразие языка классического танца и о многом другом. За спектаклями Григоровича словно стоит вся история балетного искусства. Именно поэтому они дерзки и смелы по своим новаторским устремлениям и обладают высокой степенью художественной убедительности.

Спектакли Григоровича выразили особенности современного этапа в развитии советского балета. Выше уже было сказано о том, что этот этап начался с конца 1950-х годов. Он обобщил, синтезировал в себе поиски, особенности и достижения предшествующих этапов (20-х и 30—50-х годов). Но современный этап не вполне однороден. В нем можно различать период подъема и период относительной стабильности. Подъем начался с постановки «Каменного цветка» (1957) и продолжался на протяжении всех 60-х годов в творчестве целой плеяды названных выше молодых балетмейстеров во главе с Григоровичем. Условной вехой его окончания можно считать спектакль

«Сотворение мира» А. Петрова, поставленный Н. Касаткиной и В. Василёвым в 1971 году. 70-е же годы характеризуются в развитии балетного театра относительной стабильностью. В это время закреплялись сделанные ранее завоевания, появлялись новые произведения (в том числе и такие значительные, как «Иван Грозный», «Ангара»), но общее направление развития не менялось.

Периоды относительной стабильности в развитии искусства обычно бывают противоречивыми. С одной стороны, происходит утверждение достигнутого, накопление определенных художественных ценностей, распространение культуры вширь. С другой стороны, стабильность может порождать черты застоя, а иногда и кризиса. Создание новых произведений нередко сопровождается определенным творческим спадом. Русло реки мелеет, а изменение его направления еще не усматривается достаточно ясно.

Нечто подобное происходило в 70-е годы и в нашем балете. Уже во второй половине 60-х годов определился спад в творчестве И. Бельского. В 70-е годы он стал очевиден в творчестве О. Виноградова, Н. Касаткиной и В. Василёва. Спектакли, создававшиеся названными балетмейстерами, оказывались либо неудачными, либо, в лучшем случае, противоречивыми и не могли соизмеряться с их лучшими, более ранними достижениями. Во второй половине 70-х годов появились новые балетмейстерские имена, но они не встали в один ряд со старыми и не позволили говорить о следующем, более высоком этапе развития. В балете возникло необыкновенное разнообразие направлений, тенденций и форм, но нередко оно граничит с пестротой, даже с хаосом. Балетмейстеры обладают полной свободой в выборе стилей, жанров и выразительных средств, но не всегда умеют ею верно пользоваться. Кое-что вызывает тревогу, например тенденция сползания хореографического искусства в сторону худосочной символики, туманной неопределенности, отвлеченности с претензиями на обобщенность и философскую глубину. Думается, что к отрицательным явлениям следует отнести также наблюдающееся иногда ослабление в балете сюжетности и национального начала, легковесность ряда хореографических решений и их оторванность от лучших достижений советского балета, отказ от многообразных красок в пластике (в частности, от пантомимы, от характерного танца), увлечение некоторых балетмейстеров модерн-танцем и т. д.

На этом фоне особенно большое значение приобретают спектакли, которые не только высоко несут знамя достижений современного периода, являясь олицетворением его принципов и завоеваний, но и дают пример глубокого решения проблемы единства традиций и новаторства. К таким спектаклям относятся «Ромео и Джульетта» Прокофьева в постановке Григоревича (Большой театр, 1979).

Спектакль «Ромео и Джульетта», созданный в 1940 году Л. Лавровским, имел в развитии советского балетного театра огромное значение. Он стал образцом достижений того времени, когда критерием совершенства считалось приближение балета к драматическому театру. В этом спектакле в полном блеске выявилось мастерство выдающихся исполнителей, сумевших насытить хореографию выразительностью актерской игры, создавших яркие сценические образы: Г. Улановой, К. Сергеева, А. Ермолаева, С. Кореня и других. Они не только украсили спектакль, но и обогатили его своим искусством, в известной мере завуалировав его слабые стороны. Эти слабые стороны в момент рождения спектакля были заслонены его достижениями. Но они выявились в свете более глубоких творческих принципов, заложенных в лучших постановках современного периода.

Уже сам С. Прокофьев, в целом одобрявший постановку Л. Лавровского, все-таки отмечал: «Театр имени С. М. Кирова поставил балет в январе 1940 года со всем мастерством, присущим его танцорам, хотя и несколько уклонившись от основной версии. Это мастерство могло бы быть еще более ценно, если бы хореография точнее следовала за музыкой»¹. Аналогичные мысли высказывал композитор и в одном из писем: «Я не согласен с высокой оценкой Лавровского (часто поставлено против музыки) и Вильямса (причесанный и аккуратенький художник)»².

Прокофьев писал, таким образом, о нескольких недостатках спектакля Лавровского: о некотором отклонении от основной версии, о недостаточно точном следовании хореографии за музыкой, о неудовлетворявшем его изобразительном решении. Об основной версии балета ниже будет специально идти речь. Что же касается недостаточно точного следования хореографии за музыкой, то, видимо, Прокофьев имел здесь в виду не те или иные частности (например, структурные или ритмические несовпадения музыки и танца), а общий характер хореографического решения. И в этом он был глубоко прав.

Музыка Прокофьева отличается симфонизмом, многоплановостью звуковой структуры, последовательным развитием системы лейтмотивов, обобщенностью конкретных образов, каждый из которых ярко индивидуален и в то же время воплощает глубокий идейный смысл. Эти ее качества неполно реализованы в хореографии Лавровского, где конкретное преобладало над обобщенным, бытовое — над философским, жизнеподобие — над идейной глубиной, изображение внешнего — над выраже-

¹ Прокофьев С. Автобиография. — В сб.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956, с. 75.

² Цит по кн.: Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева, 2-е изд. М., 1973, с. 427.

нием сути. Музыка же диктовала гармонию, равновесие этих начал. Лишена была хореография Лавровского и присущих музыке черт симфонизма, полифонической структуры, лейтмотивного развития. В хореографии были отдельные яркие эпизоды (смерть Меркуцио, обручение Ромео и Джульетты), но были также и эпизоды, не соответствующие образной силе музыки (танец рыцарей, смерть Ромео и Джульетты). Однообразны и маловыразительны оказались дуэты героев. Действие развивалось преимущественно в пантомимных или полутанцевальных сценах, танцы же служили, главным образом, фоном (на балу, на карнавале и т. д.) и были слабо связаны с действием.

Кроме того, музыка Прокофьева лишена той пышности и исторической иллюзорности, которые были свойственны оформлению спектакля, созданному П. Вильямсом. В живописном отношении оно по-своему блистательно и отличается высоким мастерством, но более подошло бы, пожалуй, к пьесе Шекспира, чем к балету Прокофьева. Ведь в музыке нет ни цитат из искусства эпохи Возрождения, ни стилизации образа Италии, ни преобладания праздничного начала над трагедийным, что характеризует декорации Вильямса. В ней главное — внутренние состояния героев, расцвет их любви, трагедия их гибели в условиях жестокого мира, но отнюдь не блеск их окружения.

Завоевания спектакля Л. Лавровского бесспорны, но они не абсолютны. И потому многие балетмейстеры пытались поставить балет С. Прокофьева заново. Такие попытки были сделаны в 60—70-е годы О. Виноградовым, Н. Боярчиковым, А. Шекеро, Н. Касаткиной и В. Васильевым и некоторыми другими балетмейстерами. В их спектаклях была достигнута большая танцевальность хореографического решения и сохранился ряд отдельных удачных находок. Но в целом ни один из этих спектаклей не оказался выше и совершеннее постановки Л. Лавровского. Можно сказать, что хотя новые спектакли ставились с позиций более высоких творческих принципов, конкретный результат воплощения этих принципов получился для нынешнего времени гораздо менее совершенным и убедительным, чем конкретный результат работы Лавровского — для своего времени.

Ю. Григорович начал свою творческую жизнь с преодоления принципов односторонней драматизации балета в спектакле «Каменный цветок». В отличие от неудачного и, по сути дела, провалившегося «Сказа о каменном цветке» Лавровского, спектакль Григоровича не только живет на сцене уже более двадцати лет, но его решение является олицетворением творческих начал, отвечающих специфической природе балета. Утверждение их не могло ограничиться победой только над слабой постановкой Лавровского. Они должны были восторжест-

вовать и по отношению к его сильному спектаклю — «Ромео и Джульетте». И эта победа, с нашей точки зрения, произошла в полной мере.

Новаторство в своем внешнем проявлении нередко бывает связано с возвращением к первоисточкам. Спектакль Григоровича интересен прежде всего восстановлением подлинного Прокофьева. Композитор не случайно упоминал об отклонении от основной версии у Лавровского. До постановки Григоровича эта основная версия не была известна нашей общественности.

Между тем в архивах композитора сохранилось собственноручно написанное им либретто с пометкой: «16 мая 1935 года». Сохранились эпизоды никогда не исполнявшейся великолепной музыки, предназначавшейся для «Ромео и Джульетты». А кроме того, сохранился единственный экземпляр рукописного клавира 1936 года, по которому балет должен был первоначально ставиться в Большом театре. В этом клавири тоже содержится ряд музыкальных номеров, не вошедших в более позднюю редакцию. Все эти материалы — свидетельство первоначального замысла Прокофьева, осуществленного им в либретто и в клавири до того, как в дело вмешался Лавровский. В новой редакции Лавровского были произведены некоторые изменения в либретто, в связи с чем ряд музыкальных номеров был снят и введены новые (например, «Утренний танец», «Гавот» из «Классической симфонии», финал второго акта и др.). И хотя это было сделано с согласия композитора, но все-таки, если бы Прокофьев был вполне удовлетворен новой редакцией, он не отмечал бы с сожалением уклонения от основной версии.

Григорович, сохранив все достижения сценарно-музыкальной редакции С. Радлова, А. Пиотровского и Л. Лавровского, восстановил то, что было утрачено. Он необычайно бережно отнесся как к первоначальному замыслу Прокофьева, так и к утвердившейся на сцене редакции (в частности, сохранив все введенные в нее новые номера). И он попытался дать синтез всего лучшего, что было в обеих редакциях. Балетмейстер создал новаторский, оригинальный спектакль. В нем не только есть преемственность, но и осуществлено возвращение к первоначальному замыслу Прокофьева. В этом спектакле впервые полностью звучит вся музыка, сочиненная Прокофьевым для «Ромео и Джульетты».

Принято считать, что постановка Лавровского если и уязвима в танцевальном отношении, то сильна в драматургическом. Между тем в балете драматургия не существует отдельно от танца и слабость танцевальная неизбежно оборачивается драматургической.

Григорович углубил прежде всего именно драматургию «Ромео и Джульетты», сделав ее еще более последовательной

и цельной. Он целиком воспринял заветы драматизации балетного спектакля, завещанные корифеями 30-х годов. Более того, он пошел в этом направлении еще дальше. Но не в ущерб танцевальности, как это было ранее, а посредством ее максимального развития. Сочинив заново хореографию спектакля, балетмейстер «укрупнил» образы всех, в том числе и второстепенных, действующих лиц за счет некоторого «сокращения» фона, обстановки действия. Он ликвидировал чисто дивертисментные танцы, включив их в действие, а также превратил пантомимные сцены в танцевальные, что позволило дать более развернутые портреты героев.

Таков, например, первый эпизод, показывающий мечтающего Ромео. Раньше этот эпизод был пантомимным. Теперь он превратился в танцевальный монолог, рисующий образ Ромео, дающий экспозицию его характера. В более развитом танцевальном выражении раскрывается Ромео и дальше на протяжении всего спектакля. Образ его изменяется. Из робкого мечтательного юноши он становится пылким влюбленным и отважным бойцом. И все это выражено в развитии самой танцевальной партии, в контрастах танцевальных монологов и сцен.

В соответствии с первоначальным замыслом Прокофьева Григорович ввел во второй акт сцену Джульетты с Кормилицей, где выражено состояние Джульетты после встречи с Ромео и содержится важный сюжетный момент — Джульетта убеждает Кормилицу передать записку Ромео. Это позволило одновременно как драматически углубить, так и танцевально более полно раскрыть образ героини. Кроме того, введение этого эпизода создало непрерывность развития образа Джульетты на протяжении всего спектакля (ранее Джульетта, по сути дела, почти выпадала из второго акта). Для данной сцены Григорович использовал первоначально написанную именно с этими целями музыку Прокофьева, в которой, в частности, содержится тема, впоследствии включенная композитором в Скерцо Пятой симфонии.

В третьем акте Григорович обострил контраст между зреющей трагедией и сценой гостей, пришедших поздравлять Париса и Джульетту. В прежнем спектакле в этой сцене было два номера («Утренняя серенада» и «Танец девушек с лилиями»), и она имела пасторально-идиллический характер.

В соответствии с первоначальным замыслом композитора балетмейстер дал здесь сюиту из четырех номеров, введя персонажи, указанные в либретто Прокофьева (сирийские девушки, мавры, шуты). Контраст трагедии и праздника стал более резким, многокрасочным. Можно сказать, что он приобрел не только прокофьевские, но и шекспировские, гротесково-буффонные черты, оттеняющие трагедию.

Григорович развил танцевальные партии Меркуцио и Тибальда, с самого начала введя эти персонажи в сцену ссоры, ранее развертывавшуюся лишь между слугами. Это сделало их образы не только танцевально, но и драматургически более значительными. То же можно сказать об образах Кормилицы, Париса и даже Герцога, который имеет в новом спектакле свою действенную «портретную» вариацию, не только рисующую образ гордого властелина, но и имеющую сюжетное значение: в ней Герцог пытается примирить враждующие стороны. Для этой сцены исключительно удачно взята фанфарная музыка интерлюдии.

В спектакле не только сталкиваются два враждующих феодальных клана, не только взаимно борются силы любви и ненависти, но, кроме того, сопоставляются, оттеняя друг друга, праздничный карнавал и трагедия. Это сопоставление проводится через все акты. В каждом из них есть празднично-радостный фон, из которого вырастает конфликтное и драматичное действие. Музыкально-хореографическая драматургия спектакля оказывается тем самым многоплановой, раскрывающей сложность и противоречивость реальной жизни.

В прежнем спектакле кордебалет использовался только для изображения реальных массовых сцен (народ, рыцари, слуги и т. д.). В новом спектакле он также рисует живую толпу, участвующую в развитии сюжета, танцующую на карнавале, на празднике и т. д. Но наряду с этим кордебалет используется и в чисто эмоциональном значении, как «резонатор» переживаний и состояний героев, своеобразный «отзвук» их мыслей и чувств.

Так, уже в первом монологе Ромео его окружает «сонм дев», олицетворяющих его любовные мечтания. В лирических дуэтах Ромео и Джульетты также участвует женский кордебалет, словно символизирующий грезы их любви. Строгий, торжественно-возвышенный танец девушек с лилиями сопровождает сцену обручения Ромео и Джульетты; в момент смерти Джульетты эти девушки, напоминающие сальфид, никнут и словно растворяются в небытии.

В спектаклях Григоровича, в том числе и в этом, два разных значения кордебалета (реально-изобразительное и символически-выразительное) нередко совмещаются. Такую роль играют подруги Джульетты, друзья Ромео, Меркуцио, Тибальда, которые являются и реальными действующими лицами, и «резонаторами» состояний героев в танце. Все это позволяет не только повествовательно разворачивать сюжет действия (к чему сводились многие эпизоды старого спектакля), но и создавать большие ансамблевые сцены сложной полифонической структуры, подобные симфоническому развитию музыки. Такие сцены несут основную действенную нагрузку и нередко являются кульминациями того или иного акта.

Спектакль Григоровича насквозь танцевален. Основой его решения является классический танец, обогащенный новыми элементами, о которых выше шла речь. Но спектакль удивительно многокрасочен по своим танцевальным средствам.

В массовых сценах в классический танец влетают элементы исторических и народных танцев. Образ Кормилицы решен средствами характерно-гротескового танца с отдельными штрихами пантомимы. Образ Лоренцо в основном пантомимный, но при этом Лоренцо принимает участие в поддержках развитых танцевальных сцен. Пантомима в спектакле применяется широко, но она нигде не подавляет танец, не образует самостоятельных сцен и не играет главной роли в развитии сюжета. Она включена в виде детали, элемента, штриха в действенный танец. Это не бытовая, а пластическая пантомима, своего рода мелодизированный речитатив.

Танцевальные эпизоды в спектакле настолько слиты с действием, что по ним легко «прочитывается» сюжет. Так, достаточно сопоставить пять совершенно непохожих друг на друга дуэтов Ромео и Джульетты (от их первой встречи до сцены смерти), чтобы была ясна вся история их взаимоотношений.

Особо следует отметить смелое соединение в единых танцевальных сценах параллельных действий. Так, во время танца рыцарей в первом акте друзья Меркуцио ведут на заднем плане свой хоровод. В финале второго акта на первом плане разворачивается сцена оплакивания Тибальда, а на заднем плане в это время проносят тело убитого Тибальдом Меркуцио. Таких моментов в спектакле немало. Силы действия и контрдействия сталкиваются в них в одновременности. Жизненные противоречия и контрасты словно «спрессовываются» и оттого становятся еще более яркими.

Этому немало способствует и изобразительное решение, расчленяющее сцену на основное пространство и задний план (просвечиваемый за тюлем) и позволяющее балетмейстеру достигать полифоничности хореографического действия. Декорации Вирсаладзе не имеют своей целью поразить зрителя великолепием или создать исторические картины, обладающие удивительной точностью. Они призваны выразить гуманистическую и трагическую идею спектакля, сформировать эмоциональную атмосферу действия и крупным планом «подать» танцующего актера. Эти декорации не подменяют и не подавляют танцевальное действие, а помогают его свободному разворачиванию, углубляя его образность.

Декорации Вирсаладзе очень просты: они представляют собою тюлевую панораму, расписанную под драпировки и окружающую сцену. За этой тюлевой панорамой высвечиваются изобразительные панно заднего плана. Но это мудрая простота. Декорации несут в себе концентрированное выражение

сути музыки и хореографического действия, воплощая и образ эпохи, и эмоциональную атмосферу каждой картины, и трагическую тему всего спектакля.

Кроме того, такое решение помогает особо выделить монологи и дуэты главных действующих лиц. Это происходит, когда гаснет свет заднего плана и герои оказываются наедине друг с другом или с самими собой. Когда же вновь высвечивается изображение на заднем плане, герои опять погружаются в реальную жизненную среду. Многообразные по своей изобразительной тематике (площадь Вероны, комната Джульетты и т. д.) декорации сведены к единой колористической системе.

Костюмы различных групп действующих лиц различаются не только кроем, но и цветом. При этом центральные персонажи группы (Ромео, Меркуцио, Тибальд среди своих друзей, Джульетта среди подруг и т. д.) выделены наиболее ярким и насыщенным цветом данной группы. Поэтому в движении, в танце создается своеобразная «цветовая драматургия». Изобразительное оформление, дополненное изысканно красивыми костюмами, одухотворенное тонко разработанной световой партитурой, становится изменчивым и словно живет единой жизнью с развитием музыки и хореографии.

Итак, углубление драматургии в «Ромео и Джульетте» Григоровича неразрывно связано с обогащением танцевального решения действия. И наоборот, развитие танцевального начала идет рука об руку с усилением его действенной роли. Постановка Григоровича не отрицает предыдущую, а углубляет достигнутое в ней. Григорович сохраняет в своем творчестве связь с предшествующим этапом развития советского балета, но поднимает его на новый уровень. Его новаторство опирается на более широкий, чем ранее, круг традиций, а движение вперед оказывается возвращением к первоистокам, но, разумеется, на новом уровне. Именно в этом выявляется закономерность единства традиций и новаторства.

Подводя итоги, можно сказать, что на разных этапах истории советского балета проблема единства традиций и новаторства решалась по-разному. В первое послереволюционное десятилетие эти взаимосвязанные стороны всякого подлинного искусства нередко были разобщены и оторваны друг от друга. Позже было найдено их единство, но оно имело еще неглубокий характер, наследие использовалось ограниченно, а потому и новаторство коснулось в основном воплощения тем классической литературы. На современном этапе это единство углубилось, расширилось. Новаторские дерзания современных балетмейстеров привели ко многим выдающимся достижениям, в целом поднявшим наш балет на новый уровень. Но одновременно значительно более полное претворение получило и художественное наследие.

Чем дальше развивается наше искусство, тем шире становится круг традиций, на которые оно опирается, но одновременно тем сильнее обновляются эти традиции. Прибегая к сравнениям, можно сказать: чем больше дом, который мы строим,— тем обширнее должен быть его фундамент; чем выше дерево — тем глубже корни. Единство традиций и новаторства на каждом этапе реализуется по-разному. Но оно является законом художественного развития. Осознанное отношение к этому закону должно осветить дальнейшие пути нашего балетного театра.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
-----------------------	---

РАЗДЕЛ I

О специфике балета

Балет как синтетическое искусство	7
Взаимосвязь музыки и хореографии в балетном спектакле . . .	37
Об изобразительном оформлении балета	78

РАЗДЕЛ II

Классика и современность

Балетная классика и ее современное истолкование	97
Современная тема в балете (новые черты музыки и хореографии) .	134
Традиции и новаторство в балете	167

Виктор Владимирович
Ванслов

Статьи

о балете

Редактор В. Г. Лукьянов. Художник Н. И. Васильев
Худож. редактор Р. С. Волховер. Техн. редактор Г. С. Мичурина
Корректоры Н. Е. Киселева, Т. В. Львова

ИБ. № 2774

Сдано в набор 18.10.79. Подписано к печати 26.12.79. Формат 60×90¹/₈. Печать высокая. Гарнитура литературная. Бумага типографская № 1. Печ. л. 12(12). Уч.-изд. л. 12,65. Тираж 25170 экз. Изд. № 2519. Заказ № 2225. Цена 1 р. 20 к.
Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9
Ленинградская типография № 4 Ленинградского производственного объединения «Техническая книга» Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Д-126, Социалистическая, 14.

Ванслов В. В.

B17 Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета.— Л.: Музыка, 1980.—192 с.

В книгу известного советского ученого, доктора искусствоведения В. В. Ванслова вошли статьи, посвященные эстетической специфике балета и проблемам соотношения традиций и новаторства в творчестве виднейших советских хореографов.

4905000000

В 90101—628

026(01)—80 570—80

792.5