

КАМЕННЫЙ ЦВЕТОК

ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ

СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА

ЩЕЛКУНЧИК

ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО

СПАРТАК

В. Ванслов

БАЛЕТЫ ГРИГОРОВИЧА
и проблемы хореографии

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ
ДОПОЛНЕННОЕ

**EX LIBRIS
TATASHIN**

Предисловие

Искусство балета — одно из наиболее любимых в нашей стране. По своей популярности оно соперничает с кино и художественной литературой. Наряду с музыкой оно приносит советскому искусству мировую славу, превышающую славу других видов художественного творчества.

Общепризнанно, что советский балет — лучший в мире. Этим он обязан не только богатейшим традициям и предреволюционному расцвету русского балета, но прежде всего достижениям деятелей советской хореографии, воплощающих в своем творчестве принципы искусства социалистической эпохи. Мировое значение советского балета основано не только на его высочайшем техническом совершенстве и непревзойденном исполнительском мастерстве, но и на небывалом богатстве его образного содержания. Советский балет расширил границы и возможности хореографического искусства, завоевал новые образные сферы, открыл неведомые ранее приемы драматургии и танцевально-пластической выразительности.

Достижения нашего балетного театра настоятельно требуют своего теоретико-эстетического осмысления и обобщения, равно как необходим и анализ тех ошибок и ложных тенденций, в преодолении которых завоевывались вершины советского балетного искусства.

Данная книга отнюдь не претендует на исчерпывающее решение этих задач. Она ставит не все проблемы хореографии, а лишь те из них, которые связаны с деятельностью талантливого советского балетмейстера, народного артиста РСФСР, лауреата Ленинской премии Юрия Николаевича Григоровича — создателя спектаклей «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Спартак», «Лебединое озеро» — и которые нашли в его творчестве принципиальное разрешение.

Такая постановка вопроса обусловлена следующими соображениями. Во-первых, нам хотелось бы избежать порою распространенного в нашей эстетике абстрактного теоретизирования и затронуть некоторые эстетические проблемы балета не вообще, а в связи с анализом конкретных художественных явлений, то есть рассмотреть их как творческие проблемы развития искусства сегодняшнего дня. Во-вторых, хотя каждому из спектаклей, поставленных Григоровичем, посвящено немало статей, необходимо рассмотреть его творчество в целом, в том числе и работы последних лет. В третьих, каждый из спектаклей Григоровича принципиален и поучителен даже тогда, когда не во всем удачен. Поэтому вполне законо-

мерным становится анализ творчества Григоровича именно в связи с рассмотрением эстетических проблем советского балета.

Центральной проблемой эстетики балета является проблема современности. Именно к ее художественному решению направлены усилия балетмейстеров на протяжении всей истории нашего балетного театра. И хотя здесь есть немало достижений, но вполне совершенного, классического балета на современную тему пока не создано. Успехи нашей хореографии в воплощении образа современника в значительной мере относятся к области эстрадного танца и балетной миниатюры. Что же касается больших спектаклей, то здесь при ряде бесспорных удач отрицательный опыт в целом, пожалуй, преобладает. Во всяком случае, несомненно, что попытки «любовой» атаки на современную тему в балете не удались и наша хореография сейчас ищет более тонких и сложных подступов к ее решению.

Все спектакли, поставленные Ю. Григоровичем, воплощают сказочные или историко-легендарные сюжеты, и ни один из них не имеет сюжета из современной жизни. Правомерно ли в этом случае связывать эстетические проблемы балета, которые все, словно лучи в фокусе, собираются в проблеме современности, именно с творчеством Григоровича? Да, правомерно. Ибо, не будучи прямо в своем сюжетно-фабульном содержании посвящены героям сегодняшнего дня, спектакли Григоровича по сути своей глубоко современны. Они современны по их идейному содержанию, по характеру решения этических проблем, по строю мыслей и чувств, по формам хореографической драматургии, по танцевальной лексике и всей системе выразительных средств, по принципам синтеза искусств в балетном спектакле. И трудно назвать в наши дни спектакли более современные — не по внешним атрибутам, а по идейно-художественной сущности, — чем «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Спартак».

Вот почему то, что сделано в балете Григоровичем, намечает пути к художественному решению современной темы на новом уровне. Это подступы к такому ее решению, когда станет возможным создание в балете классических произведений о наших днях, давно уже существующих в других видах искусства. И в этом отношении балеты Григоровича имеют гораздо большее значение, чем плоские попытки примитивного воссоздания на балетной сцене образов, современных лишь внешне, но художественно неубедительных.

Какие же именно эстетические проблемы балета являются главными в данной книге? Прежде всего — это проблемы отношения хореографии к музыке и драматургии, танцевального выражения музыки и действия, специфики образности балетного спектакля, его художественной целостности. Каждую из них автор стремился рассмотреть по существу, показать ее современное состояние на широком фоне творческой жизни балетных театров и раскрыть ее решение в творчестве Григоровича.

Долго существовавшей в балетном мире концепции, согласно которой история советского балета представляет собою борьбу двух направлений — реалистического и формалистического, автор стремился противопоставить другую концепцию, согласно которой наш балет на протяжении всей своей истории развивался в одном направлении — по пути социалистического реализма, борясь с разного рода отклонениями от этого пути, в том числе отклонениями натуралистического и формалистического характера. В этой связи в книге затрагиваются вопросы о преемственности различных этапов советского балета, о борьбе старого и нового в его движении вперед, о традициях и новаторстве в творчестве Григоровича. Разумеется, все они затрагиваются лишь в той мере, в какой выдвигаются конкретным материалом, положенным в основу книги.

Мы касаемся здесь проблем только балетмейстерского творчества и совсем не говорим об исполнителях — балеринах и танцовщиках. Это особая, самостоятельная и большая тема. Каждое значительное явление в балетмейстерском искусстве влечет за собой изменения и в исполнительском творчестве, порождает свой стиль, свои задачи и проблемы. Успех спектаклей Григоровича был неотделим от выхода на арену целого поколения молодых артистов балета. В свою очередь участие в спектаклях Ю. Григоровича явилось важным фактом творческой биографии таких исполнителей, как И. Колпакова, А. Осипенко, А. Сизова, А. Грибов, А. Гридин, А. Сапогов, Ю. Соловьев в Ленинграде; С. Адырхаева, Н. Бессмертнова, М. Кондратьева, Е. Максимова, М. Плисецкая, Н. Сорокина, Н. Тимофеева, Б. Акимов, В. Васильев, Ю. Владимиров, М. Лавровский, А. Лавренюк, В. Левашов, М. Лиела, Н. Фадеечев в Москве; Т. Зимина, А. Крупенина, Н. Долгушин, Г. Рыхлов в Новосибирске, и многих других. Спектакли Григоровича стали стимулом исполнительского творчества, помогли развитию и росту талантливых артистов. Ярко, художественно убедительно воплотив образы этих спектаклей, исполнители в свою очередь помогли балетмейстеру найти и утвердить стиль и принципы своего искусства.

В спектаклях Григоровича раскрылся и развился новый тип танцовщика-актера, умеющего воплощать глубокое драматическое и психологическое содержание в сложной танцевальной партии. Не техническая виртуозность вне образа и не образ вне танцевальной выразительности, а органический сплав актерского творчества с развитым и богатым танцем характеризует исполнительский стиль в балетах Григоровича.

Все это должно стать предметом специального исследования. В данной работе мы, однако, отвлекаемся от проблемы «балетмейстер и исполнитель», чтобы сосредоточить исключительное внимание на вопросах развития самой хореографии. Вокруг этих вопросов в последнее десятилетие было немало дискуссий и споров. Новое

порою с трудом пробивало себе дорогу. В старом иногда недооценивались важнейшие достижения. Ложный традиционализм и мнимое новаторство — равно ошибочные крайности. Смыкаясь и подавая друг другу руку, они иной раз мешали утверждению основного пути в развитии нашего балета.

Многие из этих споров уже решены временем. И здесь опять-таки важнейшая роль принадлежит творчеству Григоровича, которое не только было в центре дискуссий, но и практически отвечало на спорные вопросы, утверждая определенные эстетические принципы.

Опыт этого творчества должен послужить значительным стимулом для балетмейстеров, работающих над спектаклями о героях сегодняшнего дня. И мы хотим надеяться, что данная книга поможет обобщению и осмыслению этого опыта.

Во втором издании автор стремился учесть не только критические замечания в адрес первого издания, но также спектакли и творческие дискуссии по балету последнего времени. Книга дополнена анализом спектаклей «Спартак» и «Лебединое озеро», в ней также более развернуто рассмотрен ряд эстетических проблем.

МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ
ДРАМАТУРГИЯ
БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ

Первый крупный спектакль Ю. Григоровича, вошедший в историю советского балетного театра, — «Каменный цветок» С. Прокофьева — был поставлен в 1957 году, и с тех пор он не сходит со сцен наших театров¹. Этот спектакль сразу был восторженно принят и зрителями и критикой, но вначале он оценивался преимущественно как талантливое произведение молодежи Театра имени С. М. Кирова, как успешный дебют начинающего балетмейстера и группы юных солистов. Лишь некоторое время спустя о спектакле стали писать как о принципиальном явлении, определяющем пути нашего балетного театра вообще.

Как вначале, так и впоследствии, отзывы о «Каменном цветке» не были сплошь апологетическими, критика указывала на недостатки этого спектакля, как действительные, так и мнимые. Более того, некоторые деятели хореографии вообще не приняли его. Были даже попытки объявить спектакль Григоровича едва ли не шагом назад и выражением формалистических тенденций в хореографии². В противовес ему создавались другие постановки (в Челябинске, в Горьком), правда, не имевшие успеха. Время показало жизненность «Каменного цветка» Прокофьева — Григоровича. И не только жизненность, но и этапность его в развитии нашей хореографии.

Уже с самого начала обнаружилась противоположность «Каменного цветка», поставленного Ю. Григоровичем, спектаклю «Сказ о каменном цветке», поставленному Л. Лавровским (Большой театр, 1954). Постановка эта была первым сценическим воплощением балета

¹ Премьера состоялась 25 апреля 1957 г. на сцене Ленинградского государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. После этого «Каменный цветок» был перенесен Ю. Григоровичем на сцены Новосибирского театра оперы и балета (1959) и Большого театра СССР (1959). В той же редакции «Каменный цветок» ставился балетмейстером также в Швеции (Стокгольм, 1962) и Болгарии (София, 1964).

Ю. Н. Григорович родился 2 января 1927 г. в Ленинграде. В 1946 г. окончил Ленинградское хореографическое училище и был принят в труппу Театра имени Кирова. С 1962 г. — балетмейстер этого театра, а с 1964-го — главный балетмейстер Большого театра.

До «Каменного цветка» Григорович поставил танцы в ряде оперных и драматических спектаклей, несколько концертных номеров и два балета («Аистенок» Д. Клебанова и «Семеро братьев» А. Варламова) в студии ленинградского Дворца культуры имени А. М. Горького.

Григорович является также автором ряда неосуществленных балетных либретто.

² См., например, сборник «Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советского балета», М., изд. ВТО, 1962, стр. 77, 78, 79, 83, 105.

Прокофьева, но, по общему признанию, оказалась неудачной. Вот что писала о ней пресса:

«Труд в спектакле показан иллюстративно, при помощи молотка и долота, и потому поэтическое начало в спектакле оказалось значительно сниженным... партии главных героев в спектакле оказались наиболее обедненными в отношении танцев». Массовые танцы «грешат бедностью и примитивизмом»¹.

Лавровский пытался «решить большинство драматических коллизий при помощи пантомимы». В его работе «мало творческой выдумки и изобретательности»².

«Образ народа крайне обезличен... Не найдены балетмейстером контрастные хореографические характеристики двух главных женских образов»³.

В таком же духе высказывались и другие рецензенты.

Если бы различие двух постановок касалось лишь масштаба талантов балетмейстеров, о нем, вероятно, не стоило бы упоминать. Но суть провала первой и успеха второй постановок балета С. Прокофьева вовсе не в этом. Л. Лавровский — один из крупнейших деятелей советского балетного театра, его спектакль «Ромео и Джульетта» известен всему миру и вошел в золотой фонд нашего искусства. Заслуги балетмейстера в развитии советской хореографии неоспоримы. Неудача «Сказа о каменном цветке» не была случайным просчетом. В этой постановке выразился кризис определенных принципов решения балетного спектакля, ранее позволивших добиться значительных успехов, но к середине 50-х годов исчерпавших свое значение.

Чтобы выяснить противоположность художественного решения двух постановок балета Прокофьева, сделаем отступление в область эстетических предпосылок балетного искусства, а также охарактеризуем ситуацию, сложившуюся в нашем балетном театре к моменту появления спектаклей Григоровича.

Балет — синтетическое произведение искусства, включающее несколько компонентов: сценарий, музыку, хореографию, изобразительное искусство. Его художественная сила зависит не только от высокого уровня каждого из этих компонентов, но и от степени их слияния в единое и органическое художественное целое. Каждое из искусств, входящих в балетный спектакль, обладает в нем особой функцией и при этом определенным образом «приспосабливается» ко всем остальным в целях наиболее полного слияния с ними.

¹ Т. Х р е н н и к о в, Образы уральских сказов в балете.—«Правда», 1954, 2 июня.

² К. С а к в а, «Сказ о каменном цветке».—«Советская культура», 1954, 25 мая.

³ Е. Г р о ш е в а, «Сказ о каменном цветке».—«Московская правда», 1954, 26 февраля.

Центром этого слияния является *хореография* — танцевально-пластическое выражение жизненного содержания. Она связывает все искусства в единый «узел» и определяет неповторимое специфическое «лицо» балета. Будучи средоточием содержания балета, хореография, однако, не существует вне связи с другими искусствами, как бы питаясь от них и обогащаясь ими.

Балет — высший род танцевального искусства. В нем танец существует как бы в театральной «оправе», обладает драматургическим значением и смыслом. Благодаря этому балет имеет возможности наиболее широкого и полного охвата жизни по сравнению со всеми другими родами хореографии. Но при этом он остается прежде всего именно хореографическим произведением, танец является в нем главным носителем образного содержания.

Танцевальное искусство по природе своей синтетично. Уже в простейших формах его сочетаются музыка и зрелище. В балете это сочетание обретает драматургический смысл. *Драматургия*, представляющая собою конфликтное развитие событий, образное действие, отражающее противоречия жизни, становится как бы внутренним стержнем хореографической ткани спектакля.

Но драматургия балета особая — *музыкальная*. Действие балета получает словесное обозначение в сценарии. В самом же балете оно лишено слов, и потому сценарная драматургия присутствует в нем как бы скрыто, «растворяясь» в других искусствах. Поэтому, если подходить к балету со стороны театральной, можно сказать, что балет — это драма, но написанная не словами, а музыкой и воплощенная в хореографии.

Музыка характеризует героев и окружающую их среду, выражает эмоциональную атмосферу действия, выявляет внутренний смысл и логику событий в приемах симфонического развития (то есть через контраст, сопоставление, разработку и трансформацию тем, а также через систему лейтмотивов). Тем самым она как бы вбирает в себя драму и обретает действительное значение. Возникает музыкальная драматургия, являющаяся основой балетного спектакля.

Хореография выступает как образно-танцевальное претворение музыкальной драматургии. Воплощая музыку, заключающую в себе действие, она потому и сама становится действенной. Драматургия балетного спектакля, таким образом, не просто сценарная, а *музыкально-хореографическая*. Она представляет собой образное отражение конфликтов и противоречий действительности благодаря претворению смысла жизненных событий в музыкально-хореографическом действии.

Все эти общие положения отнюдь не являются отвлеченными. Из них вытекают вполне определенные практические следствия.

Так, например, немалый вред нашему искусству нанесло ложное представление о драматургии балета как явлении чисто сценарном. Самый великолепный сценарий не даст основы художественно пол-

ноценному спектаклю, если написан без учета музыкально-танцевального раскрытия действия. Он сочиняется в расчете на музыкальное и танцевальное воплощение всей полноты действия. Если же эти условия не учитываются, то либо возникают балеты художественно ущербные, либо сценарий так или иначе ломается и переделывается в процессе постановки (что неизбежно влечет за собой и изменения в музыке). В последнем случае хореография как бы «мстит за себя» сценарию, созданному без учета ее специфических требований и ее центральной роли в балетном спектакле.

С подобными явлениями мы неоднократно столкнемся в творчестве Григоровича. Они свидетельствуют о главенствующем значении хореографического решения.

Хореография не существует вне синтеза с другими искусствами. Но в этом синтезе она играет *ведущую* роль. Стоит одному из компонентов синтетического целого — сценарию, музыке, изобразительному искусству — отнять у нее эту роль и получить превалирующее значение в образном решении спектакля, как художественность нарушается.

В период, предшествовавший появлению балетов Григоровича, такие нарушения стали типичными. Они были вызваны некоторыми ошибочными тенденциями, возникшими в развитии балетного театра.

Поэтому анализ спектаклей Григоровича мы должны предварить не только напоминанием об эстетических принципах соотношения различных компонентов в балетном спектакле, но и небольшим экскурсом в историю советского балета, основные этапы которой закономерно *подвели* к появлению спектаклей Григоровича.

Начиная с первых своих шагов, советский балет, опираясь на лучшие достижения и традиции русской и мировой хореографии, стал развиваться как искусство глубоко содержательное, идейно и драматургически насыщенное, имеющее прочные корни в жизни народа. Чуждый пустой развлекательности, внешней декоративности, голому техницизму и формализму, наш балет стремился воспевать поэзию и красоту, романтику и героику, воплощать идеалы, рожденные действительностью наших дней.

В первое послереволюционное десятилетие перед советским балетом стояли две главные задачи:

1) сохранение классического наследия (оно подвергалось нападкам со стороны вульгаризаторов, отрицавших значение классики в строительстве социалистической культуры, против чего неоднократно выступали В. И. Ленин и партия),

2) создание нового искусства, созвучного революционной современности.

Решению первой задачи мы обязаны деятельности Ф. Лопухова, В. Пономарева, В. Семенова, А. Вагановой в Ленинграде; А. Горского, В. Тихомирова в Москве. Они сохранили классические спектакли, школу классического танца, труппы академических театров.

Все это явилось основой развития советской хореографической культуры.

Решение второй задачи в этот период возглавили Ф. Лопухов и К. Голейзовский. Их основные спектакли: «Величие мироздания» (1923) и «Красный вихрь» (1924) Ф. Лопухова, «Иосиф Прекрасный» (1925), «Смерть» (1927) и камерные миниатюры К. Голейзовского. Эти спектакли, за исключением некоторых камерных миниатюр Голейзовского, не удержались в репертуаре. Но в них содержались ценные тенденции и отдельные находки, о которых нельзя забывать.

При всем различии творчества этих балетмейстеров в их работах было немало примет времени. Искались многообразные пути к современности. Наряду с патетико-символическим выражением революции создавались образы гротескно-бытовые, произведения «плакатного» и «памфлетного» характера. Поиски балетмейстеров несли черты жанрового многообразия, ими использовались самые различные формы — от монументальных до камерных.

Заслуживает внимания в сочинениях этого времени развитие принципов «симфонического танца». Мы имеем в виду массовые композиции, построенные не на основе бытоподобия, а по аналогии с композицией и формами развития симфонической музыки.

Происходило обогащение хореографической лексики элементами бытового танца и спортивных движений. Это было важно, ибо нельзя создать образ современного героя, пользуясь только тем языком, на котором «говорили» сказочные принцы.

Ценные тенденции и отдельные находки в то время не привели еще к художественно совершенным результатам, первые опыты были незрелыми и наивными. Но зачеркивать их нельзя, этим мы обедним основы нашего искусства.

Между тем в 30—50-е годы сделанное ранее было дискредитировано. Ведущие деятели нового периода стали начинать историю советского балета не с 1917 года, а с «Красного мака»¹. «Красный мак» Р. Глиэра действительно имел очень большое, переломное значение в истории советской хореографии. Он завершил и синтезировал многочисленные искания и эксперименты 20-х годов, убедительно решил на том этапе современную тему и определил тип драматизированного балетного спектакля, ставший господствующим в следующий период (30-е — первая половина 50-х гг.).

Вместе с тем в этом балете были существенные драматургические и художественные недостатки (слабо развитое танцевальное воплощение героико-революционной темы, черты мелодраматизма, непреодоленные элементы традиционных штампов, нарушение логики действия). Достоинства же его были вскоре превзойдены. И потому

¹ См., например: Р. Захаров, Принципы Станиславского в балетном театре («Советское искусство», 1951, 27 января) или Л. Лавровский, О путях развития советского балета (сб. «Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советского балета», М., изд. ВТО, 1962).

в послевоенное время он оказался нежизнеспособным, даже в усовершенствованных редакциях 1949 года.

Что же касается опытов Лопухова и Голейзовского, то в 60-е годы передовыми деятелями хореографии они оценены по достоинству. Но это не значит, что надо «вернуться» к 20-м годам, как кажется иногда молодежи. Речь должна идти об объективной оценке раннего периода советского балета, о том, чтобы видеть как его слабые стороны, так и ценные, плодотворные тенденции, которые на новой, иной, обогащенной последующим опытом основе могут служить делу нашего балета сегодня.

Второй крупный период развития советского балета принято условно называть «30—50-е годы». Точнее: это период от 1927 года (когда появился балет «Красный мак») до 1957-го (когда Григоровичем был поставлен «Каменный цветок» Прокофьева).

Небывалое развитие балетного театра в это время не случайно, оно связано с расцветом всего советского искусства. 30-е годы ознаменованы первыми триумфами социализма и завоеванием советской художественной культурой мирового признания и авторитета. Во всех видах искусства происходят победы реализма и появляются этапные произведения, приобретшие значение советской классики. Можно напомнить о «Тихом Доне» в литературе, о «Чапаеве» в кино, о скульптуре «Рабочий и колхозница» В. Мухиной, о спектаклях К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко и о многом другом.

В это время особенно остро осознается связь советского искусства со всей предшествующей мировой художественной культурой. Если в 20-е годы шедевры прошлого нередко недооценивались, то теперь художники все более ориентируются на вершины большого реалистического искусства, противопоставляя развитие классических традиций зарубежному модернизму с его формалистическими тенденциями.

Утверждение гуманизма как высшей духовной ценности становится одной из главных задач искусства. Оно стремится воплотить новые общественные отношения, отразить и сформировать новый тип личности человека социалистической эпохи.

В 30-е годы были заложены те основы советского искусства, которые определили направление и задачи развития художественного творчества на длительный период и во многом неизменны в наши дни. Вместе с тем в художественной культуре того времени появились противоречия, впоследствии развившиеся, преодоление которых подняло искусство на новый уровень, и в наше время оно стало более глубоким, богатым, знаменующим новый этап художественного развития. Например, нередко возникала канонизация определенных форм в развитии социалистического реализма. Это, в свою очередь, приводило к тому, что художественно слабые произведения порою выдавались за его образцы, а выдающиеся художественные явления выводились за его пределы.

Наша хореография развивалась в русле советской художественной культуры в целом. Общие закономерности последней проявились и в ней.

Из многообразия творческих исканий, характерных для хореографии 20-х годов, в 30-е годы выкристаллизовывается определенное направление, с которым тогда были связаны высшие достижения балетного театра. Это были годы значительного развития творческих сил. Выдвигаются талантливые молодые балетмейстеры и растет новая плеяда замечательных исполнителей. Завоевывают авторитет не только столичные, но и периферийные и национальные балетные коллективы. Зарождаются и получают всеобщее признание профессиональные хореографические ансамбли народного танца. Широко развивается самодеятельное искусство. Советский балет завоевывает мировое признание.

Расцвет хореографии опирается на вершины мировой и национальной классической литературы, на обращение к героическим темам современности и прошлого. Все это расширяет границы и возможности балетного театра, помогает утверждению в нем реалистического метода решения образов и спектакля в целом.

Традиции, сложившиеся в истории советского балета и представленные в таких его лучших произведениях, как «Красный мак», «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», «Лауренсия», «Сердце гор» и другие, являются основой развития и для балета сегодняшнего дня. Это традиции жизненной правды, идейной содержательности, драматургической полноценности балетного спектакля, связи его с волнениями эпохи и с эстетическими принципами времени.

Но завоевания сопровождались также и утратами. Многообразие поисков свелось к одному направлению, хотя и наиболее плодотворному в то время. Определенность его была достигнута ценой известной узости. Все непохожее на это направление объявлялось формалистическим. В искусстве 20-х годов стало цениться только то, что непосредственно подводило к 30-м. Некоторые же плодотворные тенденции 20-х годов были отброшены наряду с неплодотворными. Связь с традициями классической литературы осуществлялась за счет утраты ряда важнейших традиций классической хореографии. Расширение рамок балетного театра и сближение его с другими искусствами достигалось при недооценке хореографической образности и нередко сопровождалось обеднением танцевальности.

При этом данные тенденции возникали не в результате недостатка таланта у того или иного балетмейстера, а имели принципиальный характер. Правда, в лучших произведениях эти тенденции не приобретали определяющего значения и выступали на первый план лишь в спектаклях подражательных и эпигонских, посредственных и бездарных. Тем не менее сами по себе они выражали не случайные неудачи отдельных постановщиков, а противоречия художествен-

ного метода, объявленного в те годы единственной формой реализма в балете.

Поэтому нельзя согласиться с весьма распространенным мнением, будто «беда таких спектаклей, как «Родные поля» в постановке А. Андреева, «Сказ о каменном цветке» или «Рубиновые звезды» Л. Лавровского, «Дочь народа» Р. Захарова или первый московский «Спартак» И. Моисеева (1958), была прежде всего в отсутствии метода...»¹. Нет, дело именно в методе, а не в ложных приемах, частных просчетах или ущербности талантов. Метод был реалистическим лишь декларативно, а не на деле. На деле же все названные и многие подобные им спектакли извращали реализм в натуралистическом духе. Ибо каковы бы ни были намерения постановщиков, подлинная правда жизни достигается в балете лишь тогда, когда она раскрывается через специфику данного вида искусства, а не помимо нее. Реализм истинный, а не декларативный, является *действительностью самого танца*, а не достоянием либретто, костюмов, оформления и балетмейстерских заклинаний. Если же правда жизни не претворена в образность самой танцевальной ткани спектакля, реализм на деле превращается в нечто совершенно иное.

Здесь нам снова приходится вернуться к вопросу об эстетических основах балетного искусства, ибо вопрос этот был выдвинут на повестку дня самим ходом истории, развитием художественной практики.

В силу своих специфических особенностей балет в семье искусств наиболее близок *драматическому театру*, с одной стороны, *музыке* — с другой. Он успешно развивается лишь тогда, когда идет рука об руку с этими своими «ближайшими родственниками», не попадая, однако, к ним на иждивение, а сохраняя свой особый путь и неповторимое лицо.

Между тем в 30-е годы преимущественное значение получило *сближение балета с драматическим театром*. На первых порах это сближение имело прогрессивный характер, ибо помогало преодолеть рутину и вековые штампы, усилить содержательность, завоевать реалистические позиции. Но в борьбе за жизненность балета, за определение его путей и принципов не обошлось без перегибов и крайностей, без своего рода «издержек производства». Увлечение одной, чисто драматической стороной дела приводило к забвению танцевальной специфики хореографии, к обеднению ее форм и средств.

Лучшие балеты 30—50-х годов, как правило, представляли собою *балеты-пьесы*, приближенные к драматическому спектаклю².

¹ И. Кузнецова, Почему Каталябют потерял имя.—«Советская музыка», 1964, № 12, стр. 33.

² Термин «балет-пьеса» придуман не нами, а самими сторонниками данного типа хореографического искусства. Еще в 1940 г. театровед В. Ивинг, защищая пантомимно-натуралистические спектакли в статье «Танец и пантомима» («Со-

Они и ставились балетмейстерами, как правило, не самостоятельно, а с участием драматических режиссеров. Так, С. Радлов принимал участие в постановке «Эсмеральды» А. Вагановой, «Пламени Парижа» В. Вайнонена, «Бахчисарайского фонтана» и «Утраченных иллюзий» Р. Захарова, «Ромео и Джульетты» Л. Лавровского; Н. Петров — в постановке «Сердца гор» В. Чабукиани, Э. Каплан — «Золотого века» В. Вайнонена и «Лауренсии» В. Чабукиани; В. Соловьев — «Фадетты» Л. Лавровского и «Раймонды» В. Вайнонена; Б. Мордвинов был сопостановщиком Н. Холфина по балету «Соперницы», И. Туманов — В. Бурмейстера по балету «Лола», Н. Рашевская — А. Андреева по балету «Родные поля».

Приход режиссеров драматического театра в балет имел положительное значение с точки зрения разработки сценарной драматургии и развития навыков актерского мышления у исполнителей. Но он имел отрицательное значение с точки зрения односторонней ориентации балетмейстеров и недооценки ими специфических возможностей своего искусства.

И дело даже не столько в том, что именно и в каком количестве сделано в том или ином конкретном спектакле балетмейстером или режиссером. Взвешивание на весах или установление точных пропорций может тешить самолюбие того или иного постановщика, но принципиального значения не имеет. Дело в самом направлении балетмейстерского мышления, в неумении творить без подпорок драматической режиссуры. Стремление к выучке у драматического театра, к претворению в балете его достижений в принципе было прогрессивно. Но сформировавшееся при этом убеждение в том, что балет это та же драма, только без слов, оказалось ложным.

Лежащее в основе балетов-пьес конфликтное действие выливается в подробно разработанный сюжет, основанный на чередовании

етское искусство», 1940, 16 октября), называл балет «балетной пьесой». Он, в частности, писал: «Советский балет должен бороться за пьесу глубоко содержательную». Пьесой и ограничивались задачи, которые ставились перед балетом. Р. Захаров в 1954 г. утверждал: «Если для балетов прошлого типичен был танцевальный дивертисмент, то современные советские балеты стали *балетами-пьесами...*» («Искусство балетмейстера», М., «Искусство», 1954, стр. 34; курсив автора. — В. В.). Так танцевально-хореографическая пьеса-симфония, чем, по существу, является художественно полноценный балет, сводилась к спектаклю, в котором именно пьеса получала определяющее значение. В 1967 г. Р. Захаров повторял: «На смену балетам-дивертисментам прошлого пришли балеты-пьесы со строгим замыслом и стройной системой художественных образов» («Советская культура», 1967, 24 июня). Так возводилась напраслина на классиков хореографии, балеты которых будто бы были дивертисментами, лишенными строгого замысла и стройной системы образов, а главная особенность советских балетов усматривалась по-прежнему в том, что они — пьесы. В последнее десятилетие данный тип спектаклей называют еще «балетом-драмой», «хореодрамой», «режиссерским балетом», в обиходе же он получил ироническое название «балет без балета» или «драмбалет». Это не научный термин, а просторечное выражение, и потому им не следует злоупотреблять. Но слово это образное и меткое, а потому в уместном контексте может применяться.

внешних событий. Каждый эпизод спектакля рассматривался как немая драматическая сцена, где слова заменены выразительными движениями, в том числе танцевальными. Балетмейстерам стало казаться, что балет тем ближе будет к жизни, чем натуральнее будут движения персонажей на сцене, чем больше хореографическое действие будет походить на драматическое.

Это привело к тому, что появилось множество произведений, в которых режиссер подавлял балетмейстера, актер — танцора. Основой спектакля становилось в большей мере либретто, нежели музыка.

Пантомима вытесняла танец, поскольку она либо преобладала количественно, либо несла главные действенные функции. Танец же — главное выразительное средство балета — отступал на второй план, ибо даже в тех случаях, когда количественно преобладал, он имел преимущественно фоновое, дивертисментное значение (представлял собой либо «вставной» танец по ходу действия, либо бытовой танец по ходу сюжета). Танцы по поводу событий нередко подменяли отражение в танце *самих событий*. Изображение танцев, существующих в самой жизни, заслоняло выражение жизни в сценическом танце («танцы жизни» господствовали над «жизнью в танце»).

Подобного рода спектакли появлялись уже одновременно с теми, которые определяли вершинные достижения нашего балета и направление его развития. Например, «Кавказский пленник» Р. Захарова (1938) несоизмерим по художественной ценности с его «Бахчисарайским фонтаном» (1934), хотя оба спектакля поставлены на примерно однокачественную музыку Б. Асафьева. Если в «Бахчисарайском фонтане» сказались преимущественно сильные стороны сближения балета с драматическим театром, то в «Кавказском пленнике» — преимущественно слабые стороны этой тенденции.

Лучшие спектакли того времени — «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта» и некоторые другие — до сих пор живут на сценах. В них выразился значительный этап развития нашего балетного театра, и потому их следует уважать и бережно сохранять, пока не созданы более совершенные спектакли по этим произведениям. Несмотря на достижения последних пятнадцати лет, в подобных спектаклях все-таки до сих пор есть чему поучиться молодежи: балетмейстерам — последовательности и глубине драматического действия, исполнителям — актерскому мастерству, психологическому решению образа. Но не следует забывать и об ограниченности хореографического метода подобных спектаклей, иначе невозможно будет движение вперед.

«Бахчисарайский фонтан» и «Ромео и Джульетта», бесспорно, явились реалистическими завоеваниями нашего искусства. Их реализм выразился в психологической правде образов, в глубине и истинности драматических коллизий, раскрытых совокупными средствами пантомимы, действенного и дивертисментного танца.

Но уже в этих спектаклях были тенденции, заставлявшие настояться. В «Бахчисарайском фонтане» — крайняя ограниченность танцевальной лексики, уподобление танца словесному диалогу и монологу, отказ от сложных ансамблевых форм. В «Ромео и Джульетте» — преимущественно пантомимное решение действия, преобладание дивертисментных танцев фонового значения, уподобление их «танцам жизни». В обоих спектаклях — преобладание изобразительного начала в хореографии и недооценка обобщающе-выразительной ее роли.

Эти тенденции в данных спектаклях не приобрели определяющего значения и не заслонили их достижений. Но во многих других спектаклях того же, и особенно последующего времени они возобладали.

Иногда говорят так: «Если спектакль производит художественное впечатление, то не все ли равно, какими средствами оно достигается». С точки зрения самых общих задач искусства это, быть может, и все равно. Но с точки зрения задач балетного театра — не все равно. Ибо ценность балетного спектакля обусловлена в первую очередь его хореографией. Если прибегать к афористическим формулировкам, то можно сказать, что балет — это хореография. И хотя хореография определяет ценность балета независимо от других компонентов спектакля, а в связи с ними, но определяет эту ценность в первую очередь все-таки именно она, а не сценарий, музыка или изобразительное искусство, взятые сами по себе, вне хореографии.

Роль сценария, музыки, изобразительного искусства в балетном спектакле исключительно велика. При прочих равных условиях каждый из этих компонентов в зависимости от его художественного качества может сильно способствовать или, наоборот, препятствовать успеху спектакля. В том числе все эти слагаемые балета могут значительно компенсировать слабость хореографии, если они обладают высоким художественным качеством, или, наоборот, ослабить значение хореографии, если они художественно ущербны. И тем не менее центром балетного спектакля, определяющим его специфическое «лицо» и его художественную ценность, является хореография, то есть танцевально-пластическое воплощение образного содержания, опирающееся на музыкальную драматургию.

В односторонне драматизированных балетах-пьесах хореография, приближенная к драматическому театру, утрачивала многие свои неповторимые и невозполнимые другими искусствами возможности. Она *обытовлялась* и становилась по преимуществу *пантомимной*.

Обытовление хореографии выражалось в том, что на сцене господствовало и нередко фетишизировалось *внешнее правдоподобие*. Воцарилось узкое понимание реализма, по сути дела приближающееся к натурализму.

Реализм — это правда. А правда в любом виде искусства — в истинности смыслового значения образа, а не в его внешней

«похожести» на жизнь. И потому в балете основа реализма также в эмоционально-смысловой правде танцевального образа, а не в «похожести» хореографии на бытовые движения. Реализм в балете подразумевает прежде всего правду поступков, характеров, идей, чувств, воплощенных в танце, а не внешнее правдоподобие движений. К созданию правдивых образов балет идет главным образом через претворение внутреннего мира человека, связанного с определенными событиями, в условном, эмоционально выразительном танцевальном языке, но не через передачу внешнего сходства танцевально-сценических движений с реальными, жизненными, бытовыми. Танец имеет отдаленное, опосредованное, ассоциативное сходство с выразительными движениями человека в быту, в практической жизни.

Это сходство присутствует в танце в «снятом виде» и в балете лишь изредка может выступать на первый план. Танцевальный язык основан на концентрации и обобщении выразительных движений человека в жизни, а не на их фиксации и копировании. Прямое правдоподобие несвойственно хореографии по самой ее природе. А в односторонне драматизированных балетах-пьесах хореография, как правило, либо нарочито приближалась к бытовым движениям, либо подменяла слова речи, либо изображала лишь бытовые танцы и взаимоотношения.

В связи с этим происходило и нарушение органического для балетного спектакля единства *танца и пантомимы*. Формальное различие между танцем и пантомимой провести трудно (как между речитативом и мелодией в музыке), хотя бесспорно, что при прочих равных условиях танец характеризуется большей слитностью, ритмической организованностью и повторяемостью пластических мотивов, нежели пантомима. Это дает ему новое образное качество. Пантомима ближе к безусловным (натуральным, «бытовым») жизненным движениям, танец в большей мере условен. В пантомиме преобладает изобразительное начало (воспроизведение движений в «формах самой жизни»), в танце — выразительное.

Танец и пантомима могут существовать в балете в «чистом» виде, обособленно друг от друга. Но возможно и их взаимопроникновение. В танце могут присутствовать элементы пантомимы, в пантомиме — чисто танцевальные движения. Бывают в балете сцены, где танец и пантомима слиты настолько органически, что невозможно сказать, чем именно является данный эпизод.

Пантомима может нести очень большую образную нагрузку, с ее помощью иногда решаются ключевые сцены спектакля. И все-таки танец для балета наиболее специфичен, а потому в лучших образцах он преобладает количественно и играет главную образно-смысловую, действенно-драматургическую роль. Чисто пантомимный балет (без танцев) перестал бы быть балетом. А чисто танцевальный балет (без пантомимы) — возможное и закономерное явле-

ние. Правда, чаще всего балет наряду с танцами включает также и пантомиму, но, как правило, в подчиненной и дополнительной, а не ведущей роли. Поэтому танец все же остается главным выразительным средством хореографии. При односторонней же драматизации балета он либо количественно вытесняется пантомимой, либо качественно приближался к ней.

Особенно много балетных спектаклей, обладавших указанными выше недостатками и крайностями, появилось в первое послевоенное десятилетие (причем достижений становилось все меньше и меньше). Мы приведем несколько подобных примеров, относящихся к еще более позднему времени, чтобы показать, что односторонние, упрощенные, ошибочные тенденции, игнорирующие в похвальном стремлении к содержательности, идейности и современности специфику хореографического искусства, преодолевались с трудом. Более того, сильно подорванные, эти тенденции в известной степени живы и сейчас. Искусство Григоровича развилось в большой мере в борьбе с ними, и борьба эта сохраняет свое актуальное значение.

Примером может быть балет «Маскарад» И. Лапутина, который в постановке Б. Фенстера (Ленинград, 1960), И. Смирнова (Москва, 1961) и О. Дадишкилиани (Челябинск, 1962) различался лишь по особенностям таланта балетмейстеров, но не по методу хореографического раскрытия темы. Метод же этот состоял в том, что узловые моменты развития действия решались в пантомимных или, в лучшем случае, полутанцевальных сценах (за исключением лирических адажио главных героев), танец же служил главным образом для обрисовки среды, фона действия и вводился преимущественно там, где для него было бытовое оправдание (танцы в игорном доме, на балу, на маскараде и т. п.).

Такой характер спектакля предопределялся уже его сценарной драматургией, а отчасти и музыкой, где танцы характеризовали преимущественно внешнюю среду. Но он в большой мере был обусловлен и методом балетмейстеров, не преодолевших, а усиливших в спектакле недостатки музыкальной драматургии.

Типичным образцом такого рода спектаклей могут быть также балеты «Сердце Марики» Б. Мошкова и «Янко-музыкант» В. Юровского, поставленные Г. Язвинским в Свердловске (1959 и 1962). В них особенно заметно обычное для подобных балетов противоречие, несовместимое с художественностью: то, что играет главную роль с точки зрения развития драмы (пантомимные сцены), не является главным в хореографии, а то, что наиболее важно и интересно с точки зрения хореографии (танцевальные эпизоды), представляет собой совершенно второстепенное значение для развития драмы. Драма и хореография как бы расщепляются и живут в разных плоскостях: драма господствует в пантомиме, выражающей действие, хореография — в дивертисменте, рисуящем фон.

Обытовление балетного спектакля вело к обеднению танцевальных форм и танцевального языка, к забвению богатейшего арсенала приемов классического искусства прошлого. Часто ли можно было встретить в наших балетах такие, например, формы, как гран-па, большое адажио, малый ансамбль, сольные вариации, основанные на мелкой технике, и некоторые другие? А ведь они способны выражать значительное образное содержание, в том числе — служить современности.

Танцевальный язык не только обеднялся, он нередко получал натуралистическое истолкование. Классические движения утрачивали свой обобщающий смысл и приспособлялись для изображения случайных, внешних, частных, бытовых движений. Например, героиня становилась в арабеск, чтобы поднять какой-либо предмет, делала шанжман де пье, чтобы сорвать яблоко, и т.п. Или же классические движения начинали уподобляться словам монолога и диалога, становились прямыми аналогами и заместителями отдельных фраз языка, речи. Например, одним жестом герой выражал стремление к возлюбленной, другим — призывал на помощь, третьим — предлагал бежать и т. д.

Истоки танцевальной образности коренятся в движениях человеческого тела, имеющих обобщающее значение. Это хорошо пояснил М. Габович: «Существует разница между действием, выраженным словами: «Я не хочу этого», имея в виду, скажем, стакан чаю, и «Мне не хочется» вообще. Можно указать жестом «вперед» в рядом находящуюся комнату, и жест примет определенную бытовую характерность. Можно указать жестом «вперед», и он потеряет некоторую бытовую конкретность, но приобретет силу обобщения. Можно, скажем, двумя ладонями позвать к себе ребенка, и жест будет вполне конкретен. И можно вытянуть вперед и кверху руки с выражением «придите!». Эта способность к обобщению — способность не только человеческой мысли, но и человеческого тела как выявителя содержания — и была той почвой, на которой вырос многоветвенный ствол классического танца»¹.

Идя по пути односторонней драматизации, балетмейстеры стремились превратить обобщенно-выразительные движения классического танца в подобие конкретных бытовых движений или слов языка. А целостные танцевальные формы уподоблялись либо бытовым танцам, либо бытовым процессам и действиям. Если в спектакле было адажио, то это непременно конкретная встреча и объяснение героев, если вариация — монолог и т. д.

Возникал процесс, как бы противоположный тому, который совершался в истории хореографии. Там тысячи реальных жизненных движений концентрировались, обобщались, шлифовались, пре-

М. Г а б о в и ч, Душой исполненный полет, М., «Молодая гвардия», 1966, стр. 18.

творяясь в выразительные движения классического танца. Здесь, наоборот, обобщенные выразительные движения классической хореографии превращались в изображение частных, единичных бытовых движений или уподоблялись словам речи. Там веками вырабатывались крупные танцевально-хореографические формы, способные выразить обобщенно-поэтическое жизненное содержание. Здесь, наоборот, эти формы отождествлялись с конкретными бытовыми танцами или приспособлялись для изображения единичных процессов и действий. Классический танец тем самым принижался, утрачивал свою выразительную, обобщающую силу, свои поэтические возможности.

В балете «Я помню чудное мгновенье» М. Глинки — Г. Синисало, поставленном И. Смирновым (Казань, 1962), было лирическое адажио, шедшее на фоне различных декорационных задников, показывающих смену времен года. Этим приемом балетмейстер хотел внести в танец обобщение, показать, что танец здесь не изображал отдельную частную встречу героев, а как бы концентрировал в себе их переживания и взаимоотношения на протяжении длительного времени. Но достигалось это при помощи живописи, а не собственно хореографии. А часто ли в наших балетах возникали танцы, имеющие обобщающее значение именно как танцы?

В том же спектакле был эпизод, изображавший игру крепостного скрипача. Герой сначала просто стоял и водил смычком по струнам бутафорской скрипки. Затем он начинал танцевать со скрипкой в руках, причем движения классического танца приспособлялись для бытовых движений скрипичной игры (например, ранверсе после резкого удара по струнам смычком). А в конце герой клал скрипку и делал несколько прыжков и туров без инструмента, которые в контексте предыдущих натуральных движений казались странными.

Вспоминается образ Паганини в одноименном балете, поставленном на музыку С. Рахманинова Л. Лавровским (Большой театр, 1960). В этом спектакле, где балетмейстер пытался (и при этом безуспешно) преодолеть натуралистичность приемов односторонне драматизированного балета-пьесы, он шел в создании хореографии не от изображения процесса игры на скрипке, а от характера героя. Танцевальный портрет героя, выражавший прежде всего его мятежную душу, включал лишь отдельные изобразительные элементы, заимствованные от пластики скрипичной игры и претворенные в танец. В одном случае — обытовление классики и приспособление ее для изображения натурального процесса скрипичной игры, в другом — танцевально-психологический портрет, конкретизированный отдельными изобразительными элементами. Это различие имело принципиальный характер.

Узкое, близкое натурализму понимание реализма в балете, боязнь специфической условности хореографии и неумение исполь-

звать эту условность как средство достижения образной правды, построение балетного спектакля по законам драматической пьесы при преимущественном внимании к либретто, а не к музыке — все это явилось «оборотной стороной» завоеваний балетного театра в области драматической содержательности и глубины, результатом недооценки его специфики, «платой» за односторонность. И все это постепенно стало тормозом в его развитии. Ошибка балетмейстеров состояла не в том, что они стремились обогатить балет достижениями современного драматического театра, — это правомерная и прогрессивная тенденция, сохраняющая свое значение и сейчас, — а в том, что они при этом нередко *подменяли* законы хореографии законами драматического спектакля, игнорируя специфику искусства балета.

Отставание специфики балета вовсе не снимает его связей с другими искусствами, которые обогащали и будут обогащать хореографию, за исключением тех случаев, когда они подменяют ее. Поэтому неверно думать, будто критики, отстаивающие специфику балета, убедили в последнее время молодых хореографов в том, «что они не должны искать опоры ни в литературе («литературщина»), ни в драматическом искусстве («драмбалет»), а замкнуться в своем заколдованном балетном кругу»¹. Нет, для балета плодотворны связи с литературой (но не «литературщина») и драматическим искусством (но не крайность «драмбалета»). Для него пагубно замыкание в своем собственном кругу не менее, чем утрата специфики. Не следует лишь путать плодотворное обогащение балета достижениями других искусств с подменой его специфики соседними искусствами, что и происходило в случаях «драмбалета» и «литературщины».

Это мешало, в частности, и отображению современности. В спектаклях на современную тему, где особенно сказывались эти черты, нередко возникала художественная фальшь. Она была явственно ощутима в «Родных полях» Н. Червинского (Ленинград, 1953), «Страницах жизни» А. Баланчивадзе (Москва, 1961), «Утесе» Э. Лазарева (Куйбышев, 1959), «Черном золоте» В. Гомоляки (Киев, 1960), «Уроке жизни» Ю. Знатакова (Одесса, 1960), «Последнем бале» Ю. Бирюкова (Челябинск, 1961) и многих других произведениях 60-х годов.

Все эти спектакли оказались нежизнеспособными и быстро сошли со сцены, хотя по теме и по идейному содержанию были актуальны. Они представляли собой «режиссерские балеты», танцевально бедные, минуя воплощение жизненного содержания в неповторимо-специфических формах балетного искусства. Разумеется, названные балеты оказались нежизнеспособными из-за недостатков не только

¹ Р. Захаров, То, что дорого сердцу. — «Советская культура», 1967, 24 июня.

хореографии, но и сценариев, а в ряде случаев — и музыки. Но недостатки хореографии в их неуспехе также играли не последнюю роль.

Такие спектакли нередко рождали ощущение, что те же события на драматической сцене выглядели бы лучше, что в балете словно не хватает слов и хочется, чтобы герои заговорили. А если танец оказывается недостаточным, а порою и лишним, если балетмейстеры его стыдятся и ищут для него бытовые оправдания, это, значит, что творческий метод балетмейстеров не соответствует природе и специфике искусства хореографии¹.

Тенденции односторонней драматизации балета отнюдь не исчерпывали всего хореографического творчества 30—40-х годов. Прежде всего необходимо отметить, что в лучших произведениях того времени эти тенденции не убивали художественной выразительности, и завоевания в области психологической правды и драматической глубины выступали на первый план, определяя ценность этих произведений. Кроме того, в тот же период создавались произведения, в которых накапливался опыт более танцевального решения действия. Здесь следует назвать спектакли «Сердце гор» (1938) и «Лауренсия» (1939) В. Чабукиани, «Весенняя сказка» Ф. Лопухова (1947), «Шурале» Л. Якобсона (1950), «Семь красавиц» П. Гусева (1953), а также отдельные сцены и картины в ряде постановок других балетмейстеров.

Художественное развитие никогда не совершается прямолинейно, и в области балетного театра не всегда удавалось достичь гармонического равновесия между идейно-драматургической значительностью произведения и его хореографическим совершенством. Порою содержательно-масштабные произведения страдали от слабости хореографии, порою же хореографические открытия и находки делались в произведениях, не столь актуальных по теме и глубоких по идее.

¹ Теоретическим выражением как достижений, так и крайностей односторонней драматизации балета явилась книга Р. Захарова «Искусство балетмейстера» (М., Искусство, 1954). Ошибки ее заключаются отнюдь не в обосновании драматургии балетного спектакля. В той мере, в какой Захаров борется за реализм, драматургическую полноценность и живых героев в балете, против рутины, штампов, формалистических тенденций, он в основном прав. И в этом отношении в книге есть немало верного. Ошибки же возникают там, где появляются тенденции крайней драматизации, подмены балета драматическим театром, игнорирования его специфики. Односторонние формулировки такого рода содержатся едва ли не на каждой странице этой книги. Откроем наугад: «Балетный спектакль — синтетическое музыкально-театральное представление, которое включает в себя программу, музыку, хореографию, пантомиму, декоративное оформление и исполнительское мастерство» (стр. 48). Итак, по Захарову, балет не хореографическое, а музыкально-театральное представление, и хореография в нем лишь одно из многочисленных равноправных слагаемых, а не определяющая сторона. «В балете речью героев служат их танцы» (стр. 50). Между тем посредством танцев герои в балете менее всего говорят — они живут в танце; танец для них не речь, а форма существования. Подобные формулировки можно приводить без конца.

Основной путь нашего балета предполагал гармонию содержания и формы, общего и специфического.

Первые же спектакли Ю. Григоровича продолжили движение по основному пути, очистив его от ошибок и наслоений, выведя из закоулков и тупиков. В творчестве Григоровича сохранены все завоевания, достигнутые благодаря сближению балета с драматическим театром, и вместе с тем обобщены и синтезированы достижения его предшественников в танцевальном решении действия. Искусство Григоровича опирается на те же самые эстетические принципы, которые привели к вершинам наш балетный театр в прошлом. Но метод хореографического воплощения этих принципов, метод действенно-танцевального решения спектакля у него иной, более совершенный.

Неверно было бы выдавать спектакли Григоровича за единственное достижение рубежа 50—60-х годов, игнорируя такие значительные, масштабные произведения, как «Отелло» В. Чабукиани (музыка А. Мачавариани), «Спартак» Л. Якобсона (музыка А. Хачатуряна), «Тропюю грома» К. Сергеева (музыка К. Караева), «Берег надежды» И. Бельского (музыка А. Петрова) и другие. Но при всем этом Григорович явился балетмейстером, в творчестве которого обозначился новый этап на главном направлении развития нашего балета.

На первых порах творчество Григоровича именно из-за новизны выраженных в нем принципов противопоставлялось критиками развитию нашего балета 30-х — первой половины 50-х годов. Но сейчас в равной мере в нем ясны и новизна и преемственность. Достижения драматического балета подготовили творчество Григоровича и были в полной мере восприняты им. Но в его творчестве они поднялись на новый уровень, обогатились и слились с претворением плодотворных тенденций не только 30-х, а и 20-х годов, и дореволюционного искусства, и современной прогрессивной зарубежной хореографии, а также тех явлений предшествующего периода, которые противостояли крайности «драмбалета».

Как и лучшие советские балеты 30-х — первой половины 50-х годов, «Каменный цветок» Ю. Григоровича — это спектакль, имеющий значительный литературный первоисточник (сказы П. Бажова), несущий в себе глубокую идею, обладающий полноценной драматургией, содержащий яркие образы и живые человеческие характеры. Но хореография его более разнообразная и богатая. Драматургия является здесь *музыкально-хореографической*, то есть драматургией танцевальных образов, возникающих на основе музыкально-симфонического развития и воплощающих суть действия. Балетмейстеру удалось создать ее в известной мере вопреки прежнему сценарию, преодолевая его недостатки, шедшие вразрез с логикой музыкально-хореографического действия.

Либретто «Каменного цветка» С. Прокофьева написано его первым постановщиком Л. Лавровским и М. Мендельсон по мотивам сказов П. Бажова «Медной горы хозяйка», «Каменный цветок»,

«Горный мастер», «Приказчиковы подошвы», «Огневушка-поскакушка». Оно построено по принципу сюжетного развития драматической пьесы и при введении слов могло бы, пожалуй, быть сыграно как драматический спектакль. Естественно, что балет, поставленный по этому либретто, напоминал собой спектакль без слов. Дробность, многоэпизодность действия препятствовала созданию широких, обобщенно-образных хореографических сцен и толкала на применение пантомимы. Были в либретто и другие недостатки: слабая активность (некоторая бездейственность) главных героев, чисто служебное значение образа Хозяйки Медной горы (не имеющего по его функции в либретто глубокого внутреннего содержания), дивертисментный, фоновый характер массовых сцен и т. д.

Все это недостатки сценария, не имеющие отношения к музыке С. Прокофьева. Достаточно напомнить об образе Хозяйки Медной горы, занимающем в ней одно из центральных мест. И если «Сказ о каменном цветке» Л. Лавровского отразил в себе все недостатки либретто и не поднялся по своей художественной значительности до уровня музыки, то «Каменный цветок» Ю. Григоровича воплотил в своем танцевально-хореографическом действии прежде всего музыкальную драматургию балета.

Григорович приступил к работе над «Каменным цветком», уже имея некоторый опыт в области балетной драматургии. Помимо двух балетов, поставленных им в студии Дворца культуры имени А. М. Горького и сочиненных на собственные либретто, им были к тому времени написаны совместно с П. Карпом либретто балетов «Ванина Ванини» (по Стендалю), «Овод» (по Войнич), «Вей ветерок» (по Райнису). Григорович внимательно изучил опыт лучших советских либреттистов (в том числе Ю. Слонимского), творческую практику балетмейстеров, в которой он особенно ценил опыт Лопухова.

Григоровича не удовлетворяла драматургическая рыхлость балетов, построенных по принципу драматической пьесы. Он пришел к выводу, что для раскрытия содержания «Каменного цветка» танцевально-хореографическими средствами необходимо внести коррективы в либретто, которые должны, однако, не менять основной драматургический конфликт, а, наоборот, выявлять его более компактно и рельефно, освободив от второстепенного и несущественного.

Преодолевая сценарные недостатки, уводившие в сторону от танцевального раскрытия образного содержания музыки, Григорович должен был прибегнуть к некоторым купюрам, перестановкам и повторениям музыкального материала, а также к группировке картин, при которой балет из четырехактного стал трехактным¹.

¹ В первой картине купюрованы встреча Данилы с односельчанами и сцена Северьяна с рабочими; в четвертой — сцена Северьяна, рабочих и Хозяйки Медной горы; в пятой — явление Хозяйки Катерине; в шестой — русский танец; в восьмой — сцена одаривания Катерины и Данилы Хозяйкой Медной горы (номера картин приводим по клавиру издания 1956 г.). Дуэт Данилы

Все это дало повод одному из критиков утверждать, что «между замыслом С. Прокофьева и его реализацией Ю. Григоровичем существует заметный и неоправданный разрыв», что «замысел Прокофьева получил в балете несколько облегченное истолкование», что тема труда в нем «отброшена вовсе», что «танцы кристаллов — это обычный дивертисмент, не пронизанный единой мыслью об испытаниях Данилы»¹, и т. д.

Справедливы ли эти обвинения? Прежде чем показать их несостоятельность, поставим более общий вопрос: имеет ли право балетмейстер при постановке спектакля что-либо менять в произведении композитора? Ответить на этот вопрос однозначно, в общей форме нельзя. Известны случаи, когда изменения, внесенные в балет постановщиками, шли на пользу произведению и укоренялись в практике (об этом достаточно ясно свидетельствует, например, сценическая история «Лебединого озера»). Но не менее редки и случаи, когда изменения искажали и уродовали произведение (подобных примеров достаточно в той же сценической истории «Лебединого озера»). Следовательно, балетмейстерские изменения в партитуре (купюры, дополнения, перестановки) могут быть иногда правомерными, иногда — нет. Правомерны они тогда, когда помогают созданию полноценной музыкально-хореографической драматургии, углубляют замысел, «работают» на раскрытие образной идеи, объективно заложенной в произведении. И неправомерны тогда, когда выражают лишь балетмейстерский произвол, свидетельствуют о субъективном подходе к произведению, искажают его образную суть. Вопрос об изменениях, внесенных в произведение при его постановке, таким образом, всегда должен решаться *конкретно*.

Изменения, внесенные Григоровичем в балет Прокофьева, направлены прежде всего на укрупнение хореографических сцен спектакля, позволяющее дать танцевально более цельное решение узловых моментов действия. Они направлены, далее, на переосмысление драматургической концепции спектакля, на превращение дивертисментно-фонových сцен в танцевально-действенные. Они направлены, наконец, на углубление содержательного значения центральных образов произведения.

Все эти изменения глубоко принципиальны, связаны с эстетической концепцией спектакля и потому заслуживают специального рассмотрения в анализе его музыкально-хореографической драматургии, к которому мы теперь и переходим.

Балет начинается прологом, состоящим в музыке из двух разделов: первый включает две темы Хозяйки Медной горы, второй —

и Хозяйки Медной горы перенесен из четвертой картины в восьмую. Там же повторен последний вальс из четвертой картины. Небольшая перестановка музыкального материала сделана также в конце второй картины.

¹ Л. П о л я к о в а, Чудеса мелахитовой шкатулки. — «Советская музыка», 1959, № 5, стр. 101, 102.

три темы Данилы. Первая часть пролога в спектакле Григоровича звучит как оркестровое вступление при закрытом занавесе. Балетмейстер не захотел начинать спектакль с показа Хозяйки Медной горы, ибо, во-первых, это нарушило бы неожиданный и фантастический эффект ее появления, во-вторых, заставило бы статически дать этот необычайно динамичный образ (ведь действия Хозяйки здесь никакого нет и быть не может). Поэтому балетмейстер превратил первую часть пролога в оркестровое вступление, а вторую слил с первой картиной, используя для экспозиции образ Данилы.

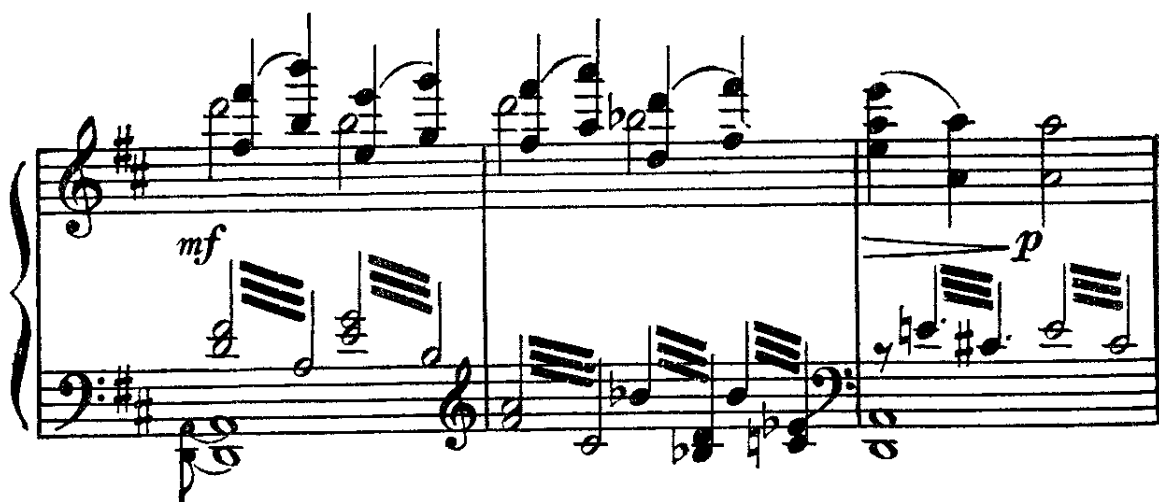
Открывается занавес, и за стенкой малахитовой шкатулки, занимающей почти весь задний план сцены, высвечивается работающий Данила. Затем стенка малахитовой шкатулки поднимается, и перед нами открывается уральский пейзаж (илл. 1, 2).

Сцена труда Данилы поначалу является пантомимной, а затем перерастает в танец, раскрывая образ труда-мечты. Молодой уральский мастер обрабатывает камень, стремясь создать вазу, напоминающую каменный цветок. Время от времени он берет в руки лилию, сравнивает с ней свою работу, пристально вглядывается в формы цветка и, неудовлетворенный, снова обращается к упорному труду, ритмически монотонному, но окрыленному стремлением к красоте, к постижению тайн природы.

Три музыкальные темы, связанные с образом Данилы, дают основание этому пантомимному началу сцены труда. Первая тема — широкая, напевная, русская, льющаяся привольной и неторопливой песнью (прим. 1).

1

Andante espressivo



Это основная тема в характеристике Данилы. Ею открывается спектакль (после оркестрового вступления), и она будет звучать в его финале. Светлая, задумчивая, теплая, она словно заключает в себе и красоту русской природы и чистоту, благородство русской народной души. Она связывает образ Данилы с образом народа.

Две другие темы не столько лирические, сколько изобразительные.

Это темы «труда-работы», труда не только как внутреннего подвига, но и как внешнего действия. Ритмически они более оживленные, и в их «моторных» ритмах словно слышатся удары долота мастера и мерное движение его руки (этот ритм подчеркивается в оркестре ударами бубна). Но помимо своего изобразительного значения эти темы имеют и образно-эмоциональный смысл. Они вносят в развитие музыки элемент тревоги, беспокойства (прим. 2).



Таким образом, совокупностью трех тем Данила сразу музыкально характеризуется и в своей человеческой красоте, и в своем труде, и в своих напряженных исканиях.

Пантомимный эпизод на музыку этих трех тем далее переходит в вариацию, совпадающую с началом первой картины. Здесь звучит новая музыкальная тема Данилы (прим. 3).

Adagio



Ее отличительное интонационное зерно — восходящие секстовые обороты. Они звучат словно зовы неведомого. В целом же мелодические интонации этой темы имеют сказовый, балладный характер. Эту тему можно условно назвать темой «стремления к каменному цветку», «поисков каменного цветка».

Вариация Данилы — танец с цветком в руках (илл. 3, 5). В ней — та же пытливость, напряженное стремление постичь тайну красоты, что и в пантомимном эпизоде, но выраженные танцевально. Труд Данилы здесь как бы одухотворяется, приобретает характер мечты.

Его вариация, основанная на широких прыжках, вращениях в воздухе (большие жете, туры, со-де-баски), имеет «полетный» характер. Она раскрывает «крылатость» души молодого мастера, одержимость его мечтой и страстью к постижению неведомого.

А когда Данила в бессильной думе склоняется перед непостижимой тайной красоты цветка, к нему приближается Катерина, его невеста, любовь к которой живет в его душе вместе со страстью к творчеству. В облике Катерины — непосредственность, детская чистота и в то же время достоинство, благородство.

Первый дуэт Данилы и Катерины воплощает гармонию их отношений. В нем шесть различных, непосредственно сопоставляемых музыкальных тем.

Приведем здесь все эти темы, чтобы показать их разнообразие, связанное с многогранностью образной характеристики. Каждая из этих тем в дальнейшем неоднократно повторяется, превращаясь в своего рода лейтмотив, раскрывающий какую-либо грань характеров и взаимоотношений героев (прим. 4).

4 a)

b)

espress.

p

c)

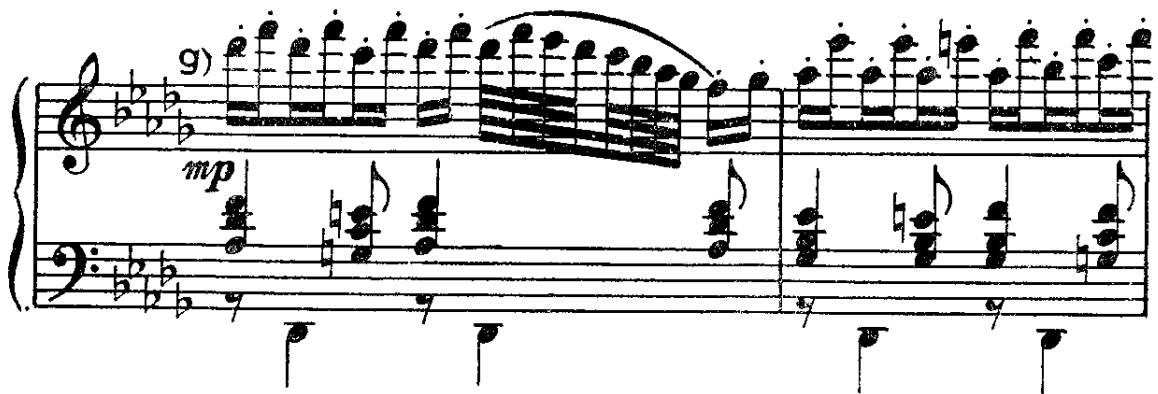
System c) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and several slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the system.

System 2 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and several slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the system.

d)

System d) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (E-flat major) and a common time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and several slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the system.

System 4 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (E-flat major) and a common time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and several slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the system.

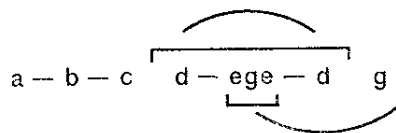


Музыка дуэта — непрерывно льющийся поток мелодий. Они сменяют друг друга, не подвергаясь разработке. Почти все они *лирического* характера. Первая, третья и четвертая темы близки лирической песне, вторая — раздумному монологу, пятая напоминает колыбельную песню, в шестой есть черты скерцо ¹.

Образные особенности музыки этого дуэта воплощаются в его танцевальной пластике. Прежде всего это *лирический* дуэт, раскрывающий внутреннее состояние Данилы и Катерины, выражающий их чувства. В соответствии с характером музыки он строится как *непрерывно льющийся поток движений*.

В композиционно-драматургическом отношении этот дуэт имеет *экспозиционное* значение. Здесь продолжается экспозиция образа Катерины и разворачивается экспозиция отношений Данилы и Катерины, их любви.

¹ Несмотря на обилие разнохарактерных тем, в музыке дуэта есть определенная стройность. Группировка тем образует здесь следующую структуру:



В такой последовательности тем намечаются черты нескольких музыкальных форм: рондо, незавершенной симметричной композиции, сложной двухчастной формы. Благодаря этому дуэт из шести тем не становится дробным, обретает единство и цельность. Здесь сказалась важная стилистическая особенность музыки Прокофьева: сочетание обилия и «мозаичности» тематического материала с симфонической непрерывностью тока музыки и композиционной цельностью (при свободной трактовке традиционных формальных схем).

Данила и Катерина радуются встрече, выражают друг другу свою любовь. Мастер показывает своей подруге цветок и делится с нею творческой мечтой. Погруженный в эту мечту, он на минуту отвлекается от любимой, но та снова овладевает его вниманием.

Вся эта сцена пронизана теплотой и задушевностью, ее колорит прозрачный и светлый. Движения Данилы и Катерины мягкие и плавные. Здесь нет порывистых, сильных движений, высоких поддержек, больших прыжков, энергичных вращений. В позах Катерины преобладают полуарабески, аттитюды со спокойными текучими линиями (илл. 4). Легкие воздушные поддержки вносят в танец элемент окрыленности, устремления к счастью. В танце сквозят бережность, внимание Данилы по отношению к невесте, застенчивость и скромность девушки. Параллелизм движений подчеркивает единство состояний юноши и девушки (илл. 6, 7). В движениях есть национальные русские элементы (например, плавный ход с широким разведением рук). А когда звучит скерцозная тема, танец приобретает характер игры, резвых шалостей (в нем есть что-то от детской игры в «ладушки»).

Светлое и чистое впечатление оставляет этот дуэт, сразу заставляющий полюбить героев спектакля.

Ощущение безмятежного счастья, внутреннего света, словно струящегося из глубины души, необыкновенной чистоты нравственного мира сохраняется и в последующей сцене помолвки Данилы и Катерины — первой массовой сцене спектакля, где герои даются в единстве с народом, с односельчанами. При их появлении уральский пейзаж начала спектакля сменяется декорацией избы Данилы.

«...Поднимается задник, и мы различаем за ним, в глубине сцены, очертания комнаты, группы девушек и парней... Начинается помолвка. Интимный дуэт незаметно переходит в общую танцевальную сцену.

— Как же так? — скажут ревнители бытовой правды.

— Ведь нужно было какое-то время, чтобы прийти из леса домой, позвать гостей, прибрать в избе, приготовить угощение!

Бытовой логики и оправданности в таком переходе как будто бы нет, а зато внутренняя, поэтическая есть — объяснение в любви совершенно естественно переходит в обряд помолвки; признавшись друг другу в своем чувстве, Данила и Катерина открываются перед людьми, соединяют свою судьбу»¹.

Начиная с «Каменного цветка», у Григоровича во всех его постановках достигается непрерывная смена картин в пределах акта, когда конец одной картины становится как бы началом следующей.

¹ Б. Львов-Анохин, Новое в советском балете, М., «Знание», 1966, стр. 12.

Причины этого не только во внешней динамизации действия, хотя и она по-своему важна, а в существе музыкально-хореографической драматургии, основанной не на внешнем ходе сюжета, а на *узловых, этапных* моментах действия.

Естественным продолжением, прямым логическим следствием объяснения в любви является помолвка. А потому в спектакле она непосредственно следует за объяснением в любви. Как именно реально, в быту совершается переход от одного к другому — для спектакля это не важно, а важно, что из одного вытекает другое, и в этой смене реализуется развитие внутреннего действия, внутренней, духовной жизни героев.

В этом, в частности, и заключается *художественное обобщение* явлений жизни.

Из всей их полноты искусством отбирается и непосредственно сопоставляется то, что имеет этапное значение в развитии внутреннего действия. Поэтому можно сказать, что музыкально-хореографическая драматургия состоит в обобщенном отражении внутреннего смысла действия путем сопоставления узловых, этапных, моментов, вех его развития.

Сцена помолвки является глубоко принципиальной, новаторской и одной из лучших в спектакле. Ее значение состоит прежде всего в том, что Григорович в противовес традициям, сложившимся в балетах-пьесах, отказался от бытового раскрытия действия. Здесь нет никаких внешних атрибутов помолвки, которые были бы уместны в драматическом театре: праздничных столов и пиршественных подношений, родителей жениха и невесты, друзей и свах, комических стариков и старух. Есть лишь друзья Данилы и подруги Катерины — молодежь, к которой принадлежат они сами. При этом образно-драматургическая функция друзей и подруг в этой сцене — отнюдь не в простом изображении свадебных гостей, а прежде всего в *характеристике образов самих главных героев*. Данила и Катерина даны в единстве с друзьями, с народом, и образ массового танца является как бы отзвуком или своеобразным хореографическим «портретом» их самих.

Достигается это прежде всего сближением танцевальной лексики Данилы и Катерины с народным массовым танцем. Это сближение опирается на музыку, в которой также обнаруживается близость мелодий массового танца, среди которых есть подлинные народные, с темами Данилы и Катерины.

Единство героев и народной массы подчеркивается, кроме того, включенностью героев в коллективный танец, а также некоторыми композиционными средствами: вариация Катерины переходит здесь в танец девушек, а вариация Данилы — в танец юношей-«неженатиков».

В результате отказа от быта и драматически-хореографического подчинения массы образам главных героев помолвка превратилась

в единую танцевальную сцену-обряд. Вместо танцев на помолвке в спектакле дана помолвка в танце. И именно это глубоко принципиально.

Сцена помолвки, состоящая из нескольких эпизодов, разворачивается как единое танцевальное действие. Здесь три плавно переходящих один в другой раздела: общая хороводная, вариация Катерины и танец девушек, вариация Данилы и танец парней. Их содержание — поздравление и обручение молодых, прощание Катерины с подругами и единение ее с Данилой, радость Данилы и общее веселье.

Герои и их окружение самораскрываются в танце. Плавные, напевные хороводы словно несут в себе ширь и величие русского искусства.

Характеристика же героев приобретает дополнительные черты. Так, в вариации Катерины, выражающей грусть расставания с подругами, — глубина и сила чувства. Здесь возникают две новые музыкальные темы, характеризующие Катерину и повторяющиеся в дальнейших ситуациях (прим. 5).

5

a)

mf espress.

6) *Tranquillo*

p

Эти темы станут лейтмотивами страдания, тоски Катерины, в отличие от тем первого дуэта с Данилой, связанных с ее любовью, верностью, счастьем.

В вариации Данилы выражены удаль и молодечество, широта и размах, вносящие в его образ мужественную и героическую ноту (прим. 6).



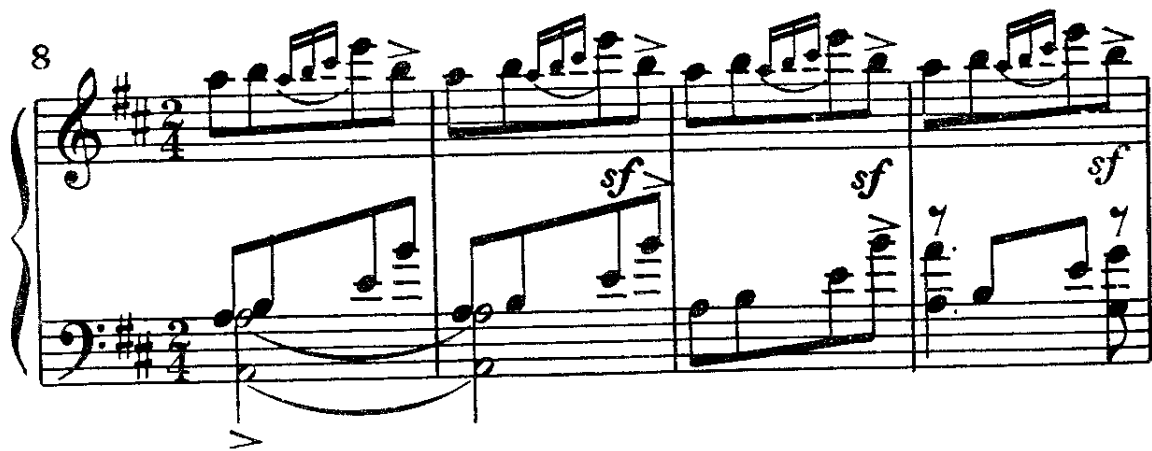
Танец Данилы в этой вариации содержит сильные прыжки и вращения. Если в первой вариации «полетность» танца была мечтательной, то здесь она воплощает радость, молодецкую удаль.

Пластика Данилы и Катерины в первом дуэте была единой. В сцене помолвки она различна: подчеркивается женственное начало в облике Катерины, мужественное — Данилы.

Заслуживают внимания некоторые ритмическо-характерные мотивы музыки Прокофьева, очень точно «отанцованные» Григоровичем. В одном из оборотов танца девушек балетмейстером услышаны задорные (словно «с лукавинкой») вращения на одной ноге, а при повторении — мягкие приседания в плавном ходе (прим. 7).



Для «кудахчущих» форшлагов танца «неженатиков» балетмейстер нашел веселые «вихляющие» движения, заимствованные из народной пляски (прим. 8).



Если в танцах Данилы и Катерины классическая основа обогащалась народными элементами, то в массовых танцах в народную основу органически вплетаются отдельные классические движения. Григорович обладает способностью удивительно органически сплавлять классические и народные элементы в единый танцевальный образ.

Это сложная задача, ибо в классическом и народном танце есть не только общее, но и трудносовместимое. Как совместить, например, в мужском танце народные присядки и дробы с классическими полетными прыжками? Нередко в попытках слияния классического и народного танца балетмейстеры получают некий неорганичный гибрид, ничего не имеющий общего с художественностью. В «Каменном цветке» этот сплав настолько органичен, что трудно отделить одно от другого. Классические движения совершенно естественно переходят в народные, а народные «уточняются» классическими и т. д.

Григорович в этом отношении унаследовал и обобщил опыт, накопленный Ф. Лопуховым, В. Вайноненом, В. Чабукиани и другими балетмейстерами, стремившимися в ряде спектаклей к органическому сплаву классического и народного танца.

Особое значение в раскрытии единства героев и массы имеет композиционная структура всей экспозиционной части спектакля. Подобно тому как две предыдущие сцены (труд Данилы и дуэт Данилы и Катерины) переходят в завершающую и обобщающую их сцену помолвки, так в самой этой сцене вариация Катерины переходит в танец девушек, а вариация Данилы — в танец юношей. И в том и в другом случае коллективные танцы с участием массы углубляют образно-хореографическую характеристику главных героев и подчинены ей. Структура всей экспозиционной части спектакля как бы отражается в структуре разделов сцены помолвки;

большие и малые эпизоды корреспондируют друг с другом, образуя единое, непрерывно развивающееся танцевально-хореографическое целое.

Теперь легко понять, почему Григорович купировал сцену встречи Данилы с односельчанами (между вариацией Данилы и его дуэтом с Катериной) и сцену Северьяна с рабочими (между дуэтом и помолвкой). Каждая из купированных сцен, во-первых, ничего не давала драматургически (отношения Данилы с односельчанами показаны в помолвке и будут показаны в финале, а зверский облик Северьяна раскроется далее в ряде сцен). Во-вторых, была связана с частными, внешними поворотами сюжета. И в-третьих, эти сцены разбивали внутреннюю экспозиционную линию развертывания образов Данилы, Катерины и массы, дробили действие и не позволяли создать единую и цельную хореографическо-драматургическую структуру.

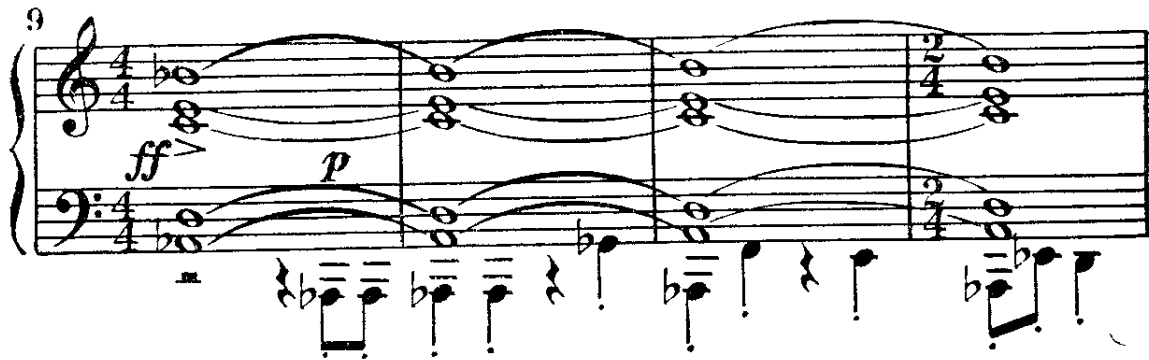
Таким образом, в частичном изменении Григоровичем сценарной драматургии балета проявилось столкновение двух эстетических принципов: бытовленного балета-пьесы, приближенного к драматическому театру и во многом утратившего свою художественную специфику, и балета, основанного на танцевальной драматургии, на симфоническо-хореографическом раскрытии образного содержания действия. Именно этот второй принцип давал нашему искусству новые и еще неизведанные возможности. Не мелкие эпизоды, иллюстрирующие внешнесюжетное движение, а крупные формы, воплощающие развитие внутреннего действия, — таков принцип построения данного спектакля.

В самом разгаре помолвка обрывается вторжением Северьяна с обережными. Завершается экспозиция образов главных героев, возникает одна из основных конфликтных линий действия: Данила, Катерина, народ — с одной стороны, Северьян с обережными — с другой.

Барский надсмотрщик Северьян в бажовских сказах прозван народом «зверем и убийцей». Жестоким и бесчеловечным выступает он и в спектакле. По существу, это единственный его отрицательный образ (илл. 8, 9).

Северьян является в избу Данилы, чтобы отобрать для барина сделанную мастером вазу — каменный цветок. Данила не отдает работу. Возникает, как гласит ремарка либретто, «спор о каменном цветке». Неизвестно, чем кончился бы этот спор, если бы не вмешалась в него Катерина (илл. 10). Тут Северьян, впервые заметивший красоту девушки, решает отступить от Данилы и, затаив недоброе, уходит восвояси со своими обережными. Прерванная его грубым вторжением, расходится и «помолвка».

Музыкально вся эта сцена — полный контраст к предыдущей. Развитие музыки обрывается резким целотонным аккордом, на фоне которого глухое звучание басов словно имитирует корявые, спотыкающиеся шаги (прим. 9).



И все другие особенности музыки также словно подсказывают соответствующую пластику шага Северьяна. Ясная диатоника предшествующих сцен сменяется «стелющейся», «ползучей» хроматикой. Появляются характерные для всей музыкальной партии Северьяна «топчущие» фигуры в басах. Плавное развитие музыки уступает место отрывистым, не связанным друг с другом фразам. Прозрачная, легкая инструментовка сменяется массивной, тяжелой¹.

Здесь происходит перелом в общем тональном развитии всего акта в целом. Если до появления Северьяна музыка развивалась преимущественно в сфере тональностей D-dur и A-dur (и родственных им), то вся сцена с Северьяном имеет разнотональный, неустойчивый характер, а далее развитие музыки переходит в сферу тональности F-dur (и родственных ей). Этим подчеркивается конфликтное значение данной сцены, имеющей переломный характер в развитии действия.

Все особенности музыкального образа Северьяна с удивительной художественной силой переданы Григоровичем в танцевально-пластической характеристике этого персонажа, олицетворяющего враждебные народу социальные силы. Вначале в приоткрытой двери показывается одна лишь поднятая нога в грубом сапожище. Ее угрожающий вид обрывает веселье и настораживает. Вваливается Северьян с осторожными. Трудно представить себе более отвратительную фигуру. В противовес легким и светлым одеждам героев и односельчан на нем черный бархатный кафтан и брюки, заправленные в лаковые сапоги. Из-под кафтана видна лиловая, ядовитого тона рубаха. Прилизанные волосы, расчесанные на пробор. Бледное, с серыми тенями, испитое лицо. Презрительно-наглый взгляд.

Уже этого одного достаточно, чтобы в нашем представлении сложился отвратительный образ, резко контрастирующий всей сфере положительных героев спектакля. Но образ этот более глубок, ибо главное заключено в его танцевально-пластическом решении.

¹ Следует отметить еще, что вместо потока мелодий, характерного для предшествующих сцен, здесь господствуют тематические образования, основанные прежде всего на ритмической и ладово-гармонической характерности, или угловатые, лишенные напевности интонации. В противопоставлении интонационно-напевной музыки «добрых сил» и гармонически-характерной, лишенной напевности музыки «злых сил» Прокофьев опирается на традиции русской музыки от «Руслана и Людмилы» Глинки до поздних опер Римского-Корсакова.

Гротескный шаг на скривленных ногах, «ползучая» походка; носки сапог, задевающие землю и словно стремящиеся «вскопать» ее; цепкие, загребушие руки-клевни с огромными кистями, вылезающими из коротких рукавов; внезапные остановки и резкие повороты, выдающие настороженность и трусость даже в присутствии осторожных; короткие, властные жесты — таков пластический облик Северьяна уже в первые моменты его пребывания на сцене. А осторожные — гротескно решенные кретины и пропойцы, готовые за деньги пойти на любое черное дело.

Сцена Северьяна с Данилой и Катериной («спор о каменном цветке») — пантомимно-танцевальная. В ней обнаруживаются жестокость, разнузданность, хищнический нрав и бесчеловечность барского приказчика. Основные пластические приемы — поза, шаг, поворот. И когда пьяная компания исчезает, вновь изменяется, словно вздох облегчения, атмосфера спектакля. На этот раз гроза, про шумев, пронеслась мимо.

Грубое вторжение Северьяна в помолвку не прошло, однако, бесследно для состояния Данилы и Катерины. Откликом на это вторжение явился второй лирический дуэт главных героев.

В основу музыки этого дуэта положена чудесная фортепьянная пьеса С. Прокофьева «Вечер» из цикла «Детская музыка», соч. 65 (прим. 10).



Ее тема приобретет значение лейтмотива любви Данилы и Катерины. Танцевально этот дуэт близок лирическим (не игровым) эпизодам первого дуэта. Это та же в основе своей партерная хореографическая лексика, основанная на полутонах и прозрачных акварельных красках. Но общая композиция и образно-драматургический смысл второго дуэта иные. Если в первом дуэте ведущая роль принадлежала Даниле, то здесь она принадлежит Катерине. Это адажио может быть

названо дуэтом-утешением (балетмейстер называет его дуэт-колыбельная). Катерина здесь стремится успокоить, утешить Данилу, отвлечь его от горьких дум, навеянных посещением насильника Северьяна (илл. 11).

Начинается и кончается дуэт одной и той же мизансценой: Данила сидит, склонившись в горе, у своего каменного цветка. Вначале Катерина приближается к нему и вовлекает в танец, а в конце прощается с ним и удаляется.

Новый музыкальный эпизод после окончания дуэта начинается как музыкальная вариация на его тему. Это и понятно: Данила охвачен чувством только что пережитого общения с любимой. Но далее характер музыки изменяется, становится беспокойным, в ней возникают элементы тем труда Данилы.

Танцевальная вариация Данилы выражает его тяжелые думы, его поглощенность не дающимся в руки творческим решением. Она менее светлая и устремленная, чем вариация начала спектакля. В ней больше беспокойства, даже отчаяния (илл. 12).

Все три вариации Данилы в первом акте прыжковые и полетные. Но характер каждой совсем особый. В первой — устремленность к мечте, во второй — молодецкая удаль, в третьей — тревога и беспокойство. Лирика, героика, драматизм — все это воплощено в неуловимо тонких пластических штрихах, в характере аттитюдов, в выразительности рук. Но все эти штрихи складываются в образ и создают благодатную почву для проявления танцевально-актерского мастерства исполнителя.

Кульминацией этой вариации является момент, когда мастер разбивает сделанную им вазу. Происходит это одновременно с появлением в музыке первой темы Хозяйки Медной горы, звучащей здесь (после оркестрового вступления) впервые в спектакле. Балетмейстер снова прибег к небольшим купюрам и перестановкам музыкального материала (перенеся сюда первое появление темы Хозяйки Медной горы из сцены «спора о каменном цветке»). И это оправданно: данный музыкально-драматургический прием подчеркивает, что Данила разбивает свою вазу, как бы повинувшись внушению таинственной и грозной фантастической силы. Она присутствует пока лишь в музыке, а затем в последующей сцене словно материализуется, сначала не то в юркую ящерку, не то в обольстительную женщину, а затем в величественную повелительницу подземного царства.

Смутные стремления, тайные предчувствия, неведомые зовы увлекают Данилу в горы (во время его вариации происходит перемена декорации).

Здесь ему впервые является Хозяйка Медной горы.

Образ ее в спектакле многоликий и многозначный. Музыкально он характеризуется прежде всего двумя основными темами. Первая из них, почти всегда исполняемая трубами, — громогласная, властно-повелительная (прим. 11).

11



Ее мотивы устремлены вперед, вверх. Мелодия напряженным, ступенчатым движением завоевывает пространство и затем ниспадает, образуя симметричную «дугу». В ней есть плавность и вместе с тем угловатость, цельность и одновременно извилистость, прихотливость, ясная диатоника и несколько причудливая хроматика. Обрисовывается образ сильный, энергичный и вместе с тем необычный, исключительный, фантастичный.

Вторая тема полна таинственности. Она извилистая и хрупкая. На трепетном фоне струнных нежную, отчасти немного жалобную мелодию ведет флейта, а затем кларнет (прим. 12).

Здесь уместны ассоциации с фантастическими музыкальными образами опер Римского-Корсакова, которым отчасти сродни Хозяйка. Гармонически эта тема статичнее первой, и ее фактура при

многократных проведениях обеих тем менее подвержена вариационным изменениям.

Музыкальный образ Хозяйки Медной горы не исчерпывается, однако, этими двумя основными темами, а дополняется также музыкой подвластного ей подземного царства и дуэтов с Данилой.

Первое адажио Данилы и Хозяйки — яркий образец действенного дуэта. На темном пригорке перед Данилой внезапно появляется странная ящерка. Она то выглядывает, то прячется, манит его к себе. Вдруг оборачивается фантастической женщиной, словно выточенной из малахита, но сохраняющей в то же время повадки ящерицы (илл. 13, 14).

Внимание Данилы приковано к этому необыкновенному существу. Он тянется к таинственной незнакомке, стремится ее поймать. Начинается их дуэтный танец, полный конфликтности, драматизма.

Этот дуэт основан на сложных «акробатических» подержках, обогащающих его классическую основу (илл. 15, 16). Хозяйка Медной горы то обвивается вокруг фигуры Данилы, то гибко ускользает от него, то прикивает к нему. Переходы в ее танце от неподвижных поз к ошеломляюще сложным линиям и ритмам поистине фантастичны. Как контрастна ее энергичная и причудливая пластика спокойной и плавной пластике Катерины!

Если кажется, что Катерина все время говорит — и мимикой, и жестом, и пластикой тела, — то Хозяйка Медной горы словно загадочно и таинственно молчит, но манит, завораживает Данилу, общается с ним и воздействует на него в танце. В связи с этим возникает принципиальный вопрос о соотношении хореографического движения и речи. Может ли и должна ли пластика подменять слово? Какова роль речевых ассоциаций в бессловесном искусстве?

Верное положение высказывает Ф. Лопухов, говоря об образе Северьяна: «...жест Северьяна не рассчитан на слова, на разговор, — он рожден силой пластической фразы, и потому бессловесная речь Северьяна воспринимается как речь, будучи по существу танцем»¹. Это наблюдение отмечает важную особенность хореографических образов в балетах Григоровича: их жизненную целостность, воссозданную через танец.

Получается своеобразный парадокс: обытовленно-драматизированный балет, стремившийся подменить слово жестом, на деле не достигал впечатления речевого общения (героям будто бы не хватало слов), а балет с танцевальным решением образов и действия, далекий от подобных стремлений, создает впечатление речевого общения героев, возникающее по ассоциации с их пластикой. Жест, как аналог определенного слова, убивает обобщенно-выразительное значение танца. Танец же, рисуя характер человека, допускает ассоциацию речи. В первом случае хочется, чтобы герои говорили

¹ Ф. Л о п у х о в, Шестьдесят лет в балете, М., «Искусство», 1966, стр. 340.

(недостаток танца требует компенсации речью). Во втором — кажется, что они говорят (образная полнота танца делает возможной ассоциацию с речью).

Итак, возникает впечатление, что в «Каменном цветке» Катерина наделена теплой, взволнованной человеческой речью, а Хозяйка действует как бессловесное существо, покоряя Данилу неведомой таинственной и загадочной силой. И это впечатление является результатом образности танца.

В музыке дуэта Данилы и Хозяйки Медной горы две основные темы. Одна из них — из первого дуэта Данилы и Катерины (см. прим. 4, вторая тема *в*), где она возникла словно предчувствие Данилы. Другая — новая, очень выразительная, страстная и беспокойная, моментами просветленная, словно говорящая о неутоленных желаниях (прим. 13).

13

mp *passionate*

mf

a *б*

в *г*



Эта тема является одновременно и очень простой и очень сложной. Песенность соединяется в ней с широким симфоническим развитием, мелодическая напевность — с изощренным гармоническим языком¹.

А по своей образной выразительности и красоте данная тема выдерживает сравнение с самыми выдающимися образцами музыкальной классики.

В дуэте эта тема получает широкое развитие, характеризуя состояние и Данилы и Хозяйки Медной горы. Вначале Данила стремится подчинить себе Хозяйку, полонить ее. Драматургия дуэта состоит в том, что совершается как раз противоположное: Хозяйка властно подчиняет себе Данилу.

И вот он уже на коленях, склонен перед нею, и она, вдруг ставшая гордой и могучей, превратившаяся в повелительницу, открывает ему подземное царство.

В музыке в этот момент звучат резкие отрывистые аккорды, и постепенное расширение («завоевывание») диапазона, раздвижение регистровых рамок ассоциируется с развертыванием раскрывающегося пространства (прим. 14).

¹ Обращает внимание интонационное разнообразие этой темы. Она является почти целиком диатонической. Здесь есть и устремленные, настойчивые интонации (мотив *a*) и мелодические тираты — «подхлестывания» (квинтоль в мотиве *b*), и ясное, просветленное движение по звукам разложенного мажорного трезвучия (мотив *c*), и необычные, неожиданные для диатоники обороты (мотив *g*).

Ладово-гармоническое строение темы не менее оригинально. С одной стороны — редкие смены гармоний, простое и мерное повторение аккордов, что типично для песенных тем.

С другой — осложнение элементарных гармоний тонкими хроматизмами, вносящими в звучание остроту и хрупкость (пятый такт); изысканные альтерации в соединении с необычными мелодическими оборотами (нонаккорд с раздвоенной квинтой); общая разнотональность (*a — D — Des*), особенно отчетливо выступающая при длительном выдерживании тонического трезвучия в начале темы (четыре такта); построение всей темы на основе тонико-доминантового (автентического) отношения аккордов при тонико-субдоминантовом (плагальном) характере соотношения тональностей. Все это вносит в тему черты сложности и внутреннего симфонизма.

14

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves, both in bass clef. The second system also has two staves, with the upper staff in treble clef and the lower in bass clef. The third system has two staves, with the upper staff in treble clef and the lower in bass clef. The music is in a minor key, indicated by a single flat (B-flat). It features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are also accents and slurs throughout the piece.

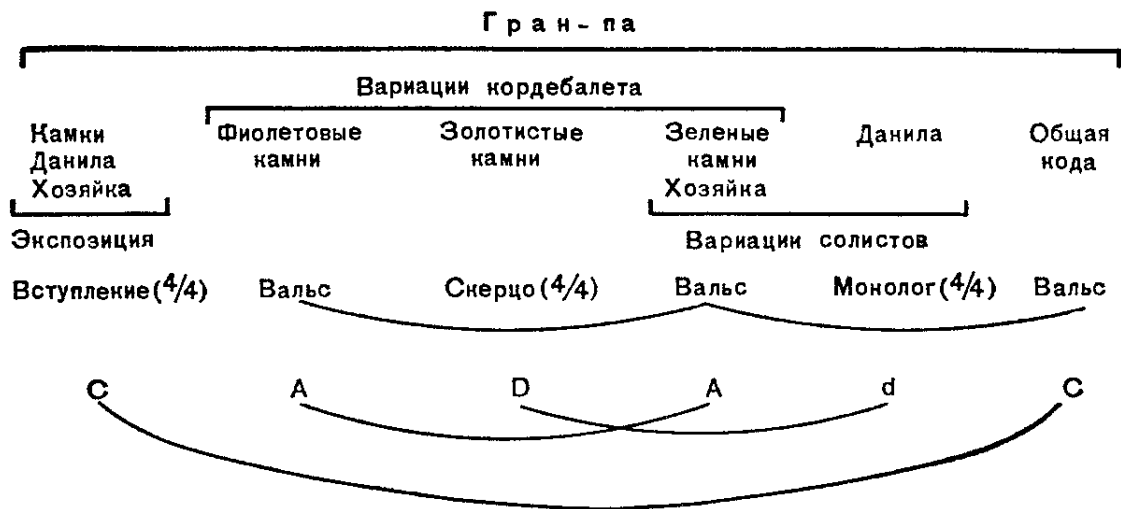
Движения Хозяйки утрачивают свою прихотливую извилистость и гибкость, становятся резкими и угловатыми. Каждому аккорду соответствует острохарактерный аттитюд, сменяемый внезапными поворотами, сильными, решительными взмахами ног и рук (пластика этого момента предвосхищает некоторые эпизоды партии Мехмеиз Бану в «Легенде о любви»).

Хозяйка превращается в могучую повелительницу открывающегося подземного мира.

Последняя картина первого акта — подземное царство — состоит из четырех эпиздов: экспозиции камней (вальс и скерцо), вариации Хозяйки Медной горы с кордебалетом (вальс на ее первую, несколько видоизмененную тему), вариации Данилы (на тему его «стремления к каменному цветку» из первой картины) и общей коды (помпезный вальс «Каменный цветок»).

Вот композиционная схема этой картины:

СХЕМА КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ
КАРТИНЫ ПОДЗЕМНОГО ЦАРСТВА ИЗ «КАМЕННОГО ЦВЕТКА»
(Постановка Ю. Григоровича)



По своему жанрово-хореографическому типу картина в целом приближается к форме гран-па: массовая экспозиция с появлением солистов, вариации групп кордебалета, вариации солистов с участием кордебалета, общая кода. В музыкальном строении этой картины преобладают вальсы, чередующиеся с четырехдольными размерами по принципу, близкому музыкальной форме рондо. Тональная структура замкнута и основана на сочетании симметрии с периодичностью: тональность C-dur обрамляет чередование тональностей A и D (d). Таким образом, картина подземного царства в первом акте отличается продуманной композиционной структурой и исключительной музыкально-хореографической цельностью.

Подчеркиваем это с самого начала, ибо сцены подземного царства до сих пор многими считаются наиболее слабыми в спектакле и объявлены в критике неудачей балетмейстера. Защитники натуралистического «драмбалета» прежде всего именно на основании этих сцен обвиняли Григоровича и в формализме, и в модернизме, и в эстетстве, и в подражании гнилому Западу. Говорили, будто здесь на сцене дано некое эстрадное ревю, будто не раскрыта красота уральских самоцветов и т. д. Отсюда делались выводы об облегченности общего решения, об исчезновении из спектакля темы труда, о нераскрытости в образе Данилы творческого начала и т. п.

Самое удивительное, что критические замечания в адрес «акта камней» (пусть не столь нелепые, как приведенные выше) звучали не только у защитников отсталых тенденций и ошибочных взглядов, но и у некоторых критиков, глубоко и верно понявших новый спектакль, вполне оценивших его принципиальное значение. Так, например, говорилось, что картина подземного царства является «холод-

ной», камни «мертвыми», а хореография стилистически будто бы выпадает из спектакля в целом¹.

Трудно согласится с этими утверждениями, ибо сцены в подземном царстве являются не менее выдающимися по своему художественному значению и новаторской сути, чем все остальные сцены спектакля. Постараемся это доказать.

Мы не случайно начали с вопроса о музыкально-хореографической цельности всей первой картины подземного царства. Эта цельность достигнута Григоровичем в борьбе с эстетикой односторонне драматизированного балетного спектакля, подменяющего внешним сюжетным движением образно-танцевальное раскрытие сути действия. Балетмейстер прибег здесь к небольшим кушюрам (например, купировано появление Северьяна и рабочих), к перестановкам музыкального материала (вальс Хозяйки Медной горы идет не до, а после скерцозного эпизода) и к перенесению адажио Данилы и Хозяйки Медной горы в третий акт. Только благодаря всем этим изменениям картина подземного царства приобрела ту музыкально-хореографическую стройность, которая делает ее композиционно единым танцевально-симфоническим целым (близким, как сказано, к форме гран-па).

Каков же, однако, образно-драматургический смысл данной картины? И не исказился ли он в результате произведенных изменений? Да, бесспорно, он стал иной, нежели был в первоначальном либретто. Но это не искажение, а приближение к идейно-образной сути музыки С. Прокофьева.

В старом спектакле вся первая картина подземного царства строилась как серия испытаний Данилы: соблазнится он красотами подземного мира и обольщениями ослепительной женщины или захочет вырваться на свободу к своей Катерине? При такой трактовке образ Хозяйки Медной горы терял самостоятельное идейно-драматургическое значение. Она становилась служебным персонажем, призванным лишь подтвердить стойкость Данилы и сознательно вводящим героя во всяческие соблазны и искушения. И вся хореография картины создавалась при этом как простая иллюстрация к внешнесюжетной задаче испытания Данилы.

В некоторых других спектаклях, поставленных по старому либретто уже после появления «Каменного цветка» Григоровича, а отчасти и в полемике с ним, нам довелось видеть, как преисполненные благих намерений балетмейстеры стремились показать, что Данила с усердием изучает камни (для того ведь он и попал в подземное царство!). Практически это выражалось в том, что на очаровательную, прозрачную и легкую музыку вальса (заимствованного, как и второй дуэт

¹ См.: Ю. С л о н и м с к и й, Песнь о природе, труде, любви («Ленинградская правда», 1957, 10 мая); Г. К р е м ш е в с к а я, «Каменный цветок» — молодежный спектакль («Смена», 1957, 17 мая); М. Г а б о в и ч, Образ балетного спектакля («Советская культура», 1959, 11 апреля).

Данилы и Катерины, из цикла «Детская музыка», соч. 65) Данила с серьезной миной расхаживал между «камнями», путаясь у них под ногами и мешая танцевать (вот она — эстетика натуралистического «драмбалета!»). В этих же спектаклях балетмейстеры старались сделать камни не «мертвыми и холодными», а «живыми и человеческими» и для этого одевали их в бытовые уральские костюмы, разукрашенные цветными стеклышками и мишурой, лентами и кокошниками. Вот уж где действительно получалась аляповатая и безвкусная эстрада в стиле рюсс!

Никакой подобной чепухи, выдаваемой за содержательность и идейность, а на самом деле псевдосодержательной и псевдоидейной, разумеется, нет и в помине в спектакле Григоровича.

Конечно, вопрос о стойкости Данилы, о его верности Катерине, любви к людям, стремлении к творчеству, о его неспособности променять жизнь на мертвую красоту подземного царства — существенный вопрос в драматургии «Каменного цветка» Прокофьева. И этот вопрос ставится и решается в спектакле Григоровича, но только не в первый же момент после открытия занавеса подземной картины, а в совокупности целостного развития двух картин подземного царства (в первом и в третьем актах).

И Хозяйка Медной горы в спектакле Григоровича — это отнюдь не служебный персонаж. Ведь в музыке этот образ очень значительный, многогранный и развивающийся, едва ли не доминирующий над всеми другими.

Причины, заставляющие Хозяйку Медной горы увлечь Данилу в подземное царство, сложны и многообразны. Ею движет не только желание открыть мастеру тайны природы, не только стремление доброй фантастической владычицы вознаградить его за труд и страдания. Ею движет также любовь. При этом не легковесное «увлечение волшебницы красивым юношей», к которому, по замечанию критика, якобы сводятся все их взаимоотношения¹, а любовь могучей и властной повелительницы подземного царства к столь же могучему своей художественной одаренностью юному мастеру. Эта любовь — конфликт и столкновение двух великих творческих сил. Только одна из них реальная, другая — фантастическая, одна человеческая, другая — олицетворяющая природу.

Всем своим существом устремлен Данила к Хозяйке, ибо в ней и в ее подземном царстве, представляющемся юному мастеру в образе Каменного цветка, заключены те тайны, овладев которыми, он сможет создать свой Каменный цветок — воплощение высшего творческого дара человека. Красота всего мира Хозяйки, не одухотворенного вдохновением человеческого творчества, жаром ума и сердца, силой любви, — холодная и мертвая.

¹ См.: Л. П о л я к о в а, Чудеса малахитовой шкатулки. — «Советская музыка», 1959, № 5, стр. 102.

«Лишь человеческая любовь поможет извлечь из самоцветов красоту, нужную людям, — верно писал Ф. Лопухов. — Хозяйка Медной горы — лишь хранительница этих драгоценностей, но ей нужен живой человек, творец, который оживил бы их красоту. И она карает Северьяна главным образом за то, что, будучи приказчиком, он недоглядел в самоцветах «душу Урала», а видит в них только средство наживы. Данила раскроет душу этой красоты и отдаст ее людям, а Катерина будет ему верной помощницей; жаром своей любви она еще больше согреет его творчество, чего Хозяйка Медной горы сделать не может»¹.

И потому любовь хрупкой и скромной Катерины побеждает любовь могучей фантастической женщины. В балете утверждается, таким образом, не абстрактная стойкость Данилы, верного своей суженой раз и навсегда, независимо от конкретного содержания жизненных отношений, а утверждается идея победы живых, творческих и человеческих начал над отрешенными от человека природными силами.

Вот какое значительное содержание раскрывается в сценах подземного царства, в которых иные критики увидели всего лишь «обычный дивертисмент»². Но раскрывается это содержание, повторяем, в совокупности обеих картин подземного царства, в целостном развитии их музыкально-хореографической драматургии. В первой же картине подземного царства, завершающей первый акт, даны лишь начальные этапы развертывания этого идейно-образного содержания.

Прежде всего — это экспозиция подземного царства, решенного в спектакле в целом как образ Каменного цветка. На декорационном заднике изображен пучок кристаллов, напоминающий цветок. Массовые танцы камней построены из композиций, перекликающихся с пучком кристаллов на заднике, словно оживляющих, развивающих и динамизирующих эти кристаллы. Танцы камней основаны на хрупких, острых и ломких движениях, на лучистых линиях рук и ног, создающих убедительный хореографический образ кристаллов (илл. 17—20).

«Фантастические сцены решаются средствами классического танца, — писал Ю. Григорович. — Но движениям классического танца, которым характеризуется мир Хозяйки Медной горы, приданы нарочитая угловатость и острота — как бы граненость. Этот прием должен подчеркнуть природу камней и кристаллов: в танцах драгоценных камней должна отражаться сверкающая, искрящаяся игра самоцветов»³.

¹ Ф. Л о п у х о в, Шестьдесят лет в балете, стр. 338.

² См.: Л. П о л я к о в а, Чудеса малахитовой шкатулки. — «Советская музыка», 1959, № 5, стр. 102.

³ Ю. Г р и г о р о в и ч, О спектакле. — «Каменный цветок», изд. ГАБТ СССР, 1961, стр. 10.

И подобно тому как сцена помолвки изображала не танцы на помолвке, а помолвку в танце, так и здесь даются не танцы в подземном царстве, а подземное царство в танце.

Все это вместе (танцы камней на фоне изобразительного задника) и составляет образ волшебного Каменного цветка. Конечно, критики, увидевшие в картине подземного царства всего лишь «обычный дивертисмент», могут сколько угодно острить по поводу того, что спектакль Григоровича — это «Каменный цветок» без каменного цветка, заявляя, будто «образ Каменного цветка оказался в новом спектакле настолько отодвинутым на второй план, что зритель может просто не обратить на него внимания», будто в балете есть «много чудес, много фантастики, много лирики, но нет... каменного цветка»¹. Но надо либо обладать полной художественной слепотой, либо прочно стоять на натуралистических позициях «драмбалета» (что, впрочем, нередко одно и то же), чтобы не понять, что образ Каменного цветка в спектакле Григоровича — это прежде всего образ *танцевальный*. Да разве и может быть иначе в балете? И неужели подмена танцевального образа Каменного цветка изобразительным или бутафорским могла бы более убедить зрителя?

Танцевальное решение образа Каменного цветка — при этом решение его как образа, тождественного подземному царству и олицетворяющего отрешенную от человека, не одухотворенную его трудом красоту природы, — новаторская черта спектакля Григоровича, принципиально отличающая его от прежней постановки, где Каменный цветок был всего-навсего бутафорским предметом, и только. В этом различии снова сказывается противоположность эстетики тяготеющего к натурализму «драмбалета» и реалистического танцевального балетного спектакля.

Кстати, Каменный цветок существует в спектакле Григоровича и в иных значениях. Это и ваза, сделанная Данилой, это и цветок, высвечиваемый вместе с Хозяйкой Медной горы в финале балета как прощальное напоминание о подземном царстве. Но прежде всего — это *само подземное царство*, решенное в единстве танцевальных и изобразительных средств при ведущей роли хореографического начала.

В упрощенческих, примитивно драматизированных спектаклях, о которых выше шла речь, Каменный цветок трактовался как нечто необыкновенное, как высшее средоточие красоты подземного царства, открывающееся Даниле в качестве конечной цели его стремлений. Такая трактовка подходила бы, скорее, для таинственного «голубого цветка» из романа немецкого романтика Новалиса «Генрих фон Офтердинген», где этот цветок олицетворяет неуловимую мечту поэта, в погоне за которой герой, в частности, также попадает в подземный

¹ См.: Л. П о л я к о в а, Чудеса малахитовой шкатулки. — «Советская музыка», 1959, № 5, стр. 102, 103.

мир, но она отнюдь не органична для балета по мотивам сказов П. Бажова, лишенных романтического раскола мечты и действительности. На деле же она, как правило, оборачивалась торжеством ядовитых анилиновых красок, сусального золота и серебра, аляповатостью и безвкусицей (как было и в «Сказе о каменном цветке» в оформлении Т. Старженецкой).

В специфически хореографическом решении образа Каменного цветка, в отождествлении его с самим подземным царством проявилось новое, соответствующее сути данного искусства понимание принципов построения балетного спектакля.

В соответствии с симфонической природой хореографической драматургии подземного царства танцы камней строятся как непрерывный поток танцевальных композиций и форм. Эти композиции обладают пластической полифонией: они основаны на одновременном сочетании нескольких танцевальных линий с разнородными движениями (на основе ритма и фактуры музыки).

По своему образно-драматургическому значению экспозиция акта камней, с одной стороны, глубоко контрастна по отношению к первой массовой сцене спектакля — помолвке: там — плавная и свободная пластика танцев живых, реальных людей, здесь — острая, жестковатая, угловатая пластика танцев фантастических камней. С другой стороны, эта сцена аналогична ей по своему композиционно-характеристическому значению: помолвка — это среда и дополнение образов Данилы и Катерины, камни — среда и дополнение образа Хозяйки Медной горы.

Именно потому, что экспозиция камней — это одновременно и характеристика Хозяйки Медной горы, столь закономерно отсутствие на сцене Данилы во время их танцев и последующей вариации Хозяйки Медной горы с кордебалетом.

Эта вариация завершает экспозицию образа Хозяйки Медной горы в спектакле. Ее образ раскрывается здесь в новом качестве. Она по-прежнему повелительница подземного царства. Это опять-таки выявляется прежде всего танцевально. Хозяйка Медной горы «ведет» за собой кордебалет, пластически господствует над ним. Кордебалет подхватывает, повторяет, развивает ее движения. Она завершает пластические мотивы, возникшие в кордебалете. На таких пластических взаимодействиях строится весь этот номер. Но здесь Хозяйка уже не грозная властительница, как в момент, когда подчиняла себе Данилу и открывала перед ним величественный каменный мир, а именно Хозяйка, свободно, непринужденно существующая и господствующая в этом мире. Ее танец стремителен и стихичен. Она здесь в своем царстве, у себя дома, и потому ее бравурная вариация льется естественным, не встречающим препятствий потоком движений.

Вариация Хозяйки Медной горы связывает ее образ с экспозиционными танцами камней. Эта связь осуществляется через кор-

дебалет. Фигуры и движения танцовщиц здесь словно дублируют Хозяйку Медной горы. Это ее свита: не то ящерики, не то «малахитовые девки». В то же время это новая (третья) разновидность камней, продолжающая экспозиционную линию (фиолетовые и желтые камни сменяются зелеными).

Таким образом, вариация Хозяйки Медной горы с кордебалетом — это одновременно и завершение экспозиции камней и новая характеристика самой Хозяйки, основанная на танцевально-полифоническом взаимодействии солистки и кордебалета. Так образуется сплошное хореографическое развитие, ведущее от одного номера к другому, раскрывающее новые грани Каменного цветка — подземного царства, дополняющее и углубляющее образ Хозяйки.

А вслед за тем следует вариация Данилы. Он удивлен красотой подземного мира, поражен его богатствами. Его вариация начинается на той же музыкальной теме, которая выражала его стремление к постижению тайны красоты живого цветка, к созиданию вазы — каменного цветка в первой картине (см. прим. 3). Он танцует один на фоне статичного кордебалета, ибо он еще чужой среди камней. Его вариация — знакомство с ними, обзор их царства.

Завершается же данная картина общей кодой, единением Данилы, Хозяйки Медной горы и подземного царства, торжеством покорившего Данилу волшебного мира. Содержательная, последовательная и логичная драматургия воплощена, таким образом, в единой, цельной, непрерывно развивающейся танцевально-симфонической форме, близкой гран-па. И это — результат творческого переосмысления балетмейстером сценарной драматургии, закономерных изменений в партитуре и приближения танцевального действия к образной сути музыки С. Прокофьева.

Итак, первый акт «Каменного цветка» в постановке Григоровича содержит экспозицию образов Данилы, Катерины, народа; экспозицию образа Северьяна; экспозицию подземного царства и Хозяйки Медной горы, а также завязку двух основных конфликтов спектакля: между Данилой, Катериной, народом и Северьяном; между Данилой и Хозяйкой — властительницей подземного царства. И обо всем этом рассказано неповторимым специфическим языком балета, танцевально-симфоническим действием.

Второй акт спектакля состоит из трех картин, объединенных непрерывной линией музыкально-хореографической драматургии. Весь он основан на углублении действия, обострении конфликтов и разрешении одного из них (между Катериной, народом и Северьяном).

Первая картина — изба Данилы, куда после его исчезновения пришла или переселилась Катерина. Эта картина начинается вариацией Катерины, выражающей ее думы о Данилушке. В музыкальном отношении вариация целиком основана на темах, уже звучавших

в двух дуэтах Данилы и Катерины и в сцене помолвки. Это и не удивительно, ибо все здесь — воспоминание. И в танце Катерины, элегичном, грустном и нежном, в соответствии с музыкой возникают движения из прежних сцен, говорящие о том, что девушка как бы заново переживает и встречи с Данилой и помолвку.

При этом в музыке дан как бы «конспект» тематического материала экспозиционной части спектакля: сначала звучат темы из первого дуэта Данилы и Катерины (см. прим. 4, темы *c* и *e*), затем из помолвки (воспоминание о хороводной и о прощании с подругами), наконец, из дуэта-утешения, предшествовавшего расставанию Данилы и Катерины.

И снова, как в сцене помолвки, в избу грубо врывается Северьян. На этот раз он один, без обережных. Пришел, чтобы, воспользовавшись одиночеством беззащитной девушки, завладеть ею. Но насильник и зверь наталкивается на неожиданную стойкость и сопротивление, казалось бы, слабого и хрупкого существа. Непреклонная в своем гневе и воле к борьбе, Катерина хватает серп со стены и готова зарубить им Северьяна, приблизился он еще хоть на шаг. И тут, как и следовало ожидать, разнузданный «молодец среди овец» оказывается трусом и отступает, пригрозив на прощание бесстрашной девушке. А она, после его ухода, в бессилии опустив руки и вся сникнув от пережитого напряжения, снова горюет о Даниле и решает отправиться на его поиски.

Вся эта сцена музыкально строится на развитии и разработке тем Северьяна и Катерины. Музыка появления Северьяна вторгается в окончание предыдущей сцены, образуя резкий контраст. Здесь вводится новая разухабистая тема Северьяна (прим. 15).

15





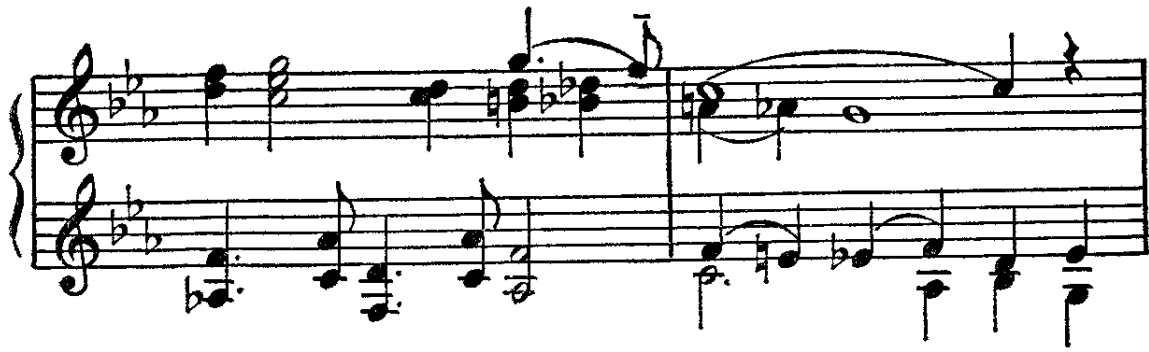
Интонации этой темы близки частушке, она отличается широкой размашистостью движения. В музыке слышится наигрыш гармошки, которая в аккордах третьего такта словно несколько фальшивит. Тема дана на фоне однообразно-тупого рокота басов. В нее таким образом привнесены элементы карикатурности.

В прежнем спектакле сцена Катерины и Северьяна решалась пантомимно. Теперь она стала танцевальной, а потому и более развернутой.

В связи с увеличением ее размеров балетмейстеру пришлось повторить один из музыкальных эпизодов сцены, ибо для танцевального выражения действия не хватало написанной по старому либретто музыки.

А после ухода Северьяна возникает изумительный по красоте музыки эпизод «Где ты, Данилушка?» Он основан на одной из мелодий грусти Катерины в сцене помолвки. Но здесь эта мелодия дана в изложении, напоминающем народную песню, плач-причитание (прим. 16).





Обращает на себя внимание не только живая выразительность интонаций и эмоциональная насыщенность гармоний, но элементы подголосочной полифонии, типичные для протяжной хоровой лирической народной песни (чередование трех-, четырех-, пятиголосия; разная ритмика голосов; выразительная хроматическая линия среднего голоса; варьирование гармонии и мелодики). Завершается же этот эпизод уходом Катерины при постепенно снижающемся движении темы, также звучавшей при прощании с подругами в помолвке (см. прим. 5 б).

В хореографическом отношении дуэт Катерины и Северьяна столь же непохож на ее дуэты с Данилой, как непохож на них и дуэт Данилы с Хозяйкой Медной горы. В контрастах этих дуэтов — удивительное разнообразие и изобретательность поддержек. Вся пластика здесь порывистая и резкая, раскрывающая тему наступления Северьяна и неумолимого сопротивления Катерины (илл. 21, 22). Движения Катерины полны гнева и ненависти. В хрупком и нежном существе обнаруживаются гордость и непреклонная воля.

Решительность, активность природы Катерины, движимой любовью к Даниле, выражаются в самом факте ее ухода на поиски любимого. После посещения Северьяна Катерина словно поняла, что больше нельзя ограничиваться пассивным ожиданием, необходимо отправиться на розыски Данилы, выручить, если надо, его из беды. Образ Катерины тем самым еще более углубляется.

И этот момент, вполне соответствующий сути музыкального образа героини, созданного Прокофьевым, есть только в спектакле Григоровича. Ибо в либретто Лавровского и Мендельсон вслед за уходом Северьяна Катерине являлась Хозяйка Медной горы, которая ее утешала и побуждала отправиться искать Данилу, заранее предрешив результаты этих поисков и вызвав радость Катерины. Тем самым образ Катерины оказывался чисто пассивным: действием целиком управляла Хозяйка.

Григорович совершенно правильно поступил, кунировав этот эпизод. Уход Катерины стал результатом ее собственного решения. Она отправляется на поиски Данилы, не зная, жив ли он и чем эти поиски окончатся. Тем самым ее поступок в условиях, где в жизни царят северьяны, становится подвигом, а характер значительно углуб-

ляется. Хрупкое и нежное существо, Катерина по силе своего духа и нравственному величию становится как бы *соизмеримой* могучей Хозяйке Медной горы, равной ей. Отсюда столь значительным будет их столкновение в дальнейшем и столь убедительными станут победа и торжество девушки.

Центральное место во втором акте занимает развернутая картина ярмарки. Ей предшествует пантомимная интермедия, изображающая, как Северьян, охраняемый бережными, отправляясь на ярмарку, нанимает для своего увеселения цыган. Эта, казалось бы, «проходная» и необязательная в спектакле сцена оказывается, однако, своеобразной прелюдией к сцене ярмарки, намечает одну из ее драматургических линий — Северьян и цыгане. Сжавшись в кучку, цыгане со страхом и недоверием смотрят на барского приказчика и лишь за хорошие деньги соглашаются его увеселять. А гордая и красивая фигура старого цыгана, полная внутреннего благородства, противопоставит уродливо кривляющейся, безобразной фигуре пьяного надсмотрщика. Тем самым тема цыган в спектакле *сливается с темой народа* и входит в конфликт Северьян — и народ.

Этот конфликт раскрывается и в самой сцене ярмарки. Начинается она большой уральской рапсодией. Как и все массовые сцены спектакля, ярмарка изображает не танцы в жизни, а жизнь в танце. Здесь даны не танцы на ярмарке, а ярмарка в танце, то есть создан *танцевальный образ ярмарки*.

Сделано это вопреки либретто и в противоположность прежнему спектаклю, где танцы на ярмарке как раз и были задуманы как «обычный дивертисмент». Поскольку дивертисмент должен быть разнохарактерным, композитору было предложено написать три контрастные танца: уральскую рапсодию, цыганский танец и русский танец, что он и сделал.

Переосмысливая сцену ярмарки в соответствии с принципами более глубокой музыкально-хореографической драматургии, Григорович решил уральскую рапсодию как экспозицию танцевального образа ярмарки, цыганский танец — как танцевально-драматическую сцену, развивающую конфликт Северьяна и народа, а русский танец балетмейстер купировал, ибо в новой концепции он оказался драматургически излишним (уральская рапсодия — это и есть русский танец).

В картине ярмарки больше внешних бытовых атрибутов, чем в какой-либо другой массовой сцене спектакля, но они все вовлечены в танец. Здесь мы видим парней и девушек, торговцев и торговок с лентами и бубликами, купцов и купчих, скоморохов, парня с гармонью и цыган с гитарами, старых и молодых цыган, бережных — многочисленный, пестрый праздничный люд, гуляющий и торгующий, танцующий и галдящий. Однако все это — в пределах единого танцевально-хореографического образа, целостного образа *танцующей ярмарки*.

Этот образ строится то на хороводах, то на движении шеренг, то на танцевальном приеме карусели — разнообразных хореографических композициях, основанных прежде всего на претворении народного танца (илл 24—26). И подобно тому как в подземном царстве танцы камней хореографически развивали образ кристаллов, изображенных на декорационном заднике, так здесь массовые танцы развивают образ карусели, «вращающейся» на заднем плане. А вся ярмарка в целом вихрем проносится перед нами, словно пестрая карусель жизни.

Музыка уральской рапсодии основана почти исключительно на тематическом материале сцены помолвки. Несколько новых тем не вносят ничего существенно нового в ее содержание. Это музыкальное единство ярмарки и помолвки не только предопределяет участие парней и девушек помолвки в сцене ярмарки, но и объединяет обе сцены, как сцены *народные*.

Народ, впервые показанный в сцене помолвки, на ярмарке предстает более дифференцированно и вместе с тем более широко и целостно.

Появление на ярмарке Катерины, разыскивающей Данилу, музыкально определено введением в поток мелодий уральской рапсодии ее первой темы (см. прим. 4, тема *a*). Появление же Северьяна с цыганами вносит перелом в гирлянду праздничных танцев. И последующая цыганская пляска — это уже не экспозиция ярмарки, а развитие действия.

В ее решении композитор исходил из необыкновенно эмоционального, глубоко драматического, почти трагического характера музыки. Вот основные темы цыганской пляски (прим. 17).

17

a)

mp *p*

b)

mp

This musical score for section b) consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking *mp* is placed in the lower left of the first measure.

This musical score continues the piece from section b). It features two staves with similar notation to the previous section, including melodic lines in the treble clef and accompaniment in the bass clef. The key signature remains the same.

c)

p cantabile

This musical score for section c) consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a more lyrical melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef and provides a steady accompaniment. The dynamic marking *p cantabile* is placed in the upper left of the first measure.

Con Ped.

This musical score continues the piece from section c). It features two staves with similar notation to the previous section, including melodic lines in the treble clef and accompaniment in the bass clef. The key signature remains the same.



В этих темах нетрудно услышать типичные ритмо-интонационные обороты цыганских плясок. И соединение тематически различных эпизодов в целостную сюиту основано на постепенном ускорении движения, нарастании общей динамики. Образующееся из развития этих тем динамичное симфоническое целое — нечто совсем иное, нежели бытовая «цыганочка». Это один из наиболее эмоционально сильных и драматичных музыкальных эпизодов балета.

Отметим прежде всего, что с цыганской музыки композитором полностью снят налет вульгарности, «кабацкого пошиба», мелодраматического надрыва, который иногда бывает свойствен натуральным напевам. Эти темы благородны. В первых двух из них слышится глубокое, искреннее чувство, звучит затаенная тоска. Третья тема отличается исключительной пластической красотой своей мелодики. В четвертой захватывает буйная стремительность движения¹. При этом смена разделов пронизана единым «током музыки», нарастанием динамики, напряжения. В результате складывается целостный, национально своеобразный и глубоко человечный образ.

В композиционном и драматургическом отношении цыганская пляска состоит из четырех разделов: общий танец, пляс Северьяна, соло молодых цыган, кода.

Северьян появляется на ярмарке в сопровождении цыган и участвует в их пляске. Естественно предположить, что цыгане как бы

¹ Интересна синтаксическая структура четвертой темы. Она построена по принципу «суммирования». Но вместо заключительного четырехтакта здесь дан трехтакт (2 + 2 + 3). Стремительное движение как бы «захлебывается», напор энергии, вызывающий ускорение движения, как бы «сжимает» четырехтактовую фразу в трехтактовую.

сливаются с его свитой и дополняют его образ. Однако это не так. Весь этот номер основан на контрасте цыган и Северьяна с осторожными. Цыгане куплены Северьяном и потому *вынуждены* увеселять его. По существу же они — часть народа. Поэтому, в отличие от Северьяна и осторожных, так красивы их фигуры, так эмоционально проникновенна и драматична их музыка и так трагичны их танцы.

В старом спектакле цыгане входили в образный мир Северьяна. У Григоровича они сливаются с образом народа. Такая трактовка подсказана характеризующей их музыкой и впервые реализована балетмейстером на сцене.

Пляс Северьяна врывается в цыганский танец не как его органический элемент и естественное продолжение, а как нечто чуждое и инородное. И музыка его, основанная на разухабистых, разудалопальных и лихих мотивах, столь контрастна напевным мелодиям цыган. В плясе Северьяна — угарное, хмельное веселье, разнузданная бесшабашность, сквозь которые сквозят, однако, надрыв и звериная тоска.

Когда же Северьян заставляет плясать для себя молодую цыганку, в танце ее с цыганом разворачивается целая драматическая сцена. В отчаянии закрывает голову руками молодой цыган, словно на надругание выставляют его невесту, и постепенно сам вовлекается в танец, становящийся все более стремительным и самозабвенным. В его бешеных ритмах, неистовых, иступленных метаниях от одного конца сцены к другому — словно желание забыться в упоении темпераментной пляски. В целом вся сцена цыганского танца дает образ гордой и непокорной, стихийной и жизнелюбивой вольницы, для которой власть Северьяна — трагическое надругательство (илл. 27, 28).

Второе появление Катерины, разыскивающей Данилу (вновь «заданное» ее музыкальной темой), переключает на нее внимание Северьяна. И неизвестно, чем бы кончились его новые поползновения захватить Катерину на глазах всего честного народа, если бы не появилась вдруг необычная женщина, остановившая его неистовое буйство. Это — переодетая Хозяйка Медной горы (в музыке — ее первая тема).

Ноги Северьяна приросли к земле. Он дергается, хватается руками за сапожища, пытается грозить странной незнакомке и наступать на нее. Но стоит ей взмахнуть рукой, и он уже повержен на землю, а она с удивительной легкостью пробегает по его распростертому телу.

В испуге и удивлении замерла толпа, сбились в кучу цыгане, дрожат от страха осторожные. И тут начинается замечательная сцена погони и гибели Северьяна (третья картина второго акта). Она основана на стремительной музыке скерцозного характера (типа перпетуум-мобиле), импульсивные ритмы которой очень точно претворяются балетмейстером в пластическое действие.

Хозяйка на мгновение освобождает Северьяна, чтобы увлечь его за собой. Озверелый Северьян кидается вслед за надругавшейся над ним женщиной. Пестрая и разнообразная ярмарочная толпа теперь сливается в единую массу, то шарахающуюся от фантастического существа, то в неудержимом любопытстве устремляющуюся вслед за ним.

Воспользовавшись моментом, улепетывают цыгане, в страхе разбегаются осторожные. А Хозяйка увлекает Северьяна все дальше и дальше, уводит его в горы (меняется декорация), на то место, где явилась она впервые Даниле, и тут снова приковывает его к земле (илл. 29).

Поняв, что перед ним сама Хозяйка Медной горы, Северьян в ужасе мечется, хочет бежать, но подошвы его сапог прочно приросли к земле. От агрессии его не осталось и следа. Теперь он униженно молит Хозяйку не губить его, пресмыкается перед ней, пытается вырваться из-под ее власти.

Но Хозяйка неумолима. Ее ранее гибкие движения, полные таинственности позы и быстрые пробежки теперь сменяются волевыми и сильными взмахами рук и ног. Она сбрасывает бытовую одежду, в которой явилась на ярмарке, и предстает перед Северьяном во всем своем волшебном величии. В этот момент ее угловатые позы и резкие повороты напоминают эпизод, когда она открывала Даниле подземное царство.

Тогда Хозяйка привлекала к себе Данилу, а теперь расправляется с Северьяном. И барский холоп начинает постепенно проваливаться под землю. Вот ноги его погрузились по щиколотку. Стоявший спиной к зрителям, он теперь резким движением, собрав последние усилия, поворачивается к ним лицом. И это лицо ужасно. На нем — страх перед неотвратимой расплатой, отчаяние малодушного труса. Вот он погрузился по колени, по пояс, по шею. Бьется и извивается его прикованное к земле тело. И вот уже над разверзшейся ямой остается одна судорожно мечущаяся кисть руки со скрюченными пальцами. Падает занавес.

Образ Северьяна обладает в спектакле Григоровича столь ясной социальной характеристикой, так определенно противостоит в своем хореографическом облике народу и до такой степени четко развивается в конфликте с ним, что непонятен вывод, прозвучавший в критике, будто «незаметно ушла из спектакля социальная тема»¹. Сила спектакля Григоровича в том, что все действие раскрывается в нем хореографически. Балетмейстер поставил не драматический спектакль, где слова заменены жестами, а балетный спектакль, где содержание тождественно с тем, что дано в танце, и где вся полнота драматургии воплощена в хореографии и через хореографию, а не вне

¹ В. Залесский, Литература и балет — «Советская музыка», 1959, № 8, стр. 54.

ее. В танцевально-пластическом же содержании спектакля Григоровича социальная тема, выраженная в конфликте Северьян — народ, раскрыта необычайно образно и ярко.

Подобно тому как второй акт спектакля начинался вариацией тоскующей и вспоминающей Данилу Катерины, так и третий акт начинается аналогичной сценой. Такая периодичность подчеркивает неизменность чувств неутешной в своем горе девушки.

Зима. В поисках Данилы Катерина забрела в горы и греется у костра. Ее вариация, как и в начале второго акта — музыкальное воспоминание о Даниле. Здесь снова использованы темы их первого лирического дуэта, но на этот раз другие (см. прим. 4, темы *c* и *e*).

Из пламени костра Катерине является Огневушка-поскакушка и приглашает следовать за ней, помахивая своим алым платочком. Катерина сначала не может уразуметь, чего добивается от нее это миниатюрное фантастическое существо (илл. 30, 31). Но, *начав повторять ее движения*, понимает ее (снова чисто хореографическое выражение действия) и следует за нею.

Вся сцена Катерины с Огневушка-поскакушкой основана на очаровательной скерцозной музыке, лукавой и звонкой, с веселыми синкопами, как бы подсказывающими небольшие прыжки (прим. 18).



В эту сцену включены также скерцозные темы из первого дуэта Катерины и Данилы (см. прим. 4, темы *e* и *d*). Огневушка-поскакушка тем самым оказывается близка одной из граней музыкального образа Катерины. А быть может, это часть ее собственного существа?

В хореографическом отношении танец Огневушки-поскакушки основан на мелкой технике (небольшие прыжки-подскоки, релеве

и эшапе, туры и пируэты). Катерина повторяет движения Огневушки (шене, жете, пируэты), и та ведет ее в подземное царство к Даниле.

Если первая картина подземного царства давала его экспозицию и дополняла образ Хозяйки Медной горы, то вторая — развивает, углубляет и разрешает взаимоотношения Хозяйки Медной горы, Данилы и Катерины. Поэтому эта картина насквозь танцевально-действенная.

Начинается она вариацией Данилы, для которой используется музыка заключительного вальса из первой подземной картины (балетмейстерское повторение)¹. Но драматургический смысл этой вариации совсем иной, чем вариации Данилы в первой подземной картине. Там он танцевал на фоне неподвижных камней и был чужой среди них. Здесь он познал их тайны и танцует вместе с ними, как свой среди них. Таким образом, идея *освоения* Данилой тайн подземного мира выражается в спектакле чисто хореографически — в сопоставлении двух его танцевальных вариаций, а не в пантомимном «изучении» камней, как выражалась она в натуралистических постановах.

Следующий этап развития действия — дуэт Данилы и Хозяйки Медной горы. Музыка этого величественного и пышного адажио перенесена сюда балетмейстером из первой подземной картины. И это вполне оправданно. Лишь после того как Данила освоился в подземном царстве, овладел его тайнами, Хозяйка Медной горы открывает ему свою любовь, убеждает остаться с ней навсегда.

Музыка большей части дуэта основана на развитии первой темы Хозяйки Медной горы. Танец Данилы и Хозяйки по-прежнему полон сложных, почти акробатических поддержек (илл. 32—33). Движения Хозяйки гибки и прихотливы. Только здесь уже исчезает образ ящерицы и на первый план выступает глубоко и страстно любящая женщина.

И Данила в этом танце сначала един с нею. Он отнюдь не борется с ней, как Катерина боролась с Северьяном. Ведь его душа полна красотами подземного царства, он вжился в этот мир, освоился с его Хозяйкой.

Но его любовь принадлежит Катерине. И в самый кульминационный момент дуэта Данилы и Хозяйки Медной горы в музыке вдруг появляется тихая и нежная тема второго дуэта Данилы и Катерины (см. прим. 10). словно повеяло на Данилу чем-то самым дорогим ему. Вспомнил он о Катерине. И сник, опустил печально голову, руки. Бессильно соскользнуло вниз вдоль его фигуры тело Хозяйки.

Этот момент (появление темы любви Данилы и Катерины) — переломный в музыкально-хореографической драматургии дуэта

¹ В стокгольмской и второй ленинградской редакциях «Каменного цветка» балетмейстер вместо повторения данного вальса ввел для вариации Данилы с камнями вальс из Седьмой симфонии С. Прокофьева, сделав эту сцену еще более развернутой.

Данилы] и Хозяйки Медной горы. В музыке после него возникает тревожная тема из первого их дуэта (см. прим. 13). В танце явственными становятся отказ Данилы от Хозяйки, его стремление на волю и ее мольба, душевная боль. Данила теперь словно задыхается в подземном царстве, жаждет вырваться из него.

Поняв свое бессилие, Хозяйка отсылает Данилу в глубь подземного царства, и в этот момент, ведомая Огневушкой-поскакушкой, появляется Катерина. Ее выход сопровождается нежная и хрупкая музыка эпизода «Где ты, Данилушка?» из второго акта (тема страдания Катерины).

Дуэт-диалог Катерины и Хозяйки Медной горы — борьба за право на Данилу. Музыка этой сцены построена на чередовании и развитии тем Хозяйки, Данилы и Катерины. А в танце при всей контрастности пластики Хозяйки и Катерины они предстают как равные по величию и силе духа соперницы. Катерина здесь гневна и требовательна, она активно борется за Данилу, наступает на соперницу, не боясь ее волшебной силы. Но та и не думает эту силу применять, ибо в любви к Даниле, в соперничестве с Катериной она *человечна*.

Хозяйка не только открыла Даниле тайны каменной красоты, обогатив тем его будущее творчество, но и во взаимодействии с прекрасными героями-людьми сама поднялась до *человеческого благородства*. А потому теперь, словно поняв тщетность надежд на торжество мертвой каменной красоты над живой человеческой красотой любви, самоотверженности, творчества, она отдает Катерине Данилу.

Возвращая его из глубин подземного царства, Хозяйка прощается с ним и с Катериной¹. Их трио, в котором Данила и Катерина устремлены друг к другу, а Хозяйка Медной горы переживает боль и горечь разлуки, опирается на музыкальный эпизод, основанный на темах только Данилы и Катерины, но не Хозяйки. Этим подчеркивается победа и торжество любви реальных героев. Это трио можно было бы назвать дуэтом Данилы и Катерины с участием Хозяйки Медной горы. По сравнению с дуэтом-утешением из второй картины роли Данилы и Катерины здесь как бы поменялись местами: Катерина встревожена и обеспокоена участием любимого, а он стремится успокоить и утешить ее, подтвердить ей свою верность. В своей взаимной любви они словно отчуждены от Хозяйки, которой тяжело расстаться с *с*любившимся ей мастером (илл. 35). Заключительная мизансцена фиксирует внутреннюю драматическую суть этого трио (илл. 36).

¹ По ремаркам либретто, Хозяйка в конце дуэта заколдовывает Данилу, заставляет его окаменеть, а теперь снова расколдовывает и оживляет его. Этот момент выражен в спектакле Григоровича неясно. Данила словно прирастает к скале, а затем отрывается от нее. Кажется, что он просто скрывается в глубинах подземного царства и вновь возвращается из них. Но это не меняет сути дела и даже больше соответствует напряженному развитию внутреннего действия, не затемняя его занимательными, но драматургически лишними волшебными превращениями.

А затем наши герои оказываются на земле, в том самом месте, где Данила мечтал о каменном цветке и где произошла их первая встреча в спектакле. Последний дуэт Данилы и Катерины полон упоения счастьем. Здесь впервые в их совместном танце появляются прыжки и поддержки полетного характера.

Навстречу им выходят односельчане. В музыке звучит и утверждает первая тема Данилы (см. прим. 1). Односельчане обвиняют Катерину и Данилу зеленой лентой. Танцевальный апофеоз выражает единство народа и юных героев (илл. 37). Теперь уже они никогда не расстанутся ни друг с другом, ни с народом, ни с творческим трудом. Познав тайны природы, Данила отдаст их творчеству, людям. И как прощальное напоминание о подземном царстве, на заднем плане высвечиваются Каменный цветок и Хозяйка Медной горы.

Так заканчивается этот замечательный спектакль, который был «задуман как непрерывное хореографическое действие, как непрерывный танцевальный рассказ о пережитом героями сказов Бажова»¹. Он утвердил в нашем балетном искусстве новый тип музыкально-хореографической драматургии, основанной на полном слиянии музыки, танца и действия. Он практически опроверг эстетику односторонне драматизированного балета-пьесы. Он принес на балетную сцену яркие образы и глубокие идеи.

Ю. Григорович непрерывно совершенствует свой спектакль, живущий на сцене уже около пятнадцати лет. Он имел шесть редакций (две в Ленинграде, две в Москве, а кроме того — в Новосибирске и в Стокгольме). Разумеется, все это были редакции *одного* спектакля, не вносящие в его музыкально-хореографическую драматургию каких-либо принципиальных изменений. Балетмейстер добивался большей смысловой ясности финала, вносил в хореографию отдельные уточнения, пробовал различные варианты в использовании музыки (например, вальс из Седьмой симфонии Прокофьева вместо повторения вальса «Каменный цветок» в третьем акте). Образное же решение спектакля в целом пришло сразу. Стремление к совершенствованию деталей и частных в процессе сценической жизни балета показательно для Григоровича, как художника растущего, ищущего, не успокаивающегося на достигнутом, идущего вперед.

Любое музыкально-сценическое произведение всегда нетождественно своему литературному первоисточнику. Воплощая многие замечательные страницы сказов Бажова, балет С. Прокофьева — Ю. Григоровича, с нашей точки зрения, гораздо значительнее и глубже их.

Достаточно указать на такой момент. В рассказе П. Бажова «Горный мастер» Хозяйка Медной горы предлагает Даниле решить следующую дилемму: «Ну, Данило-мастер, выбирай — как быть? С ней (Катериной. — В. В.) пойдешь — все мое забудешь, здесь

¹ Ю. Г р и г о р о в и ч, О спектакле.—«Каменный цветок», стр. 11.

останешься — ее и людей забыть надо». Данила выбирает людей, «и полянка с диковинными цветами сразу потухла»¹.

В балете эта ситуация решена гораздо глубже. Данила осваивает красоты подземного мира, овладевает его тайнами. Хозяйка наделяет его познанием красоты природы. И мы верим: Данила обогатит ими свое творчество, подарит его людям. К этому подводит вся суть и логика развития его образа.

Перед Данилой 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 из него.

Образ Хозяйки Медной горы в балете также гораздо глубже и сложнее, чем у 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 Бажова.

Да и все другие образы и действенные ситуации балетного спектакля глубже, крупнее, идейно значительнее, чем в уральских сказах писателя. Вобрав в себя все лучшее из них, балетный спектакль благодаря музыке и хореографии обогатил и развил почерпнутые из литературы образные «зерна».

Поэтому утверждение, будто Григорович в своем спектакле «слишком далеко ушел от характеров и живой конкретной атмосферы бажовских сказов»², высказанное в порицательном смысле, неправомерно. Музыкально-сценическое произведение не совпадает целиком по смыслу со своим литературным первоисточником даже тогда, когда пишется на его подлинный текст (как, например, опера «Каменный гость» Даргомыжского). Григорович же не ушел от сказов Бажова, а по-своему осмыслил их, при этом осмыслил в духе музыки С. Прокофьева. Можно пожалеть, что с композитором не работал сам Ю. Григорович. Но неверно делать вывод, будто в его «Каменном цветке» заключена «ошибочная концепция»³. И уж тем более совершенно неправомерно утверждать, будто «это спектакль, лишенный социальной среды, народности, времени и пространства, а потому и жизненной силы»⁴.

Подобные заявления показывают, с каким трудом преодолевались в нашей хореографии слабые стороны «драмбалета». Новое ревнивыми старого встречалось в штыки и в борьбе завоевывало себе право на жизнь. Но борьба эта кончилась победой нового, «Камен-

¹ П. Б а ж о в, Малахитовая шкатулка, М., Гослитиздат, 1961, стр. 55.

² В. З а л е с с к и й, Литература и балет.—«Советская музыка», 1959, № 8, стр. 53.

³ Т а м ж е.

⁴ Сб. «Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советского балета», стр. 83.

ный цветок» живет на сцене. Он оказал сильное влияние на последующее развитие искусства.

Мы видели, что концепция спектакля глубока и значительна. «Каменный цветок» — своеобразная «песня без слов» в честь природы, труда и любви, — хорошо писал о ней Ю. Слонимский¹. Верно определила ее также В. Красовская: «Для художника нет жизни вне искусства, но и искусство, оторванное от жизни, мертво. Мастер Данила, герой «Каменного цветка», задыхается среди сокровищ Хозяйки Медной горы, ибо вся их красота попросту не существует независимо от человека»².

Благодаря единому, подлинно реалистическому принципу музыкально-хореографической драматургии и изумительному изобразительному решению (о котором подробно будет идти речь в последней главе) «Каменный цветок» в постановке Григоровича — спектакль удивительно цельный. Композитор Д. Шостакович так писал о нем после премьеры: «Главное достоинство спектакля я вижу прежде всего в органичном сочетании музыки, хореографии и декорационного оформления. Все едино, цельно, взаимосвязано. Найдена та заветная «мера вещей», которая гармонично соотносит между собою все элементы постановки, пронизывает их общим музыкальным тоном. И зритель, даже посмотрев балет однажды, уносит с собою ясный художественный образ спектакля»³.

¹ Ю. С л о н и м с к и й, Песнь о природе, труде, любви... — «Ленинградская правда», 1957, 10 мая.

² В. К р а с о в с к а я, Современные выразительные средства в балете. — Сб. «Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советского балета», стр. 59.

³ Д. Ш о с т а к о в и ч, Второе рождение балета. — «Литературная газета», 1957, 8 июня.

В «Каменном цветке» Ю. Григоровича реализм хореографии был достигнут без утраты ее специфики. По своей содержательности, идейной глубине и драматургической полноценности этот спектакль не уступал лучшим произведениям советского балетного театра, но превосходил их по богатству и разнообразию танцевальных средств и форм, главное же — утверждал драматургию балетного спектакля не просто как сценическую, но прежде всего как музыкально-хореографическую. Действие «Каменного цветка» — это действие танцевальное, танец же представляет собой как бы перевод в зрительный план симфонического развития музыки, несущего определенную образно-драматургическую концепцию.

Такие спектакли, находящиеся на главном пути развития советского балета, разумеется, можно создавать лишь в том случае, если в основу берется произведение с художественно полноценной музыкальной драматургией. Между тем в развитии балетного жанра в советской музыке со второй половины 50-х годов наступил некоторый застой. Талантливых балетов создавалось мало. Их просто не хватало для того, чтобы удовлетворить потребности театров и заполнить репертуар. Балетмейстеры же, не имея полноценного постановочного материала, нередко вынуждены прибегать к разнообразным паллиативам.

К ним относятся постановки *балетов-компиляций, балетов-перелицовок*, а отчасти также *и балетов по симфоническим произведениям, для танца не предназначенным*. Хотя каждый из этих жанров имеет право на существование, но в развитии балетного театра в целом их значение может быть скорее побочное, нежели определяющее. Специфика музыкально-хореографической драматургии балетного спектакля нередко в них нарушается.

На протяжении последнего десятилетия подобные жанры получили большое распространение, и в них возникли некоторые отрицательные тенденции, связанные с недооценкой роли драматургии. Творчество Григоровича противостояло этим тенденциям в такой же мере, как и односторонней драматизации балета.

Какие только *компилятивные балеты* не шли за последнее десятилетие 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 («Горящее сердце»), А. Спендиарова («Хандут»), Д. Шостаковича («Цветы», «Барышня

и хулиган») и других композиторов. Но ведь при помощи компиляции невозможно 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, как правило, оказываются в известной мере внешними. «Нанизывание» различных самостоятельных пьес на внешнесюжетный 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. И не случайно, что эти балеты имели, как правило, неглубокое содержание, а порою и откровенно развлекательный характер.

Правда, среди них были также и удачные спектакли. К ним относятся «Барышня и хулиган» в постановке К. Боярского на музыку Д. Шостаковича (Малегот, 1962) и «Подпоручик Киже» в постановке О. Тарасовой и А. Лапаури на музыку С. Прокофьева (Большой театр, 1963). Однако в обоих спектаклях использовалась не просто инструментальная музыка, а музыка, связанная с драматургическими жанрами (балетная музыка Д. Шостаковича, музыка для одноименного кинофильма С. Прокофьева). В них была найдена убедительная драматургическая концепция спектакля в целом и создана острая, интересная хореография. В «Подпоручике Киже», кроме того, были раскрыты новые возможности полифонического танца (например, сочетание траурного шествия и издевательского пляса народа при похоронах подпоручика Киже).

При всей разноплановости этих спектаклей — один лирико-психологический, другой социально-сатирический — их успех в большой мере определялся содержательностью образов и общим высоким качеством музыки. И все-таки подобные произведения лишь отчасти могут заменить балеты с полноценной музыкальной драматургией. Это один из возможных жанров многожанрового балетного театра, но не ведущий, не имеющий определяющего значения.

То же можно сказать и о *балетах-перелицовках* с присочинением нового сюжета к старой музыке. Их примеры: «Фадетта» («Сильвия» Делиба), «Ночной город» («Волшебный мандарин» Бартока), «Гаянэ» А. Хачатуряна (с новым сюжетом в московской редакции), «Весна священная» И. Стравинского (в постановке Н. Касаткиной и В. Васильева) и др.

В подобных спектаклях, даже если они обладают большими достоинствами, нередко ощутима внутренняя неорганичность, заметны противоречия между сценическим действием и музыкой. Говоря о «Фадетте» Лавровского, Лопухов не без основания отмечает: «Сам по себе сценарий сделан превосходно. Содержание его жизненно, просто, человечески правдиво и предназначено для танца. Вопрос

лишь в том, можно ли было на музыку, сочиненную для определенного мифологического, пусть даже неудачно драматически изложенного сюжета, нанизать совершенно другое содержание? Думаю, что это намерение не могло привести к полноценным результатам»¹. В спектакле (особенно во втором акте) «все время чувствуется разлад музыки с действием... Ставить движения и мизансцены *на музыку, под музыку и в музыку* — задачи совершенно различные. Чтобы поставить танец или какое-нибудь действие *в музыку*, мало не расходиться с нею только в метре...»².

В перелицованных балетах нередко возникает расхождение музыки и действия по образному смыслу. Будучи искусством, лишенным конкретных наглядно-зрительных образов, музыка до известной степени допускает вариантность предметного, а следовательно, и сюжетного содержания того действия, с которым связывается она на сцене. Отсюда проистекает сама возможность сценарных перелицовок в балете, равно как и возможность отдельных удачных произведений этого рода. Вместе с тем музыка является искусством, предельно конкретным в своем эмоционально-смысловом и звуко-изобразительном содержании. И потому в сценарных перелицовках возникает опасность эмоциональных и смысловых расхождений с музыкальными образами.

Например, в «Ночном городе», поставленном Л. Лавровским на музыку «Волшебного мандарина» Бартока (Большой театр, 1961), фантастико-символический сюжет был заменен событиями, разоблачающими мир современного капиталистического города. Волшебный мандарин, символизирующий неумирающие силы любви и человечности, превратился в обыкновенного рабочего парня, а Проститутка — в девушку, которую этот парень спасает от бандитов. Хотя композиционно и ритмически новое действие не расходилось с музыкой, но по своему образному значению порою не соответствовало ей. Так, в спектакле некоторые лирические эпизоды попадали на гротесковую музыку. Адажио главных героев заканчивалось их любовным признанием, на лицах появлялось просветление, улыбка, а в музыке никакого перелома и просветления не было.

Особо следует выделить «Весну священную» И. Стравинского в постановке Н. Касаткиной и В. Василёва (Большой театр, 1965), где присочинение нового сюжета отчасти оправдано тем, что сценарные подробности старой постановки не сохранились, по крайней мере в нашей стране. Молодые балетмейстеры создали спектакль, по своему содержанию и хореографическому языку глубоко современный, осмыслили балет с позиций людей сегодняшнего дня. В основе спектакля — большая гуманистическая идея обретения человечности в восстании против идолов. Любовь пробуждает в диком

¹ Ф. Л о п у х о в, Шестьдесят лет в балете, стр. 281.

² Т а м ж е, стр. 282.

Пастухе человека и заставляет его восстать против варварских законов рода. При безупречном совпадении хореографии с музыкой в композиции и в ритмах вопрос о соответствии нового содержания спектакля образному строю музыки Стравинского является, однако, спорным.

Вернемся к положению о том, что балет это драма, написанная музыкой и воплощенная в хореографии. Из этого положения вытекает, что как в тех случаях, когда музыка подбирается к драматическому сюжету, так и в тех случаях, когда драматический сюжет подгоняется под готовую музыку, художественно полноценного произведения в полном смысле этого слова, как правило, не получается. Здесь возможны лишь отдельные удачные исключения.

Балеты-компиляции и перелицовки иногда вызваны стремлением соединить со сценой или спасти от забвения замечательную музыку. Поэтому они могут быть правомерны, но не должны претендовать на подмену главного пути нашего балета. Этот путь связан с идейно и содержательно масштабными произведениями, где музыка несет в себе драму и определяет танцевальное действие.

В последнее десятилетие в репертуаре театров необычайно большое место заняли *одноактные балеты* и разного рода *хореографические миниатюры*. В связи с этим порою говорилось об опасности мелкотемья в нашем балете. Между тем ставить знак равенства между мелкотемьем и малыми хореографическими формами никак нельзя. Главное ведь — не размеры, а содержание и его художественное воплощение.

Иной одноактный балет может быть гораздо интереснее, значительнее и хореографически богаче, чем четырехактный. Поэтому одноактные балеты хороши тогда, когда в них есть плодотворные поиски и эксперименты, для которых они даже больше подходят, чем балеты крупных форм, и плохи тогда, когда скатываются на путь развлекательности и внешней зрелищности, связанной с утратой больших идейно-творческих задач.

Для решения современной темы малые хореографические формы необычайно благодарны. Ведь именно здесь можно прежде всего уловить и претворить в танце особенности пластики современного человека, можно провести «подготовительную работу», ведущую к появлению масштабных произведений о наших днях, сразу создать которые не так-то просто. Роль малых хореографических форм по отношению к «полнометражным» балетам может быть уподоблена роли бытового романса и песни по отношению к опере. Это роль в известной мере лабораторная, экспериментальная. Хореографические миниатюры могут быть подобной лабораторией «пластических интонаций», накапливающих образные качества, связанные с современностью. У нас уже есть известный творческий опыт, представленный в отдельных работах Л. Якобсона, В. Варковицкого, А. Ермолаева, А. Лапаури, К. Голейзовского и других балетмейстеров.

Однако он еще недостаточен для того, чтобы дать качественный скачок в развитии хореографии, и потому его следует продолжить¹.

Особенно много одноактных балетов появилось в последнее десятилетие на основе *симфонических произведений*, для *танца не предназначенных*. В противоположность балетам-пьесам их нередко называют балетами-симфониями. Хотя название это сугубо условно, но такие спектакли действительно во всем противоположны крайностям балета-пьесы. Однако они впадают в другую, не менее опасную крайность.

В балетах по симфоническим произведениям преодолеваются недостатки односторонне драматизированного балета-пьесы, о которых шла речь в предыдущей главе. 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 порою 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 условным 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 частное и 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 оказалось неубедительным. Синтез музыки и хореографии на чисто лирической основе, вполне возможный в танцевальной миниатюре, неосуществим в спектакле, хотя бы и одноактном. Ведь само понятие спектакля предполагает действенное зрелище.

¹ В области малых хореографических форм у нас долгое время преобладали эстрадные танцы (исполнявшиеся в эстрадных концертах и в выступлениях танцевальных ансамблей), в конце 50-х гг. появились спектакли хореографических миниатюр и одноактные балеты, и лишь недавно как бы заново родился жанр камерного балета.

Правда, симфоническая музыка обладает своей особой драматургией. Но превратить зримые образы хореографии в прямой аналог музыкальной драматургии, лишенной драматургии сценарно-сценической, невозможно, и мы далее постараемся это доказать. И потому при отанцовывании симфонической музыки вместо *обобщенных* образов нередко возникают *отвлеченные*, танец становится самодовлеющим и внутренне опустошается. Опыты такого рода, как правило, не оправдали себя и в большинстве случаев привели либо к неудачам, либо к появлению противоречивых произведений.

Вопрос этот заслуживает специального рассмотрения. Ю. Слонимский видит истоки соединения танца с симфонической музыкой довольно глубоко в истории. Отмечая первые попытки такого рода уже в начале 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. И далее этапы этого пути — 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»².

Чтобы разобраться в природе балетов на симфоническую музыку, для танца не предназначенную, необходимо, как нам кажется, разделить три вопроса: о симфонизации балетной музыки в творчестве Чайковского и Глазунова, о симфоническом танце в балете, о балетах на основе самостоятельных симфонических произведений.

Что касается симфонизации балетной музыки в творчестве Чайковского и Глазунова, то это глубоко прогрессивное явление, небывало обогатившее хореографическое искусство в целом. Суть его состоит в привнесении в балет высших достижений современной симфонической музыки с ее идейной значительностью, сложным языком, динамическими формами развития (при этом без утраты дансантиности и балетной специфики). Благодаря этому связь хореографии с музыкой становилась более глубокой, танцевальное искусство получало для своего развития мощные стимулы.

Симфонизация балетной музыки и развитие симфонического танца в хореографии — взаимосвязанные, но разные процессы. Понятие танцевального симфонизма возникло *по аналогии* с понятием музыкального симфонизма. Оно имеет *метафорический* характер. И потому танцевальный и музыкальный симфонизм нельзя уподоблять полностью, хотя между ними, безусловно, есть сходство.

¹ Ю. С л о н и м с к и й, Пути балетмейстера Лопухова. — В кн.: Ф. Л о п у х о в, Шестьдесят лет в балете, стр. 31.

² Т а м ж е, стр. 33.

Ф. Лопухов, впервые теоретически обосновавший понятие танцевального симфонизма, считал его определяющим признаком «принцип тематической хореографической разработки»¹. Но это понятие шире. Как и музыкальный симфонизм, симфонический танец основан прежде всего на обобщенно-поэтическом выражении чувств и на своеобразной драматургии переживаний, рожденных жизнью и заключающих в себе определенную идею. Как и симфоническое развитие музыки, он строится на основе образных контрастов, тематической разработки пластических мотивов, динамических «волн» нарастаний и спадов, «полифонического» сочетания различных танцевальных линий и выразительных средств. Как и в симфонической музыке, средствами симфонического танца может быть достигнуто наиболее глубокое идейно-образное отображение жизни.

Говоря о симфоническом танце, обычно имеют в виду развернутые массовые хореографические композиции с участием солистов, корифеев и кордебалета, построенные не на основе бытоподобия или 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», nereид 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, вело к его достижениям, а все последующее — опиралось на них.

Понятие симфонического танца прилагается обычно к композициям, основанным на школе классического танца, но отнюдь не к любым массовым балетным сценам вообще. Это не случайно, а связано с обобщенностью, антибытовизмом, выразительной природой классического танца, что позволяет уподоблять такого рода композиции обобщенно-выразительной, эмоциональной в своей основе образности симфонической музыки. 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 бук-

¹ Ф. Л о п у х о в, Пути балетмейстера, «Петрополис», 1925 стр. 58.

вальном 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, для танца не предназначенной, 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 в такого рода опытах 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 порою 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.

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.»¹.

Еще в первой своей книге, говоря о музыке для такой формы хореографии, Лопухов отмечал: «Весьма желательно, чтобы она писалась заново»², то есть уже тогда балетмейстер сознавал сомнительность приспособления симфонии к не вытекающему из нее балетно-драматургическому замыслу. С полной ясностью говорит об этом Лопухов и в своей новой книге: «Асафьев и Гаук склонялись к тому, что для моего замысла надо было бы наново написать музыку»³. И он соглашается: для спектакля «Величие мироздания» «нужно

¹ Ф. Л о п у х о в, Шестьдесят лет в балете, стр. 244.

² Ф. Л о п у х о в, Пути балетмейстера, стр. 53.

³ Ф. Л о п у х о в, Шестьдесят лет в балете, стр. 244.

было написать специальную музыку, а не приспособлять к ней бетховенскую. Сейчас я это понимаю»¹. Тем не менее Лопухов считает жанр «танцсимфонии» в принципе правомерным. Мы бы лишь прибавили: правомерным на боковых путях хореографии, на «периферии» балетного театра. Это возможная, но не главная разновидность жанрово многообразного хореографического искусства.

Правомерным считает этот жанр 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»². Эти утверждения представляются нам правильными. Но если «танцсимфония» — не балет, тогда возникает вопрос: а что же это? С нашей точки зрения, «танцсимфония» в лучших случаях — это разросшийся до больших размеров эстрадный (или камерный) танцевальный номер (сюжетный или бессюжетный, массовый или сольный, серьезный или развлекательный). В худших же случаях — это не балет, претендующий, однако, быть балетом и потому, как и всякая неправомерная претензия, несущий в себе ложные тенденции.

Чтобы доказать это, обратимся к практике постановки балетов на симфоническую музыку, для танца не предназначенную, сложившейся в последнее десятилетие.

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. Есть и другой путь — непрограммного отанцовывания непрограммной же музыки, и мы рассмотрим его далее. Сейчас же речь идет о тех случаях, когда музыка берется непрограммная, но на ее основе создается программная постановка. 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

¹ Ф. Лопухов, Шестьдесят лет в балете, стр. 245.

² Ю. Слонимский, Пути балетмейстера Лопухова.— В кн.: Ф. Лопухов, Шестьдесят лет в балете, стр. 33.

«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).

В последнем произведении автор к непрограммной симфонии Прокофьева присочинил сюжет, но из опасения чрезмерного огрубления музыки сделал его неясным, неопределенным, туманным, полусимволическим. Однако и эта расплывчатость сюжета не спасла от навязывания музыке посторонних ей коллизий и образов.

Основные персонажи спектакля, призванные олицетворять типичные образы советской молодежи, были названы в программе «Он» и «Она». Они получились безликими по своей танцевально-пластической характеристике, ибо были лишены какого бы то ни было *действия*. И уже эта хореографическая неопределенность противоречила глубокой образной содержательности основных тем симфонии, связанных с героями спектакля.

Для создания драматического конфликта Газиев использовал образ смерти — символическую фигуру черного Незнакомца, несущего несчастье людям. Однако музыка не давала повода для столь страшного и мрачного образа. В разработке первой и в развитии второй частей симфонии возникают некоторые драматические осложнения, обостряются звучания, словно ложатся тени на мир светлых чувств, доминирующих в симфонии. Это подготавливает и делает возможным ее печальный конец, ассоциирующийся с образом прощания, расставания, ухода. Но эти осложнения и затенения, во-первых, незначительны, во-вторых, не связаны с каким-либо новым музыкальным образом, а даются на развитии основных музыкальных тем, в-третьих, не носят столь «инфернального» характера. Поэтому персонификация конфликтного начала симфонии да еще трактовка его в виде страшного и мрачного образа смерти не совпала с музыкой.

В противоречии с музыкой было дано и развитие основного конфликта балета. Жертвой ужасного Незнакомца оказывалась Звездочка — другой символический образ, напоминавший традиционных амуров, которые в старых балетах соединяли влюбленных. Ее гибелью кончалось произведение. Тем самым центр тяжести в его содержании переносился на отношения Незнакомца и Звездочки, в то время как в музыке он лежал на основных темах первой части, связанных с главными героями балета, названными «Он» и «Она». Возникало смысловое противоречие музыкального и зрительного «рядов».

Начиная с «Величия мироздания» Ф. Лопухова и кончая современными советскими и зарубежными опытами, нам не известно ни одного спектакля, где было бы оправдано присочинение сюжета к непрограммной музыке. Музыканты хорошо знают, что всякое сюжетное объяснение непрограммной музыки всегда грешит в лучшем случае — субъективностью, в худшем — вульгаризацией. Тем

более это относится к балетному спектаклю, где такое «объяснение» становится непосредственно наглядным, зримым.

Чувствуя это, балетмейстеры порою избегают при хореографическом воплощении крупных форм инструментальной музыки предписывать ей определенный сюжет. Но так как соотношение музыкальных тем и образов диктует то или иное соотношение персонажей, то сюжет все равно получается, при этом неясный и смутный, что несколько не лучше навязанного музыке определенного сюжета.

Так произошло не только в упомянутой постановке Седьмой симфонии С. Прокофьева, но и в постановке Секстета для духовых инструментов Ф. Пуленка молодым балетмейстером Н. Маркарьянцем (Ленинград, 1966). Данный трехчастный Секстет, представляющий собою камерный сонатный цикл (*Allegro vivace — Divertissement — Finale*), не мог быть истолкован программно — это было бы грубой вульгаризацией. Но развернутость формы и музыкальная драматургия, ему присущие, не позволяли истолковать его чисто лирически, толкали на выражение каких-то отношений между балетными персонажами. Хореографическое решение было такое: тройке мужчин соответствовали или отвечали две тройки женщин. В композиционном и лексическом построении танцев балетмейстер проявил талант и изобретательность. Но смысл всего был неясен. Можно было уловить, что одна тройка женщин «хорошая», другая «плохая», что идет своеобразная «борьба» этих двух троек вокруг мужчин и что побеждают «хорошие». Но все это было весьма неопределенно, абстрактно, туманно. И это неизбежно. Если балетмейстер, работая по принципу «танцсимфонии», стремится к содержательности, он неизбежно оказывается перед дилеммой: либо навязать музыке несвойственный ей сюжет, либо прибегнуть к полунамекам, к неопределенной, незаконченной драматургии. И то и другое — плохо.

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), «Франческу 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 в Ленинграде И. Бельским, поставившим спектакли на музыку первой части Седьмой симфонии

Д. Шостаковича (Театр имени С. М. Кирова, 1961) и всей его Одиннадцатой симфонии «1905 год» (Малегот, 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 соответствии 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 балетной сцены*.

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 не противоречило программному развитию произведения. Но во всех лирических и драматических эпизодах доминировал образ доны Анны. Спектакль тем самым превращался в рассказ о трагедии ее любви (этому способствовало и наиболее яркое исполнение в спектакле партии доны Анны артисткой В. Бовт). А потому на афише должен был стоять заголовок «Дона 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 художественной фальши, содержит яркие пластические находки, рассказывает о современных событиях и людях специфическим хореографическим языком. То сочетание реального повествования и символики, которое характеризует этот балет, 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 ином роде — 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, выглядящая сейчас несколько «куце», 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 истаивающую, затухающую музыку, которая, кстати, не завершает произведение, имеющее дальнейшие части.

Иного характера противоречия свойственны 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 обобщенные, условные, а подчас аллегорические (Свобода, Отчаяние, Надежда, Юноша). Тем не менее они кажутся менее емкими, 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, получается, что пластические и музыкальные лейтмотивы в спектакле не совпадают. А потому 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 первой части в оркестре возникает мелодия известной арестантской песни «Слушай», совершенно конкретная в своем образно-ассоциативном значении, а на сцене начинается отвлеченный танец трех аллегорических фигур — Свободы, Отчаяния, Надежды, — этот танец никак нельзя назвать хореографическим воплощением образа данной песни.

Подобные противоречия в спектаклях, поставленных на основе симфонической музыки, для танца не предназначенной, неизбежны,

ибо, думается, всю полноту и сложность симфонического развития музыки хореографически передать вообще невозможно, да и не нужно. Попытаемся доказать это на конкретном примере.

Вспомним главную тему первой части «Героической симфонии» Бетховена (прим. 19).

Allegro con brio

19

f *p*

cresc.

sf *p*

cresc. *p*

На протяжении восьми тактов, идущих в быстром движении, здесь происходит множество важнейших музыкальных «событий», необычайно существенных для смыслового значения музыки: после двух вступительных аккордов дается «фанфарное» ядро темы на звуках мажорного трезвучия, затем следует ладотональный сдвиг (до-диез), остановка на этом сдвиге, постепенный выход из него (модуляция в основную тональность) и каденционное завершение темы.

Все эти детали имеют чрезвычайно существенное значение для дальнейшего развития музыки. В них заложена та «диалектика» музыкального развития, на которой строится вся крупная форма первой части симфонии. Первоначальный импульс и контрдействие, движение и его торможение, сдвиг и выход из него, контраст тематических ячеек, элементы тематической разработки — все это, заложенное уже в первой теме, становится принципом организации всей развернутой музыкальной формы. В первой теме, словно в зерне, заключена вся форма, вырастающая из нее, реализующая заложенную в ней «информацию». В этом и состоит процесс симфонического развития, в котором раскрывается образ героический, полный драматизма и борьбы, возникновения и преодоления противоречий, образования контрастов и снятия их, противоборства и синтеза разнородных тенденций.

Следовательно, если балетмейстер пожелает воплотить в хореографической композиции содержание первой части симфонии путем уподобления этой композиции симфоническому развитию музыки, он должен будет передать в танце все существенные, образно значимые детали первой темы и затем «построить» на основе их развития и разработки хореографическую форму, подобно тому как в данном случае строится музыкальная форма. Но это сделать *невозможно*. Все эти мельчайшие музыкальные детали адекватно хореографически воплотить нельзя хотя бы уже потому, что каждая из них столь кратковременна, что никакими средствами не может быть «отанцована».

Здесь возникает более общий вопрос о соотношении во времени образов музыки и хореографии, об их синхронности и «хронометражности».

П. Гусев пишет: «Танец не переносит длиннот. Он короткометражнее музыки. Это противоречие познали многие композиторы. Те, кто не усвоил его своевременно, пострадали. Их отдельные номера в балетах испытали на себе балетмейстерские ножницы»¹.

Данное положение говорит об одном из возможных соотношений во времени музыки и танца. Действительно, когда танец расходится с музыкой по своему характеру или когда музыка непомерно длинна

¹ П. Гусев, Новый «Щелкунчик». — «Советская музыка», 1966, № 7, стр. 76.

и многословна, может возникнуть ощущение «короткометражности» танца: в танце все уже сказано, а музыка еще продолжает звучать.

Но так бывает не всегда. В большинстве случаев танец и музыка совпадают по выявлению единого образного содержания в совместном, синхронном течении и развитии. А бывают случаи, когда музыка «короткометражнее» танца, когда ее «не хватает» для создания законченного пластического образа. Вспомним, например, прелюдию в «Шопениане» М. Фокина. Пьеса Шопена слишком мала для того, чтобы создать на нее завершённый хореографический образ. И потому М. Фокин повторяет ее дважды, при этом, однако, не повторяя, а *развивая* хореографическую композицию.

В симфониях, в том числе в Третьей симфонии Бетховена, несмотря на большие размеры частей, музыка в своих конкретных деталях также оказывается «короткометражнее» танца. Этого не было бы, если бы каждая часть была проникнута единым настроением и содержала бы один образ, максимум два. Тогда музыки не только «хватило» бы для создания соответствующего танцевального образа, но могло бы даже оказаться «слишком много».

Но симфония не прелюдия, не пьеса с одним образом и неизменным настроением. Развитие ее основано на мельчайших контрастах, на непрерывной смене эмоционально-смысловых деталей, которые гораздо «короткометражнее» любых возможностей танца. Если танец будет игнорировать детали тематического развития, контрастов и разработки, исходя лишь из общего характера музыки, он огрубит ее и не станет ее выражением. Если же он будет стремиться передать все эти детали, то окажется в тупике из-за невозможности «поспеть» за ними из-за их «короткометражности».

Пусть не подумает читатель, что мы, говоря о точном воплощении в хореографии деталей тематического развития симфонии, имеем в виду нечто подобное системам Далькроза и Дельсарта, которые исходили из создания в танце точной ритмической копии музыки. Музыка и танец взаимосвязаны, но относительно автономны. Поэтому у танца для выражения музыки нет необходимости создавать ее ритмическую копию («отанцовывать шестнадцатые и восьмушки»). Однако танец обязан передавать существенные для образа эмоциональные и смысловые элементы развития музыки, если он претендует на ее выражение.

Стремясь к точной передаче музыки в танце, балетмейстеры на деле «отанцовывают» ее ритм, ее композиционную структуру, но не раскрывают ее образное содержание. Примером могут быть «Классическая симфония» С. Прокофьева в постановке К. Боярского (Ленинград, 1961), «Симфония в стиле барокко» И. Гайдна в постановке М. Мурдмаа (Таллин, 1964) или «Токката» Баха в постановке М. Газиева (Пермь, 1961). Обратимся к последнему произведению.

На основе токкаты C-dur Баха (органного произведения, переложенного для симфонического оркестра) балетмейстер создал бес-

сюжетную одноактную композицию в трех частях. В первой части (прелюдии) на сцене шел обычный школьный экзерсис, развертывавшийся по линии все большего усложнения движений. Он явно был навеян «Этюдами» К. Черни в постановке Г. Ландера, показанными в Москве в 1958 году во время гастролей французской труппы. Формально соответствуя ритму и структуре музыки Баха, эти упражнения, по существу, не имели к ней отношения, ибо они были лишены образа, содержательного смысла. Во второй части, идущей в медленном движении и близкой форме большого адажио, ощущались элементы хореографической образности: красивые многофигурные композиции вызвали ассоциации то с воздушными образами романтического балета, то с близкой ему фокинской «Шопенианой». Но это образное начало, во-первых, оставалось в очень большой мере лирикой вообще, лишенной конкретного значения, во-вторых, не соответствовало патетической и драматически напряженной музыке Баха. В третьей части (фуга), казалось бы, менее всего подходящей для танца, было достигнуто, однако, наибольшее соответствие с музыкой. Хореография здесь очень точно совпала с ритмическим рисунком и композиционным строением музыки, в частности, многоплановость хореографии и развитие в ней определенных лейтдвижений отвечали полифоническому развитию фуги. Однако образное начало и здесь оставалось слишком абстрактным и общим: некое жизне-радостное состояние, моторная энергия, напористое движение вообще.

Просчет балетмейстера состоял не в том, что его произведение было лишено сюжета. Ведь сюжет и содержание в искусстве не одно и то же. Бывают бессюжетные, но содержательные произведения, например в поэтической лирике, в музыке; возможны они и в танце. Ошибка балетмейстера в том, что в его произведении не было идейно-образной концепции, содержательного замысла, мысли.

Кстати, Баха в последнее время и у нас и за рубежом «отанцовывают» довольно часто. И результаты этого обычно оказываются сходными: медленная музыка трактуется в духе лирико-романтической образности, а быстрая используется в качестве ритмико-композиционной основы бессюжетных танцев, напоминающих классические упражнения.

Не избежали этого и талантливые балетмейстеры Н. Касаткина и В. Василёв, поставив на сцене Большого театра в 1967 году сюиту из нескольких прелюдий и фуг Баха, заимствованных из «Хорошо темперированного клавира». Там, где на медленную музыку, исполненную глубокого благоговейного чувства, развертывался лирико-романтический дуэт, передававший это чувство (прелюдия *es-moll* из I тома), возникала хореографическая миниатюра, несущая определенный образ. Но там, где внимание балетмейстеров было сосредоточено на передаче в танце мелких деталей и подробностей фактуры и композиционной структуры музыки (прелюдии и фуги *D-dur*

и d-moll из I тома), хореографический узор на сцене напоминал формальный эксперимент, и только.

Танец является «музыкой для глаз» лишь в переносном, иносказательном смысле слова. Это выражение — метафора. Сочинители же «танцсимфоний» пытаются превратить танец в «музыку для глаз» в буквальном смысле слова, и это — ошибка.

Музыка не нуждается в том, чтобы быть «для глаз», ибо она «для уха». Тот же, кто не слышит ее ушами, ничего не поймет в ней и глазами. В подлинно художественных произведениях танец не только *выражает* музыку, но и *обогащает* ее. А для этого он должен нести свое собственное, относительно самостоятельное зрелищно-драматическое, пластико-динамическое содержание, а не пассивно и бессмысленно следовать за музыкой, претворяя ее «для глаз». Такое претворение на деле оказывается чисто формальным.

Танец не раб, а союзник музыки в создании синтетического образа. Он взаимосвязан с музыкой, но относительно автономен. Если же он утрачивает собственное «лицо» и превращается в зримый «перевод» музыки, то перестает быть танцем. И неизвестно, что хуже: иллюстрация танцем бытовых событий или чистой музыки. И то и другое для балета — ложный путь, ибо танец в балете не иллюстрация, а главный носитель художественного содержания.

Симфония, приспособленная к сопровождению танцевального действия, во многом утрачивает свои образные качества, огрубляется. В связи с этим нередко при исполнении ее нарушаются темпы, схематизируются акценты. Как бы ни был талантлив и музыкален дирижер, волей-неволей ему приходится дирижировать симфонию «под ногу». Ее собственная музыкальная стихия тем самым отодвигается на второй план, приобретает подчиненное значение.

Таким образом, для самостоятельной симфонической музыки ее соединение с танцем не является необходимым ни в каком отношении, и музыка от этого соединения ничего не выигрывает. Но, как правило, ничего не выигрывает и танец.

Бессюжетное «отанцовывание» ритма и внешней структуры музыки Лопухов остроумно назвал «деланьем нот ногами». Он предостерегал против того, «чтобы, стремясь к постановкам танца «в музыку», не омеханизировать его, выполняя одни лишь длительности и скорости нотной записи, как это случилось с системой Далькроза»¹.

Пусть у наших сочинителей «танцсимфоний» подобные ошибки идут не от системы Далькроза, а рождаются, так сказать, самостоятельно. Суть дела от этого не меняется, ибо остается бессодержательное «деланье нот ногами». И это ничуть не лучше «деланья слов руками», присущего «драмбалету».

Повторяем, сюжет и содержание в искусстве не одно и то же. Очень часто содержание художественного произведения раскры-

¹ Ф. Л о п у х о в, Пути балетмейстера, стр. 93.

вается именно через его сюжет (а в некоторых видах и жанрах только через сюжет). Тем не менее могут быть сюжетные, но бессодержательные произведения, и бессюжетные, но содержательные. Ибо сюжет — это лишь последовательность событий, а содержание — идея, тема, эмоциональный мир произведения в их единстве.

Поясним эти различия на примере сценического воплощения «Болеро» Равеля. Нам довелось видеть около десяти спектаклей по этому произведению на сценах наших театров. В одних случаях (постановки Г. Тангиевой, С. Дречина, В. Бурмейстера, Л. Лавровского, Л. Воскресенской) «Болеро» решалось сюжетно: танцевальное действие разворачивалось в испанском кабачке или на площади и изображало какую-либо жанрово-драматическую сценку (чаще всего любви и ревности). В других случаях (постановки Г. Давиташвили, М. Газиева, В. Чабукиани, Е. Дорофеева) «Болеро» решалось бессюжетно: танец разворачивался в чисто театральном пространстве и не изображал никакой конкретной жизненной сцены. И вот в этом последнем случае бессюжетные спектакли бывали как содержательными, так и бессодержательными.

Содержательные спектакли, будучи бессюжетными, несли вместе с тем в себе определенную тему, идею, образ. Так, в спектакле Г. Давиташвили (Малегот, 1961) в танце раскрывалась тема борьбы добра и зла, в спектакле М. Газиева (Пермь, 1961) — тема порыва к свободе, освобождения народов. Можно спорить о том, насколько эти темы соответствовали образной сути музыки. Но содержательный замысел был несомненен. Кстати сказать, спектакль Газиева жил на сцене более семи лет. Он отличался большой впечатляющей силой и незаурядной изобретательностью тематической разработки и полифонической композиции хореографии.

Сложнее обстояло дело в спектакле В. Чабукиани (Тбилиси, 1964), где содержательное начало было, но казалось очень абстрактным (нарастание мажорного, жизнеутверждающего настроения и состояния вообще). И совсем неудачным оказался спектакль Е. Дорофеева (Свердловск, 1963), где отсутствовало какое бы то ни было образное начало, а внутреннее нарастание подменялось внешней суетой. (Отсутствию образности и содержательности в танце, кстати, противоречили испанские бытовые костюмы и горный пейзаж в духе Рериха на заднем плане.)

Итак, в одних случаях мы имели дело со спектаклями сюжетными и содержательными, в других — с бессюжетными и содержательными, в последнем случае — со спектаклем бессюжетным и бессодержательным. Первые два типа спектаклей — вполне правомерны в нашем балетном театре (мы отвлекаемся сейчас от степени талантливости и от меры точности в решении того или иного конкретного спектакля). Бессюжетные же и бессодержательные спектакли — неправомерны. А именно эта-то опасность и возникает при «отанцовывании» непрограммной симфонической музыки.

Бессюжетные балеты на симфоническую музыку распространены на Западе. Советский зритель знаком с ними по гастролям французской, английской и американской трупп. Среди них едва ли не единственное произведение, заслуживающее, бесспорно, положительной оценки, — «Хрустальный дворец» Д. Баланчина на музыку симфонии Ж. Бизе. Хореографическое воплощение этой симфонии оказалось возможным потому, что сама она, 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 настроению (эмоциональному тону), композиционной структуре и ритмам музыки. Произведение не очень глубокое, но вполне возможное на боковых путях развития хореографии.

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 или «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. Баха в постановке Д. Баланчина)¹. 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 никак 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»². Между тем именно «линия»-то и является в данном случае порочной. И когда наши театры, следуя подобным призывам, попытались проявить к ней «внимание», они изменили коренным эстетическим принципам советского искусства³.

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.

¹ Все эти произведения были показаны у нас в 1961—1962 гг.

² М. С а б и н и н а, Париж глазами музыканта. — «Советская музыка», 1960, № 1, стр. 171.

³ См. критику постановки К. Боярским «Классической симфонии» С. Прокофьева в статьях В. Богданова-Березовского «Письмо из Ленинграда» («Советская музыка», 1961, № 8) и П. Карпа «Пути и перепутья» («Советская музыка», 1962, № 8).

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 порою отбрасывают его к тем стадиям развития танцевального искусства, тогда 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 таких миниатюр (вспомним «Шопениану») уже 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 сценической, 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 же 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 действенным, эмоциональным, одухотворенным. *И это нужно не для драмы, а для самого танца*»¹. На Фокина обычно ссылаются как на одного из основоположников балетов на нетанцевальную симфоническую музыку. А в приведенных 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 «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, понятое в буквальном смысле слова, по сути дела, невозможно. А в переносном, метафорическом смысле слова оно чревато опасностями либо навязывания музыке 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

¹ М. Ф о к и н, Против течения, М.— Л., «Искусство», 1962, стр. 376—377 (курсив мой.— В. В.).

возможности того и другого, ведет к поверхностному и упрощенному пониманию задач их синтеза.

Балеты по симфоническим произведениям — такая же крайность, как и односторонне драматизированные балеты-пьесы. Только там появляются натуралистические тенденции, здесь — формалистические; там — пассивный традиционализм, здесь — лженоваторство; 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, аллегии и символы. В этом случае на сцене действуют 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 ходячее 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... 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 сплавливающего в своих специфических формах музыку и драму. Вот почему для балета необходимо писать специальную музыку на драматургически полноценный сценарий, который рассчитан на специфически хореографические формы сценического воплощения.

Вопрос о симфоническом танце и хореографическом воплощении симфонической музыки затронут здесь так подробно потому, что он имеет прямое отношение к творчеству Григоровича. В его спектаклях симфонический танец является основным принципом хореографического решения узловых моментов драматургии. Необычайно развитый в своих формах, он в то же время является танцем целиком действенным, насыщенным драматическим смыслом. И в этом

¹ П. Гусев, Балеты — семинары — сомнения...—«Театр», 1966, № 3, стр. 29.

отношении спектакли Григоровича принципиально отличаются от формального «отанцовывания» симфоний и бездумного создания на сцене внешнего аналога симфонической музыки.

Спектакли, поставленные Григоровичем, в такой же мере противостоят односторонне драматизированным балетам-пьесам, как и дедраматизированным балетам-симфониям. Хореография и музыка синтезируются в них на основе драматургии. И если на примере «Каменного цветка» мы пытались раскрыть принципы музыкально-хореографической драматургии, то теперь речь пойдет, по сути дела, о тех же принципах, но рассмотренных с точки зрения танцевальности действия и симфоничности танца.

Все это нашло свое ярчайшее выражение во втором крупном спектакле Ю. Григоровича — балете «Легенда о любви» (музыка А. Меликова, сценарий Н. Хикмета по его одноименной пьесе)¹.

Вот как писал об этом балете Д. Шостакович: «Балетмейстер Григорович... в новой работе сделал огромный шаг вперед. Хореография чрезвычайно интересна и разнообразна, в ней есть подлинная глубина и драматичность, пластические образы яркие и убедительны. Очень отрадно глубокое проникновение Григоровича в мир музыки и безукоризненное согласие балетмейстера и композитора. Григорович принес в хореографию сложную тему и сумел с большой художественной силой ее разрешить. В его хореографических образах живет настоящая поэзия, чистая, возвышенная, прекрасная любовь»².

Этот спектакль принадлежит к числу наиболее философских и драматургически сложных произведений нашего хореографического искусства. Поэтому начать разговор о нем необходимо с вопроса о его идейно-художественной концепции, определяемой прежде всего пьесой Н. Хикмета. Но до этого поставим еще один общий вопрос: а возможно ли вообще воплощение философского содержания в бессловесном искусстве балета? не является ли для него непосильной задачей и ложной претензией вторжение в самые высокие сферы человеческого духа?

В 1961 году газетой «Советская культура» была проведена дискуссия на тему «Все ли доступно балету». Некоторые участники дискуссии доказывали, что балету недоступна *философская тема*, что в основу его сценария не может быть положен литературный первоисточник, основное содержание которого составляет *интеллектуальный мир* героев, их жизненные *раздумья*.

¹ Премьера состоялась 23 марта 1961 г. в Государственном ордене Ленина академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова. В том же году спектакль был перенесен на сцену Новосибирского театра оперы и балета, в 1962 г. — в Баку, в 1965 г. поставлен в Большом театре СССР. В 1963 г. «Легенда о любви» была поставлена Ю. Григоровичем в Праге.

² Д. Ш о с т а к о в и ч, Несколько слов о спектакле «Легенда о любви», изд. ГАБТ СССР, 1961.

Действительно, у нас шли примитивные пантомимно-дивертисментные балетные спектакли, претензии которых на передачу идейной глубины и философской значительности литературного первоисточника никак не оправдывались («Маскарад» И. Лапутина по М. Лермонтову, «Накануне» И. Шварца по И. Тургеневу и др.). Они принадлежали к типу односторонне драматизированных балетов-пьес и скорее дискредитировали задачу воплощения в балетном спектакле глубокой идейной проблематики, нежели решали ее. Выводы некоторых критиков о недоступности балету философского содержания и интеллектуального богатства литературных первоисточников были в значительной степени реакцией на подобные спектакли.

Можно согласиться с тем, что трудно представить заранее танцевальный образ Гамлета или Фауста, но выводов о неспецифичности для балета философской темы все-таки делать не следует. Во-первых, балету, как и любому искусству, доступно, в принципе, отображение *мира в целом*, пока он остается в рамках своей специфики. Образное же осознание сущности мира (действительности, человеческой жизни) и есть не что иное, как художественная философия. Во-вторых, как и всякое искусство, балет способен отразить в конечном счете весьма многообразное жизненное содержание через непосредственное воспроизведение тех сторон, граней, черт жизни, с которыми связана его специфика. Балету доступно многое, если он опирается на присущие ему специфические свойства, на те области, в которых он существует наиболее естественно и свободно. В-третьих, границы балетного жанра по мере его развития расширяются, раздвигаясь с каждым художественным завоеванием. То, что недоступно балету сегодня, станет доступным завтра, если не будет противоречить законам специфики данного вида искусства.

В конце 50-х годов Ю. Слонимский иронически писал о возможности балетной интерпретации «Клопа» В. Маяковского¹. Но вот, в 1962 году появился балет «Клоп», поставленный в Театре имени С. М. Кирова Л. Яacobсоном по мотивам комедии Маяковского, и казавшееся ранее невозможным стало реальностью. Почему? Потому что был найден специфически балетный «поворот» темы, специфический «ключ» для воплощения как будто бы совсем не подходящих для балета событий.

Если бы Яacobсон просто «отанцевал» сюжет комедии Маяковского (как это нередко и делалось в «драмбалетах»), из этого наверняка ничего художественного не получилось бы. Но балетмейстер поступил иначе. Главным героем своего спектакля он сделал... самого поэта, Владимира Маяковского, который на глазах у зрителей создает, сочиняет своих героев, выводит их на сцену, находит их пластическую характеристику, дает им художественную жизнь.

¹ См.: Ю. С л о н и м с к и й, В честь танца, М., «Искусство», 1968, стр. 176.

Поэт сам, в своем собственном танце воплощает образ того или иного персонажа, находит характерные для него движения. Персонаж этот, появляясь рядом с ним, подхватывает, дублирует, повторяет эти движения. А затем он как бы отделяется от поэта и начинает жить в спектакле своей собственной жизнью. Поэт же, породивший все эти образы, вмешивается в их жизнь, выражает к ним свое отношение, благодушно-доброжелательное, иронично-насмешливое, гневно-негодующее.

Все происходящее на сцене выступает, 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 запечатлено время: крушение капитализма, гражданская война, становление нового мира и человека. Это спектакль не только об эпохе и о людях, изображенных в «Клопе», но и о творчестве поэта, о его отношении к миру, о его идеале. И именно в этом заключается специфически балетный поворот темы, то есть состоит та грань, через которую становится возможным отразить в балете мир в целом, передать любые, в принципе, его явления.

Каждое искусство, в сравнении с другими, имеет свои преимущества и недостатки, свои сильные и слабые стороны. Возможности каждого искусства ограничены в прямом изображении жизненных явлений, но безграничны в отображении всего существенного и важного для человека через непосредственно свойственную этому искусству сферу.

Вопрос о границах и возможностях каждого из искусств имеет длительную историю. Не углубляясь в нее, однако, отметим, что в советской критике он с особой остротой был поставлен применительно к балету в предвоенные годы.

Здесь стоит вспомнить одну дискуссию, происходившую в 1940 году, отзвуки которой порою доносятся до нас и сейчас. Тогда столкнулись две точки зрения по вопросу о границах и возможностях балета. Л. Лавровский, Р. Захаров и их сторонники, вдохновленные успехами драматизации, утверждали, что балету *все* доступно, как и любому другому искусству. Ю. Слонимский, В. Голубов (Потапов) и их сторонники, обеспокоенные односторонностью драматизации, утверждали, что балету *не все* доступно, что он имеет свою специфическую сферу, отличающую его от других искусств.

Обе стороны рассуждали недиалектически. Одни видели в балете только общее, другие — только специфическое. Одни сводили его отличие только к форме, другие — также и к содержанию, что было вернее, но специфику содержания понимали несколько односторонне и механически.

Ю. Слонимский тогда писал, что «балет — взволнованное действие в мире чувств, человеческих переживаний, здесь — его сфера,

здесь его желанное всемогущество»¹. В. Голубов (Потапов) утверждал, что непосредственно свойственная балету сфера — «мир чувств»². Эти критики боролись за эмоциональную содержательность балета, при которой привольно танцу, выступали против прямолинейно-бытовых оправданий танцевального действия, против сведения драматургии балета к внешнесюжетному развитию, то есть ратовали за специфически танцевальное выражение действия. И в этой своей тенденции они были правы, хотя допускали порою неточные и ошибочные формулировки (крайности, перегибы), дававшие повод их противникам для обвинений в идеализме и формализме, в целом безосновательных и демагогичных³.

То, что непосредственной сферой балета является именно мир чувств (в котором коренятся и природа выразительного движения вообще и законы построения хореографической драматургии), несомненно. Но, думается, не менее бесспорно и то, что *через преломление в мире чувств* балет может выразить в принципе весьма многообразное жизненное содержание. Станцевать можно далеко не все. Но выразить в танце можно чувства, возникшие под влиянием пусть не безграничного, однако очень широкого круга явлений действительности, косвенно передав при этом сами явления, породившие данные чувства.

Как и любому другому искусству, балету, в принципе, доступно отображение мира в целом, а следовательно, и любых его явлений, общественно значимых (интересных) и способных воздействовать на наше чувственное восприятие. Но это верно лишь при условии, если находится специфическая грань, позволяющая создать образ мира в целом и тех или иных его явлений, событий танцевальными средствами. Такой специфической гранью является пластическая (точнее — пластико-динамическая) характеристика самих явлений объективного мира и их эмоционально-эстетическая значимость, выраженная через эту пластическую характеристику. Здесь коренится предпосылка для специфически балетного «поворота» темы или «ключа» ее решения.

¹ Ю. С л о н и м с к и й, Поэзия и проза в балетном спектакле.—«Искусство и жизнь», 1939, № 7.

² В. П о т а п о в, Мир чувств.—«Советское искусство», 1940, 7 сентября.

³ Вот примеры таких неточных формулировок: «Балетмейстеры ищут простора для своей фантазии чаще в мире ситуаций, чем в мире чувств»; «Содержательность балета не в поступках, а в чувствах» (В. П о т а п о в, цит. статья). Ошибка здесь в том, что мир чувств противопоставляется поступкам и ситуациям, тогда как на самом деле он порождается ими и в скрытом виде несет их в себе. По этому поводу верно писал М. Габович: «Танцу не безразличны условия его возникновения, трамплин в сферу чувств» («Что такое балет». — «Театр», 1941, № 5, стр. 87, курсив мой. — В. В.). Из работ последнего времени этот вопрос рассматривается и в основном верно решается в статье В. Красовской «Лирика и драма в балетном спектакле» (альманах «Театр и жизнь», Л.—М., «Искусство», 1957).

Прямо отанцевать можно далеко не все, а точнее говоря, — нельзя ничего, кроме изображения самих танцев жизни. Но косвенно, найдя в жизненных явлениях соответствующие эмоциональные и пластические «зацепки» для танца, можно выразить в балете, в принципе, все что угодно, разумеется, если речь идет о доступных нашему восприятию явлениях, имеющих общественный интерес.

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

В то же время слово — носитель мысли, и отсутствие слова делает невозможным в балете *прямое* выражение мысли. Но, как и многие другие бессловесные искусства (живопись, скульптура, музыка), балет воплощает мысль *косвенно, опосредованно*, при этом мысль сколь угодно глубокую.

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, преобразенную 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 «философию». 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 интеллек-

¹ М. Ф о к и н, Против течения, стр. 214.

туальное содержание не в меньшей мере, чем любые другие бессловесные искусства. 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*.

Балет «Легенда о любви» является блестящим подтверждением этого положения и практическим опровержением взглядов, отказывающих танцевальному искусству в праве на философию. Пьеса Н. Хикмета, положенная в основу его сценария, посвящена именно вопросам философско-этическим. Это легенда не столько о *чувстве* любви, сколько о ее *смысле*, нравственном богатстве; это раздумье над *сущностью жизни*, раскрывающейся в этическом содержании любви. Причем, как и в «Каменном цветке», балетный спектакль не только не теряет достоинств литературного первоисточника, но еще более углубляет их.

В основе пьесы Хикмета и сценария балета — широко распространенная на Востоке легенда о любви Ферхада и Ширин. Это одно из многих народно-эпических сказаний, воспевающих прекрасную романтическую любовь необыкновенной глубины и силы, гибнущую в условиях жестоких противоречий и антагонизмов жизни. В пьесе Хикмета повествование об этой любви осложнено рядом других существенных философско-этических проблем. И в балете оно также перестает иметь центральное значение, составляя лишь одну из ряда сюжетных линий.

Царица Мехменэ Бану жертвует красотой ради спасения жизни своей любимой младшей сестры Ширин. Это условие ставит царице таинственный Незнакомец, исцеляющий больную Ширин, лишая Мехменэ Бану ее красоты. Фантастическим характером данного события подчеркивается его обобщающий смысл: идея самопожертвования ради блага любимого (другого человека) вообще.

В этом начальном моменте спектакля Мехменэ Бану выступает перед нами прежде всего как положительный герой, наделенный глубокими переживаниями, способный к самоотверженным поступкам, к подлинному самопожертвованию. И хотя образ ее в дальнейшем обогатится новыми чертами, раскроется дополнительными гранями, такой она останется до конца спектакля, проявив далее еще раз эти же качества.

Поэтому мы не можем согласиться с проскользнувшей в критике трактовкой образа Мехменэ Бану как воплощения деспотизма. Мехменэ Бану завоевывает наши симпатии с первого момента уже самим фактом своих глубоких, раздирающих душу страданий, своим отчаянием и бессилием помочь в беде любимому человеку. Она повелительница и царица, но здесь она прежде всего — *человек*. И ее жертва еще более усиливает и укрепляет сразу же завоеванные ею симпатии.

Деспотом Мехменэ Бану может быть названа лишь номинально (восточная царица). Реально же, то есть в своих поступках, в своих отношениях с другими действующими лицами, она деспотом не является. Правда, придворное окружение, о котором будет идти речь в разборе хореографии балета, рисует мир ее царства как мир деспотический. В личных же отношениях царицы с другими героями нет деспотизма.

Самопожертвование в любви — исходная ситуация балета. Но душевное мужество Мехменэ Бану, проявившееся в этом поступке, подвергается в дальнейшем тяжелому испытанию. Царица и спасенная ею Ширин полюбили юного художника Ферхада. Здесь возникает новый этический мотив — соперничество в любви.

Образ Мехменэ Бану тем самым усложняется. Любовь к сестре и любовь к прекрасному юноше для нее оказываются несовместимыми. Ее страдания еще более углубляются, достигают трагического накала, потому что из них *нет выхода*.

Нравственная сложность ситуации усугубляется тем, что причиной страданий Мехменэ Бану оказываются как раз ее самоотверженность, ее благородство. Не пожертвуй она своей красотой ради Ширин, она могла бы надеяться на взаимность Ферхада. И та самая Ширин, ради которой она принесла себя в жертву, теперь отбирает у нее любовь, становится источником нового несчастья, причиной не только внешнего уродства, но и опустошения внутреннего мира.

Это ли не трагедия?! Благородная и гордая Мехменэ Бану неспособна желать зла ни Ферхаду, ни Ширин — они оба дороги ей. Но она не может и преодолеть свою любовь к Ферхаду. Отсюда — трагическая безвыходность ее страданий.

Ферхад и Ширин полюбили друг друга. Их любовь — юная, эгоистическая, самозабвенная. В своем упоении друг другом они не замечают людей, не считаются с объективными условиями внешнего мира. Поэтому они решают бежать.

Далее внешний ход событий разворачивается следующим образом. Бегство Ферхада и Ширин оказывается неудачным, по приказу Мехменэ Бану стража ловит их. Разгневанная царица ставит Ферхаду условие, выполнив которое он сможет получить руку Ширин: прорубить гору, преграждающую доступ воды в город, страдающий от жажды. Ферхад принимает это условие и отправляется на подвиг ради Ширин. Обе женщины сохраняют свое чувство к нему. И Ферхад также вначале продолжает мечтать о Ширин. Но постепенно задача избавления народа от безводья, от засухи, голода и жажды настолько заполняет все его существо, что вытесняет любовь к Ширин, и он отказывается от мечты соединиться с нею, принося свою любовь в жертву выполнению долга перед народом. Происходит это как раз в тот момент, когда Мехменэ Бану готова уже простить и соединить юных героев.

Морально-психологическое наполнение этих сюжетных событий огромно. Прежде всего возникает вопрос: почему Мехменэ Бану, пожертвовавшая ради сестры своей красотой, не жертвует ради нее и своей любовью? Что это — непоследовательность ее альтруизма, проявление деспотизма или здесь скрыты более сложные причины?

При всей многозначности хореографических образов, допускающих из-за отсутствия слова возможность в определенных пределах различных толкований (особенно причин и движущих мотивов поступков героев), ответ на этот вопрос в контексте всего спектакля «читается» достаточно ясно. Отсылая Ферхада прорубать гору, Мехменэ обрекает его, по существу, на невыполнимое дело. Она надеется, что бесконечность этого дела уведет Ферхада от Ширин, заставит их разлюбить друг друга. А быть может, она желает проверить их чувства? Во всяком случае, она не может сразу принести свою любовь в жертву Ширин, ибо для нее эта любовь тождественна жизни.

Но и любовь Ферхада и Ширин оказалась отнюдь не легковесной прихотью, а великим чувством. Ферхад взвалил на свои плечи тяжкое бремя подвига и нес его упорно и достойно. Он не забывал Ширин, а та продолжала любить его и тосковать без него. Исстрадавшаяся душа Мехменэ Бану жаждала забвения и покоя. Царица поняла, что Ферхад никогда не будет принадлежать ей. Страдания обуглили ее душу, которая словно застыла и омертвела. И тогда Мехменэ, вняв мольбам сестры, решила отречься от своей любви, вернуть Ферхада и навсегда соединить его с Ширин.

Таким образом, благородной и жертвенной Мехменэ Бану остается до конца спектакля. Но сестра приносит в жертву Ширин свою любовь не сразу, не вдруг — для столь глубокой и сильной любви это было бы неоправданно и легковесно, — а когда для этого подготавливается почва, когда Мехменэ осознает и величие чувства молодых влюбленных и безнадежность своей болезненной страсти.

Однако здесь происходит непредвиденное: Ферхад отказывается от Ширин, ибо все его существо теперь поглощено только тем делом, которому он принадлежит. Это вновь психологически очень сложный момент. Ведь если Ферхад забыл или разлюбил Ширин, значит, он и не был ее достоин. Но его самоотверженность и благородство, появившиеся в подвиге во имя Ширин, говорят о том, что он достоин Ширин, столь же самозабвенно полюбившей его, верной ему и ждущей его. Что же заставило Ферхада отказаться от столь дорогой для него девушки? И почему его любовь к Ширин оказалась несовместимой с его подвигом?

Здесь вступают в силу новые действенные факторы, новые жизненные противоречия и конфликты. Личные взаимоотношения героев переплетаются с социальными. В балете раскрываются противоречия не только нравственного сознания и поступков героев, но и противоречия между царским двором и народом. В безводных горах, где

развертывается действие легенды, царский двор имеет воду, а народ лишен ее и страдает от ее недостатка.

В отличие от своевольной, капризной, избалованной Ширин, которая негодует по поводу решений своей старшей сестры, Ферхад не только внешне им подчиняется, но и *внутренне принимает их*. Он делает это по двум причинам.

Во-первых, Ферхад сознает справедливость решения царицы и необходимость для себя завоевать право на любовь к Ширин. В пьесе Хикмета он говорит: «Не ставил я на карту жизнь мою, не подвергал опасности свободу... Ничем я не пожертвовал, Ширин, чтобы достичь тебя»¹. В этом отношении любовь Ферхада к Ширин противостоит в пьесе и в балете любви Визиря к Мехменэ Бану, сводящейся к слепому, рабскому обожанию, мрачному преклонению, собачьей преданности, любви, не просветленной сознанием, чуждой понятиям истины, справедливости, права.

Во-вторых, Ферхад принадлежит народу. Во дворец он попал лишь потому, что как художник был приглашен расписывать царские покои. Идея подвига во имя народа имеет для него смысл сама по себе, а не только как средство завоевания Ширин. Возлагая на него этот подвиг, Мехменэ Бану решает прежде всего проблему личных взаимоотношений в своей семье, и существо этого подвига для нее может иметь лишь побочное, дополнительное значение. Иначе обстоит дело для Ферхада. В пьесе он говорит Ширин: «В то время, когда люди мрут как мухи, ну можем ли мы с тобой во дворце быть счастливы, пить из серебряных кувшинов воду с Железной горы?»²

И постепенно, в процессе осуществления своего подвига, который оказывается *бесконечным*, ибо нет предела в служении делу народа, Ферхад осознает *несовместимость* его со счастьем с Ширин. Их разъединила социальная пропасть: Ширин не могла пойти на подвиг с Ферхадом, Ферхад не мог отказаться от дела народа ради счастья с Ширин. Дело это оказалось беспредельным, как сама народная жизнь, и увело его от Ширин.

Если в начале спектакля Мехменэ Бану принесла в жертву свою красоту ради спасения Ширин, то в конце его Ферхад принес в жертву свою любовь к Ширин ради спасения народа. И в этом — еще более высокий подвиг, чем в самопожертвовании Мехменэ Бану, еще более высокий смысл человеческой любви, проявляющейся в преданности народу.

Финал спектакля столь же метафоричен и символичен, как и его начало. Суть дела вовсе не в конкретной задаче, которую должен решить Ферхад и до решения которой откладывается его свадьба с Ширин. Суть дела в той *несовместимости беспредельного служения*

¹ Н. Х и к м е т, Избранные сочинения в 2-х томах, т. II, М., Гослитиздат, 1957, стр. 155

² Т а м ж е, стр. 188—189.

народу и ограниченного личного счастья во дворце, которая вытекает из социальных противоречий.

Мы проанализировали пока лишь сценарную драматургию балета, обусловленную пьесой Н. Хикмета, чтобы показать, что уже в самих событиях и поступках действующих лиц (даже если их брать просто как жизненные события и поступки) заключено огромное нравственное и социально-психологическое философское содержание. Это содержание еще более углубляется, обретает плоть и кровь, достигает необычайной художественной убедительности в самом балетном спектакле, будучи раскрыто в музыке и в хореографии.

Музыка балета «Легенда о любви» написана молодым азербайджанским композитором Арифом Меликовым, учеником Кара Караева. Она преемственно связана с творчеством последнего, равно как и учитывает опыт балетов А. Хачатуряна, С. Прокофьева.

«Легенда о любви» — первое крупное произведение А. Меликова для музыкального театра, созданное в самом начале его творческого пути. Естественно, что музыка эта не отличается большой зрелостью. Порою в ней слишком явственны истоки, не всегда органически переплавленные в единый стиль, а в связи с этим недостаточно ощутимо и индивидуальное лицо автора. Порою она не столько задает хореографическое действие, сколько сопровождает и иллюстрирует его. Не весь тематический материал балета в равной мере образно ярок (менее других удалась композитору темы Ферхада и народа), наряду с выразительными эпизодами есть в музыке и эпизоды слишком общего характера.

Тем не менее музыка Меликова талантлива, в основном дает образную характеристику персонажей и действия, содержит отдельные интересные драматургические находки, обладает возможностями и предпосылками для хореографического раскрытия всей глубины идейного содержания балета.

Музыкальный язык балета Меликова опирается на наследие. Наряду с претворением традиций Рахманинова (особенно ощутимых в пышных, патетических кульминациях некоторых адажио) и Римского-Корсакова (наиболее заметных в фантастических эпизодах) композитор широко использует приемы гармонического языка современной советской музыки. Его выразительные средства ярко национальны (элементы народных ладов, узорчатая мелодика и народно-танцевальная ритмика, гармонические аккорды — «пятна», остинные басы и фигурированные органые пункты и т. д.).

Важным качеством музыки балета является ее *симфоническое начало*. Оно проявляется в ярком тематическом развитии (особенно в адажио); в преобладании сцен сквозного развития и единого симфонического «дыхания»; в умении строить длительные нарастания, подготавливать кульминации; в общей продуманности динамики композиционного целого. Все это явилось важным обстоятельством в создании хореографии спектакля.

Ю. Григорович построил спектакль на сплошном, непрерывном танцевальном развитии. Действие балета целиком танцевально, и танец несет в себе всю полноту драматургии. Если в «Каменном цветке» были две небольшие пантомимные сцены, то здесь их нет совсем. Правда, элементы пантомимы порою включаются в танцевальное действие, дополняя и конкретизируя его образный смысл. Но это именно и только элементы, нигде не вырастающие до значения не то что самостоятельной сцены, но даже небольшого эпизода.

Такое насквозь танцевальное решение отчасти явилось результатом полемической направленности этого произведения против спектаклей с засилием пантомимы. Балетмейстер словно хотел доказать, что можно создать художественно полноценный спектакль, совсем не прибегая к пантомимным сценам и эпизодам. И здесь это ему блестяще удалось.

Подобный метод не является универсальным, и в других случаях он может оказаться непригодным. Речь должна идти не о том, чтобы вообще вытеснить из балета пантомиму, а о том, чтобы основой раскрытия действия был танец, а не пантомима. Но в «Легенде о любви» метод сплошного и непрерывного танцевального развития полностью себя оправдал. Ни один эпизод спектакля не вызывает ощущения необходимости применения каких-либо иных средств, кроме тех, что найдены балетмейстером.

Вопрос о соотношении в балете танца и пантомимы давно решен нашей балетной критикой (он нуждается лишь в конкретной разработке и специальных исследованиях). Причем принципиально верное решение этого вопроса было дано еще теми критиками, которые в конце 30-х годов выступали против засилия пантомимы и подмены ею танцевального действия.

Прочитываем их.

«Не следует думать, что все дело в том, чтобы «ставить танцы, а не пантомиму». И то и другое — выразительные средства хореографического спектакля. Как бы мы ни метались от крайности к крайности, то стараясь изгнать пантомиму вовсе, то строить балет целиком на пантомиме, жест, игра лица и движение тела неразлучны. Мы за танец и пантомиму в балете, но при условии органической слитности того и другого, их неразрывной взаимосвязи. А пропорция между тем и другим — это вопрос конкретного решения данного спектакля, вопрос жанра. Никакой дозировки нет и не может быть. Ударная, режиссерски оригинальная пантомима в балетном спектакле живет такой же выразительной жизнью, как и танец; нужно только найти ей правильное место»¹. В пантомиме «есть своя поэзия, свои права и свое место в балете»². «В балетном спектакле танец

¹ Ю. С л о н и м с к и й, Поэзия и проза в балетном спектакле.—«Искусство и жизнь», 1939, № 7, стр. 12.

² В. П о т а п о в, Мир чувств.—«Советское искусство», 1940, 7 сентября.

может быть «абстрактным», может развивать действие, может вытекать из пантомимы, может рождать ее, может участвовать в разнообразнейших соотношениях, оставаясь обязательно хозяином спектакля. Единство танца и пантомимы не порывается никогда, но степени этих связей могут быть самыми различными, самыми тонкими, от танца дикаря до полета «сильфиды»¹.

Мы намеренно привели цитаты из довоенных статей, ибо все, что было написано о соотношении танца и пантомимы потом, представляется нам лишь вариацией данных принципиально верных положений. Иное дело практика искусства. Здесь вопрос далеко не всегда решается верно, и до сих пор существуют крайности «драмбалета», где пантомима играет решающую роль, и «танцсимфонии», где даже элементы пантомимы полностью отсутствуют. И танец и пантомима — закономерные выразительные средства балета. Но они неравноправны. Танец — главное, наиболее специфическое средство, пантомима — дополнительное и подчиненное. Это подтверждается хотя бы тем, что без танца балет вообще не может существовать, а без пантомимы иногда может. Кроме того, пантомима органически свойственна не только балету, а и драматическому театру (игре актеров), а танец в других искусствах может существовать лишь как «вставной» элемент, пришедший из сферы хореографии.

Конкретные формы соотношения танца и пантомимы в том или ином спектакле весьма разнообразны и определяются каждый раз его особым содержанием. Закономерности этого соотношения и нуждаются в специальном исследовании. Мы касаемся их здесь только применительно к спектаклям Григоровича.

Непрерывное развитие танцевального действия оказалось бы невозможным, если бы балетмейстер «отанцовывал» лишь внешнее движение сюжета. Пьесе Хикмета невозможно станцевать, выбросив из нее слова, но сохранив всю мелкую и дробную последовательность событий. «Натуральность» драматического действия и жизненных явлений, переданная танцем, могла бы иметь лишь комический эффект и дискредитировать саму задачу воплощения в балете содержания глубоко философской пьесы.

Поэтому драматургия балета основана на решающих, переломных моментах действия, переданных в крупных танцевальных сценах. Из многосложной, изобилующей подробностями и деталями «конкретики» жизненных событий пьесы выбрано лишь то, что имеет *этапное* значение в развитии действия, и по этим вехам и узловым пунктам организована музыкально-хореографическая драматургия. А потому и танец, несущий и раскрывающий *так* организованную драматургию, не может представлять собою простую подмену «бытовых» движений специфически хореографическими. Функция

¹ М. Г а б о в и ч, Что такое балет? — «Театр», 1941, № 5, стр. 87.

танца здесь прежде всего *эмоционально выразительная* и *образно-характеристическая*. И уже на этой основе возникает драматургическое значение каждого отдельного танцевального номера в целом, а также их последовательности и смены.

Танцевальное действие раскрывается в «Легенде о любви» средствами *симфонического танца*, то есть танца, основанного на развитии крупной хореографической формы, на тематической разработке, на «полифонии» различных хореографических линий. Симфонический танец, как основной способ выражения действия, диктовался здесь обобщенным характером драматургии, строящейся не на внешнем движении сюжета, а на внутреннем развитии конфликтного действия. При этом Григорович впервые в истории хореографии построил на основе симфонического танца, и только его одного, весь «полнометражный» трехактный балетный спектакль в целом. Каждая сцена этого спектакля может быть примером высокохудожественного танцевального симфонизма, подчиненного глубокой идейно-содержательной драматургии. А в совокупности всех составляющих его сцен — в их контрастах, перекличках, взаимодействии — и раскрываются все богатство и вся полнота идейно-образного содержания балета.

Спектакль начинается кратким музыкальным вступлением — эпиграфом, состоящим из пяти резких отрывистых диссонирующих аккордов всего оркестра. Это одновременно и призывный клич, возвещающий начало представления («Слушайте все!») и предвосхищение одной из характеристик Мехменэ Бану, в партии которой аттитюды на громогласные изолированные аккорды будут играть далее существенную роль¹.

Первая картина спектакля — события, связанные с исцелением Ширин и потерей красоты Мехменэ Бану.

Театральный занавес открылся вместе со звучанием музыкального эпиграфа. На сцене — ширма с восточным орнаментом и письменами. Распахиваясь, словно страницы книги, ее створки открывают изобразительную декорацию. Сама же ширма помимо образа книги вызывает еще и ассоциацию с народными площадными театриками Востока (илл. 38, 39).

Из-за ширмы слева резким движением показываются поднятые рука и нога. Появляется восточный персонаж в чалме, в момент своего возникновения на сцене напоминающий куклу. За ним — второй, третий, целая шеренга. Это придворные, собирающиеся

¹ Гармоническая структура этого аккорда (нонаккорд с раздвоенной квинтой) намечает целотонный лад, кое-где используемый в балете в дальнейшем, а метро-ритм всего музыкального эпиграфа, характеризующийся сочетанием *мерности* (все аккорды на сильной доле) с *разномерностью* (каждый последующий такт на одну четверть длиннее предыдущего), содержит как бы в зародыше предпосылки той возбужденно-тревожной атмосферы, которая будет господствовать в спектакле.

здесь по приказу Визиря, чтобы решить важную государственную проблему исцеления больной Ширин.

Они выходят и пребывают на сцене в танце. Музыка их танца основана на оstinатном мотиве, звучащем в басах словно глухое бормотание (прим. 20).

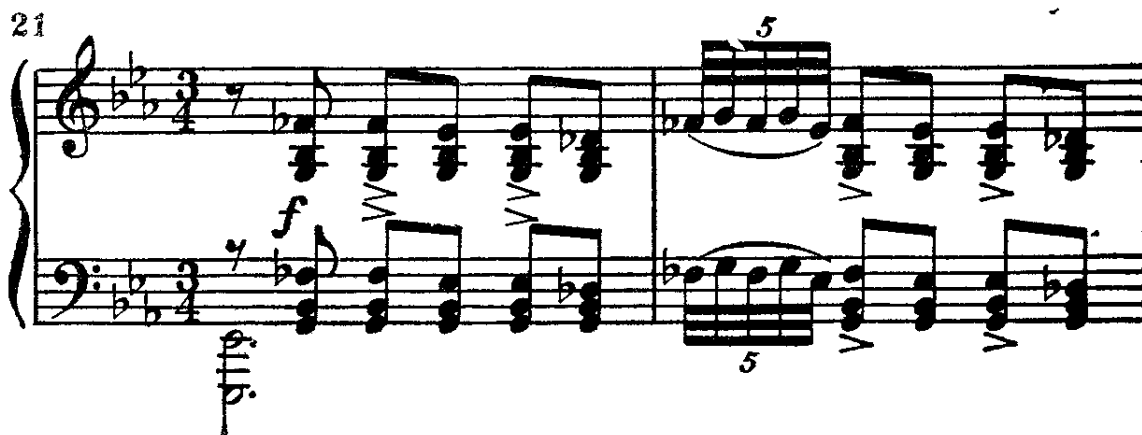


Гротесковый характер выхода придворных усиливается тем, что каждый из них появляется на акцентированные форшлаги. Таким образом, несмотря на тревожно-мрачную атмосферу, в фигурах придворных с самого начала есть что-то комическое. Это глуповатые советчики — «мудрецы», растерянные, не знающие, что делать, боящиеся за свою жизнь (илл. 40).

Перерезая линию движения придворных, навстречу им появляется Визирь. В его танце тоже есть элементы кукольно-марионеточных движений, но он мрачен, беспощаден, страшен (илл. 41).

Визирь требует ответа и решения придворных, грозит отрубить им голову. Придворные то вздымают руки к небу, то, склонясь в подобострастном поклоне, прикладывают их к груди. Вот они в страхе отпрянули от грозного Визиря, сбились в кучу.

В глубине распахнувшихся створок ширмы — ложе со смертельно больной Ширин. Вокруг него — плакальщицы в черных одеждах. Их фигуры образуют группу, основанную на скорбных, поникших позах, «падающих» линиях вздетых рук, «стекающих» складках одежд. В какие-то моменты эта группа оживает, проникается внутренним трепетом, выступает на первый план в печальном танце и снова застывает на заднем плане в траурном безмолвии. И в музыке плакальщиц — интонации стоны, плача (прим. 21).



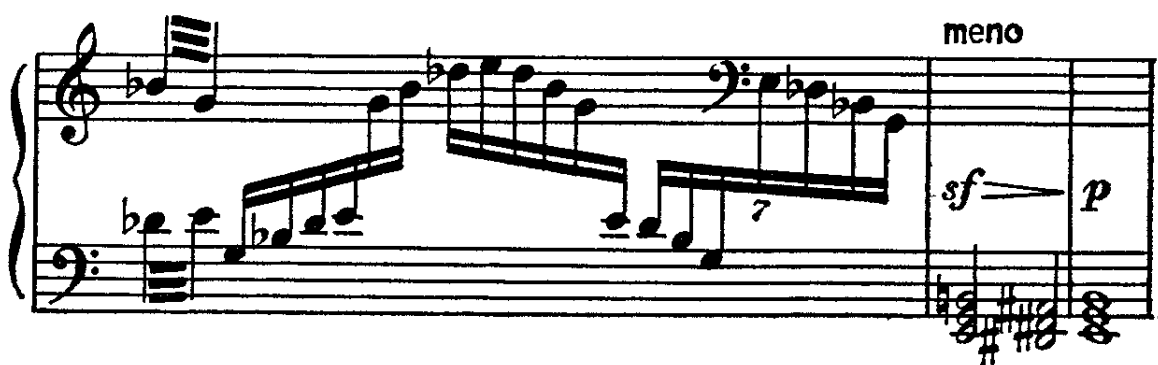
Подобные интонации сопутствуют и первому появлению Мехменэ Бану. Она обращается (вопросами, требованиями к Визирю и придворным. Танец ее выхода построен на смене четкого однолинейного

движения на пуантах (па-де-бурре) и внезапных остановок (аттиюд), энергичных взмахов ноги (батманов), резких поворотов и выпадов. По аналогии с повелительным взмахом руки один из критиков остроумно назвал острые батманы Мехменэ Бану «повелительным взмахом ноги»¹. В ее партии и дальше они будут иметь существенное значение для характеристики властности царицы.

И снова началось унылое и беспомощное бормотание придворных, не могущих предложить своей госпоже ничего, кроме молитвы, в ужасе опасаящихся ее гнева.

Мехменэ Бану впадает в отчаяние. В музыке — неустойчивые диссонирующие аккорды, порывистые взлеты мелодии, стонущие интонации. Завершается же этот эпизод двадцатидвукратным повторением отрывистого акцентированного аккорда, звучащего с ритмическими переборами, словно неровные удары потрясенного сердца. На каждый аккорд — новая выразительная поза, рисующая душевную боль и отчаяние обезумевшей от горя женщины.

И тогда — неизвестно откуда и как — возникает фигура Незнакомца, странствующего дервиша-оборванца. Музыка приобретает фантастический оттенок: элементы уменьшенного лада, таинственные аккорды в низком регистре (прим. 22).



Статичные эпизоды сменяются внезапными взлетами угловатых мелодических линий, чередуются различные темпы и размеры. Фантастично самое появление Незнакомца. Таинственны и загадочны его шаги со сложенными на груди руками (илл. 42, 43).

¹ См.: Б. А. Львов-Анохин, Два новых балета.—«Музыкальная жизнь», 1961, № 12, стр. 7.

За исцеление Ширин Мехменэ Бану предлагает Незнакомцу несметные богатства. Этот эпизод решается танцевально.

В танце золота прихотливо сменяются двух и трехдольные размеры (прим. 23).



На руках танцующих девушек подвешены на нитях блестящие желтенькие пластинки. Танцуя, они подкидывают их ладонями, в ритме музыки. Звенит, рассыпается золотой дождь. Танец основан на мелкой технике. И композиция его подчинена образу: золото собирается в плотные слитки, то рассыпается звоном блестящих монет.

В среднем эпизоде танца девушки сидят на полу, танцуют лишь их трепещущие руки. А Мехменэ Бану и Незнакомец движутся между их шеренгами, озирая сокровища. Она демонстрирует их Незнакомцу, он смотрит на них невозмутимо и спокойно.

Танец золота в целом полон как бы бездушного блеска, утомительного мерцания. Он служит обрисовке той блестящей и полной мишуры дворцовой атмосферы, которая противостоит внутренней драме героев. Он создает «образ манящей и обманчивой суеты, связанный с картиной сыплющихся дождем золотых монет»¹.

Золото окружает находящегося в центре Незнакомца, глухого и безразличного к его зову. Замкнута его душа, сложены на груди руки. Это его основная поза до начала сцены колдовства.

Завершается же весь этот эпизод мизансценой, поднимающейся до высокого обобщения: все сокровища мира обещает Незнакомцу царица за исцеление сестры. Ритм ее рук повторяется в униженно-молящих позах придворных. Незнакомец же с гордостью и презрением отвергает блестящие дары (илл. 44).

¹ Б. А. Львов - Анохин, Смелость поисков. — «Известия», 1961, 30 мая.

Последующий эпизод глубоко драматичен. Незнакомец отказывается и от золота и даже от короны, которую предлагает ему Мехменэ Бану. Он требует ее красоту и показывает ей в зеркале ее будущий образ (илл. 45). В ужасе отпрянула царица, увидев свой обезображенный двойник. Требование Незнакомца повергает ее в отчаяние, рождает бурный протест.

Танец ее выражает боль, борьбу противоположных чувств, завершающуюся принятием мужественного решения. Последний раз Мехменэ Бану касается лица, бровей, губ, словно прощаясь со своей красотой. Вздрагивает, представляя себе свое будущее, и поникает, покорно отдаваясь воле Незнакомца.

Начинается сцена колдовства. В музыке, идущей на фоне мерного, остинатного аккомпанемента (словно удары таинственного шаманского бубна), тема Незнакомца (см. прим. 22) чередуется с болезненно искаженными (в удвоении большими септимами) интонациями просьб Мехменэ Бану, внезапными аккордами-вскриками и трепетными тремоло с длительно пульсирующим повторением одного звука.

В трио Незнакомца, Ширин и Мехменэ Бану тон задает чародей. Его танец таинственно загадочен, экстатичен, временами исступлен. Движения Незнакомца словно диктуют жесты и повороты Мехменэ Бану и Ширин. Подчиняясь его воле, девушки кружатся словно замороженные, и в этом кружении постепенно оживает, возрождается Ширин — и никнет, теряя свою красоту, Мехменэ (илл. 46).

Исцеление Ширин сопровождается нежной и хрупкой музыкальной темой в высоком регистре. Здесь впервые в спектакле появляются мажорная тональность и ясная диатоника. Возникает тема, являющаяся одним из лейтмотивов Ширин (прим. 24).

24

p

f



На ней впоследствии будет основано адажио Ферхада и Ширин, которая явится ему в виде мечты.

Но это просветление, наступившее словно долгожданный рассвет после тяжелой ночи, вновь сменяется всплесками отчаяния, воплем ужаса: сестра не узнает сестру! Испуганная, убегает Ширин, в бессилии опускается на землю Мехменэ.

Вся первая картина «Легенды о любви» развивается как драматургически последовательное и логичное сюжетное действие. Вместе с тем она представляет собой единый (хотя и многоэпизодный), непрерывно текущий действенно-симфонический танец. И потому отдельные эпизоды и все композиционное целое здесь не сводятся к тому значению, которое они могли бы иметь в драматическом театре.

Так, придворные — это не только персонажи, участники действия. Это одновременно — свита Визиря, в ряде отношений единая с ним по своему танцевальному образу (кукольно-марионеточные штрихи в пластике).

Это вместе с тем и слуги Мехменэ Бану, часть того придворного мира, где она царит и которым она управляет. Поэтому в танце придворных есть переключки и с движениями Мехменэ Бану. Они означают не только подобострастное повторение придворными

«слов» Мехменэ Бану, но и подчеркивают ее царственность, ее роль властелина среди подчиненных.

В еще меньшей мере сюжетными персонажами являются плакальщицы. Если придворные это в первую очередь все-таки действующие лица, а затем уже также танцевально-портретная характеристика Визиря и Мехменэ Бану, то плакальщицы еще менее воспринимаются как «реальные» бытовые фигуры, как женщины, приглашенные во дворец для совершения типичного на Востоке обряда. Их пластика имеет прежде всего эмоционально-выразительное значение. Она участвует в создании скорбной атмосферы, царящей во дворце, и является «отзвуком» чувств и душевной боли царицы.

Наконец, золото уже совсем лишено сюжетно-игрового значения. Это обобщенный, метафорический образ, характеризующий некоторые стороны внешнего и внутреннего мира Мехменэ Бану и ее действие. Если бы танец придворных и хореография плакальщиц имели в спектакле только сюжетно-бытовое значение, танец золота был бы неорганичен, более того — неестествен, странен. Он воспринимался бы либо как инородный развлекательный дивертисмент, либо как «вставной» танец фантастических персонажей. Но в спектакле Григоровича он — закономерное продолжение танца придворных и хореографии плакальщиц¹.

Симфоничность действенно-танцевального развития всей первой картины выражается не только в непрерывности течения хореографии, в соответствии ее спадов и напряжений, сгущений и разряжений движению музыки, но и в «полифоничности» танцевальных композиций, отвечающих многогранности действия. Сольные эпизоды здесь всюду так или иначе связаны с кордебалетом или с партиями других действующих лиц. Индивидуальные партии словно вплетены в танцевальные ансамбли и хоры. Визирь, придворные и плакальщицы; те же и Мехменэ Бану; Незнакомец, Мехменэ Бану и Ширин — все эти сцены построены танцевально «многослойно», сложно не только в их последовательном развитии, но и в одновременности. Их хореографическая композиция основана на сочетании и взаимосвязи разнородных танцевальных линий, на пластических контрастах и переключках, образующихся между этими линиями, на развитии сложного и дифференцированного целого, складывающегося из многообразных элементов.

¹ В московской редакции Григорович превратил танец золота в танец с золотом: его танцуют скинувшие с себя траурные покрывала плакальщицы. Крой костюмов остался тот же, но цвет их из золотистого превратился в черный (с золотыми подвесками на рукавах). Изменение это столь незначительно, что ни в одной из рецензий на московскую постановку на него не было обращено внимания.

Однако в принципиальном отношении прежний вариант нам представляется более интересным: там символический образ золота олицетворял определенные стороны дворцового мира, здесь же акцентируется бытовая сторона действия (танцуют слуги, предлагающие золото).

И еще одна существенная особенность хореографического решения спектакля намечена уже в первой картине. И придворные и плакальщицы — элементы хореографического «портрета» Мехменэ Бану (первые — часть ее внешнего мира, вторые — отзвук внутреннего). Но с первыми она взаимодействует преимущественно в последовательности, со вторыми — в одновременности. Оба эти способа портретной характеристики героев через их окружение далее широко будут применены в спектакле.

С одного из них начинается вторая картина. Эта картина содержит три сцены: танец юношей и вариация Ферхада, шествие и столкновение трех главных героев, первый дуэт Ферхада и Ширин.

Начальная сцена представляет собой «портретную» экспозицию образа Ферхада. Она открывается танцем юношей на светлую музыку народно-жанрового характера (прим. 25).



Юный художник, мастер Ферхад на заднем плане расписывает стены царского дворца. А на первом плане танцует четверка юношей. Это не просто друзья Ферхада, пришедшие его проведать, и не ремесленники, помогающие ему в работе. Это и друзья и ремесленники, но прежде всего как бы он сам, удвоенный и учетверенный в их ясном и дружелюбном облике.

Движения юношей мягкие и гибкие, сильные и упругие. Они то идут дружной четверкой, обняв друг друга за плечи, то расходятся и сходятся в движениях весело-игривых и мягко-лиричных. Приветливый и светлый мир, спокойная и безмятежно-ясная душевная атмосфера заключены в этом танце. И по музыке и по хореографии это самый гармоничный, эмоционально-уравновешенный эпизод спектакля.

Завершается же танец юношей вариацией Ферхада, которая словно подводит его итог (прим. 26).



Танец юношей подготавливает вариацию Ферхада¹, последняя развивает и обобщает пластику этого танца. Движения юношей «аккомпанируют» танцу Ферхада. Однако в вариации появляется и новый момент в характеристике Ферхада: героическая нота. Ферхад — один из юношей, но первый среди них. Черты танца юношей свойственны и его облику, но его движения сильнее, шире, масштабнее. Его танец основан на высоких прыжках (со-де-басках), сильных вращениях (шене, жете ан турнан). Он полетен и мужествен (илл. 47). Отметим одну характерную деталь — движения плечами при вытянутых вперед руках. Она идет от народных восточных танцев и будет использована в последующих вариациях Ферхада.

Завершается же вариация Ферхада композицией, когда он оказывается в центре среди юношей. Танец юношей и вариация Ферхада вместе и образуют танцевальный «портрет» и хореографическую экспозицию образа героя².

¹ Для музыки этой вариации характерны в гармонии — мелодический мажор и большие трезвучия низких ступеней, в мелодике — устойчивая горизонтальная линия, в фактуре — аккордовый склад и четкая басовая акцентуация: приемы, которые будут использованы в последующих вариациях Ферхада, в целом основанных на других темах.

² Именно потому, что Ферхад в этой сцене органически связан с юношами, мы считаем недопустимой вольность, внесенную исполнителями в процессе сценической жизни спектакля: Ферхад во время танца юношей не расписывает дворец, а отсутствует и «премьерски» вылетает на сцену под аплодисменты лишь к началу своей вариации. Подобная «отсебятина» исполнителей — результат не только дурных традиций, но и непонимания балетмейстерских принципов.

А затем начинается *шествие*. Его сюжетное значение крайне невелико: Мехменэ Бану и Ширин в окружении придворных и янычар отправляются осматривать дворец, роспись которого заканчивает Ферхад. Но образно-драматургическое и хореографическое значение этого эпизода колоссально: шествие приводит к первой встрече, Ферхада и Ширин, к завязке их отношений, и оно дает развернутый танцевально-пластический образ царства Мехменэ Бану.

Шествие — традиционная форма в балетном спектакле. Балетмейстер, мыслящий «по-бытовому», в категориях драматического театра, свел бы его к «проходкам» статистов с постепенным накоплением массы людей на сцене. Григорович, в соответствии с законами танцевального действия, поступил иначе. Подобно тому как в «Каменном цветке» он давал не танцы на помолвке, а помолвку в танце, не пляски на ярмарке, а ярмарку в пляске, так и здесь он *превратил шествие в танец*, а в танце дал *образ шествия*. Танец этот основан на постепенном введении групп танцующих (офицеры, придворные, Визирь), на полифоническом их сочетании, на непрерывном нарастании размаха хореографической сцены и на использовании в танце отдельных образно-изобразительных элементов (маршевого шага, движений всадников при верховой езде и т. п.).

В этом шествии никто никуда не шествует, но дается *танцевальный образ шествия*. Временная протяженность реального шествия при этом как бы «сдвигается» и претворяется в пространственно-танцевальную композицию. Возникает обобщенно-хореографическая картина яркой, помпезной придворной церемонии, завершающейся торжественным выходом Мехменэ и Ширин, которые, появляясь с разных сторон, одновременно сталкиваются с Ферхадом.

В музыкальном отношении шествие представляет собой цикл вариаций, основанный на непрерывном нарастании силы и размаха звучания (от *pp* к *ff*, от отдельных инструментов и групп к *tutti* по принципу «Болеро» Равеля).

Тема этого вариационного цикла полифонична (прим. 27).

На остинатный бас накладывается остинатная фигура среднего голоса, а на нее, далее, узорчатая мелодия восточного типа. Ладовая основа — мелодический мажоро-минор с пониженной второй и повышенной четвертой ступенями (семнадцатиступенный лад азербайджанской народной музыки). Черты марша сочетаются здесь с элементами танцевальности.

Вариационное развитие почти не касается тематических изменений (лишь на начало темы падают в дальнейшем новые мотивные образования, предшествующие основной мелодии). Оно строится на разрастании фактуры (многообразные удвоения), усилении инструментровки (до полного *tutti*), тональных сдвигах на малую терцию вверх и вниз, непрерывном повышении динамики звучания. Благодаря всему этому создается образ неуклонного, мерного движения некоей цельной массы, страшной механической силы.

27 Marciale maestoso

The first system of music is in 2/4 time and features a grand staff. The right hand is mostly silent, with a few notes in the final measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *pp* with an accent (>).

The second system continues the piece. The right hand begins with a melodic line in the final measure. The left hand maintains its accompaniment. Dynamics include *p* (piano).

The third system shows more complex rhythmic patterns in both hands, including sixteenth-note runs in the right hand. Dynamics include *p* (piano).

The fourth system features a dense texture with sixteenth-note passages in both hands. Dynamics include *p* (piano).

The fifth system concludes the piece with intricate sixteenth-note figures in both hands. Dynamics include *p* (piano).

Хореографический образ шествия опирается на особенности музыки. Это тоже вариационный марш-танец. Одна за другой на каждую новую вариацию появляются тройки, четверки офицеров и всадников. Они подхватывают возникшее движение, включаются в общий поток. В облике стражи — сознание своего значения и силы. Участников шествия характеризуют мерный, словно топчущий землю, отрывистый шаг и резкие, повелительные — словно движения всадников, то подгоняющих, то сдерживающих коней, — взмахи рук. Чеканная, воинственная пластика офицеров и янычар дополняется чванливой, механической пластикой придворных. А над всем царит Визирь, возглавляющий и направляющий шествие, являющийся его внутренней «пружиной» (илл. 48, 49).

В эпизоде шествия наиболее заметно кукольно-марионеточное, механическое начало в движениях танцующих. Григоровича упрекали в том, что, якобы «увлекшись стилизацией и желая во чтобы то ни стало все отанцевать, балетмейстер порой невольно превращает живых людей в танцующих марионеток»¹. Но как можно было не понять, что «марионеточность», проявляющаяся в спектакле только в танцах придворных и янычар, служит образно-выразительным средством, характеризующим бездушие и автоматизм деспотичного дворцового мира. И не стилизацией порождена она, а стремлением дать яркий *пластический образ* механической силы могущественного царства. Контрастируя глубоко человеческим образом главных героев, а далее — естественной пластике народных сцен, этот образ еще более их подчеркивает и оттеняет.

Когда же в самый кульминационный момент разгара шествия музыка словно останавливается в своем вариационно-тематическом развитии и на фоне четко акцентированных мажорных аккордов звучит повторение фанфарной фигуры трубы, с разных концов появляются Мехменэ Бану и Ширин, мерным, торжественным шагом движущиеся к центру сцены, где они сталкиваются с Ферхадом.

Это важнейший момент в ходе спектакля. Ведь именно здесь завязывается узел дальнейших событий. При этом решающее значение приобретают состояния *внутреннего мира героев*. В их душе, и только в ней, невидимо для окружающих, изолированно от внешнего мира совершается сейчас то, что навсегда определит их судьбы. И балетмейстер находит поразительный танцевально-драматургический прием, позволяющий образно раскрыть этот переломный момент действия.

Вырубается свет. Умолкает оркестр. В неподвижных позах замирает шествие. За сценой тихо звучит септет струнных и деревянных духовых инструментов — медленная, лирическая музыка, с льющейся, кантиленной мелодией.

¹ Р. Захаров, В поисках нового. — «Правда», 1962, 22 июля.

Высвеченные лучами, Ферхад, Ширин и Мехменэ Бану, словно уйдя в глубины своего внутреннего мира, ведут на замершем, неподвижном фоне шествия свои пластические монологи, сливающиеся в единое танцевальное трио. Это трио — как бы их мысли, произносимые «про себя». Герои поражены встречей, погружены в захватившие их переживания (илл. 50, 51).

В центре здесь Ширин. Руки ее трепещут, тянутся к Ферхаду. Она прикладывает их к сердцу, в бессилии опускает. В ее танце преобладают мягкие движения и позы (арабеск, сутеню). На па-де-бурре она обходит вокруг Ферхада, словно охватывая всего его взглядом.

И в Ферхаде пробуждается ответное чувство к Ширин. Нарушаются гармония и равновесие его душевного мира. Но он не смеет ни прикоснуться к Ширин, ни подойти к ней, ни даже открыто взглянуть на нее. Он лишь погружен в свое переживание, захвачен им.

А у Мехменэ Бану словно ранена душа. Она потрясена встречей с Ферхадом, поняла, что полюбила юного художника. Но любовь ее заранее обречена, и потому в ее танце с самого начала есть излом, чувствуется боль.

Мгновение как бы остановилось, и чувства героев раскрываются перед нами «крупным планом». По образно-драматургическому значению это трио можно сравнить, во-первых, с оперным ансамблем, выражающим реакцию действующих лиц на происходящее событие (типа квинтета «Мне страшно» из «Пиковой дамы»), во-вторых, с приемами кинодраматургии (крупный план, внутренний монолог, наплыв). В балете подобный прием применен Григоровичем *впервые*. И в дальнейшем ходе событий он каждый раз будет раскрывать внутренние состояния при столкновении трех героев (на музыку тематически различную, но неизменно задумчиво-лирического характера).

И снова возобновляется шествие. Включается свет, в оркестре продолжается звучание прерванной музыки, Визирь грубо отталкивает Ферхада от царственных особ, начинают свое ритмичное движение — руки вверх, вниз, топчущий шаг — янычары и всадники. Медленно затихает, уходит шествие.

Промелькнуло и исчезло, словно страшное наваждение. А Ферхад остался один. Но он уже не прежний. Это шествие навсегда унесло его душевный покой, решило его судьбу.

В следующей сцене происходит встреча Ферхада и Ширин. Она следует сразу же после окончания шествия. 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 натуральных событий, не действительной для танцевально-симфонического развития действия в балете.

Ведь когда в симфонической музыке непосредственно сопоставляются две эмоционально контрастные темы, это не значит, 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, в этом, в частности, выражается симфоническое *обобщение* контрастных эмоциональных состояний как различных этапов в развертывании драматических конфликтов самой жизни.

Нечто подобное возможно и в балете — в частности, происходит в данный момент 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. Но в танцевально-симфоническом развитии действия воспроизводится не внешний ход этих событий, а обобщаются и сопоставляются узловые моменты внутреннего развития драмы. А такими узловыми моментами в развитии отношений Ферхада и Ширин как раз и являются их первая встреча и первое свидание. Поэтому они непосредственно следуют друг за другом, и с точки зрения логики художественной правды танцевально-симфонического действия это не может быть иначе.

Дуэт Ферхада и Ширин состоит из двух частей — быстрой и медленной. Тема быстрой части напоминает прокофьевскую тему Джульетты-девочки (прим. 28).

28 Allegro vivo

Тема медленной части (адажио) станет лейтмотивом любви Ферхада и Ширин (прим. 29).

29 Andante cantabile

Особенностью всего этого первого дуэта юных героев является то, что он не имеет *поддержек*. Влюбленные словно стесняются приблизиться друг к другу, они танцуют, не касаясь друг друга. В их движениях сквозит и чистота юности, и тяга друг к другу, и ощущение невозможности счастья (принцесса и бедный художник).

Первая часть дуэта — шуточный танец. Он начинается с прыжка Ширин, после которого она на минуту замирает и далее движется по кругу, лукаво поглядывая на Ферхада. Легкие прыжки (сисоны, шанжман-де-пье, па-де-ша) и пробежки (па-де-бурре), прерываемые с поворотами (ранверсе) и остановками (арабески), — основные движения этого танца Ширин. В критике неоднократно сравнивали образ юной Ширин с изящной газелью или сереброкопытной ланью восточных поэм. И в ее совместном танце с Ферхадом есть все предпосылки для подобных сравнений. Вот, сделав грациозный прыжок (па-де-ша), замерла она в гибкой позе, упершись в пол своими твердыми копытцами-пуантами; вот руки ее взметнулись вверх и капризно раскинулись, словно рога оленя...

Легковейное, шутовское настроение героев сменяется серьезным, а танец — резвая игра переходит в танец — лирическое адажио. Обе части дуэта выражают упоение счастьем, но веселое состояние уступает место сосредоточенному переживанию, когда герои осознают свою любовь (как бы признаются друг другу в ней).

В начале адажио Ширин подносит пальчик к губам, словно просит Ферхада молчать. Этим же жестом и завершается дуэт. В его пластике, текущей светлой, лирической песнью, есть и другие изобразительные моменты. Вот на коленях друг перед другом герои словно черпают сложенными пригоршнями из невидимого источника и подносят руки к лицу, как бы испивая чашу любви (эта поза-движение повторяется дважды на протяжении дуэта). Вот их руки, сложенные ладонями вместе, раскрываются точно распускающийся цветок. Такие пластические метафоры органически вплетаются в цепь движений классического адажио (аттитюды, арабески, пируэты), обладающих прежде всего лирической выразительностью и осложненных здесь необычным для адажио отсутствием не только воздушных, но и партерных поддержек (илл. 52—54). Этой сценой самозабвенного счастья юных героев завершается первый акт.

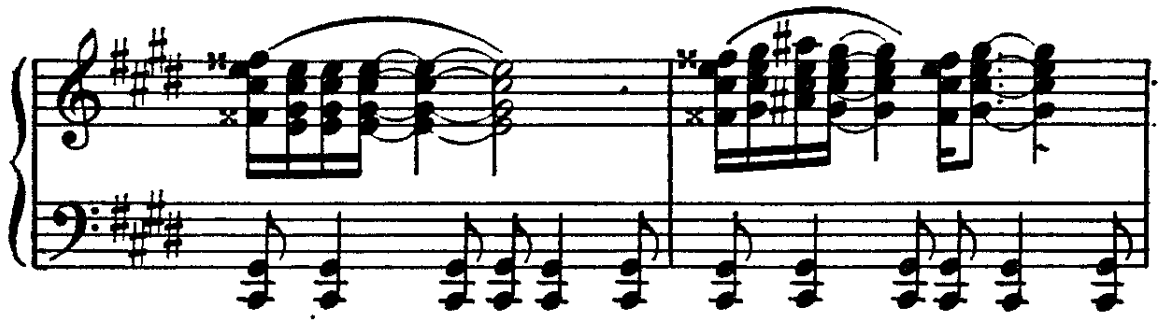
Второй акт открывается народной сценой, вводящей новую сюжетную линию и намечающей социальный конфликт.

Народ страдает от отсутствия воды. На заднем плане в черном отверстии высохшего источника виднеется пустой кувшин. С пустыми сосудами для воды за плечами ведут мужчины и женщины свой скорбный танец бессилия и жажды. Их повисающие руки, склоняющиеся головы, расслабленные, временами словно «хромающие» движения (соответствующие синкопам в музыке) выражают горе, говорят о бедствии (илл. 55). Вместе с тем линии их танца плавны, гибки и своей живой, естественной выразительностью контрастируют с механической пластикой дворцового мира. Вот еще одно значение «марионеточных» движений придворных и янычар: хореографическое выражение противопоставления господ и народа.

И это становится особенно очевидным, когда царская стража приносит во дворец воду, которой лишен народ (вода в этом балете символ благ, которыми владеют угнетатели и которых лишен народ). Здесь в прямом пластическом сопоставлении сталкиваются народ и янычары. Скорбная музыка народного плача сменяется жестким вятидольным шествием-маршем, где на остиной фигуре в басу звучат резкие аккорды и трубные сигналы. А на сцене горестный народный танец сменяется танцевальной «проходкой» стражи.

И снова беспомощный, попраный народ остается один. Снова звучит его плач о воде (прим. 30).





Далее действие переносится в покои Мехменэ, восстанавливается сквозное развитие основного психологического конфликта. Конец первого акта показывал, что случилось с Ферхадом и Ширин после встречи в сцене шествия. Теперь мы узнаем о состоянии Мехменэ.

Композиционный принцип этой картины аналогичен экспозиции образа Ферхада: там — танец юношей, переходящий в вариацию Ферхада; здесь — танец шутов и придворных танцовщиц, переходящий в монолог Мехменэ Бану. И подобно тому как юноши обрисовывали образ самого Ферхада, так и шуты с придворными танцовщицами служат «портретной» характеристике Мехменэ Бану.

Уродливые шуты и изысканно красивые девушки — не странное ли это сочетание?! Но оно поразительно точно найдено балетмейстером для характеристики внутреннего мира трагической героини и далеко выходит за пределы своего непосредственного сюжетного значения — развлечения тоскующей властительницы.

Первоначально, по плану сценариста и композитора, танец шутов входил в народную сцену, а танец придворных танцовщиц — в сцену в покоях Мехменэ Бану. Оба номера имели внешне сюжетное и чисто дивертисментное значение (фон, среда действия). Балетмейстер соединил эти два танца и последующий монолог Мехменэ Бану в единую сцену, построенную по принципу действенно-симфонической хореографии. Шуты и танцовщицы приобрели значение «портретной» характеристики героини, подготавливающей и внутренне мотивирующей монолог Мехменэ Бану.

Гротескные шуты уродливы и горбаты. По-дурачки болтаются их колпаки и длинные рукава. Танец основан на гротескных прыжках и хромающей походке (илл. 56). Музыка его характеризуется ладовой необычностью, мелодической угловатостью и резким, «крикливым» звучанием малого кларнета (прим. 31).



Танец придворных танцовщиц, наоборот, — само изящество (прим. 32).



Однако в развитии музыки частое присоединение к тонике дорийской сексты в дальнейшем развитии аккомпанемента (звук ре в фа-ми-норе) вносит элемент некоторого излома, затаенного беспокойства. При всем изяществе этой музыки она лишена какой бы то ни было безмятежности.

Движения придворных танцовщиц — пряные, гибкие и томные — временами становятся нервными и угловато-острыми. Классические движения и позы порою несколько видоизменяются и заостряются (например, эшапе на полусогнутых коленях вместо прямых ног), и этим в танец вносятся черты изысканности и излома.

Танцую сначала порознь, шуты и танцовщицы затем объединяются вместе (илл. 57). Возникает как бы столкновение уродства и красоты, дразнящее и мучащее Мехменэ Бану. Ведь это она сама! В черных, словно обугленных уродах-прыгунах с их огненно-красным предводителем, в хрупких, изысканно-нервных, утонченно-прекрасных танцовщицах — ее судьба, зеркало ее души, отблеск ее внутреннего мира!

И властным жестом повелительница прогоняет всех вон. Начинается ее монолог, выражающий внутреннее состояние царицы, до этого внешне намеченное в диссонантных контрастах ее окружения.

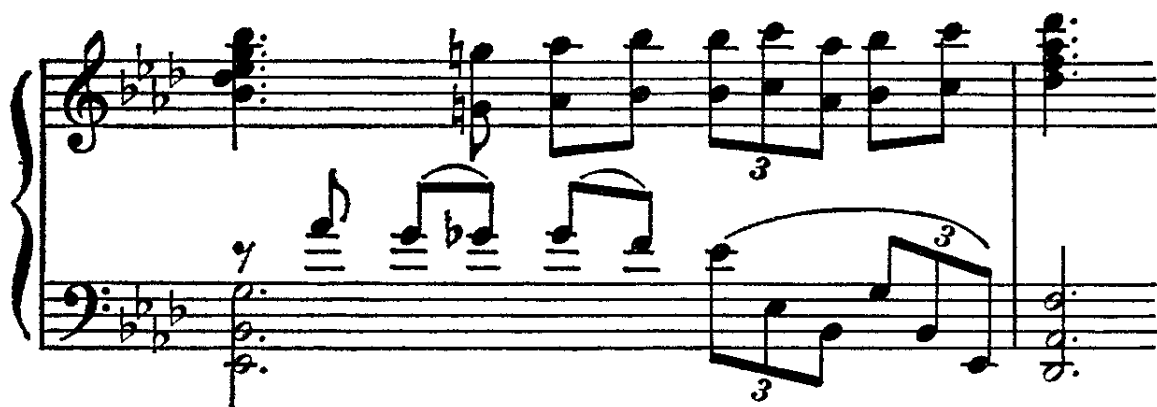
В ее движениях — мрачное отчаяние, крайняя степень страдания и боли. Пластика ее трагична, изломанно-угловата, болезненно-напряженна и глубоко эмоциональна (илл. 58—63).

Десять громогласных, разделенных паузами аккордов начинают в музыке ее монолог. Это таинственные гармонии из темы Незнакомца (e-moll), превратившиеся здесь в вопль душевной боли. И каждому аккорду соответствует особая выразительная поза, сменяемая внезапными выпадами и поворотами.

Вот Мехменэ Бану опустилась на колени, упала на землю, сделала «мост», подняла ногу, резко повернулась, встала на колено, сделала выпад вперед на одну ногу с вытянутыми перед грудью руками, встала в арабеск, подняла ногу в экарте, обняла ее руками и т. д. На таких позах строится начало ее трагического монолога.

А далее появляется лейттема страданий Мехменэ, с характерным «стонущим» подголоском (прим. 33).

33



В этот монолог вклинивается также тема тревоги Мехменэ Бану, звучавшая в ее сцене с Незнакомцем (прим. 34).



Такие тематические переключки (аккорды Незнакомца, преобразованные в вопль Мехменэ Бану, тема тревоги из сцены колдовства) музыкально-драматургически означают *воспоминания* героини, которыми полна ее душа, и вместе с тем как бы раскрывают *причину* ее душевного состояния, возникшую в сцене колдовства.

Танец Мехменэ Бану с появлением главной музыкальной темы монолога становится более текучим и слитным, чем вначале. Завершается же он повторением в глубине сцены позы «мост» с поднятой ногой, которая начинала этот монолог.

Следующая картина открывается танцем девушек и вариацией Ширин. Значение этой сцены совершенно аналогично сцене танца юношей и вариации Ферхада. Это «портретная» характеристика Ширин через ее окружение, завершаемая ее собственной вариацией — танцевальным портретом. Она аналогична также только что окончившейся сцене Мехменэ и ее окружения и дается здесь *по контрасту* с последней. Сопоставляются состояние (жизнь) и царицы и состояние (жизнь) принцессы. Там атмосфера тяжелая и мрачная, изломанно-болезненная, здесь — светлая, мягкая и прозрачная; там — отчаяние и горе, здесь — счастье и радость.

Движение мелодии в терцию (две флейты) вносит в музыкальную тему элемент пасторальности. Вариация Ширин обобщает и концентрирует пластику изящного танца подруг. Новая деталь в ее танцевальной характеристике: трепещущие над головой руки со сложенными пальцами, «звонящие» словно колокольчики (илл. 64—66).

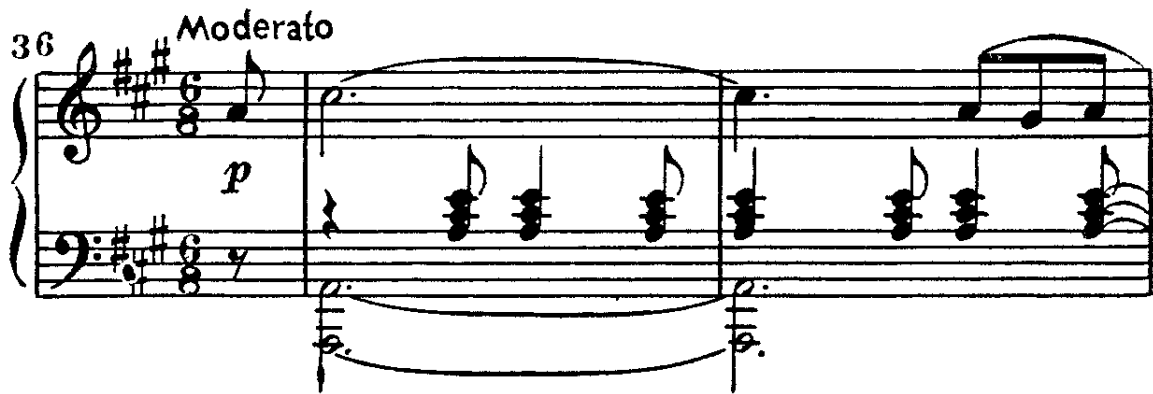
Движения танца здесь очень точно совпадают по характеру с музыкой. Вот, например, несколько раз повторяющееся заключение

музыкальной темы вариации Ширин, где в равномерно сбегаящей гаммке словно слышатся шене или па-де-бурре, которые и задаются балерине балетмейстером (прим. 35).



А далее Ширин остается одна, и наступает момент ее новой встречи с Ферхадом. Это одновременно и новый этап развития их чувств.

В музыкальном отношении второе адажио Ферхада и Ширин представляет собой единую динамическую волну. Музыка его певучая и томная (прим. 36).



В момент кульминации музыка становится патетически страстной. А заканчивается адажио в миноре, словно никнет.

В противоположность первому адажио Ферхада и Ширин, совсем не имевшему поддержек, это адажио строится на *непрерывных под-держках*, сложных и острых, бесконечно меняющихся, сплетающихся в гибком рисунке (илл. 67—75).

Любовь уже соединила сердца юных героев. Их танец слитен, они все время вместе, движения воплощают свежесть и волнение чувств.

Несправедливыми являются упреки балетмейстеру по поводу якобы эротического характера этого дуэта¹. Любовь Ферхада и Ширин открыта и целомудренна. Но это уже не наивное упоение счастьем, как в первом дуэте, а глубокое, зрелое чувство. И выражено оно ярко и поэтично.

Юные герои решают бежать. Начинается едва ли не самая замечательная сцена спектакля, идущая на едином дыхании, сквозном непрерывном развитии музыки и хореографии. Это сцена *погони*, возвышающаяся среди других сцен спектакля словно вершина в цепи гор, подобно сцене ярмарки в «Каменном цветке».

Строго говоря, сцена эта состоит из нескольких эпизодов — бегства Ферхада и Ширин, встречи Визиря с Мехменэ Бану, собственно погони и финала. Но все эти эпизоды слиты в единое драматургическое, симфоническое и хореографическое целое, составляющее вторую половину второго акта спектакля.

На возбужденную музыку начала погони, напоминающую тему тревоги Мехменэ Бану, Ферхад и Ширин, сделав несколько кругов по сцене, убегают (прим. 37).



Обуреваемый страстью, Визирь признается Мехменэ в любви и пытается отвлечь ее мысли от Ферхада. Царица гневно отвергает его притязания. Их дуэт основан на выражении униженной

¹ «Мода на эротические композиции, неожиданно появившиеся в последнее время в некоторых балетных спектаклях, — писал Р. Захаров, — особенно неуместна в «Легенде о любви» («В поисках нового». — «Правда», 1962, 22 июля). При том воображении, которое проявил Р. Захаров, усмотрев в «Легенде о любви» эротические композиции, легко приписать эротике самым обычным классическим движениям, поддержкам и позам. Вся суть дела в том, что к классическим движениям давно привыкли и никто не воспринимает их в натуральном плане (как ни старались приучить к этому «драмбалеты»). Григорович же ввел в «Легенде о любви» новые и необычные поддержки. Ни в его замысле, ни в самом танце нет никакой эротики. Надо лишь воспринимать его как танец, а не как немую драматическую сцену.

мольбы, рабского подобострастия, мрачного чувства со стороны Визиря и негодования гневно отталкивающей его царицы (илл. 76, 77).

Музыку этого дуэта прерывает тревожная тема. Трое придворных сообщают о бегстве Ферхада и Ширин. На мгновение оцепенела Мехменэ.

А далее начинается своего рода «организация» погони: вызываются все новые и новые группы придворных, офицеров, всадников. В музыке время от времени возникают элементы темы Незнакомца (см. прим. 22) — словно пораженная бегством дорогой ей, но неблагодарной Ширин, Мехменэ Бану в суете распоряжений и сборов вспоминает о причинах своего несчастья, о колдовстве. Психологически это необычайно реалистический штрих: разгневанная царица с неумолимой властью отдает приказы, а думает об интимном, личном, и душа ее полна боли.

Начало сцены, как и вся она в целом, решается танцевально. Здесь снова возникает полифонический танец. Однако на этот раз танец не стройный и гармоничный, как в шествии, а взвихренный и возбужденный, основанный на асимметрии рисунка и яростно устремленный вперед.

Последующее развитие этой сцены поистине изумительно. Как передать погоню в балете? Многократными пробежками преследователей вслед бегущим по разным направлениям сцены? Приверженец «драмбалета», вероятно, примерно так бы и поступил (одни бегут, другие за ними гонятся). Но такое решение было бы лишь жалким подражанием тем погоням, которые столь органичны для кино и «недоступны» не только балету, но даже и драматическому театру.

Решение Григоровича наглядно показывает, как вчера «недоступное» балету сегодня превращается в доступное, если оно создается на основе специфики данного вида искусства. Погоня в качестве развернутой сцены ранее не изображалась в балете. И задайся балетмейстер целью соперничать в этом изображении с кино, он потерпел бы полный крах. Но Григорович и не думал ставить подобные бессмысленные для балета цели. Вместо того чтобы изображать погоню, он дал ее *танцевальный образ*, основанный на приемах, неповторимых ни в одном другом виде искусства (илл. 78—79).

Из «суеты» танцевальной полифонии «организации» погони возникает цельное и устремленное движение массы: янычары, окруженные придворными, высоко подняв Мехменэ Бану, будто восседающую на колеснице и властно указывающую им путь (одна рука — кверху, другая — вперед), уносят ее вослед бегущим. Но сцена не пустеет: последние ряды всадников остаются у правой кулисы, продолжая свой танец (в заданных с самого начала движениях и ритмах). Тогда из глубины слева появляются бегущие Ферхад и Ширин, пересекая сцену по диагонали большими жете. Пока они

исполняют свой танец бегства, погоня с правой стороны сцены передвигается на левую.

Возможна, хотя и не обязательна, ассоциация «прорыва» Ферхада и Ширин через ряды стражи. Ассоциация эта не обязательна потому, что суть дела не в том, прорвались или не прорвались Ферхад и Ширин, а в изменении танцевальной композиции, означающей наступление нового этапа погони. Бегущие исчезают в правой кулисе, а «погоня» количественно увеличивается (вновь появляются группы придворных и офицеров), «разгораясь» в полифоническом танце по всей сцене. В центре теперь Мехменэ Бану, которая в стремительных фюэте на середине сцены словно дает исток вихрю погони. Это первая кульминация танцевально-симфонического действия, самый напряженный момент, к которому подводило все предыдущее развитие.

После этого энергия погони как бы гаснет, четкая полифоническая композиция смешивается, рассыпается, и преследователи частично покидают сцену, разбегаясь в разные стороны.

И тогда снова появляются Ферхад и Ширин. Напряженность и активность танца опять начинают возрастать. И теперь, еще явственнее, чем раньше, происходит объединение в одном и том же танце бежавших и их преследователей. Это поистине замечательный и новаторский прием. Он может быть уподоблен наплыву кадров в кино. Происходит как бы сжатие разновременных явлений, становящихся одновременными. Пространственно удаленные события объединяются в одну картину. Танец выражает ощущение приближения преследователей к бегущим.

Из пересекающих друг друга взвихренно хаотичных движений вновь вырастает стройная композиция. Это вторая кульминация погони: в центре Визирь, вращающийся в ранверсе (его танец подобен сверкающему клинку); по кругу сцены мужской кордебалет (в его танце продолжают движения и ритмы погони), а Ферхад и Ширин по внутреннему кругу летят в больших жете навстречу друг другу.

Но смыкаются группы преследователей, и, пойманные, юные герои вздымаются вверх над пирамидами схвативших их рук (илл. 80).

А в центре — царственная Мехменэ Бану со склоненным перед ней Визирем и в окружении придворных. Этой композицией из трех групп кордебалета, окруживших главных героев, завершается сцена погони, чисто танцевально раскрывшая сложное драматическое событие. Никто ни за кем здесь не гнался по сцене, а художественный образ погони возник необычайно яркий.

Этапы развития единого танцевального действия здесь заданы музыкой и вытекают из структуры ее симфонического развития. Каждый из разделов музыки погони начинается тревожной унисонной темой (см. прим. 37), а завершается вступающей на кульминации

новой темой, где труба ведет энергичную мелодию на фоне бес-
покойно пульсирующего аккорда (прим. 38).



Первый раз этой теме соответствует появление Ферхада и Ширин, второй — фуэте Мехменэ Бану, третий — «вертушка» Визиря и круги бегущих перед завершающим моментом погони.

Снова столкнулись в остром конфликте трое главных героев спектакля, и вновь их внутренний мир раскрывается тем же приемом: танцевальным трио (септет за кулисами), при вырубленном свете, умолкшем оркестре и оцепеневшей сцене. Но если в первом трио в центре была Ширин, то теперь в центре Мехменэ Бану, разъединившая влюбленных. Ее танец наполнен тяжелыми и горестными переживаниями. А молодые люди, танцуя все время по разные стороны фигуры царицы, словно не могут соединиться, тянутся друг к другу, в их пластике возникает метафорический мотив «сердца» (приложенные «лодочкой» к левой груди руки).

И вновь — свет и прерванная внутренними монологами мизансцена. Настигнутые беглецы в руках преследователей.

Звучит тема страданий Мехменэ Бану (см. прим. 33). Ферхад и Ширин на коленях перед ней, молят сжалиться над ними. Гневно разъединяя их, царица принимает решение: властно и требовательно приказывает она Ферхаду удалиться в изгнание, где призван он совершить подвиг во имя Ширин.

Ее танец в сцене с Ферхадом и Ширин (вслед за «внутренним» трио следует трио «наяву») снова строится на угловатых движениях и позах, резких поворотах, волевых взмахов рук и ног, цепочках энергичных вращений.

Ответом на ее приказ является прыжковая вариация Ферхада с врученной ему символической киркой (здесь вновь повторяется

пластический мотив движения плеч при вытянутых вперед руках). Эта вариация выражает согласие Ферхада на подвиг (прим. 39).

39 Allegro moderato

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 39 through 43, and the second system contains measures 44 through 48. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The dynamics are marked 'mf'. The score includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with various chords and intervals. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Движения юноши героичны и дерзновенны. В его душу обронено зерно, которое даст свои плоды. Идея избавления народа от бедствий глубоко западает в его сознание.

А завершается второй акт сценой прощания Ферхада и Ширин. Их небольшой (третий) дуэт (на музыку их первого адажио) проникнут горечью расставания и нежностью взаимной любви.

Впервые в музыке напряженнейшего второго акта возникает мажор. И поэтому он звучит удивительно свежо и просветленно. Решение Мехменэ Бану словно разрядило атмосферу, успокоило измученные души влюбленных.

Ширин «благословляет» юношу на подвиг. Высоко, точно озаряющий его источник света, поднимает на прощание Ферхад свою любимую (илл. 81, 82). И затем медленными, затрудненными шагами движется в глубь сцены, полный величия и сознания долга.

Все это адажио идет в обрамлении «дороги» — двух рядов мужского кордебалета, которые образуют как бы уходящую вдаль перспективу, замыкаемую изображением горы, высящейся будто Голгофа. Как и в других случаях, эта пластическая метафора («дорога») придает танцевальному образу обобщающий смысл и выводит его за пределы непосредственно изображенного момента. Она символизирует жизненный путь Ферхада.

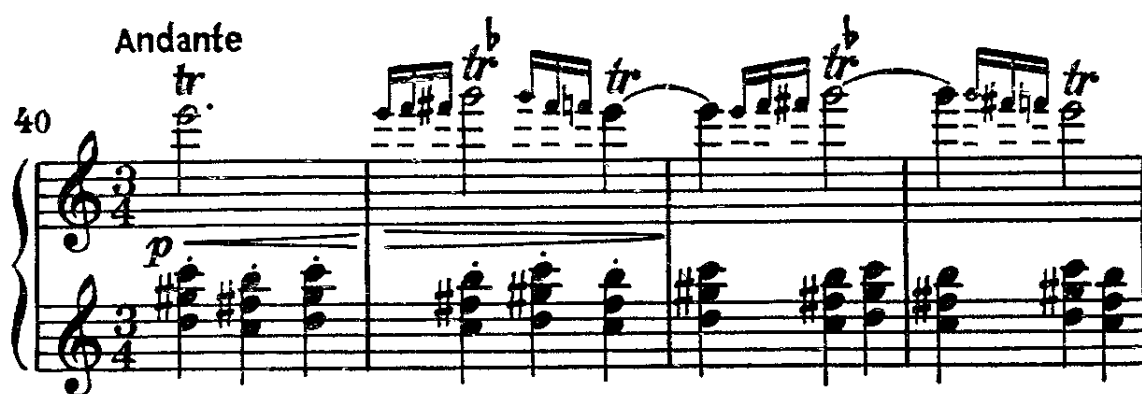
В третьем акте наступает разрешение всех драматических коллизий. Подобно тому как второй акт начинался крупными сценами, рисовавшими состояния главных героев после происшедшего с ними ранее (возникшего конфликта), так и третий акт начинается развер-

нутыми картинами мечтаний Ферхада и видений Мехменэ Бану, раскрывающих их состояния, явившиеся результатом «узлового» перелома действия в конце второго акта (решения царицы, изгнания художника).

Склонившись в горестно-задумчивой позе, сидит юноша у прорубаемой им скалы. Он один. Его вариация на музыке мечтательного *Andante*, в которой слышатся порой рахманиновские интонации, выражает стремление, порыв, тоску о Ширин, страстное желание достижения цели.

И словно вызванная силой его воображения и мечты, является ему исторгнутая из скалы вода.

В музыке — хрупкие аккорды, переливчатые трели, прозрачная, изобразительная инструментовка (прим. 40).



Точно капля за каплей, появляются из черного отверстия скалы белые девушки в прозрачных одеяниях с длинными рукавами и шарфами, овевающими их движения. Их шеренга течет чистой и светлой «струйкой», заполняющей постепенно всю сцену. Этот туманный мираж словно кристаллизуется в образе Ширин.

Она является здесь Ферхаду как мечта, слившаяся в его воображении с мечтой о воде. Их новое (четвертое) адажио идет на музыку воскрешения Ширин в первой картине и сопровождается поэтичным, прозрачным аккомпанементом кордебалета девушек, олицетворяющих струи исторгнутой из скалы воды (илл. 84). Здесь господствует не страсть, а нежная лирика. А потому исчезают острые и необычные поддержки, обнажается классическая основа танца, рисунок становится мягким, линии плавными. Нечто призрачное есть в этом адажио — несбывшейся мечте о любви. И столь же незаметно, как они возникли, исчезают, рассеиваются мечты Ферхада, тают его надежды¹.

¹ Этот великолепный эпизод был несправедливо обруган одним из критиков: «...изображение воды в последнем акте и действия Ферхада, прорубающего скалу, — писала Т. Шмырова, — настолько далеки от жизненных ассоциаций, что перестают быть художественным воплощением» («О современной форме балетного искусства». — «Театральная жизнь», 1962, № 22, стр. 26). Если отвлечься от элементарной неграмотности цитированной фразы (художественным воплощением чего перестают быть вода и действия Ферхада?), то остается утверждение,

Эта светлая лирико-поэтическая картина сменяется мрачной, напряженно страстной, глубоко драматичной картиной видений Мехменэ Бану. Она принадлежит к одной из наиболее замечательных сцен 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.

Если придворные и офицеры в первом акте балета были прежде всего сюжетными персонажами, но также и «отзвуком» образа Визиря, а косвенно и царицы; если юноши Ферхада, девушки Ширин, шуты и танцовщицы Мехменэ были прежде всего характеристикой эмоционального мира и частью «портрета» главных героев, но также и сюжетными персонажами, — то девушки этого эпизода вообще внесюжетны: они целиком — выражение душевного мира Мехменэ Бану, воплощение строя ее переживаний. Такое их значение подготовлено и плакальщицами первого акта, и трио «мыслей про себя» главных героев, и всем строем балета.

Подобно тому как шествие и погоня — высшее выражение танцевального симфонизма в сценах массового действия, так картина видений Мехменэ Бану — высшее выражение танцевального симфонизма сцен личного плана.

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 (илл. 85—88).

Духовные «тени» героини — эхо ее переживаний, воплощение ее обжигающих дум. «В их танце есть и торжественная строгость античного хора, и порывистость обезумевших вакханок, и усталая безнадежность трагических плакальщиц»¹.

Симфонический танец, основанный на передаче движения от солистки к кордебалету и, наоборот, на их пластических перекличках

что вода и действия Ферхада далеки от жизненных ассоциаций. Это утверждение ошибочно. Во-первых, Ферхад в этой сцене вообще не прорубает скалы, а потому подобных ассоциаций здесь и не должно быть. Он мечтает, и ассоциация поэтической мечты, страстного желания возникает из его вариации очень отчетливо. Во-вторых, образ воды здесь настолько изобразительно конкретен (и вместе с тем сугубо танцевален), что именно он-то и становится художественным воплощением мечты Ферхада.

¹ Б. А. ЛЬВОВ-АНОХИН, Смелость поисков. — «Известия», 1961. 30 мая.

и взаимодействиях, был намечен у Григоровича уже в одном из эпизодов «Каменного цветка» (вариация Хозяйки Медной горы среди малахитовых камней). Здесь он обрел развитые, классически совершенные и законченные формы, стал выражением глубоко драматичной действенной сцены.

По своей музыкальной структуре картина видений Мехменэ Бану трехчастна. После вступления (выход Мехменэ с кровавым шлейфом) дается лейттема ее страданий (см. прим. 33), а затем следует длительный эпизод возбужденно-тревожной музыки, основанной на непрерывном нарастании и развернутой драматичной кульминации (танец Мехменэ с эхом кордебалета). И после спада, словно вызванный напряжением страсти царицы, является ей в мечте Ферхад. Начинается их адажио с аккомпанементом резонирующего их чувствам кордебалета, основанное на широком симфоническом развитии и грандиозном динамическом развороте лейттемы страданий Мехменэ Бану.

Если мечта Ферхада о Ширин была прежде всего поэтичной и нежной, то мечта Мехменэ о Ферхаде полна страсти и силы. В их дуэте преобладают величие, гордость. Ферхад видится царице равноправным ей правителем страны. На нем теперь корона. Он царь, достойный ее любви. И Ферхад в этом дуэте словно вырастает. Балетмейстер дает ему широкие и крупные движения, сильные поддержки. А сама Мехменэ Бану выступает как могучая личность, способная силой воли претворить в жизнь свою мечту (илл. 89—93).

Но рассыпаются в прах ее видения и, поверженная ниц, она снова в одиночестве, наедине со своим безысходным страданием.

Тогда является к ней Ширин. Сестра молит царицу сжалиться над ней, унять ее тоску, вернуть Ферхада. И Мехменэ соглашается.

Снова вызываются Визирь, придворные и офицеры. Возникает маленькое шествие. Мехменэ Бану и Ширин отправляются к Ферхаду (в музыке — темы мольбы Ширин, приказа Мехменэ из финала второго акта, шествия с водой из начальной картины второго акта).

А Ферхад уже окружен народом, и дело Ферхада слилось с устремлениями и надеждами народа. В массовом танце второй народной сцены уже нет расслабленности, поникнутости движений, которые были следствием безнадежности в начале второго акта. Теперь здесь в танце — нетерпение и надежда, решительность и смелость.

В народную сцену вторгается шествие, и снова возникает пластический контраст двух миров (живого и механического, естественного и вычурного), отражающий в конечном счете контраст социальный.

Вновь в решающий для их судеб момент сталкиваются главные герои, и, вновь возникает их трио — лирическое отступление (септет за сценой). Если в первом трио центром танца была Ширин, во втором — Мехменэ, то теперь в центре — Ферхад. Он здесь главный герой, от его решения зависят сейчас судьбы всех трех. Ширин же и Мехменэ Бану, обе устремлены к нему. В танцевальной пластике

текучего, льющегося рисунка каждой партии — и сладость воспоминания, и волнение встречи, и тревога за ее исход.

Трио «мыслей про себя» переходит в небольшое трио «наяву» (как в конце второго акта) — своего рода объяснение героев.

Начинается борьба за Ферхада: народ, с одной стороны, Ширин и Мехменэ Бану — с другой. Мольбам женщин, убеждениям мужчин противостоят любовь принцессы, власть царицы (илл. 94).

Вариация Ферхада выступает как разрешение этого конфликта. Она идет на музыке его вариации конца второго акта, и этим как бы подчеркивается неизменность принятого тогда решения. Пластически же в этой мужественной вариации словно синтезируются черты двух предыдущих вариаций героя (с юношами и с киркой).

И тогда снова возникает в оркестре музыка первого адажио Ферхада и Ширин, вновь, как и в конце второго акта, вносящая разрядку и успокоение после возбужденно-тревожной и напряженной эмоциональной атмосферы предшествующих сцен.

Маленькое адажио Ферхада и Ширин (пятое) — это опять дуэт прощания, но теперь уже прощания навсегда (илл. 95). Это адажио идет на фоне замерших групп народа. А Мехменэ Бану и Визирь ведут в этот момент свои пластические линии. Мехменэ Бану поражена решением Ферхада, не может понять его, и душевная боль по-прежнему прорывается в ее недоуменных движениях. Визирь, верный Мехменэ, словно призывает ее. Если пользоваться терминами оперной драматургии, этот эпизод можно было бы назвать квартетом с хором, где ведущую роль играет прощальный дуэт Ферхада и Ширин.

Финальная мизансцена спектакля: народ в центре сцены поднимает Ферхада на руках как своего героя, образуя монолитную пирамидальную группу, а Ширин и Мехменэ Бану по краям этой группы на па-де-бурре движутся назад, навсегда исчезая из его жизни (илл. 96). Медленно закрываются створки ширмы — страницы прочитанной книги-легенды.

Так заканчивается этот замечательный спектакль — поэма о любви и самоотверженности, о мужестве и героизме, о духовном преображении и взлете, о неразрешимых противоречиях жизни и ее высшем значении. Он потрясает, волнует и очищает, как высокая, подлинная трагедия.

Возвращаясь к вопросу о методе танцевально-симфонического воплощения действия, следует подчеркнуть способность Григоровича мыслить хореографическими образами. Все богатство сложного идейно-драматургического содержания воплощается здесь только через танец, через сопоставление и развитие хореографических образов. При этом в танце — ничего внешнедекоративного, развлекательного, «вставного», дивертисментного, все действительно, все подчинено выражению характеров, ситуаций и внутреннего драматизма происходящего.

Все действие в «Легенде о любви» танцевально, а все танцы построены по симфоническому принципу (на основе непрерывного развития крупной формы, тематической разработки, «полифонии» и т. д.).

При этом симфонический танец в спектакле неоднороден. Одни эпизоды имеют в известной мере жанровый характер (шестивие), другие — дивертисментный (золото), третьи — пантомимный (Визирь и придворные), четвертые — поэтически-обобщенный (вода) и т. д. Но это лишь отчасти, ибо различие, существующее между действительно-танцевальными, дивертисментными, пантомимными эпизодами, здесь, по существу, снято и все подчинено действительно-симфоническому танцу. Это различие осталось, однако, где-то в «подоплеке», определяя разнообразие оттенков, разновидностей действительно-симфонического танца в данном спектакле.

«Легенда о любви» характеризуется богатством форм хореографической драматургии. Мы находим в ней развернутые массовые сцены, большие адажио, малые ансамбли, сольные вариации и монологи, разнообразные дуэты, сцены со сложным взаимодействием солистов и кордебалета и т. д. Характер каждого из героев в спектакле внутренне многогранен, а потому разнообразен и танцевально. Он раскрывается в развитии, в сопоставлении различных характеристик, в многообразии хореографических форм.

Так, Ферхад имеет в спектакле четыре вариации, пять дуэтов с Ширин и один с Мехменэ Бану, участвует в двух массовых сценах (погоня, народ) и трех малых ансамблях (трио «мыслей про себя»). При этом ни один из номеров, раскрывающих образ героя, не повторяет другой. Каждый из них не похож на остальные и вносит в характеристику нечто новое, соответственно своему драматургическому значению. Вспомним хотя бы пять адажио с Ширин: дуэт зарождения любви (без поддержек), дуэт страсти (на непрерывных поддержках), дуэт расставания («дорога»), дуэт-мечта (с аккомпанементом «воды»), дуэт прощания навсегда (с участием народа).

Как драматургически значителен каждый из этих эпизодов! Как все они не похожи друг на друга! И какой хореографической фантазией надо обладать, чтобы сочинить пять столь разнородных адажио, в совокупности своей раскрывающих историю отношений героев! ¹

¹ Балетмейстеры порой пасуют перед необходимостью сочинения в балете даже двух образно различных адажио, требуемых действенной драматургией. Приведем примеры.

В балете «Сердце Марики» Б. Мошкова, поставленном в Свердловске Г. Язвинским (1959), дуэтные танцы двух основных пар действующих лиц почти не отличались друг от друга по характеру образа, так что их можно было бы взаимозаменить без ущерба для содержания.

В балете «Девушка и Смерть» В. Ковалева, поставленном в Саратове В. Адашевским (1961), столкновение Девушки и Смерти в третьем акте (развязка действия) почти не отличалось от аналогичного столкновения в первом

Столь же различаются в «Легенде о любви» и другие, казалось бы однородные хореографические формы, связанные с образом Ферхада: его вариации (с юношами, героическое решение, мечта, окончательное решение), трио «мыслей» (в первом в центре Ширин, во втором — Мехменэ, в третьем — Ферхад). И таким же многообразием танцевально-драматургических форм отличаются партии других главных героев. Ширин имеет одну вариацию (с девушками), пять дуэтов с Ферхадом, участвует в двух диалогах с Мехменэ Бану, двух массовых сценах, четырех трио (колдовство, «мысли»). Мехменэ Бану раскрывается в танцевальных сценах с Незнакомцем, с Визирем, с Ферхадом, имеет два монолога, участвует во всех массовых сценах спектакля (кроме первой народной) и в четырех трио. В каком еще из советских балетных спектаклей можно было бы указать на такое многообразие хореографических форм и характеристик?!

То же самое относится и к танцевальному языку спектакля. Новаторство *танцевально-драматургических форм* сочетается у Григоровича с обогащением и развитием хореографической лексики. Уже в «Каменном цветке» балетмейстер нашел свой индивидуальный стиль, имеющий три основных истока: классику, национальный народный танец и некоторые достижения современной зарубежной хореографии.

Классика — основа танцевальной лексики «Легенды о любви». Балетмейстер обнажает ее в чистом виде там, где она наиболее уместна для раскрытия образа (например, в четвертом дуэте — мечте Ферхада о Ширин). Но чаще эта основа, являющаяся прочным танцевальным «фундаментом» любой сцены, дополняется, развивается и обогащается, тем самым частично видоизменяясь.

В нее вводятся прежде всего *народно-национальные элементы*. В сольные и особенно массовые танцы Григорович тонко, одним-двумя штрихами вплетает движения национальной восточной хореографии (например, руки, приложенные ладонями к поясу слева у янычар; движения плечами в вариациях Ферхада и т. п.). Побывав в разных странах Ближнего Востока, он хорошо знает его многообразные танцы.

акте, в результате чего снижался интерес зрителя и ослабевала убедительность победы Девушки над Смертью.

В балете «Страницы жизни» А. Баланчивадзе, поставленном Л. Лавровским в Большом театре (1961), юные герои танцевали в финале любовный дуэт, перекликающийся с другим любовным дуэтом, который в начале спектакля танцевали их родители. И хотя это последнее адажио было построено на иных движениях и иной музыке, нежели первое, но по своей образной сути оно почти ничем от него не отличалось. Возникало ощущение не столько движения и обновления жизни, сколько ее вечного круговорота, в котором ничего не изменяется («ничто не ново под луной»). Такое впечатление, вероятно, не предполагалось балетмейстером, но оно возникало из-за неяркой хореографии, не содержавшей драматургического развития и образного контраста.

Балетмейстера упрекали в том, что у него в спектакле нет подлинного Востока, что его танцы — сплошная стилизация. Это, как и в других случаях, обвинения с позиций натуралистического балета. Правильнее было бы сказать, что Восток в «Легенде о любви» не этнографический. Но это и не стилизация. Балетмейстер здесь в равной мере избежал и штампов слащавого «ориентального стиля» старых балетов и натуралистической этнографии, модернистской стилизации.

Его Восток — это Восток *легенды*. Он столь же иносказателен и символичен, как весь спектакль в целом. Поэтому здесь нет и не может быть никаких этнографически точных восточных танцев (турецких, персидских или азербайджанских). Вместе с тем это Восток не условно-отвлеченный, а несущий огромное реалистическое идейно-образное содержание. Поэтому здесь нет и не может быть ни традиционного ориентального «рахат-лукума», ни сухой формалистической стилизации в танцах. Легендарно-метафорический, реалистический по своему внутреннему образно-драматургическому смыслу, Восток хореографически мог быть решен только одним способом: введением в спектакль национальных движений, которые являются подлинными, достоверными (а не традиционно-условными или нарочито-стилизованными), но вместе с тем присутствуют в танце лишь как элементы (а не как основная ткань этнографического танца). По этому пути и пошел здесь балетмейстер, достигнув художественно убедительных результатов.

Проблема сочетания классики с национальным народным танцем так или иначе решалась в нашем балетном театре и ранее (по-разному, в зависимости от конкретного содержания и художественных задач в каждом отдельном случае). Но ввести в этот сплав элементы современной зарубежной хореографии до Григоровича не всегда решались. Может быть потому, что такие попытки порою клеймились как «модерн», объявлялись едва ли не формализмом и расценивались как преклонение перед гнилым Западом.

Григорович в своих спектаклях художественно тактично вводит в хореографическую ткань такие элементы, как, например, некоторые угловатые позы Мехменэ Бану, эшапе на полусогнутых коленях в танцах придворных танцовщиц и т. п. Если в «Каменном цветке» они служили характеристике мертвой красоты камней и женщины-ящерицы¹ — Хозяйки Медной горы, — то в «Легенде о любви» они используются для выражения душевного излома Мехменэ Бану и ее окружения. Но нигде эти элементы не переходят в некий бездушный и формалистический «модерн-танец». Всюду они образно наполнены и характеристически точны. И всюду они, как и народно-национальные движения, дополняют и развивают классическую основу, сливаясь с ней в единое органическое целое.

Необходимо также отметить, что Григорович далек от какого-либо подражания Западу. Критики, упрекавшие его в этом после поста-

новки «Каменного цветка», попадали впросак, ибо до этого спектакля Григорович не был за границей, а у нас до 1958 года не было гастролей иностранных балетных трупп. Поэтому некоторое сходство пластики камней и Хозяйки Медной горы с приемами зарубежной хореографии говорит отнюдь не о подражании, а об общности образного мышления передовых художников современности. С явлениями же распада и декаданса у Григоровича вообще нет никакого сходства.

Поэтому никак нельзя согласиться с утверждением критика Н. Эльяша, который писал: «Таланту Григоровича свойственно некоторое увлечение формально-модернистическими движениями и акробатическими позами. Такие сцены имеются и в «Каменном цветке» и в «Легенде о любви». Они остаются непонятными зрителям и нарушают художественную цельность спектакля»¹.

Обвинение Григоровича в формализме и модернизме сделано здесь с позиций натуралистического «драмбалета». Дело в том, что «драмбалет», необычайно сузив и ограничив язык классического танца, предав забвению многие его средства и формы, признавал лишь два источника его расширения и дополнения: народный танец и драматическую пантомиму. Все, что сверх того, считалось идущим «от лукавого», то бишь от модернизма (который, в свою очередь, отождествлялся с формализмом).

Сторонники драматизированного балета не учитывали, что язык классического танца, помимо того что он имеет гораздо более разнообразные источники своего обогащения (о которых у нас еще будет речь впереди, в одной из следующих глав), обладает также возможностью *внутреннего развития*, то есть пополнения новыми движениями на основе своих собственных принципов.

Новые движения и позы в спектаклях Григоровича во многих случаях как раз и возникают на основе внутреннего развития языка и принципов классического танца, в соответствии с конкретными образными задачами каждого спектакля. Внутреннее развитие языка классического танца свойственно также передовым явлениям современной зарубежной хореографии, где, в отличие от декадентских явлений, оно имеет не формалистический, а содержательный характер. Отсюда — внешнее сходство некоторых элементов в спектаклях Григоровича с передовой современной зарубежной хореографией, являющееся результатом не заимствования и не подражания, а общности принципов внутреннего развития языка классического танца.

Те движения, которые Н. Эльяш называет «формально-модернистическими», таким образом, не являются модернистическими. Но они не являются и формальными, ибо необходимы для воплощения содержания: для создания образа камней, женщины-ящерицы, для

¹ Н. Э л ь я ш, Русская Терпсихора, М., «Советская Россия», 1965, стр. 210.

передачи душевного излома трагической героини. Эти движения не нарушают художественную цельность спектакля, а, наоборот, способствуют ей, ибо представляют собою средства, незаменимые для воплощения данного художественного замысла. И непонятны они отнюдь не зрителям (горячо любящим данные балеты), а лишь «драмбалетчикам», опирающимся на устарелые художественные принципы.

Хореографический язык балета «Легенда о любви» сложен, как и его содержание. Но Григорович умеет использовать и выразительность простейших средств, не боясь их многократного повторения. В контексте сложного хореографического рисунка такие простейшие средства производят удивительно свежее впечатление. Если прибегать к сравнениям из музыки, их можно было бы уподобить появлению мажорного диатонического трезвучия среди хроматизмов. Таковы батманы в партии Мехменэ Бану, большие жете в бегстве Ферхада и Ширин, ранверсе в народной сцене и другие.

Вообще лексическое новаторство Григоровича опирается на прочный комплекс устойчивых выразительных средств хореографической классики. Классика в его спектаклях в целом безраздельно господствует. Балетмейстер не выдумывает новый и заумный хореографический язык, как это имеет место в так называемом «модерн-танце» за рубежом, а «говорит» на общепонятном и общедоступном, исторически сложившемся языке классической хореографии, дополняя, развивая и обогащая его в связи со своими художественными задачами и требованиями современности.

Что касается новых элементов языка, появившихся в «Легенде о любви», то иногда спрашивают, что означает та или иная поза или движение (см., например, илл. 58—63 и др.). На этот вопрос можно ответить только так. Сами по себе танцевальные движения и позы (как новые, так и старые) не означают ровно ничего, подобно отдельным звукам или аккордам в музыке. Но они обладают определенными *эстетическими возможностями, предпосылками образной выразительности.*

Например, некоторые позы и движения Мехменэ Бану (илл. 58—63) характеризуются прямыми линиями и острыми или прямыми углами, резкой сменой направления линий тела, рук, ног, короче говоря — изломанностью рисунка. Позы и движения Ферхада и Ширин во втором дуэте (илл. 67—75), наоборот, характеризуются гибкостью рисунка и плавным «перетеканием» линии одной фигуры в другую. В совокупности всех движений и поз, в их взаимосвязи и взаимодействии в конкретном танцевальном целом на основе таких эстетических возможностей и предпосылок вырастает содержательный образ. Выразительные возможности и предпосылки отдельных движений и поз реализуются в контексте образного целого. Определенным значением обладают не сами по себе отдельные движения и позы (это не слова языка, и термин «хореографический язык»

метафорически условен, хотя и правомерен), а обладает лишь то образное целое, в котором они реализуют свои выразительные возможности и предпосылки.

Таким образом, в новых движениях и позах «Легенды о любви», введенных Григоровичем, как и вообще в отдельных элементах танца, самих по себе взятых, не следует искать определенного и конкретного предметного или смыслового значения, свойственного лишь образному целому, в которое они включены, но не свойственного изолированным деталям этого целого.

Основную массу художественных средств балета образуют движения и позы именно эмоционально выразительные. Но есть среди них и изобразительные элементы, имеющие относительно самостоятельное значение и смысл. Они могут представлять собой тот или иной бытовой жест, ассоциирующийся, в силу жизненных связей, с определенными словами (например, жест «отрублю голову» в танце Визиря и придворных, поза равнодушия Незнакомца в танце золота, жест «вон!» Мехменэ Бану в окончании танца шутов и придворных танцовщиц и т. п.). Но они могут иметь и символический смысл, представлять собою пластическую метафору (кисти-колокольчики и прыжок лани в вариациях Ширин, позы «чаша», «олени», «сердце» в сценах Ферхада и Ширин).

Отказавшись от пантомимы (бытовой, драматической и условно-символической) как основного средства построения не только балета в целом, но и его отдельных сцен, Григорович, однако, вводит ее элементы в танец, обогащая и конкретизируя его. Их можно найти почти в любой сцене спектакля (мольба Ширин, приказы Мехменэ, угрозы Визиря и т. д.). Всюду они действенны и всюду вводятся в пределах танцевального образа в целом.

Применение хореографических средств в спектакле очень многообразно. Оно соответствует сложности и многогранности его содержания. Как и в сфере форм хореографической драматургии, традиции и новаторство в творчестве балетмейстера здесь органически сочетаются.

При всей сложности и трудности хореографии Григоровича она удивительно органична для танца, для тела, то есть для исполнительского искусства. У музыкантов есть такие выражения: «пианистическая фактура», «удобная вокальная партия» и т. п. Пассажи фортепианной пьесы, интонации вокального произведения могут быть очень сложными и трудными, но при этом «в природе» инструмента или голоса. И поэтому при всей своей трудности они естественно и быстро «выигрываются» или «впеваются», оказываются органичными в исполнении.

Нечто подобное — и в спектаклях Григоровича. Хореография, изобилующая новшествами и кажущаяся поначалу очень трудной, виртуозной, «головоломной», быстро «втанцовывается», ибо является необычайно логичной с точки зрения закономерностей движения

человеческого тела. Самые сложные движения естественно перетекают одно в другое, они органичны для пластики тела, и потому исполнители быстро «привыкают» к ним. При постановке всех спектаклей Григоровича возникала сходная картина: то, что вначале воспринималось исполнителями как трудное, органически усваивалось и впоследствии оказывалось чем-то само собой разумеющимся — не труднее обычной классики.

Итак, вместе с «Легендой о любви» на сцены наших театров пришла большая философская тема. Эта тема раскрыта в ярких художественных образах, полных драматизма и глубокого чувства. В спектакле разрешается противоречие и уничтожается противопоставление балета-симфонии и балета-пьесы. Хореография в этой танцевально-пластической пьесе-симфонии развивается по своим собственным законам, одновременно выражая музыку и драму. Музыкально-хореографическая драматургия спектакля существует как непрерывное развитие танцевально-симфонического действия. Отсюда — щедрый разлив танцевальной стихии, богатство и разнообразие форм, новаторское обогащение пластической лексики.

Этот спектакль разрешил многие проблемы и трудности развития советского хореографического искусства и дал мощный толчок дальнейшему движению балетного театра. Он вызвал целую цепочку... нет, не подражаний — в них не было бы никакой ценности, — а спектаклей, в которых молодые балетмейстеры стремились идти новыми путями, раскрывать большое идейно-образное содержание методами музыкально-хореографической драматургии, танцевально-симфонического действия.

Современное понимание эстетических проблем хореографии проявляется и в отношении к балетной классике, в ее трактовке и принципах сценического воплощения. Всякое произведение искусства, в том числе балет, в каждую новую эпоху живет особой жизнью, раскрываясь по-разному в зависимости от мирозерцания 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. В нем 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 в «осовременивании» классики, тенденции ее искажения и постановки «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

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.

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 часть) 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, а частично изменять? Что конкретно подлежит изменению или сохранению и в каком именно отношении? Все эти вопросы практически 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, истина находится «посредине». 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» Ф. Лопухова (1929).

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 образцовыми 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 (1947) 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 целом в данный период была решена проблема новой, в соответствии с духом и принципами времени сценической жизни классического наследия, хотя не все постановки оказались удачными, и даже в лучших были некоторые утраты (например, переделка Л. Лавровским крестьянского танца в «Жизели»). Вместе с тем противоречия этого периода проявились и в сфере классики. 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 огромное 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 десять-пятнадцать 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 живет на сцене Большого театра до сих пор. Он стал известен всему миру и приобрел значение канонической академической редакции. 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 Станиславского 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 в спектакле драматическую логику и приблизить его к композиторской партитуре. О противоречивости этого спектакля нам уже приходилось писать².

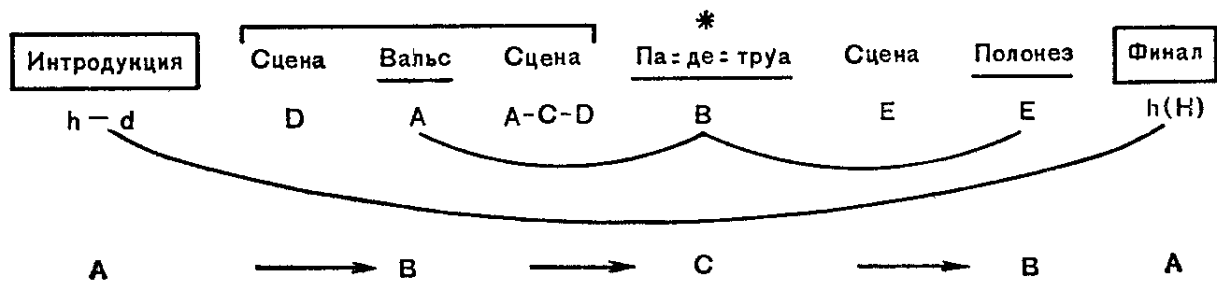
В свете интересующих нас здесь вопросов отметим ошибочную, на наш взгляд, тенденцию к бытовизации хореографического действия, особенно отчетливо проявившуюся в первом акте. Превратив действие из приподнято-праздничного (совершеннолетие принца) в буднично-бытовое (пикник и развлечение аристократов скрестьянками), балетмейстер сделал этот акт более дробным, лишил его танцевально-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.

¹ Ю. С л о н и м с к и й, Чайковский и балетный театр его времени, М., Музгиз, 1956, стр. 155—156.

² См. нашу книгу: «Содержание и форма в искусстве», М., «Искусство», 1956, стр. 364—366.

Нельзя не отметить большой композиционной цельности, структурной завершенности первого акта «Лебединого озера» в постановке Горского, что до сих пор не было предметом исследовательского внимания.

СХЕМА КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ ПЕРВОГО АКТА
«ЛЕБЕДИНОГО ОЗЕРА»¹
(Постановка А. Горского)



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

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

Вальс, па-де-труа и полонез подчеркнуты 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. Дугами отмечены переключки между эпизодами.

Третья строка показывает, что весь акт может быть уподоблен весьма распространенной в музыке пятичастной симметричной форме *АВСВА*, где *А* — обрамление, *В* — массовые танцы, *С* — центральный эпизод, а стрелки (\rightarrow) — соединительные сцены между опорными хореографическими точками и композиционными «узлами».

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. При этом если постановка Бурмейстера имела принципиальный характер и последовательно выражала определенное понимание задач балетного искусства, сложившееся в том театре, где она была осуществлена, после нее 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», вывешенное 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 в Саратове Одетта, Одиллия 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 Ротбарт силами злых чар устранил соперницу (в конце акта он гнал ее, превращенную в лебедя, со сцены). И ради подобной авантюрно-приключенческой чепухи, выдававшей 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 и идейно-образную концепцию и хореографическую красоту бессмертного произведения Перро, Коралли и Петипа, являющегося едва ли не лучшим балетным спектаклем в мире.

Ведь 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 грёза; 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 законченности. 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 чудовищно кощунственных вульгарно-социологических попытках превратить Альберта из романтического юноши, любящего Жизель искренне и самозабвенно, в развлекающего соблазнителя и негодяя-аристократа, а положительным героем спектакля сделать «человека из народа» Ганса (на самом же деле

¹ Подобные нелепые попытки, кстати, делались, но обанкротились не менее постановок 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.

в своей ограниченности разрушающего возможное счастье героев и за то наказанного вилами). 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) ¹.

Как видим, проблема трактовки хореографической классики на наших сценах 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 ².

Определилось несколько различных точек зрения. Так, например, Лопухов считает, 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 нового ³.

Сходной точки зрения придерживается Слонимский, также допускающий в статье «Беречь наследие» два возможных решения вопроса (неизменное сохранение или полное обновление), хотя он же в книге «Чайковский и балетный театр» приводит примеры и частичных улучшений в старых постановках, имевших положительное значение (см. стр. 155 и др.). Хайкин высказывает более свободную точку

¹ Мы все-таки считаем необходимым процитировать одно высказывание Р. Захарова, которое в своем роде является «классическим» и заслуживает «увекочивания», чтобы подобная чудовищная вульгаризация никогда более не повторялась. Осуждая возобновление «Жизели» в Москве и в Ленинграде, Р. Захаров писал: «Усилия балетных трупп обоих театров оказались направленными на то, чтобы преподнести советскому зрителю спектакль, проникнутый враждебной нам идеологией феодального дворянства. Неумение критически, с позиций сегодняшнего дня, пересмотреть либретто балета привело к тому, что аристократ Альберт, соблазнивший крестьянскую девушку Жизель, наделен в спектакле самыми приятными качествами, а ее жених — крестьянин Ганс — показан, как низкий и злой «простолюдин», недостойный любви своей невесты. У «благородных» людей — благородные чувства, а у «простых» — низменные. В результате подобной концепции Ганс наказан и гибнет, а подлинный злодей прощен и смело может продолжать осуществлять свое «право первой ночи» («Советское искусство», 1951, 27 января).

Полагаем, что комментарии излишни.

² Эти вопросы поднимались в статьях Ю. Слонимского «Беречь наследие» («Советская музыка», 1962, № 7), Б. Хайкина «Заметки о балете» (там же, № 12), Н. Эльяша «Размышления о балетной классике» (там же, 1959, № 12), Н. Волкова «Балет и балетный спектакль» («Советская культура», 1961, 9 мая) и др. Со статьей против произвола в восстановлении классических балетов выступил на страницах газеты «За советское искусство» и Ю. Григорович.

³ См.: Ф. Л о п у х о в, Шестьдесят лет в балете, стр. 229—230 и др.

зрения на отношение к каноническому хореографическому тексту. «Я никак не нахожу кощунственным, — пишет он, — когда балетмейстер действует не только как реставратор, но и вливает в древнее, пусть совершенное произведение новые жизненные соки»¹. Лишь бы, прибавляет автор, эти изменения не противоречили музыке и сопровождались сохранением всего лучшего в реставрируемом произведении.

Гусев считает, что даже при полном переосмыслении балета и принципиально новой его постановке в целом возможно сохранение отдельных номеров, безупречно сделанных предшественниками².

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-Горбунок» 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 наше время Бурмейстером совершенно иначе, чем Фокиным). Но правомерно только тогда, когда делается с принципиально новых позиций, продиктованных временем.

Иное дело «Конек-Горбунок», 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 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 *драматургии*³.

¹ Б. Х а й к и н, Заметки о балете. — «Советская музыка», 1962, № 12, стр. 42.

² См.: П. Г у с е в, Новый «Щелкунчик». — «Советская музыка», 1966, № 7, стр. 76.

³ См.: Ф. Л о п у х о в, Шестьдесят лет в балете, стр. 141—143.

При полной переделке и принципиально новой постановке старых балетов также были свои провалы и свои удачи. Коренное обновление «Щелкунчика» Ф. Лопуховым в 1928 году содержало ложные тенденции и было неудачей, а не менее коренное, но другое по смыслу, обновление этого балета Ю. Григоровичем (о чем далее подробно будет идти речь) 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. Но примеры, на которые мы ссылались выше, показывают, что и частичные изменения хореографии в некоторых конкретных случаях совершенствовали 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, и третье. 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, кстати, давно уже отказались 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 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 коррективов, 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.

Можно только удивляться тому, что кинофикация балетных спектаклей до сих пор не осуществляется у нас в государственном порядке. В целях дальнейшего развития хореографического искусства этого необходимо добиться в ближайшее время.

Рассмотрим теперь, как практически решаются вопросы классического наследия в спектаклях, поставленных Ю. Григоровичем. «Спящая красавица» Чайковского была первым классическим балетом, к которому обратился Григорович¹. Опыт этот оказался противоречивым: талантливым, содержащим отдельные ценные тенденции и интересные находки, но в ряде решающих моментов неудачным. Не менее разнородны были и отклики на спектакль: в одних рецензиях его хвалили, в других — полностью отрицали, в третьих говорили о различных достоинствах и недостатках. Попробуем разобраться во всей сложности этой постановки, которая при существенных просчетах является, однако, важной, интересной, принципиально поучительной попыткой творческого решения вопросов классического наследия.

Ю. Григорович вступил здесь на самый трудный путь — на путь частичного обновления, а частичного сохранения старой хореографии. Он стремился восстановить, освободив от наслоений, бережно сохранить, а где нужно — дополнить и развить все танцевальные сцены М. Петипа. В его задачу входило также утвердить в этой постановке те принципы, которые дали блистательные результаты в его предыдущих спектаклях. Симфонический танец, свойственный творчеству и Григоровича и Петипа, должен был явиться «соединительным звеном» между искусством двух балетмейстеров.

И Григоровичу удалось добиться единства и непрерывности музыкально-хореографического развития. Нельзя не согласиться с Львовым-Анохиным: «На протяжении всего спектакля зрителя не покидает удивительное ощущение хореографической перспективы, широты, масштаба. Невольно любуешься стройностью легких хореографических «колоннад», строгостью величественных «портиков», гармоничностью всего сложного «архитектурного ансамбля»².

¹ Премьера состоялась в Большом театре 7 декабря 1963 г.

² Б. А. Львов-Анохин, «Спящая красавица». — «Музыкальная жизнь», 1964, № 4, стр. 14.

Григорович сохранил в спектакле основные танцевальные сцены Петипа: большое адажио, вариацию Авроры, сцену дриад, сказки, па-де-де четвертого акта и другие. В ряде случаев он внес в них некоторые изменения, например, каждая из вариаций па-де-сиз фей первого акта идет с аккомпанементом кордебалета, которого не было здесь у Петипа. Там, где хореография Петипа была утрачена или не отвечала принципам танцевально-симфонического развития, Григорович отдельные сцены и эпизоды сочинил заново: финал пролога, сцены зарастания и панорамы, всю партию феи Карабос и другие. При этом новые добавления стилистически столь точны и органичны, что, не зная подлинника, невозможно сказать, где кончается Петипа и начинается Григорович.

Умение сочинять собственные танцы в духе классиков хореографии, точно воспроизводя их стиль, Ф. Лопухов считает очень полезным для балетмейстера в развитии его мастерства¹. Григорович проявил в «Спящей красавице» это умение в полном блеске, создав спектакль, чуждый какой-либо стилистической эклектики.

И все-таки, несмотря на многие достоинства спектакля, добиться победы Григоровичу на этот раз не удалось. Он проявил в «Спящей красавице» односторонность, несвойственную его прежним балетам. Формально-экспериментальные задачи взяли здесь верх над содержательной глубиной, философичностью, психологизмом и живой творческой мыслью, которые были свойственны другим спектаклям талантливого балетмейстера.

Между тем партитура Чайковского содержала для проявления этих качеств все необходимые предпосылки. Ведь новаторское значение балетов Чайковского заключалось отнюдь не только в формальном приближении их музыки к симфонической, а прежде всего в необычайном обогащении ее *образного содержания* и *музыкальной драматургии*. Симфонизм как качество музыкальной формы явился производным моментом, результатом этого обогащения.

Б. Асафьев, говоря о «Спящей красавице» Чайковского, всюду ведет речь о единстве и целостности «музыкально-хореографического действия»². У Григоровича же есть и единство и целостность музыкально-хореографического развития, но, пожалуй, не хватает именно «действия».

Философское содержание и образная драматургия музыки Чайковского хотя и не исчезли из спектакля, но и не стали предметом главного творческого внимания. Создается впечатление, будто балетмейстеру они кажутся чем-то «само собой разумеющимся», а потому оказываются в спектакле отодвинутыми на второй план.

¹ См.: Ф. Л о п у х о в, Шестьдесят лет в балете, стр. 212.

² Б. А с а ф ь е в, Избранные труды, т. II, М., Изд-во Академии наук СССР, 1954, стр. 175, 176, 179 и др.

Григорович поставил «Спящую красавицу» как *спектакль-концерт*, который эффектно «поцает» блестящие композиции классика хореографии и одновременно демонстрирует развитие заложенных в них принципов танцевального симфонизма современным балетмейстером. Это выразилось прежде всего в том, что хореографическое действие представляет собой здесь как бы непрерывно льющуюся сюиту танцевальных номеров — номеров первой классности, блистающих словно ожерелье из драгоценных камней, но при всей своей непрерывности где-то приближающихся именно к концертной сюите, ибо ослаблена драматургическая связь между ними, ослаблен конфликт.

«Концертность» спектакля подчеркивается и облачением его в белые тюлевые одежды, на которых лишь в виде намека, одноцветно-графически намечены отдельные изобразительные детали, не претендующие на создание иллюзорной среды действия (илл. 104). Наконец, она усиливается и элементами стилизации под придворный театр XVIII века¹.

Разумеется, задумывая постановку «Спящей красавицы» как спектакль-концерт, Григорович был далек от намерения возвратиться к костюмированному концерту старинных дивертисментно-развлекательных балетов.

Балетмейстер лишь считал, что такое решение наиболее подходит для выявления единства старого и нового в принципах хореографического симфонизма. Но он не учел тех утрат, которые неизбежно должны были возникнуть от перенесения акцента с внутреннего драматизма на демонстрацию непрерывности танцевально-симфонического развития, а также от противоречия между *жанровой природой* спектакля и произведения Чайковского.

Идея спектакля-концерта применительно к «Спящей красавице», с нашей точки зрения, является ложной. Балет Чайковского обладает исключительно цельной, внутренне конфликтной и напряженной музыкально-симфонической *драматургией*. Всякая «концертность» в его сценическом воплощении неизбежно будет умалить ее значение, ослаблять действенность музыки, а тем самым внутренне опустошать и хореографический симфонизм.

Кроме того, в таком замысле акцентируется, как это ни парадоксально, «музейность» хореографии Петипа. Григорович дополнил Петипа так, как мастер-реставратор восстанавливает испорченные

¹ «Отсюда родились в новой постановке такие пластические и постановочные находки, как издевательские церемонные поклоны и реверансы феи Карабос или учтливое расшаркивание Волка в эпизоде «Красная шапочка и Волк», как появление Белой кошечки в элегантно портпезе, участие в танце Золушки и принца Фортюна пажей с зажженными канделябрами, — они образуют красивые декоративные группы, создающие маленький «спектакль в спектакле», крохотный сказочный «дворец во дворце» (Б. А. Львов-Анохин, «Спящая красавица». — «Музыкальная жизнь», 1964, № 4, стр. 14).

и поврежденные части живописного полотна, проявив при этом знание стиля и блестящий профессионализм. Но творение Петипа не стало для него своим, личным, родным произведением, как бы заново возникшим и обогащенным духовным содержанием нашей эпохи. Хореография Петипа здесь сковывает Григоровича. Вместе с тем он относится к ней с величайшим уважением, сознает ее современное значение, а потому озабочен тем, чтобы бережно ее сохранить и любовно дополнить. В результате не получается ни Григоровича, ни Петипа.

Впечатление такое, что это не спектакль Григоровича — для этого он слишком «музеен» и лишен присущего этому балетмейстеру психологизма. Но это и не спектакль Петипа — в нем слишком многое утрачено и изменено.

Григорович в «Спящей красавице» полностью отказался от *пантомимы* и от *характерно-бытовых танцев*. Купированы все начало второго акта (сцена с вязальщицами), все характерные танцы в третьем акте (пикник, придворные на охоте), бытовые танцы начала четвертого акта (марш, полонез).

Если мы ранее полностью оправдывали купюры Григоровича в «Каменном цветке» (а также небольшие сокращения в «Легенде о любви»), то теперь не оправдываем ни одной из названных купюр «Спящей». Вопрос о купюрах должен решаться всегда конкретно, в данном же случае изменения в партитуре не приближают к сути музыкальной драматургии Чайковского, а удаляют от нее. Попытаемся это доказать.

Можно и нужно отказываться от наивных приемов устаревшей пантомимы, бороться против засилия ее в спектакле и подмены ею танцевального действия. Можно и нужно отрицать тенденции вульгарного обывательства балетного спектакля. Но нельзя при этом вообще отказываться от пантомимы и от характерно-бытовых танцев. Это не только обедняет хореографию, но и наносит ущерб содержанию «Спящей красавицы».

Если из спектакля уходит быт, то исчезает противопоставление поэзии и прозы, мечты и реальности, идеала и действительности, затушевывается сказочная взаимосвязь фантастики и быта, типичная для романтического произведения. А все это очень существенно в содержании «Спящей красавицы». И дело даже не только в том, что из спектакля исчезает внешняя контрастность и он становится однотонным, — это отмечалось всеми, даже самыми доброжелательными критиками. Дело прежде всего в том, что из него исчезает внутренняя конфликтность — пружина действия. С ослаблением же драматургии и сам хореографический симфонизм начинает тяготеть к сюитности.

Вот как пишет о начале балета Асафьев: «Появление фэй, несущих дары (*scène dansante*), красиво контрастирует и ритмом и тембрами с только что отзвучавшей характеристикой придворного

быта»¹. Как видим, здесь отмечается контраст быта и сказки, выраженный музыкально.

А вот что пишет об этом же эпизоде Слонимский: «Ритмы марша придворных рассчитаны более всего на пантомиму, ритмы выхода фей зовут к танцу в его наиболее выгодных формах. Снова подчеркивается, что этот мир, в противовес миру Карабос, обладает способностью говорить на языке пленительного танца»². Это, по сути дела, то же самое, что говорил Асафьев, но переведенное в хореографический аспект.

Речь идет о противопоставлении быта и сказки, проявляющемся в контрасте выразительных средств танца и пантомимы и «заданном» музыкой. В спектакле же Григоровича это противопоставление сглажено, ибо все льется сплошным, более или менее однородным танцевальным потоком. А стилистическое единство хореографии Григоровича и Петипа, само по себе являющееся достоинством, лишь усиливает общую однотонность.

В первом акте большому вальсу предшествует пантомимная сцена с вязальщицами, которые провинились тем, что принесли на праздник острые предметы, но по просьбе Каталябюта прощены королем. Эта сцена создает фон, оттеняющий романтическую необычность, исключительность вскоре появляющейся героини. Следующий после этой сцены вальс становится выражением общей радости по поводу разрешившегося конфликта.

Вот как оценивают эту сцену музыковеды: «В первом акте увлекательно развитой жанровой сцене (E-dur) противопоставлены колючие ритмы и встревоженные акценты эпизода с провинившимися вязальщицами. А свое завершение (объединение) вся сцена находит в знаменитом вальсе, постоянно пленяющем слух мягко колышущейся волной ритма и негой плавно колеблемой мелодии»³. Этот вальс у Чайковского «подготовлен напряженным симфоническим нарастанием (мольбы провинившихся вязальщиц о прощении их королем) и звучит как разрешение драматической (в музыкальном отношении) сцены. Он и начинается квартсекстаккордом, то есть «переломной» ступенью, связывающей самый танец с предшествующей сценой»⁴.

Отметим также, что перед тоническим квартсекстаккордом, с которого начинается вальс (точнее — его вступительный «разгон»), длительное время выдерживается неустойчивая гармония альтерированной двойной доминанты, разрешающаяся в тонический квартсекстаккорд.

¹ Б. В. Асафьев, Избранные труды, т. II, стр. 180.

² Ю. Слонимский, Чайковский и балетный театр, стр. 203.

³ Б. В. Асафьев, Избранные труды, т. II, стр. 181.

⁴ В. Богданов-Березовский, Музыкальная драматургия балетов Чайковского. — В сб. «Чайковский на сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова», Л., 1941, стр. 275.

Этот гармонический оборот связывает обе сцены (прощение вязальщиц и вальс) единым симфоническим «током музыки». Одновременно он имеет важное значение в выражении образного драматургически-смыслового содержания. В то время, когда в музыке выдерживается неустойчивая гармония, король как бы колеблется, простить ли ему вязальщиц, а все окружающие напряженно ожидают его решения. И оно *совпадает с разрешением* двойной доминанты в тонический квартсекстаккорд. Всеобщий вздох облегчения, улыбка на лицах, а в музыке — мажор и «разгон» к вальсу (прим. 41).

Король колеблется. Простил.

Модулирующий аккорд

Общее ликование.

Вступление к вальсу

Между тем сцена с вязальщицами у Григоровича купирована, чем, с нашей точки зрения, нанесен ущерб музыкально-хореографической драматургии. Вальс «повис в воздухе», перестал быть итогом и завершением предшествующего, превратился в очередной «фонный» номер. Исчезло противопоставление обыденного и возвышенного, жанрово-характерного и поэтического.

Неоправданна и кушюра всех характерно-бытовых танцев в сцене охоты. Ведь именно эти жанрово-бытовые танцы составляют фон для экспозиции образа принца Дезире (подобно вальсу и полонезу в первом акте «Лебединого озера») и образуют контраст с последую-

щими фантастическими сценами, контраст, выражающий противоположность мечты и реальности. Прав Львов-Анохин, писавший, что из-за отсутствия конкретности сказочного «быта» «бледной кажется заново сочиненная балетмейстером сцена охоты, в которой нет опоры для создания чисто классического симфонически сложного ансамбля и вместе с тем не создается характерного образа охоты, придворного «пикника»¹.

Стремление полностью уничтожить пантомиму и жанрово-характерные элементы в спектакле коснулось и таких его музыкально-зрелищных сцен, как зарастание замка и панорама. Балетмейстер решил их отанцевать, подчинив общему хореографическому строю спектакля. Формально ему это удалось. По существу же эти сцены сильно проиграли. Зрелищное впечатление от них оказалось намеренно ослаблено, музыка ничего не выиграла, хореография же оказалась бедной. В сцене зарастания большими жете пересекают сцену некие феи, а в панораме на па-де-бурре проплывают шеренгами стайки не то девушек-птиц, не то «символов прощания». Замысел оригинальный, но осуществление его таково, что снижает общее художественное впечатление.

Беспантомимное решение, которое было столь уместным и органичным в «Легенде о любви», оказалось неприменимо к «Спящей красавице», вошло в противоречие с ее драматургией. Григорович доказал, что в балетном спектакле все *можно* отанцевать, даже зарастание, даже панораму, но не убедил в том, что это *нужно* делать. Скорее, даже наоборот — его спектакль убеждает в том, что этого именно не нужно делать, во всяком случае, не нужно делать в «Спящей красавице»².

Танцевальные партии Авроры и Дезире сохранены Григоровичем в почти неизменном виде. Сохранены в нем и «сказки». Пропущен лишь эпизод «Людоед и Мальчик с пальчик». Но зато восстановлен эпизод «Золушка и принц Фортюнэ», в свое время не удавшийся Петипа, а здесь ставший бесспорной удачей спектакля. Вообще в постановке Григоровича, и это ее сильная сторона, выявлен внутренний смысл дивертисментных номеров последнего акта. По сути дела, в них по-разному варьируется и преломляется одна тема. Беспомощная женственность Красной шапочки, как бы требующая благородной рыцарской защиты и покровительства, трогательная «переклич-

¹ Б. А. Львов-Анохин, «Спящая красавица». — «Музыкальная жизнь», 1964, № 4, стр. 15.

² Аналогичную ошибку совершил Р. Захаров при возобновлении в Большом театре балета «Дон-Кихот» (1966). Постановщик пантомимно-бытовых балетов, он здесь впал в противоположную крайность, пойдя на поводу у поверхностной моды. Выкинув из спектакля почти всю пантомиму и сведя его к сюите оживленных танцев, он значительно ухудшил классический спектакль А. Горского. Спектакль лишился не только наивно-поэтической прелести пантомимных сцен, но и утратил контраст, стал «концертным», из него исчезла внутренняя значительность.

ка» Голубой птицы и принцессы Флорины, изысканная шутливость любовных «пикировок» в дуэте Белой кошечки и Кота в сапогах, романтическое, влюбленное «преследование» Золушки принцем Фортюна — все это как бы различные оттенки того чувства, которое находит свое наивысшее выражение и завершение в заключительном дуэте Авроры и принца Дезире, звучащем как торжествующий гимн, ликующий апофеоз, триумф светлой юной любви»¹. Поэтому оправданными кажутся нам изменения, сделанные Григоровичем во второй половине четвертого акта, поэтому содержательно-осмысленным является здесь танцевально-сюитный симфонизм.

Но некоторые образы спектакля при этом претерпели существенные изменения. Это касается не только второстепенных персонажей, например Каталабюта, который, по замечанию одного из критиков, «потерял имя», а вместе с именем и характер, но и действующих лиц, связанных с основным конфликтом.

Наибольшие изменения претерпел образ злой феи Карабос. Он решен здесь не пантомимно, а танцевально. Не так давно Слонимский мечтал о танцевальном решении образа Карабос². Однако мы пока не слышали от маститого критика приветствий в адрес балетмейстера, которые свидетельствовали бы об осуществлении его мечты.

Конфликт феи Сирени и феи Карабос, символизирующий конфликт добра и зла, света и тьмы, выражен в спектакле в действенных танцевальных дуэтах с контрастной пластикой двух фей (мягкой и плавной у Сирени, резкой и порывистой у Карабос). Но, несмотря на несомненный контраст танцевальной лексики, феи, как это ни странно, стали более одноплановыми, чем ранее, а внутренняя конфликтность их столкновения сгладилась, и выглядит оно теперь не столь неистовым и напряженным. Вероятно, причина этого в том, что, как бы ни была контрастна танцевальная лексика двух фей, она лежит в пределах *классического* танца, а потому во многом также и однородна. Пантомимное же решение образа Карабос ранее сильнее подчеркивало остроту и непримиримость конфликта. Кроме того, наделение феи Карабос классическим танцем заставило балетмейстера сделать ее молодой, и этим также злая фея сблизилась с феей добра, любви и света. А пластическое сближение образов двух фей сделало менее убедительным, чем ранее, победу над злом феи Сирени.

Как видим, «Спящая красавица» Григоровича по сути своей в корне отличается от «Спящей красавицы» Петипа. Начав со стремления восстановить, сохранить и дополнить Петипа, Григорович, по существу, пришел к иному спектаклю. Сохранив и развив танце-

¹ Б. А. Львов-Анохин, «Спящая красавица». — «Музыкальная жизнь», 1964, № 4, стр. 15.

² См.: Ю. Слонимский, Чайковский и балетный театр его времени, стр. 208—209.

вальные формы старого спектакля, он остался равнодушным к его содержанию, а между тем это содержание диктовалось музыкальной драматургией Чайковского

Именно поэтому в новой постановке «Спящей красавицы» редко пробивается подлинный Чайковский с его психологичностью, обобщающей глубиной образов, остроконфликтной драматургией, романтическим противопоставлением обыденности и мечты. Чаще же соседствуют, подавая руку друг другу, «музейный» Петипа и «ультрасовременный» Григорович. Хотя прогрессивные традиции Петипа поднимаются в спектакле до уровня прогрессивных принципов современности, но происходит это преимущественно в сфере формы.

Борясь с эстетикой «драмбалета», Григорович совершил в «Спящей красавице» неоправданный крен в сторону эстетики «танцсимфонии». Его спектакль полемичен, и в этой полемике балетмейстер борется за те передовые принципы искусства, которые воплотились в «Каменном цветке» и «Легенде о любви». Но здесь он впадает в крайность, забывает о синтезе драматического и танцевально-симфонического начал, столь блестящем в его предыдущих работах.

В «Спящей красавице» есть немало находок в области танцевального симфонизма. Но спектакль в целом в этом отношении напоминает скорее лабораторный эксперимент, нежели живое и вдохновенное произведение искусства.

Если «драмбалеты» нередко представляли собой иллюстрацию тех или иных общих политических или моральных идей, то «Спящая красавица» Григоровича кажется иллюстрацией определенных эстетических идей (в частности, идеи симфонического танца). Борьба с иллюстративностью обернулась здесь «иллюстративностью наоборот».

Неудача «Спящей красавицы», с нашей точки зрения, ни в какой мере не умаляет балетмейстерского таланта Григоровича. Мы не знаем ни одного подлинно талантливого художника, в творческом пути которого не было бы тех или иных срывов и неудач.

В данном случае речь идет о неудаче на столь высоком уровне и о произведении, содержащем в себе при всех просчетах такие положительные тенденции, талантливые находки и отдельные удачные решения, что все это стоит многих серых и посредственных «удач». При всей своей общей «неблагополучности» «Спящая красавица» Григоровича — творчески интересный, новаторский и поучительный эксперимент в постановке классики, имеющий в конечном счете большее значение, чем десятки беспроblemных «благополучных» спектаклей, идущих проторенными путями. Все это, конечно, ни в какой мере не дает права «амнистировать» существенные просчеты спектакля, но и не позволяет зачеркивать его значение, забывая о заключенных в нем исканиях новых путей воплощения классики.

И уже в следующем своем спектакле Григорович, как художник, непрерывно движущийся вперед, пошел при постановке классического балета совсем в ином направлении, преодолел недостатки «Спящей» и добился замечательных результатов. Этим спектаклем стал «Щелкунчик» П. Чайковского¹.

В отличие от «Лебединого озера» и «Спящей красавицы», имеющих длительную сценическую историю и ставившихся по-разному множество раз, «Щелкунчик» ставился до Григоровича всего четыре раза: в 1892 году — М. Петипа и Л. Ивановым, в 1919 году — А. Горским, в 1928 году — Ф. Лопуховым и в 1934-м — В. Вайноненом. Это самый трудный для сценического воплощения балет Чайковского. В нем столь же велико несовершенство первоначального либретто, сколь огромны достоинства гениальной музыки.

В. Красовская справедливо писала: «Из трех балетов Чайковского «Щелкунчик» наименее популярен как спектакль, хотя партитура этого балета сама по себе — одно из высших достижений русской симфонической музыки. В чем же причины? Прежде всего в том, что композитор здесь далеко шагнул за пределы возможностей хореографии — во всяком случае, хореографии его и нашего времени. Сказанное не означает, что балетмейстеры не должны и не будут стремиться по-новому сценически воплотить «Щелкунчика». Но эта задача не из легких, и пока что она еще не решена»².

Да, в 1957 году, когда были написаны эти строки, данная задача не была решена, несмотря на то, что за ее решение брались крупные балетмейстеры. Не случайно с 1934 года «Щелкунчик» шел на сценах наших театров почти исключительно в постановке В. Вайнонена. Балетмейстеры предпочитали переносить эту постановку на сцены других театров, а не браться за воплощение «Щелкунчика» заново. Не потому, что спектакль Вайнонена всем казался безупречным, а потому, что не знали, как же надо ставить этот балет Чайковского³.

Новое решение «Щелкунчика» по своему художественному качеству в целом превосходит предыдущие постановки. Балетмейстер

¹ Премьера состоялась в Большом театре 12 марта 1966 г.

² В. Красовская, Лирика и драма в балетном спектакле. — Альманах «Театр и жизнь», Л., 1957, стр. 157.

³ Попытки самостоятельных постановок «Щелкунчика» на периферийных сценах не оставили никакого следа в его сценической истории. Они, в лучшем случае, не имели принципиального значения и были неудачными; в худшем же случае приобретали анекдотический характер.

Примером может быть спектакль, поставленный Г. Язвинским в Свердловске (1957). В нем немецкая сказка была превращена в русскую и, соответственно, действие перенесено из Германии в Россию. В ночную сцену было введено кино с изображением живых (!) мышей. В вальсе снежинок участвовали деды-морозы, у которых из-под мышек торчали елки и которые били себя по бокам руками и притопывали, как замерзшие ямщики. А в конце этого вальса Маша и Принц вылетали на сцену в расписных санках, как в заправском «ревю а ля рюсс».

здесь пошел не по пути частичного изменения и частичного сохранения старой хореографии, а по пути коренного переосмысления концепции произведения, некоторого изменения его либретто и полного сочинения заново всей хореографии. При этом в неизменности осталась музыка, не имеющая никаких купюр. Наоборот, ряд обычных купюр предыдущих постановок был открыт (например, полишинели и др.), и партитура прозвучала в спектакле от начала и до конца без единого изменения. Она-то и стала подлинной основой постановки.

В создании спектакля Григоровичу предстояло прежде всего преодолеть противоречие между либретто и музыкой. Хотя литературной первоосновой либретто послужил рассказ Э.-Т.-А. Гофмана «Щелкун и мышинный царь», от содержательности этого рассказа, по сути дела, ничего не осталось. Были использованы лишь некоторые внешние моменты для создания развлекательного «балета-шутки».

В либретто отсутствовала какая-либо драматургия. Первый акт был плоско-бытовым, мелким, лишенным всякого психологического подтекста. Второй же акт представлял собой откровенный развлекательный дивертисмент, во многом безвкусный. Если в первом акте было хоть какое-то внешнесюжетное движение, то во втором главные герои становились из действующих лиц зрителями: они попадали в Конфитюренбург и созерцали там танцы различных «сластей».

Совсем иное дело музыка Чайковского. Она далеко вышла за пределы легковесного сценария. Несмотря на соблюдение композитором «заданных» ему Петипа номеров, размеров и ритмов, сценарий послужил лишь внешним поводом для создания глубокого, идейно значительного произведения, отличающегося подлинным симфоническим размахом.

В «Щелкунчике» Чайковского нашел выражение типичный для его творчества круг образов, сталкивающихся в остром конфликте. Противопоставление добра и зла, света и мрака, жизни и смерти, всего прекрасного и человеческого с враждебными человеку силами, сковывающими и мертвящими его лучшие проявления, красной нитью проходит сквозь все творчество Чайковского, по-разному выражаясь и разрешаясь в различных его произведениях.

Характерный для творчества Чайковского идейно-смысловой конфликт получил в «Щелкунчике» своеобразное претворение. Он дан здесь сквозь призму детской психологии, детского восприятия мира. Поэтичный, полный непосредственности, жизненной трепетности, чуткий и восприимчивый душевный мир ребенка преломляет существенные, отнюдь не «детские» противоречия жизни. В немудреных ребячьих забавах, радостях, огорчениях, страхах, фантастических грезах и т. д. Чайковский стремился показать то, что типично для жизни, для людей вообще. Детский и кукольный мир тем самым

приобрел глубоко обобщенное содержание, получил иносказательное значение. За ним стоят серьезные жизненные конфликты.

Поэтому все так остро, так многозначительно в «Щелкунчике». Музыка балета, написанная между «Пиковой дамой» и Шестой симфонией, родственна кругу образов этих произведений.

Детские бытовые сцены «Щелкунчика» близки детским сценам «Пиковой дамы», написаны в том же образно-стилистическом «ключе». Сравним, например, начальные эпизоды первого акта в обоих произведениях. Они родственны не только тонально (D-dur), по темпу и метро-ритму (Allegro moderato — Allegro ma non troppo, 4/4), но и, главное, — по образному характеру безмятежной музыки. «Жуткие» же страницы «мышинной войны» напоминают смятенные эпизоды разработки Шестой симфонии или тревожную, напряженно-драматическую атмосферу четвертой и пятой («ночных») картин «Пиковой дамы». Некоторые танцы второго акта «Щелкунчика» (особенно танец пастушков) могут вызвать вполне правомерную ассоциацию с интермедией «Пиковой дамы». «Постукивающие» же звучания деревянных духовых инструментов и «завывающие» пассажи в сцене боя мышей и оловянных солдатиков — с мрачными эпизодами казармы и спальни графини. Тема «путешествия» Маши с преображенным Щелкунчиком-принцем (№ 8) напоминает тему любви из «Пиковой дамы». А огромное секвентное нарастание в сцене роста елки вполне в духе симфонических кульминаций и в этой опере и в Шестой симфонии.

Образно-стилистическое родство «Щелкунчика», «Пиковой дамы» и Шестой симфонии несомненно. Различие же состоит в разрешении основного конфликта: в «Щелкунчике» злые чары не побеждают, а преодолеваются силой любви и человечности, торжествуют добро, верность, дружба. Различие и в том, что образно-смысловой конфликт дан здесь в преломлении детского восприятия мира. Но именно потому, что в существе своем он значителен и серьезен, так таинственно и пугающе звучит в балете музыкальная тема Дроссельмейера, полна неподдельной жути музыка ночной сцены, совсем не детская щемящая грусть слышится в основном разделе вальса снежинок, а среди радости финальных сцен вдруг возникает печальная элегия среднего раздела па-де-де и страстная патетика звучит в его кульминации.

Первая постановка «Щелкунчика», осуществленная Л. Ивановым под руководством и при участии М. Петипа, еще не стала тем событием в развитии балетного театра, каким стала их совместная постановка «Лебединого озера» три года спустя. В ней были отдельные танцевальные шедевры, например поставленный Петипа танец буфонов во втором акте, хотя он и противоречил национально-русскому характеру музыки «Трепака». Были в ней, видимо, и эпизоды, приближающиеся по своему значению к характеру и образному строю музыки Чайковского, в том числе поставленный Ивановым вальс

снежинок¹. Но в целом эта постановка не преодолела слабостей либретто и не поднялась до уровня музыки.

Балетмейстеры последующих поколений стремились преодолеть противоречие между либретто и музыкой разными путями.

А. Горский пытался связать второй акт с первым, подчинив весь спектакль судьбе героини путем трактовки конфетного царства как сонной грёзы. Он, в частности, передал Щелкунчику и Маше па-де-де принца Коклюша и феи Драже во втором акте, развив тем самым их танцевальные партии. Он ввел ожившие елочные игрушки. Ценным было намерение достичь единства спектакля, но осуществилось оно далеко не полностью.

Ф. Лопухов стремился добиться содержательной значительности «Щелкунчика», приблизив его к Э.-Т.-А. Гофману, осерьезнив спектакль и устранив внешнюю развлекательность. И эта тенденция в принципе была правильной, но осуществлялась она ложными средствами: путем перекройки музыки, введения в спектакль декламируемого текста, превращения новогоднего праздника в обличающий мещанство гротеск (по принципу: люди — куклы, а куклы — люди), введения в хореографию акробатических элементов и т. п. Эта постановка сразу же была признана неудачной; неправомерность ее методов ясна сейчас и самому балетмейстеру².

Этапное значение в сценической истории «Щелкунчика» имел спектакль В. Вайнонена, ставившийся при консультации Б. Асафьева. Этот спектакль живет на сцене уже около двадцати пяти лет. В нем впервые было достигнуто последовательное, логично развивающееся действие, проходящее через оба акта. В создании спектакля, драматургически цельного, рассказывающего о судьбе главных героев, характеры которых даны в развитии, сказалось положительное значение сближения балета с драматическим театром, типичного в 30-е годы. При этом в спектакле Вайнонена были и яркие танцевальные находки (кукольный дивертисмент второго акта) и интересные по хореографии сцены (па-де-де второго акта).

Но одновременно в этом спектакле сказались и отрицательные стороны сближения балета с драматическим театром. Он был излишне обытовлен, прозаизирован, заземлен. Из него в значительной мере исчезла поэтическая сказочность. Фантастика сюжета была тщательно мотивирована и «материалистически» объяснена: вечерние впечатления Маши оборачивались ее видениями во сне. А наутро она просыпалась, и все становилось «на свои места».

Спектакль тем самым имел полудетский или даже в основном детский характер (недаром он шел и до сих пор идет преимущественно на детских утренниках). Спектакль «не дотягивал» до многозначи-

¹ См.: Ю. С л о н и м с к и й, Чайковский и балетный театр его времени, стр. 271—273.

² См.: Ф. Л о п у х о в, Шестьдесят лет в балете, стр. 232.

тельности музыки. А в результате он оказывался слишком серьезным для детей и слишком легковесным для взрослых¹.

Ю. Григорович целиком заново сочинил спектакль, частично переделав и его либретто. Он выступил в этой постановке прежде всего как балетмейстер-новатор. Но его новаторство—в русле традиций освоения произведения: спектакль обобщает принципы и завершает достижения, наметившиеся в предыдущих постановках.

От М. Петипа и Л. Иванова Ю. Григоровичем воспринят хореографический симфонизм (в том числе в вальсе снежинок), развитый более последовательно и широко, ставший основой решения целого. В постановке достигнуто единство хореографии и музыки.

От А. Горского идет завершаемая Ю. Григоровичем линия объединения двух актов и укрупнения хореографических сцен. Но то, что у А. Горского было намечено «пунктиром», стало у Ю. Григоровича ясно прочерченной линией, определившей целостное решение.

Как и Ф. Лопухов, Ю. Григорович приближает спектакль к Э.-Т.-А. Гофману, но делает это не столь прямо и нарочито. Он не навязывает балету литературный первоисточник и не насилует в угоду ему музыку, а проводит «гофмановскую линию» тонко и лишь в той мере, в какой она заметна в музыке Чайковского².

Наконец, как и В. Вайнонен, Ю. Григорович добивается последовательной и логичной драматургии, но отказывается от бытовых мотивировок и прозаизации действия, широко применяя образно-метафорические, иносказательные приемы. В спектакле восстанавливается сказка, на первый взгляд даже сказка-феерия, с полетами, превращениями и всяческим волшебством. Но содержание его неизмеримо углубляется. А в результате постановка освобождается от межеумочности («ни для взрослых, ни для детей»), становится, как и многие подлинные произведения искусства, интересной одновременно и для взрослых и для детей.

Таким образом, в корне переосмыслив произведение Чайковского, полностью сочинив спектакль заново, отказавшись от хореографии своих предшественников, Григорович вместе с тем стал наследником всех прогрессивных тенденций, заложенных в сценической истории «Щелкунчика». Нетрудно видеть, что это более глубокое и одновременно более свободное понимание единства традиций и новаторства, чем то, которое проявилось у Григоровича в «Спящей красавице».

¹ Критика отрицательных сторон этого спектакля впервые была дана нами в книге «Содержание и форма в искусстве» (М., «Искусство», 1956, стр. 154).

² О влиянии гофмановских образов на музыку Чайковского можно говорить применительно к теме Дроссельмейера, к «чертовскому» танцу, к музыке ночных сцен, отчасти вальса снежинок, а также применительно к некоторым бытовым образам (гроссфатер). Несомненна также и связь общей концепции музыкальной драматургии балета Чайковского с романтическим миром Гофмана. Влияние Гофмана на Чайковского во многом опосредовано музыкой Шумана. В целом творческие индивидуальности Гофмана и Чайковского в достаточной мере далеки друг от друга, но точки соприкосновения у них есть.

Увертюра к «Щелкунчику» — обобщенный образ детского и кукольного мира, в котором разворачиваются события спектакля. Мир этот радостный, светлый, чистый. Рисующая его музыка характеризуется своеобразным «миниатюризмом». Фактура ее легка, оркестровка прозрачна. Вся музыка звучит в среднем и высоком регистрах и лишена глубоких басов (в партитуре отсутствуют тромбоны и трубы, виолончели и контрабасы; басовая партия струнных на всем ее протяжении исполняется... альтами!). Увертюра написана в форме сонаты без разработки, то есть «сонатины» — типичного жанра «детской музыки». Ее первая тема напоминает детский марш (отчасти близкий «Маршу оловянных солдатиков» из «Детского альбома»), а вторая — беззаботную песенку. Шумливый говор, веселая беготня слышатся в пассажах струнных и деревянных духовых инструментов, то «обвивающих» основные темы, то продолжающих и развивающих их мелодии. Это типичный прием «скерцозной» музыки.

В увертюре нет того многозначительного драматического конфликта, который развернется в самом произведении. Она выражает лишь одну сторону этого конфликта — дает образ счастливого, прекрасного детства. Не будучи прямо тематически связана со всей музыкой балета, увертюра является своеобразным «предисловием» к нему и обобщенным выражением его поэтического содержания.

Эмоциональная атмосфера, созданная увертюрой, сохраняется и в первом музыкальном эпизоде сбора гостей, направляющихся на рождественский вечер в дом Штальбаума. Ю. Григорович воспринял от В. Вайнонена решение этого эпизода как экспозиции гостей, идущих на праздник (по первоначальному либретто это была сцена украшения елки), но решил его принципиально иначе.

В спектакле Вайнонена гости пересекали площадь перед домом и входили в его двери. При этом они не танцевали, а просто шли, иногда пританцовывая. Эпизод этот не имел никакого иного значения, кроме сюжетно-информационного. Он сообщал нам, что собираются гости, и знакомил с внешним обликом, чтобы мы потом узнали их на празднике.

Совершенно иной смысл получил этот эпизод у Григоровича. Гости движутся здесь не через площадь перед домом, а по авансцене, перед тюлевым занавесом (за ним в виде фона — другой занавес, изображающий розово-серую драпировку, а на тюль проецируется падающий снег). Там самым снимается бытовой характер их появления. Сбор гостей из сюжетного момента превращается в пластическую экспозицию образа гостей, среди которых и один из главных героев спектакля — Дроссельмейер. Само движение гостей здесь не бытовое, а танцевальное. При этом в их танцевальном образе дано «зерно» композиционно-хореографического решения последующих сцен.

Гости проходят группами, состоящими из детей и взрослых. Каждая группа характеризуется своей системой движений. Внутри же группы по-разному двигаются взрослые и дети.

Девочки мелко-мелко перебирают ногами в туфельках на пальцах (па-де-бурре). И кажется, что в этом танце-ходе — весь их душевный трепет, дрожь ожидания праздничного чуда. Весело, вприпрыжку поспешают мальчики, и в их движении есть что-то от оловянных солдатиков. Чинно, «журавлиным шагом» выступают степенные бюргеры, и рядом с ними плавно проплывают их дородные супруги.

Каждая группа — полифония различных танцевальных линий. При этом каждая группа своеобразна: в одной ссорятся и упираются девочки, в другой — сплетничают кумушки, в третьей — следом за мальчиками плетется равнодушная бонна, вот проследовали трое смешных человечков, а вот рядом с важной дамой с ужимками семенил пузатый старичок и т. д.

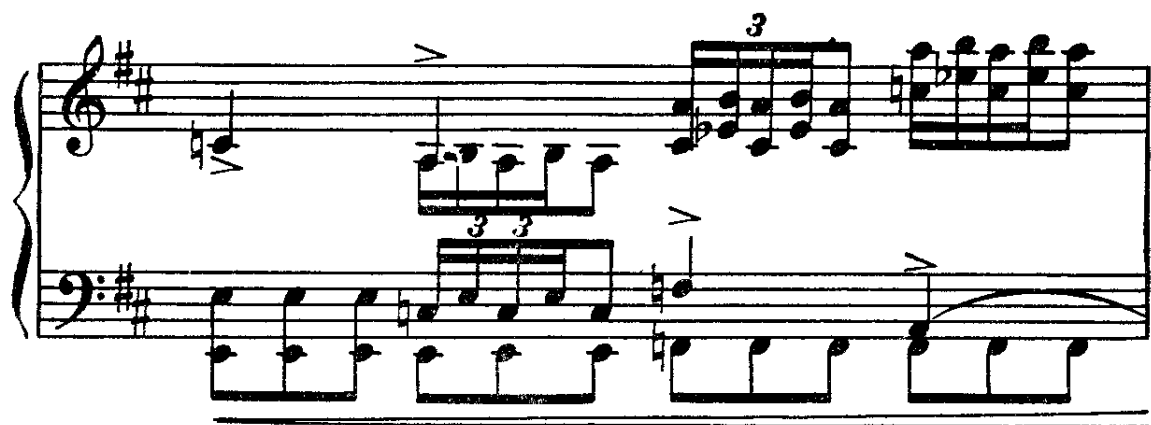
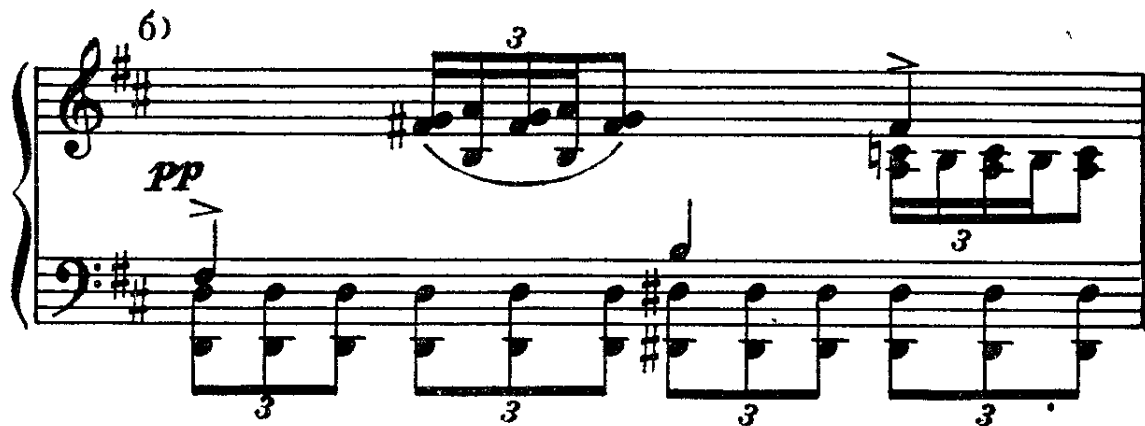
В конце же вереницы гостей гротескным танцевальным шагом пересекает сцену Дроссельмейер с куклой Щелкунчиком в руках. Его появление соответствует первому конфликтному эпизоду в музыке (*Piu moderato*). Темп ее замедляется. До того тематически определенная, тонально устойчивая и мелодически ясная, музыка теперь приобретает секвентно-разработочный характер, становится возбужденно-таинственной, сумрачной. Этот тип музыкального контраста будет использоваться для выражения драматически конфликтных моментов на протяжении всего балета. И его первое применение совпадает с появлением Дроссельмейера.

Сравним две музыкальные темы (прим. 42).

Allegro, ma non troppo

а)

42



Их контраст — «зерно» будущего конфликтного развития. Если первая мажорная тема перекликается со всей музыкой счастливого детского мира балета, то в «стучащих» ритмах, тональной неустойчивости, отрывистых и тревожных фразах, сумрачном характере второй темы заложен зародыш музыки «мышинной войны», «враждебных сил». Этот контраст связан здесь с появлением Дроссельмейера как мага, повелевающего «враждебным царством». И хотя он будет повелевать им только для того, чтобы в конечном счете испытать главных героев, развить в них добрые начала и утвердить человечность, но сейчас в его появлении чудится нечто страшное, мефистофельско-демоническое.

Фигура Дроссельмейера выделяется среди толпы гостей и по внешнему облику и по танцевальной пластике. В отличие от разноцветных костюмов гостей в его одежде преобладает черное. При появлении Дроссельмейера слегка затемняется авансцена, и фигура его высвечивается фиолетовым лучом. Уже это одно отделяет его от других гостей и придает его выходу многозначительный и отчасти зловещий характер.

Но главное — пластика. В ее основе гротескный шаг-прыжок. Порывистое движение вперед словно тормозится отлетами назад. Создается впечатление, будто Дроссельмейер то преодолевает сильный ветер, то несом его порывами. Развевается плащ, причудливый рисунок описывает трость. И когда порыв ветра подхватывает странную фигуру, непонятно — то ли это действительно ветер, то ли чертовская сила уносит волшебного мастера и его куклу.

В начальном эпизоде сбора гостей, таким образом, как бы заключено «зерно», намечен основной принцип пластического решения спектакля: действие раскрывается не пантомимно, а танцевально; танец же образен (одним-двумя контрастными движениями обрисовываются дети, родители, Дроссельмейер) и симфоничен (с первого же момента он основан на полифоническом сочетании разнородных движений и на тематической разработке одного-двух па). По этому принципу будет построен весь спектакль.

Открывается занавес. Звучит музыка, передающая нарастание радостно-возбужденных эмоций (предъикт на доминантовом органном пункте, *Allegro vivace*). На сцене суетятся наполняющие комнату взрослые и дети. Взвивается занавеска на заднем плане, и взору открывается праздничная елка. Дети останавливаются и в изумлении замирают.

Этому эпизоду соответствует резкий сдвиг: смена органного пункта разнотональной последовательностью неустойчивых гармоний (*Meno mosso*) — второй конфликтный момент в музыке балета. Первый момент совпадал с появлением Дроссельмейера, второй — с появлением елки. Тем самым образы как мастера кукол, так и елки оказались объединены общим драматургическим смыслом. И елка сразу же приобрела не бытовое, а таинственно-фантастическое значение.

Далее разворачивается праздник, следуют танцы детей (марш, галоп) и танцы взрослых. Верный принципам, утвердившимся в его предыдущих спектаклях, Ю. Григорович дает не танцы на празднике, а праздник в танцах.

Есть ряд существенных отличий в его решении этой сцены в сравнении с другими постановками.

Дети и взрослые танцуют здесь порознь: когда на сцене дети — нет взрослых, и наоборот. Тем самым танцы и тех и других образуют как бы свой особый мир, существуют словно в параллельных плоскостях, а объединяются лишь в последующей сцене с Дроссельмейером,

который одновременно живет и в мире детей и в мире взрослых. Таким решением полностью снимается бытовое оправдание танцев на празднике, когда дети танцевали, а умиленные родители сидели на стульях по стенкам и затем сами пускались в пляс. Здесь вообще нет никаких танцев на празднике: и взрослые и дети просто живут в танце.

Танцы детей построены по полифоническому принципу, на основе сочетания разнородных групп движений. Девочки танцуют с куклами, мальчики — с саблями. Девочки водят хороводы, мальчики играют в войну. Но все это единый и непрерывный танец, композиционно сложный и лексически разнообразный. Он как бы обобщает, «вбирает» в себя многообразные игры и танцы детей. Благодаря тому, что в спектакле Григоровича партии детей впервые исполняют не ученики хореографического училища, а актеры-травести, оказалось возможным не упрощать детские танцы, а сделать их на высшем уровне хореографического мастерства.

Маша — героиня спектакля — танцует вместе со всеми детьми. В предыдущих постановках она появлялась позже и была словно отделена от массы. Здесь же она включена в нее и находится в ее центре. Тем самым масса становится как бы отзвуком ее внутреннего мира и частью ее хореографического «портрета». Прием, знакомый нам по другим спектаклям Григоровича. Особенно очевиден он в галопе, который представляет собой, по существу, веселый сольный танец Маши с аккомпанементом окружающих ее полукругом подружек.

В танцах взрослых корифеями являются хозяйка и хозяин дома (илл. 110). Эти образы, которые всегда были «ходячими», здесь впервые решены танцевально. Танцы взрослых контрастируют миру детей. В них ощутим солидный, спокойный, приветливый бюргерский быт. Это мир обыденного. Он подан с юмором, но в нем нет никакого гротеска, карикатуры.

Танцы прерываются появлением странного фокусника. Это Дроссельмейер в маске и высоком колпаке со звездами (илл. 109). Следует танцевальная сцена, во время которой Дроссельмейер показывает фокусы, а замирающие от жутки и восторга дети словно вторят его движениям, то сбиваясь в кучу, то шарахаясь в разные стороны. И кажется, что толпа их колеблется его колдовскими чарами, а фигура его словно магнит притягивает к себе и заставляет подчиняться волшебной воле (илл. 114).

Почти целиком пантомимный в предыдущих постановках, образ Дроссельмейера решается здесь танцевально. «Григорович нашел Дроссельмейеру все — и позу, и походку, и бытовое поведение, и повадки чародея. Все в едином ключе. Острый, длинный, тощий, гибкий человек — колдун. Все в нем необычно — от крылатки и черного фрака с лимонной жилеткой и такими же перчатками до колдовской трости, на которую он то опирается, принимая удивительно

найденные выразительные положения, то размахивает ею, удлиняя позу, увеличивая жест, пугая и завораживая, заманивая и обманывая. Правда, не очень добрая эта пластика. В ней есть что-то всерьез настораживающее... И этот персонаж, всегда бывший бытовым добрячком — занятным и суетливым старичком, Григоровичем поднят до образа сказочного мага посредством тончайшего и остроумнейшего пластического решения»¹.

Вся эта пластика удивительна «в музыке». Она рождена особенностями музыкальной темы Дроссельмейера, ритмически причудливой, гармонически необычной, сочетающей угловатые повороты мелодического рисунка с интонациями таинственного, глухого бормотания (прим. 43).

43 Andante sostenuto

Этой теме свойственны ритмы резкого взмаха, порывистого жеста и вкрадчивого движения. В ней ощутимы интонации восклицания, вскрика и мягкой речитации. Все это поразительно точно «переведено» балетмейстером в пластический образ.

¹ П. Гусев, Новый «Щелкунчик». — «Советская музыка», 1966, № 7, стр. 72.

В конце сцены с фокусами на заднем плане возникает ширма кукольного театратора, и мастер скрывается за нею. Вот появляется оттуда его рука с куклой. А когда затем выглядывает голова в остром колпаке, то и сам он кажется куклой.

Начинаются танцы заводных игрушек, выступающих, по сути дела, как частица образного мира Дроссельмейера. Он задает, направляет кукольно-механические движения Арлекина и Коломбины (илл. 111, 112). Черт и Чертовка уже совсем кажутся чародейскими слугами (илл. 113). Они появляются, словно отделяясь от мастера.

Из-за ширмы торчит его голова в колпаке, а по бокам, словно язычки пламени, высовываются и быстро исчезают две красные руки. Кажется, что это его непомерно длинные руки. Но вот выскакивают Черт и Чертовка и, оттанцевав свой фантастический танец, скрываются за ширмой, как появились, снова подрашив на прощание своими огненными руками. И опять кажется, будто они слились с фигурой Дроссельмейера, голова которого показалась в этот момент из-за ширмы.

Если Арлекин и Коломбина подчеркивают таинственно-механическое начало в образе Дроссельмейера, то Черт и Чертовка — мефистофельско-демоническое. Образ мастера кукол приобретает здесь подлинно гофмановские черты. В танцах кукол — заводных игрушек Григорович применил в лексике акробатические приемы: кульбиты у Арлекина, колеса у Черта и Чертовки.

А когда кончился бесовский танец, в оркестре зазвучала мягкая и ласковая вальсообразная мелодия. Дроссельмейер снял маску и оказался добрым, веселым другом семейства, забавником и любимцем детей. Жуть рассеялась, дети успокоились и занялись своими игрушками, снова воцарилась атмосфера уютного быта и праздника.

Дроссельмейер галантно раскланивается со взрослыми, но Маша и ее брат теребят его и требуют новых забав.

И тут появляется персонаж, который станет одним из главных героев спектакля. Дроссельмейер дарит Маше странную и уродливую игрушку — Щелкунчика. В спектакле Григоровича это не только бутафорская кукла, которую принес Дроссельмейер, а и танцующий персонаж. Принесенная кукла словно вырастает и становится большой, как дети. Сцена игры со Щелкунчиком-куклой решена не по-бытовому, а как цельный тенцевальный номер: па-де-кватр Дроссельмейера, Щелкунчика, Маши и ее брата (илл. 115).

Танец Щелкунчика гротесковый, его маска уродлива, его основная поза — плие по большой второй позиции, его основные движения — прыжки и резкие, механические взмахи рук. Кукла не только уродлива, но и «беспомощна»: Дроссельмейер ее все время подерживает, поправляет и направляет, в конце же она ломается.

И тем не менее в душе Маши кукла вызывает не только чувство юмора, но и сочувствие, и жалость, и нежную заботу. Маша словно угадывает за смешной и уродливой внешностью прекрасную душу,

а Дроссельмейер для этого и подарил ей причудливую куклу. И если брат Маши только передразнивает Щелкунчика, то у самой девочки во время танца со Щелкунчиком ласковая улыбка на лице, а когда кукла ломается, она горько плачет.

Таким образом, па-де-катр представляет собой танец не только полифонически сложный и композиционно цельный, но и действенный. Каждый из героев обладает в нем определенной действенной функцией: Дроссельмейер демонстрирует Щелкунчика и направляет общее движение; Щелкунчик пока пассивен и выступает в своем гротескно-комическом облике; брат Маши передразнивает Щелкунчика, не воспринимая ничего, кроме его внешнего облика; Маша, по контрасту, ощущает в Щелкунчике живую душу и сочувствует ему. Весь этот «полифонический» па-де-катр образен, танцевально разнообразен и интересен. Это замечательное, новаторское хореографическое решение.

Когда Щелкунчик ломается, Дроссельмейер треплет за ушко повинного в этом брата Маши и прогоняет его в соседнюю комнату. На музыку нежной и ласковой колыбельной начинается сцена лечения больного Щелкунчика. Это один из самых проникновенных музыкальных эпизодов спектакля (прим. 44).

44

p

3

Маша горюет и всей душой стремится к несчастной кукле. Дроссельмейер утешает и успокаивает ее, внушая в то же время сознание необыкновенности этого уродливого существа. Все это выражается

в их совместном танце, устремленном к больному Щелкунчику, в причудливой позе распростертому в кресле.

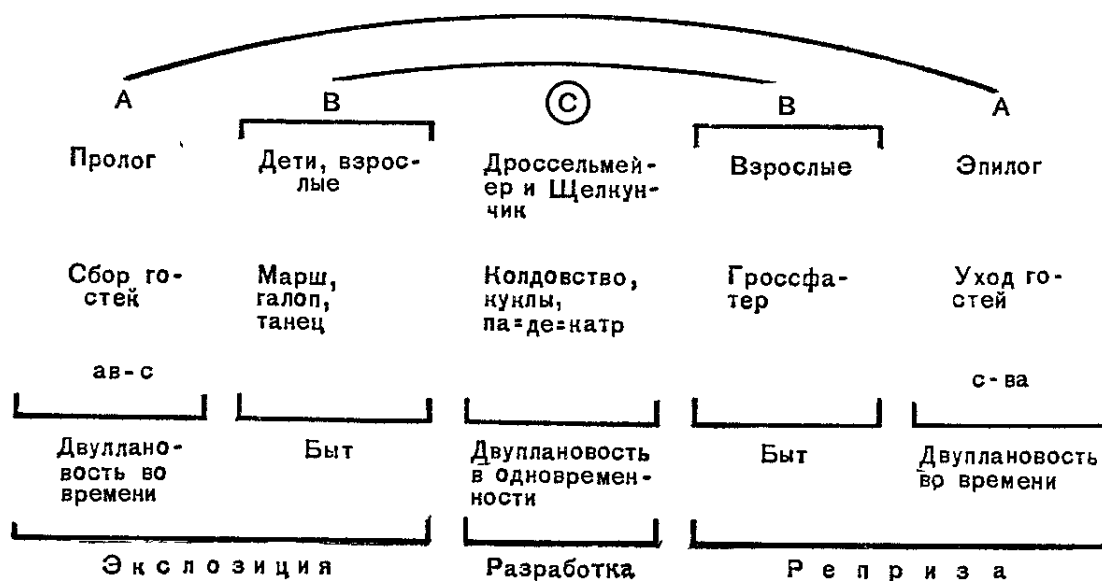
Пробуждение человечности в душе Маши еще более оттеняется грубыми шутками врывающихся в эту интимную сцену детей с трубами в страшных масках. Во главе их прогнанный за поломку куклы и теперь словно старающийся досадить сестре брат Маши.

А далее начинается завершающий раздел первой картины. Применяя музыкальную терминологию, его можно было бы назвать «усеченной зеркальной репризой». Снова танцуют взрослые (старинный «гроссфатер» с пивными кружками в руках). Чудесное прозрение в глубины жизни вновь сменяется обыденным бытом. А затем опускается занавес с тюлем и падающим снегом и по авансцене снова проходят группы гостей. Только теперь они не собираются, а расходятся, движутся не слева, а справа, и в танце их не предвкушение праздника, а усталость, поникнутость.

Дроссельмейер, вначале завершавший их шествие, здесь открывает его. Но «проходка» его теперь не столько демоническая, сколько таинственная. Он сделал свое дело, заронил «зерно» возвышенной человечности в душу Маши. Теперь события пойдут своим чередом, намеченные конфликты разовьются с необычайной силой. И в решающие моменты он вмешается в их ход. А над всем этим движением царит мягко струящаяся музыка колыбельной — она возникла, когда в Маше пробудилась любовь к несчастной кукле, и, завершая всю первую картину, является ее смысловым итогом.

Первая картина в драматургическом отношении — экспозиция и завязка действия. Она отличается композиционной стройностью, присущей самым совершенным музыкальным формам.

СХЕМА КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ
ПЕРВОЙ КАРТИНЫ «ЩЕЛКУНЧИКА»
(Постановка Ю. Григоровича)



Как видно из этой схемы, первая картина спектакля обрамлена прологом и эпилогом и имеет пятичастную симметричную структуру (АВСВА). Пролог и эпилог намечают двуплановость реальности и фантастики в последовательном появлении детей с родителями (ab) и Дроссельмейера (с); при этом в прологе и в эпилоге появление это совершается в обратном порядке. Средний эпизод (Дроссельмейер с фокусами и куклами, па-де-катр, лечение Щелкунчика) развивает эту же двуплановость в одновременности: все происходящее в нем одновременно реальное и фантастическое, обыденное и возвышенно-поэтическое. Он противостоит бытовому характеру обрамляющих его танцев детей и взрослых. Этот эпизод — центральный не только по положению, но и по значению — развивает и разрабатывает намеченное в предшествующей ему экспозиции. А танцы взрослых и эпилог образуют зеркальную репризу.

В композиционной структуре танцевального действия содержатся, таким образом, сплавленные воедино черты драматической и музыкальной формы. И это специфично именно для балета, не являющегося ни пьесой, ни симфонией, а представляющего собою танцевально-хореографическую пьесу-симфонию. Данная композиционная схема наглядно показывает совпадение музыкальной драматургии и танцевального симфонизма, характерное для Григоровича.

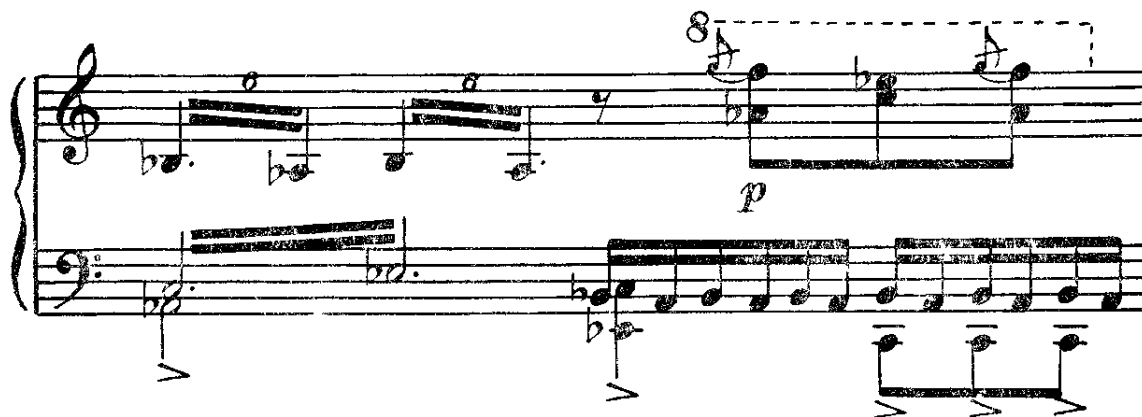
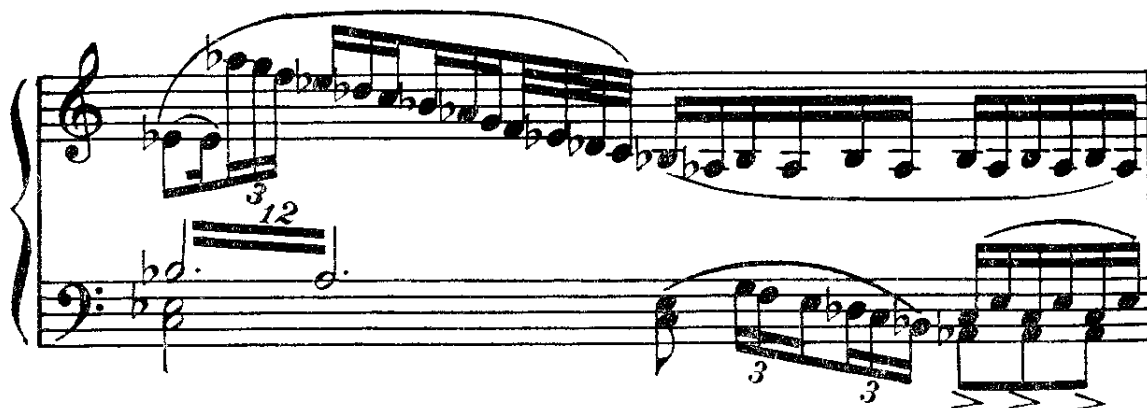
Начало второй картины образует музыкальный контраст к колебательной, завершившей первую картину. Мелодия, олицетворявшая душевную ясность и чистоту, сменяется музыкой таинственно-тревожной и беспокойной (прим. 45).

45 Moderato con moto

pp

mp

mf



Это тот же тип тематического контраста, связанный с основным смысловым конфликтом балета, что и ранее (ср. прим. 41), но здесь он дается в сопоставлении более крупных разделов (первой и второй картин).

Снова высвечивается из-за тюля комната, где отшумел праздник. Но теперь она пустая, темная, таинственно-жуткая. В ночной рубашечке, со свечой в руке входит Маша. Она ищет куклу Щелкунчика, берет ее на руки, приникает к ней, словно хочет вдохнуть в нее жизнь.

Все, что совершается дальше, в старом спектакле происходило *во сне*.

В конце первой картины под музыку колыбельной Маша укладывалась в постельку и засыпала. А затем начинался фантастический сон, продолжавшийся до самого конца спектакля, когда девочка просыпалась, и все кругом оказывалось простым и обычным.

В спектакле Григоровича Маша *не засыпает*. Все, что происходит, совершается с ней всерьез и как бы на самом деле. Тем самым фантастические события приобретают иносказательно-символическое значение.

Бьет полночь. Сова на часах превращается в Дроссельмейера. Он прыгает, пляшет и ворожит вокруг девочки, застывшей на полу с куклой в руках. В музыке в трансформированном виде, на «сту-

чащем» фоне перекидных терций у деревянных духовых инструментов проходит его угловатая тема (*Allegro giusto*).

И вот по мановению руки мага начинает расти елка. Вместе с нею растут часы, увеличивается портрет на стене, становятся большими и оживают елочные игрушки. Все приобретает гигантские, гипертрофированно преувеличенные размеры, и сам Дроссельмейер кажется великаном. А Маша кружится словно замороженная, вовлеченная в ход волшебных превращений.

В момент первой музыкальной кульминации, будто вызванный к жизни резким ударом большого барабана, возникает из-под земли в клубах дыма Мышиный король. Он огромный, отвратительно серый; на нем корона и фиолетовая мантия. За ним появляются мышинные полчища.

Ожившие игрушки, среди которых русские, испанские, французские, индийские и китайские куклы, в ужасе: Мышиный король сожрет их.

В их кукольных, немного механичных движениях — страх, мольба, отчаяние. У каждой пары игрушек свое лейтдвижение, которое будет развиваться на протяжении всей танцевальной партии и ляжет в основу «портретного» номера во втором акте. Но при этом у всех кукол преобладает поза во второй позиции с раздвинутыми прямыми руками ладонями наружу. С самого начала эти куклы одновременно и механичны, и глубоко трогательны, человечны. Они движутся «по-кукольному», но активно переживают все происходящее.

Вся сцена волшебных превращений идет на музыке, представляющей собой гигантское секвентное нарастание, состоящее из двух фаз-волн. По своему масштабу и симфоническому размаху это нарастание может сравниться с самыми мощными динамическими кульминациями в симфониях Чайковского. И то, что происходит на сцене, вполне отвечает грандиозности и драматической напряженности музыки.

В момент, когда мыши начинают представлять действительную угрозу для Маши и для кукол, по мановению руки Дроссельмейера появляются оловянные солдатики, и завязывается их бой с мышами (илл. 116).

Эта сцена, прежде всегда решавшаяся зрелищно-пантомимно, теперь стала танцевальной. В ней мы узнаем некоторые приемы, использованные ранее в сцене погони из «Легенды о любви». Но это не значит, что балетмейстер повторяется. У него единый почерк, единый круг образно-стилистических средств — отсюда и сходство.

В соответствии с музыкой Чайковского ночной бой заключает в себе два этапа развития, когда оловянные солдатики то наступают, окружая мышей, то терпят поражение. В едином танце, полифонически сложном и динамически развивающемся, здесь объединяются

обе враждующие стороны. «Бой идет отнюдь не на шутку, и мыши яростно вертят колеса (точно так же, как это делали черти в кукольном театрике Дроссельмейера), и бравыми револьтадами им отвечают солдатики, и в воздух взвивается лиловая мантия Мышиного короля»¹.

Но вот вместе с пушечным выстрелом прыгает в самую гущу мышей и вступает в бой Щелкунчик-кукла. Напряжение битвы словно поднимается на новый уровень. У Щелкунчика-куклы здесь та же поза и та же маска, что в первой картине. Но танцует уже артист, который будет танцевать Щелкунчика-принца. Беспомощная ранее, кукла теперь, словно вдохновленная страстной ненавистью Маши к Мышиному королю, становится отважной и героической, энергично бросаясь в атаки.

А когда Щелкунчику приходится туго и Маша кидается к нему на помощь, Дроссельмейер, «дирижировавший» всеми происходящими событиями, останавливает бой. Его цель достигнута: Маша познала страх и угрозу для жизни, поняла драматизм борьбы, в ее душе пробудилась самоотверженность. Теперь можно воздать должное и ей и исстрадавшемуся в своем уродливом инобытии Щелкунчику, открыв перед ними заманчивые дали прекрасного сказочного мира.

Мыши и солдатики исчезают. Куклы облегченно вздыхают и благодарственно поднимают руки. На сцене остаются Маша и поверженный ниц Щелкунчик. Медленно поднимает он голову, закрыв лицо руками.

А когда отнимает руки, на нем уже нет маски. Перед нами стройный, прекрасный принц в алом костюме — воплощенная мечта Маши. На его лице — потрясение от пережитых опасностей и от превращения. И Маша теперь уже тоже не ребенок, она превращается во взрослую девушку.

В спектакле Григоровича Машу-ребенка и Машу-девушку танцует одна и та же балерина. И партию Щелкунчика-куклы и Щелкунчика-принца во второй картине также исполняет один и тот же танцор. Поэтому момент волшебного превращения героев является трудным, но необычайно благодарным для проявления актерских дарований исполнителей.

Вскинутые руки кукол, окружающих Щелкунчика, выражавшие радостное приветствие оживающему герою, теперь направляются в сторону Маши: это она спасительница — поясняют они.

На светлую и певучую музыку лирического адажио начинается дуэт Маши и Щелкунчика-принца. Это дуэт его благодарности Маше за сочувствие, понимание и спасение, дуэт зарождения их любви. А куклы приветливо и дружественно аккомпанируют их танцу.

¹ В. Чистякова, Загадка «Щелкунчика». — «Театр», 1966, № 6, стр. 15.

Это их друзья, они всей душой с ними, они горевали над поверженным Щелкунчиком, радовались его превращению и теперь трогательно и наивно соперничают его счастье.

Дуэт Маши и Щелкунчика проникнут светлой надеждой, романтическим устремлением вдаль. В конце этого дуэта стены дома раздвигаются и исчезают. Любовь и мечта выводят героев за пределы маленького комнатного мирка. Возникает зимний пейзаж с заснеженными пригорками, с домиками, виднеющимися вдали, в окошках которых мерцают теплые оранжевые огоньки, и с огромной, пушистой, серебристо-белой елкой, словно царящей над всем миром. Вначале таинственная, затем страшная, елка стала теперь ослепительно сверкающей и волшебной прекрасной.

Падает снег. Куклы замечают его и устремляются за снежинками. Начинается вальс снежинок — третья, заключительная картина первого акта¹. В нем участвуют и куклы (в начале и в конце) и Маша с Принцем.

Вальс снежинок — это не просто танцующие снежинки, встреченные героями на их пути, не только одно из сказочных чудес как было ранее. Это одновременно свита, сопровождающая, несущая, укрывающая героев. Это вместе с тем их чувства и мысли, строй их переживаний, словно ставший зримым в пластике танца (илл. 117—119). А зыбкость рисунка, хрупкость танцевальных линий этого вальса навеяны музыкой Чайковского, в которой слышны не только светлые мечты, но и порою тревожные предчувствия, смутное беспокойство.

Снежинки кружатся и порхают. Их танец трепетен и легок. Они то собираются плотными комьями, то рассыпаются звенящими кристаллами. Танец же Маши и Принца полетен и устремлен вдаль (в нем много таких движений, как большое жете, жете ан турнан, жете назад с поворотом и т. п.).

В ходе вальса снежинок Принц и Маша восходят на сказочную ладью, высвечиваемую внутри елки, и, повинаясь чарам Дроссельмейера, начинают свое путешествие по елке — путешествие в неведомый и загадочный мир, к далекой манящей звезде на вершине. Вслед за ними направляются и куклы. А сверху, с противоположных сторон портала сцены показываются фигуры Дроссельмейера и Мышиного короля, как бы напоминая, что еще не кончена борьба, не разрешен конфликт.

В первой картине первого акта преобладал быт. Возникшая в его недрах фантастика возобладала во второй картине. А родившаяся в развитии фантастических событий мечта составила содержание третьей картины.

¹ У Чайковского первый акт делится на две картины. Вторая начинается музыкой, на которую Ю. Григоровичем поставлен дуэт благодарности Щелкунчика и Маши. От изменения деления на картины внутренняя драматургия музыки не страдает, а только усиливается.

В полном своем блеске мир этой мечты разворачивается во втором акте, состоящем из трех картин и эпилога всего спектакля. Первая картина второго акта — продолжение путешествия по елке; вторая картина — новый этап этого путешествия, заключительный бой Щелкунчика с мышами, победа и кукольный дивертисмент; третья картина — завершение путешествия на вершине елки, сцена обручения Маши и Принца.

В начале второго акта мы видим на тюлевом занавесе раскидистые ветви ели, украшенные гирляндами и игрушками. За занавесом качается ладья, на которой главные герои. На авансцене вереницей появляются куклы. Действие происходит как бы внутри елки (илл. 108).

Теперь мы можем разглядеть кукол подробнее (илл. 120—124). Вот пара темпераментных испанских кукол. За ними с причудливыми «восточными» движениями рук следуют индийские куклы. Далее шествуют русские, смешно семенят китайские. А завершают эту цепочку французские пастушки, милующиеся друг с другом и везущие на атласной ленточке очаровательного бутафорского барашка.

В движениях кукол, как и ранее, есть элементы механичности (на то они и куклы!). Но вместе с тем эти движения необычайно теплые, выразительные. А в результате куклы выглядят как простодушные и наивные существа, трогательные в своей любви и преданности главным героям. И потому вереница их так хорошо сочетается и с «баюкающим» покачиванием ладьи, на которой стоят главные герои, и со светлой, спокойно-умиротворенной музыкой, которая сродни колыбельной и дуэту благодарности из первого акта. Эта музыка мечты, любви и счастья, которые и олицетворяются «путешествием по елке».

Своей эмоциональной непосредственностью национально-характерные куклы отличаются от кукол, танцевавших на празднике в первой картине. Те были только механизмы, эти — живые существа. Те — частица мира Дроссельмейера, эти — друзья главных героев.

Куклы танцуют общий танец, парами располагаясь вдоль рампы. Это танец радости и счастья, непосредственный и простодушный. А затем они вереницей скрываются за порталом, вновь показываясь за тюлем, приближаясь к главным героям.

И тогда выползают и крадутся мыши. Сгинувшее в первом акте, их царство, однако, еще не уничтожено. Они отправились вслед за героями, не ведающими опасности и беды, чтобы дать им новый решающий бой.

Между тем герои и куклы достигают следующего этапа своего путешествия. Поднимается передний тюль и за ним — занавес среднего плана с изображением огромных темных лап ели и красочных украшений. Это как бы новая «площадка» в середине ели на пути к ее вершине. Действие разворачивается все время среди игрушек

и украшений. И здесь герои попадают как бы в еще большие глубины елки, под сень ее густых и тенистых развесистых ветвей (см. цветную вклейку).

Здесь-то и наступают их мыши. Вновь в страхе мечутся куклы, в ужасе закрывая лица руками. Щелкунчик обрушивается на мышей каскад ослепительных шене и пируэтов. Он прыгает на спину Мышиному королю и проваливается вместе с ним в подземелье. Мыши кидаются врассыпную. В трепетном ожидании замерли куклы. Но Дроссельмейер начеку, его жезл из-за портала сверху устремлен в сторону подземелья, куда провалились Мышиный король со Щелкунчиком. И вот уже герой поднимается вверх с висящей на его шпаге мантией Мышиного короля. Теперь зло повержено навсегда, может наступить торжество добра и счастья.

Дивертисмент сладостей в конфетном царстве, предполагавшийся по первоначальному либретто, заменен в спектакле Григоровича дивертисментом кукол, радующихся победе Щелкунчика. Куклы торжествуют победу над злыми силами и вместе с тем раскрываются в танце как друзья и соучастники путешествия главных героев. Так «вставной» номер включается в развитие действия.

Не погрешил ли, однако, балетмейстер против музыки, передав характерные национальные танцы куклам? Ведь музыка Чайковского столь человечна. Никакого противоречия с нею здесь, однако, нет, ибо при всей человечности в музыке Чайковского есть и «кукольность» («миниатюризм» фактуры, художественное использование механичности ритма), в куклах же Григоровича, как мы видели, есть человечность (они выразительно-характеристичны и являются частицей мира Щелкунчика и Маши).

Куклы не только соперничают все происходящее со Щелкунчиком и Машей и этим соперничеством как бы подчеркивают их состояния. Каждая кукольная пара, кроме того, как бы дублирует в миниатюрно-характеристическом выражении счастливо-поэтическую любовь, привязанность и дружбу Щелкунчика и Маши.

В создании танцевально-пластического образа различных кукольных пар Григорович исходил из особенностей национальной скульптуры. Так, например, французские и отчасти испанские куклы напоминают фарфоровые статуэтки, китайские и русские — народные игрушки, индийские — храмовую скульптуру.

Испанские куклы танцуют бойкий, задорный танец. Пластика индийских — тягучая, вязкая, включающая необычные поддержки и сложный рисунок сочетания двух фигур, расположенных одна за другой. В танце русских кукол, напоминающих дымковскую игрушку, обращает на себя внимание ход с покачиванием рук, идущий от народных плясок. Китайский танец — своеобразный дуэт-соревнование, основанный на перекличках и чередованиях движений двух кукол. А пастушки — небольшая буколическая сценка жеманных влюбленных с барашком на ленточке.

В развитии дивертисмента есть и своя чисто хореографическая логика. Испанский танец характеризуется синхронностью и симметрией движений каждого из двух персонажей. В индийском танце куклы танцуют вместе, но в движениях их преобладает асимметрия. Китайские куклы танцуют раздельно, их движения перекликаются, но не повторяют друг друга. Русский танец вновь синхронен и симметричен. А пастушки исполняют развернутую и лексически разнообразную танцевальную сценку.

Завершается кукольный дивертисмент общей кодой на музыку ранее всегда купированного танца полишинелей. Она подводит итог «портретному» показу различных национально-характерных пар и объединяет всех кукол в общем радостном танце.

Таким образом, кукольный дивертисмент обрел драматургический смысл в сквозном действии спектакля, каждый его номер стал образом, пластически оригинален, связан с национальной скульптурой, хореографическое же целое обладает здесь закономерной логикой танцевально-симфонического развития.

Вслед за торжеством кукол наступает и торжество главных героев. Поднимается занавес, изображавший середину елки, и открывается декорация с изображением ее вершины на фоне неба, усеянного... не звездами, а елочными игрушками-украшениями. Дроссельмейер, пролетая через сцену, прощается с героями, приветливо махая им шляпой (илл. 125).

Теперь начинается большая часть спектакля, выражающая расцвет духовных сил главных героев. Сюжетно-драматургически данная сцена воспринимается как обручение или венчание Щелкунчика и Маши. Бытовых аксессуаров здесь нет, да они и несущественны, ибо это, как всегда у Григоровича, не танцы на обручении, а обручение в танце. Обобщающее же значение сцены гораздо значительнее ее внешнесюжетного смысла: это хореографический образ, утверждающий торжество добра, любви, света.

В таком своем обобщающем значении данный раздел потребовал развернутой и крупной танцевальной формы. И балетмейстер здесь слил в единую хореографическую сцену типа гран-па три крупных, но ранее разрозненных и относительно самостоятельных номера: большой вальс, па-де-де главных героев и старый финал. Эти эпизоды объединяются не только общностью персонажей (главных героев, участников большого вальса и кукол), но и единством симфонического развития сложной, полифонически многогранной танцевальной формы, в центре которой па-де-де Щелкунчика и Маши, а все остальное — родственный и дружественный им мир.

В сказке «Золушка и принц Фортюна» из «Спящей красавицы» ее участники танцуют в окружении пажей с канделябрами в руках, как бы изобразительно намечающих дворцовый зал. В «Щелкунчике» Григорович развивает этот прием. Здесь весь большой вальс (как бы первый раздел гран-па) представляет собой не «танец цветов»,

каким он был в постановке Л. Иванова и М. Петипа, и не «танец с цветами», как в постановке В. Вайнонена, а «танец елочных украшений — свечей и канделябров» (илл. 126).

Шесть пар, образующих сложную танцевальную композицию, в которой мужчины и женщины танцуют то отдельно, то вместе, являются корифеями вальса. Участники же кордебалета держат в руках канделябры со свечами. Это несколько утяжеляет их движения (что соответствует неторопливому развороту темы, где четыре валторны играют аккордами), но придает вальсу торжественность.

Большой вальс связывается единой линией развития с предшествующим «кукольным дивертисментом», который тоже представлял собою танец оживших елочных украшений (там — кукол, здесь — канделябров). Благодаря этому закономерным и естественным кажется участие во всей сцене кукол, трогательно присевших на пригорочке заднего плана. А во время па-де-де и общей коды танцующие канделябры, составляющие фон главных героев, не только связывают их фигуры с елкой. Здесь образуется как бы следующий ряд:

Канделябры на елке -

Танцующие канделябры кордебалет

 - Главные герои

Вместе с тем канделябры вызывают изобразительные ассоциации, соответствующие теме обручения (зал, зажженные свечи и т. п.), и усиливают торжественность всего этого эпизода.

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 Чайковскому. 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. Оно оказалось бы невозможным без его 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».

Танец Маши и Принца выражает здесь гордое торжество любви. Они раскрываются как герои, воплощающие в себе расцвет лучших человеческих сил, душевной щедрости и красоты (илл. 127—129).

В адажио главных героев Григорович впервые вводит аккомпанемент массы. Симфонический размах музыки здесь столь значителен, кульминации столь грандиозны, что это адажио в старых постановках всегда казалось «пустым» на сцене, хотя основная пара иногда дублировалась четырьмя другими. Трудность введения массы в адажио состояла в том, что возникала опасность «затмить» ею главных героев. Григорович осуществил это таким образом, что счастливо избежал данной опасности, но при этом достиг равновесия хореографии и музыки по их образной мощности. Каждому новому взлету мелодии, каждой новой кульминации соответствуют в танце Принца и Маши новые оригинальные воздушные поддержки и перестройка красивых, торжественных композиций кордебалета.

Когда же адажио сменяется вариациями, хореографический аккомпанемент становится более прозрачным. Мужская вариация идет на фоне фигур «канделябров», стоящих по кругу сцены. В женской вариации к этим фигурам присоединяются также фигуры женского кордебалета. Общая кода гран-па вновь включает в танец всю массу, а также «реплики» кукол. В начале финальной коды куклы надевают на Щелкунчика алый плащ, на Машу — венчальную фату.

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, и 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 одетая в рубашечку девочка Маша со свечой в руке. Ей еще видятся мерцающие венчальные свечи и простирающий к ней руки принц ее грез (илл. 130).

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 сны Маши.

В спектакле В. Вайнонена сон Маши, наполненный и кошмарными видениями и радужными грезами, был «бытовым» сном со сказочным содержанием, и только. Он мотивировался вечерними впечатлениями на празднике новогодней елки (праздничная елка, новые игрушки и вместе с тем «страшный» кукольный театр, шалости пугавшего девочку брата), а потому оказывался *преувеличенным* претворением малых и случайных жизненных впечатлений. У Чайковского же и Гофмана этот сон, наоборот, *преуменьшенное* (в духе детского и кукольного мира) воплощение больших и закономерных

жизненных конфликтов, художественная метафора, раскрывающая смысл жизни вообще.

В спектакле Григоровича сказочное действие выступает не столько как *сон*, сколько как *мечта* о будущем, о счастье и справедливости, о победе добра, как *предчувствие* большой любви и героических свершений, как *открытие мира*, впервые обнаруживающего перед юным созданием свои противоречия и конфликты, как *воспоминание* о чистоте детства и прекрасных помыслах юности. Здесь все происходит всерьез, а потому приобретает обобщающее иносказательное значение.

Спектаклю этому вообще присуща метафоричность и многозначность образов, допускающих различные ассоциации. Так, Дроссельмейер — образ, наиболее прямо сближающий Чайковского с Гофманом и исключительно удавшийся Григоровичу, — олицетворяет собой как бы высшую мудрость жизни. Он одновременно и умный сказочник, помогающий формированию личности главных героев, открывающий перед ними тайны жизни, ее пути, и чародей, причастный оккультным силам, и добрый волшебник, помогающий одолеть фантастический мир зла, и бытовой персонаж, веселый приятель семейства, любимец детей¹.

Дроссельмейер все время и в действии и вне его. Поэтому кажется, что события спектакля то идут своим ходом, то выступают как волшебное наваждение. И подобно тому как за фантастикой сна Маши скрыта глубочайшая реальность, так за бытовыми сценами начала действия чудится фантастика. Это подлинный Гофман и одновременно подлинный Чайковский. А все вместе — глубоко философский спектакль-сказка.

Если Дроссельмейер олицетворяет высшую мудрость жизни, то елка словно символизирует собой весь мир, вселенную. Среди ее ветвей, под ней или на ней разворачиваются события спектакля.

Разумеется, никакой рассудочно прямолинейной аллегоричности в этих образах нет. Но их метафорическая многозначность допускает подобные ассоциации. Все они в пределах общей концепции спектакля как новогодней сказки с путешествием по елке к ее звезде.

Задумав «Щелкунчика» как произведение масштабное, Ю. Григорович должен был не только прибегнуть к метафоричности и символике, выводящей смысл спектакля далеко за пределы и детской сказки и бытового действия, а и добиться его драматургической

¹ В театральной программке спектакля Дроссельмейер назван просто мастером кукол, и это нам кажется неоправданным. Имена нужны балету, как подписи под картинами: все понятно и без них, но и название ведет к пониманию. Тем более что если Каталябют в «Спящей красавице» Григоровича потерял имя, а вместе с ним и характер, то Дроссельмейер как раз обладает резко очерченным и многогранным характером. Зачем же лишать его имени? То же самое можно сказать и о хозяевах дома — чете Штальбаумов, которые здесь не «ходящие» персонажи, а корифеи в танцах родителей и потому могли бы иметь имя в программе.

целостности и органического единства, над чем бились все предшествующие балетмейстеры. Но если ранее это удавалось лишь частично, то теперь достигнуто полностью.

Бытовые и фантастические сцены связаны между собой прежде всего образом главных героев, которые участвуют во всех сценах спектакля и стоят в центре действия. Развитие же действия подчиняется характеристике их образов, выявлению их поступков и отношений.

Два акта спектакля «цементируются» также и образом Дроссельмейера, все время присутствующего как бы в подтексте происходящих событий, и куклами, сопровождающими героев на их пути, и «сквозным» для всего спектакля образом новогодней елки, каждый этап путешествия по которой оказывается вехой духовного развития и роста героев.

Достигнув в спектакле глубокой, логично и непрерывно развивающейся драматургии, превратив дивертисментный танец в действенный, Григорович одновременно дал чисто танцевальное решение произведения в целом, почти не воспользовавшись средствами пантомимы. В его спектакле танцуются все, от начала до конца. Ряд сцен, ранее решавшихся пантомимно, приобрел теперь танцевальный облик. Таковы сбор гостей, игра со Щелкунчиком-куклой, ночной бой и другие. И вместе с тем здесь нет непременно «отанцовывания» всего во что бы то ни стало, которое приобрело известную нарочитость в «Спящей красавице».

Логикой драматургического развития, непрерывностью «перетекания» одного эпизода в другой, слитностью единого хореографического действия проникнут, как мы видели, весь спектакль. Это то, чего не хватало «Спящей красавице» с ее внешним танцевальным симфонизмом. Поэтому там симфонизм приобретал сюитный характер, здесь же хореографическое действие по его внутреннему драматургическому напряжению и эмоциональному накалу действительно можно уподобить развитию симфонии.

Балетмейстерское искусство Григоровича достигло в «Щелкунчике» зрелого мастерства и в идейно-образном решении спектакля, и в построении его хореографической драматургии, и в образности пластических характеристик. Григорович умеет одним-двумя точно найденными штрихами наметить образ и строить танец на небольшом количестве движений, подвергаемых сложной тематической разработке. Так поступали хореографы-классики, и Григорович следует здесь заветам их мастерства. Поэтому в «Щелкунчике» внешне все кажется очень простым, необычайно лаконичным. Многие моменты воспринимаются как что-то «само собой разумеющееся», кажется, что «иначе и нельзя сделать». Между тем за этой простотой стоит большое содержательное богатство и незаурядное мастерство. «Простые» танцы «Щелкунчика» на самом деле очень сложны. Все они требуют высшего технического мастерства. Но при этом они кажутся

простыми из-за исключительно экономного применения хореографических средств.

«Щелкунчик» Чайковского в постановке Григоровича явился важной вехой на путях современного прочтения хореографической классики, выражением принципов, соответствующих основному пути нашего балета. Он противостоит постановке Вайнонена, обладающей чертами балета-пьесы, при этом как положительными (драматургическая логика и цельность), так и отрицательными (бытовизм). Вместе с тем в нем нет и тех крайностей самодовлеющей симфонизации, которые проявились в «Спящей красавице». Это настоящая хореографическая пьеса-симфония и одновременно драматическая поэма-сказка.

Переходим к последнему классическому балету, из тех, что поставлены пока Григоровичем,—«Лебединому озеру» П. Чайковского¹.

Особая трудность при постановке «Лебединого озера» заключается в широчайшей популярности спектакля, в основе которого лежит хореография Л. Иванова и М. Петипа. Это «Лебединое озеро» не сходит со сцен едва ли не всех театров нашей страны в течение десятков лет. Оно неоднократно экранизировалось, показывалось не только в театрах, но и на стадионах при стечении десятков тысяч зрителей. Отрывки из него постоянно исполняются в концертах, по телевидению.

Можно без преувеличения сказать, что «Лебединое озеро»—самое популярное хореографическое произведение в нашей стране. И, вероятно, найдется немного людей, которые никогда не видели хотя бы отдельных сцен из него.

Такой популярности балета можно только радоваться. Но нельзя и не видеть заключенной здесь опасности для балетмейстера, ставящего спектакль. Произведение это обросло штампами. Содержание его, приспособленное к уровню среднего зрителя, стало плоским. Инерция зрительского восприятия по отношению к этому спектаклю сильна, как нигде.

Поводом для обращения Григоровича к «Лебединому озеру» послужили внешние обстоятельства. В 1969 году Большой театр должен был гастролировать в Лондоне. В репертуар гастролей было включено и «Лебединое озеро». Но спектакль Большого театра (последнее обновление которого относится к 1956 г.) сильно обветшал: истрепались декорации, «разболталось» исполнение, появились искажения хореографического текста. Кроме того, в спектакле были черты эклектики (хореография М. Петипа, Л. Иванова, А. Горского, А. Мессерера), а его внутренняя драматургия, идейная концепция, психологизм во многом ослабели и «выветрились», как это обычно бывает в старых, обветшалых спектаклях.

¹ Премьера состоялась в Большом театре 25 декабря 1969 г.

Необходимо было спектакль «подчистить», обновить, а возможно, и переставить. Работа эта была поручена Григоровичу.

Но Григорович не является тем балетмейстером, который может выполнять чисто ремесленные задания. Его большая творческая индивидуальность, естественно, сказалась при обращении к «Лебединому озеру». И у него возникло свое, новое решение, созвучное содержанию и принципам всего его творчества.

Решение это рождалось мучительно и не без противоречий. А так как к июлю 1969 года, когда начались лондонские гастроли Большого театра, оно еще не созрело, то в Лондон поехала старая постановка.

Успеха она не имела (впервые за всю историю Большого балета за рубежом). Более того, враждебная Советскому Союзу пресса после открывшего гастроль спектакля «Лебединое озеро» стала даже писать о том, что приходит конец общепризнанному мировому первенству советского балета. И только успех «Щелкунчика» и блистательная победа, одержанная «Спартак»^{ом}, вновь утвердили это первенство и восстановили пошатнувшееся было общественное мнение в пользу безусловного признания достижений нашего балета.

При многих достоинствах старой постановки ее хореография имела свои слабые стороны. Достаточно напомнить, например, о том, что знаменитая музыкальная тема лебедей, получающая столь широкий разворот в оркестре, танцевально никак не была выражена (во время ее звучания «плыли» наивные бутфорские фигурки), а образ Злого гения, играющий в драматургии столь существенную роль, решался преимущественно пантомимными средствами. Танцевально мало развитым оставался и образ Зигфрида. В драматургии был ряд неясных моментов.

В спектакле Григоровича центральные музыкальные и хореографические характеристики совпадают, а образность является прежде всего танцевальной (что вовсе не исключает пантомимных эпизодов и элементов в танце). Многие уточнены, а отчасти изменены и в драматургии. При этом Григорович вступил в постановке «Лебединого озера» на трудный путь включения в новую хореографию старых эпизодов и номеров, созданных балетмейстерами-классиками.

Еще в 1961 году Григорович начинал ставить «Лебединое озеро» в Новосибирске. Но тогда работа эта осталась незавершенной. Теперь же у балетмейстера родилась новая концепция, связанная с идейно-образным миром его предшествующих постановок. И он заново осмыслил музыку Чайковского, создав, по существу, новый спектакль. Ставя его, Григорович консультировался со старейшим советским балетмейстером Ф. В. Лопуховым.

Первоначально Григорович предполагал коренным образом изменить концепцию спектакля, создать произведение философско-символического характера, поднимающее проблемы большого масштаба.

Этот вариант был показан на общественном просмотре 9 июня 1969 г. Однако Григоровичу не удалось осуществить новую концепцию достаточно последовательно. Спектакль получился противоречивым. Необходимо было либо более кардинально переработать произведение, либо отказаться от новой концепции. В подготовке спектакля к выпуску Григорович пошел по второму пути.

Здесь прежде всего будет сказано о том варианте спектакля, который увидел свет рампы. Но поскольку первоначальный вариант, при всей его непоследовательности, представляет значительный интерес и, возможно, явится в будущем основой нового решения, о нем далее будет рассказано дополнительно.

Григорович в конечном счете осуществил новую постановку «Лебединого озера» Чайковского в рамках прежней концепции, сохранив основной 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. Из перестановок музыкального материала сохранилось только перенесение ре-мажорного вальса 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 до того в спектакле Большого театра.

Выше мы писали о совершенстве драматургической редакции первого акта в постановке А. Горского (см. стр. 147). Григорович оставил эту редакцию, она «легла» на 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 рыцарский 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 неразвернутым 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.

Григорович 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 этого 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

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:

Первая часть			Средняя часть		Реприза-кода	
A	B	A	C	D	B'	A'
ab	aba	ab	aba	aba	связное развитие	
A	fis	A	F	d	A	A
			FBF	dBd		

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

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 и 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 фуга развивается из небольшой темы.

А 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. Горского 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 превращения вальса на празднике в праздник 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 постановке «Спящей красавицы» эта тенденция нанесла некоторый ущерб спектаклю. Но о том, что она имела чисто полемический, а не принципиальный характер, свидетельствует, в частности, новое «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, и с двумя знатными девушками принц танцует па-де-труа. В старом спектакле это па-де-труа имело «вставной» характер: его танцевали друзья принца, а сам он 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 купируется второй, медленный раздел 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, данный пока слитно с окружающим его миром. 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 «работает» на тему: 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 его не было также в постановке Горского. Тем не менее музыка 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 тему спектакля.

После па-де-труа следует небольшая сцена принца с шутом, 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 как полонез. Он возникает как заздравный танец с кубками друзей принца, поедравляющих его с переломным

моментом в жизни, и 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 стакатто 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, 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 образный смысл этого эпизода (прим. 46).

46

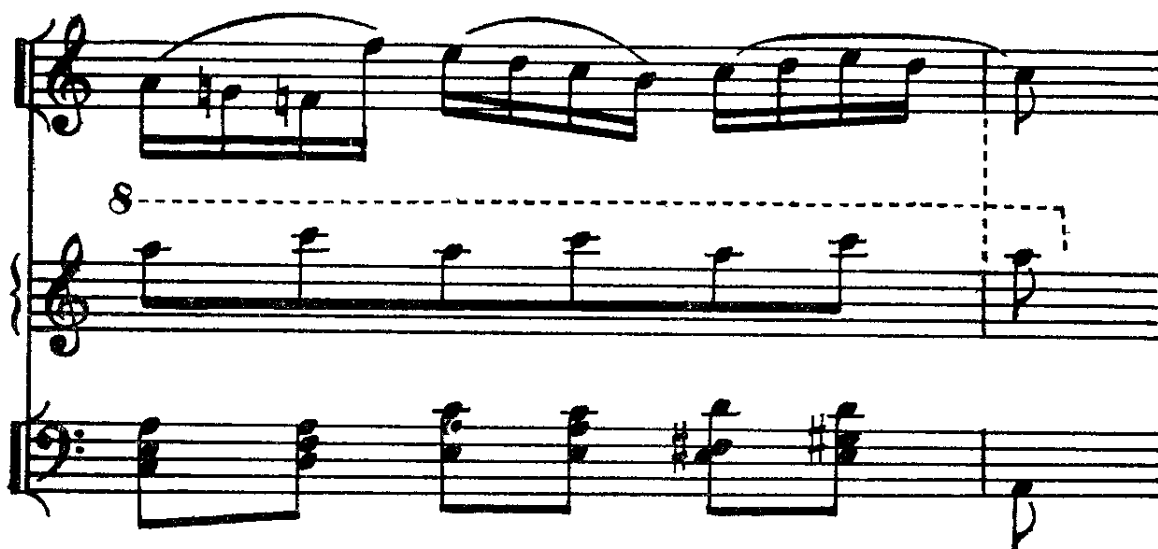
Fl.

Campanelli

Archi

p

sempre staccato



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 ramпы — каскад вращений и прыжков шута. А принц в это время на возвышении заднего плана отдается мечтам.

Постепенно полонез словно растворяется, действие переключается в иной, внутренний план.

Никак нельзя согласиться с Е. Луцкой, будто «полонез, весьма затянутый, совершенно утратил колорит эпохи и приметы стиля»¹. О какой эпохе и о каком стиле идет речь? О средневековье? Но ведь средневековье в «Лебедином озере» не историческое, а легендарное. А если бы оно было историческим, то требование критика относительно «колорита эпохи» было бы еще более неоправданным, ибо полонеза тогда вообще не существовало. И неужели Е. Луцкая всерьез думает, будто танец, ранее поставленный А. Горским, передавал «колорит эпохи и приметы стиля»? Если так, то можно лишь сожалеть о ее неосведомленности.

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.

¹ Е. Луцкая, В противоречии с партитурой. — «Театральная жизнь», 1970, № 15, стр. 15.

Оказывается, весь возглавляемый Зигфридом пышный рыцарский мир 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 девушка-лебедь. Это мечта принца, овладевшая всем его существом. И он устремляется к ней, прочь от окружающего его мира, покидая в недоумении обращающихся 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 корифеек, 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 в лебедей, сколько девушки, прекрасные, словно лебеди.

Далее порядок эпизодов, как в старом спектакле: выход принца, появление Одетты, сцена — трио Одетты, принца и Злого гения.

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 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, и принц клянется быть верным своей мечте. Эта сцена заново поставлена Григоровичем.

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

Таким образом, 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.

Дивертисмент национальных танцев балетмейстер включил в сцену с невестами. Каждый танец — экспозиция образа новой невесты из другой страны. И все они затем в вальсе представляются Зигфриду.

Порядок номеров здесь такой. 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 хореографических конференциях, состоявшихся в 1969 году в Москве и Ленинграде¹, раздавались необычайно гневные голоса, обвинявшие Григоровича в уничтожении характерных танцев и расценивавшие это как некое «кощунство». Напомню, кстати, что к отказу от характерных танцев Григорович прибег и при постановке «Спящей красавицы». Выше об этом писалось критически (см. стр. 159), ибо не было для такого отказа глубоких оснований, отсутствие же характерных танцев снижало не только внешнюю контрастность, но и внутреннюю конфликтность спектакля.

Быть может, так же следует оценить и нововведение Григоровича в «Лебедином озере»? Отнюдь, нет!

Основной недостаток «Спящей красавицы» — в ее бесконцепционности, благодаря чему отказ от характерных танцев имел чисто

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

формальный смысл. «Лебединое озеро» же ставилось как глубоко концепционный спектакль, и 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 классику, 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.

Григорович сумел очень точно сохранить национальное своеобразие каждого танца, превратив их вместе с тем в маленькие 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, предпочтительнее 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.

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

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.

И, наконец, последнее: не противоречит ли произведенная здесь замена музыке? Может быть, права Е. Луцкая, что эта замена сделана «в противоречии с партитурой»: «Сочная, живописная, подчеркнута «материальная» инструментовка музыки этих номеров со всей очевидностью требует именно характерных — «земных» — танцев, необходимых как контраст прозрачно-акварельному миру лебединых картин»¹.

При всей кажущейся справедливости этого рассуждения, оно не имеет ничего общего с истиной. Е. Луцкая ведет здесь непрофессиональный разговор о музыке. «Живописная» или «акварельная» инструментовка — это метафоры, и почему одна из них требует каблуков, а другая пуантов — остается тайной Луцкой. Послушать подобные рассуждения, так па-де-де из «Дон-Кихота» тоже надо поставить на каблук: ведь там инструментовка никак не «акварельная», а весьма даже «живописная». Что такое «материальная» инструментовка (бывает, значит, «нематериальная»?) — вообще непонятно; так профессионалы о музыке не говорят. «Сочная» инструментовка — такая метафора употребительна. Но она имеет вполне конкретный смысл: под этим подразумевается плотная оркестровая фактура, обилие удвоений и частые tutti. Не будем спорить с Луцкой по поводу того, можно ли назвать здесь инструментовку Чайковского «сочной». Скажем лишь, что никакого принципиального различия в этом отношении между вторым и третьим актами «Лебединого озера» нет. Наконец, совершенно неверно утверждение, будто бы танцы Григоровича перестали быть «земными». В них, действительно, появились отдельные прыжковые движения, которых раньше не было. Но по своей образно-эстетической сути они от этого совершенно не перестали быть «земными», не стали «небесными».

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.

¹ Е. Луцкая, В противоречии с партитурой. — «Театральная жизнь», 1970, № 15, стр. 15.

Очень глубокое впечатление оставляет вторая половина третьей картины. Она имеет следующую последовательность эпизодов: 1) эпизод принца с матерью и 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 купированного 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 действительного развития.

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 душевной 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 через Одиллию. 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 (илл. 99, 100). 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 не пантомимно-бытовая, а танцевальная. Это лишь один момент непрерывно текущего, драматургически и пластически сложного танца.

А далее следует демоническая вариация Злого гения в окружении женского кордебалета (черных лебедей) и после нее па-де-де, в котором происходит оболечение Зигфрида Одиллией. В этом па-де-де антре, адажио и кода — от М. Петипа, а вариации Зигфрида

и Одиллии сочинены Григоровичем заново: вариация Зигффрида — 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-сиза 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. Зигффрид 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 бьющийся лебедь-Одетта. Обман разоблачается. Одиллия и Злой гений исчезают. Зигффрид в отчаянии.

Четвертая картина в первой своей половине протекает, как и раньше (танцы лебедей, отчаяние Одетты, появление Зигффрида). Но все танцы здесь поставлены Григоровичем заново и самостоятельно. Танцы лебедей здесь удивительно прозрачные, воздушные, гармоничные. 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 Зигффрида со Злым гением за Одетту. Зигффрид и Одетта стремятся друг к другу, Злой гений препятствует их соединению. В танце неоднократно построения, когда линия движения Злого гения как бы пересекает устремленные друг к другу движения героев. Злой гений все время словно разъединяет Одетту и Зигффрида, «перерезая» своими вихревыми вращениями и прыжками их танец.

Но напор энергии, сила убеждения и любви Зигффрида 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 и которая корчится и подыхает, и нет бури, вздымающей волны и раскачивающей деревья. В основе всего — психологический конфликт, моральная победа.

Зигффрид и Одетта оказываются в окружении лебедей, стеной вставших на их защиту. Зигффрид 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 Зигффрид делают несколько движений, завершивших их 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.

Но первоначальный замысел постановки был также значительным и интересным. И хотя балетмейстер не довел его до конца, рассказать о нем следует.

Новая постановка осуществлена Григоровичем в рамках старой концепции. Задумывалась же она как спектакль с новой концепцией.

Старый спектакль представлял собою сказку, полную чудес и волшебных превращений. Темой этой сказки была верность в любви, избавляющая заколдованную принцессу от власти злых чар. Новый спектакль должен был стать не сказкой, а философско-символическим произведением.

В первоначально подготовленном варианте не было заколдованной принцессы и не происходило никаких фантастических чудес. Всего этого нет на сцене и в окончательном варианте, но поскольку он дан в рамках старой концепции, то все это может предполагаться. В первоначальном варианте такие предположения были исключены. В нем все, что происходило на сцене, совершалось как бы всерьез и на самом деле.

Григорович поступил здесь так же, как и при постановке «Щелкунчика». Там он уничтожил сон, здесь — сказку. А в результате все события приобрели не просто фантастическое, а иносказательно-символическое значение. «Лебединое озеро» предполагалось осуществить в жанре или решить в «ключе» не сказочно-фантастической аллегории, а философско-символической поэмы.

Темой этого замысла было романтическое противопоставление обыденного и идеального миров, стремление к осуществлению прекрасной мечты и трагическая недостижимость ее, верность идеалу, вопреки его гибели. Эта тема, как бы продолжающая замыслы «Щелкунчика» и «Спартака», потребовала переосмысления старого либретто А. Бегичева и В. Гельцера, которым был неудовлетворен сам композитор и которое переделывалось много раз, а также вызвала изменения музыкальной редакции.

Озеро лебедей, где царствует Одетта, выступало как символ идеального поэтического мира, противостоящего обыденной реальности, как олицетворение романтической мечты принца. Поэтому оно в первоначальном варианте давалось на сцене «наплывом», как бы «накладывалось» на готическую архитектуру. Это видение, грёза, мечта, образующая словно второй план, подтекст жизни, открывающийся Зигфриду.

Чтобы резче подчеркнуть противопоставление двух миров, Григорович превратил в первоначальном варианте четырехактный спек-

такль в двухактный, где каждый акт состоял из сопоставления двух картин: обыденной (рыцарской) и идеальной (лебединой).

Все хореографическое решение первого акта в первоначальном варианте соответствовало тому, что увидело свет рампы, кроме финала. Этот финал представлял собою не вариацию принца, а дуэт Зигфрида и Злого гения. Здесь-то и начинала обнаруживаться новая концепция.

Романтические порывы юноши обречены. Его танец дублировала мрачная тень — Злой гений. Их дуэт был основан на параллелизме и одновременно на контрасте движений. Злой гений выступал здесь как двойник Зигфрида и вместе с тем как сила, сдерживающая его порывы, ограничивающая его стремления. Он повторял движения принца, но вместе с тем придавал им гротесковый характер (илл. 97, 98).

Если применять музыкальную терминологию, можно сказать, что этот дуэт был основан на принципе «гетерофонии» (дублировании мелодии вторым голосом почти в унисон, но все-таки не буквально, а в виде подголосочного варианта). В движениях юноши — порыв, его двойника — стремление не пустить, задержать принца. В дуэте возникало своеобразное сочетание лирики и демонизма, намечался переход, превращение одного в другое.

Кто же такой Злой гений по первоначальному замыслу. В старой постановке это был колдун, злой волшебник, выступавший в образе филина или коршуна. Он заколдовал девушку Одетту, превратив ее в лебедя. Образы птиц — прекрасной и хищной — имели значение аллегории, за которой прозрачно выступали реальные человеческие отношения.

В новом спектакле все должно было быть сложнее, но вместе с тем и глубже. Злой гений — не колдун и не птица. Это символический образ, аналогичный образам судьбы, фатума, рока в симфониях Чайковского. Он, словно двойник или тень, неотступно преследовал романтического юношу, низвергая его с высот мечты, стремясь сбить с пути, не допустить осуществления идеала. А может быть, это часть души самого принца, так сказать «изнанка» его существа, препятствующая реальному воплощению его идеальных стремлений? Ведь всякий символический образ многозначен и может допускать различные ассоциации.

Зритель вправе был воспринимать мрачную фигуру, которая в гротесково-демоническом плане дублировала мечтательно-мятежный танец Зигфрида в конце первой картины, и как Злого гения, и как символ судьбы, и как двойника или тень, и как грань собственного существа принца, ибо данный образ заключал в себе *все это вместе взятое*. Он пришел на сцену из мира гофмановских двойников, из романтической литературы, где, раздираемая непримиримыми противоречиями, надвое раскалывалась душа героя. Он заставлял вспомнить об образе тени в философских сказках Шамиссо, Андер-

сена и Шварца. Но более всего он был созвучен некоторым символическим образам самого Чайковского.

Это прежде всего, как сказано, образы судьбы, фатума, рока в его симфонической музыке. Они вторгаются в ткань музыкального произведения извне, словно грозная и неумолимая сила, нарушая естественное течение переживаний, разбивая светлые мечты и порывы, обостряя ощущение катастрофичности жизни.

Но не только в симфонической, а и в сценической музыке Чайковского можно найти аналогии данному образу. Не является ли графиня в «Пиковой даме» не реально-бытовым персонажем, а символом, подобным образам фатума и рока в симфониях? Ведь музыкальная характеристика ее необычайно близка этим темам, а функционально-драматургическая роль совершенно тождественна. Это не столько старуха, сколько сама судьба. В ней символически обобщены все реальные силы, препятствующие счастью и разбивающие любовь — высшее проявление человечности.

И, наконец, Дроссельмейер в «Щелкунчике», особенно в спектакле Григоровича! Он ведь тоже сложный и многозначный символический образ, иносказательно выражающий определенные жизненные противоречия. Прецедент для новой трактовки Злого гения находится уже даже не в симфоническом и не в оперном, а в балетном произведении.

Таким образом, переосмысление Злого гения в спектакле Григоровича не противоречило музыке Чайковского. Оно исходило из давней романтической традиции и было близко внутреннему духу и образному строю творчества композитора.

Итак, в конце первой картины за занавесом-гербом, высвеченные лучом прожектора, плескались и бились лебеди, словно призывавшие юношу, нуждавшегося в его покровительстве. И вот поднимался занавес-герб, Зигфрид оказывался в мире своей мечты.

Во второй картине спектакля почти в неизменном виде использовалась хореография Л. Иванова. И здесь, нам кажется, Григорович допустил просчет, связанный с тем, что вся система образов в первоначальном варианте изменилась, а хореография данной картины осталась прежней.

Образ Одетты в первоначальном замысле Григоровича претерпел не менее существенное изменение, нежели образ Злого гения. Одетта и ее подружки не были здесь заколдованными девушками, которые превращены в лебедей. Это девушки, прекрасные словно лебеди. Их лебединый облик — поэтическая метафора, а не реально-сказочное бытие.

Одетта напоминала такие поэтические образы, как Ундина (водяная дева), Снегурочка, отчасти Волхова. Все это фантастические существа, которые стремятся через любовь обрести человечность, но обездолены и обречены в своем стремлении к теплу и к людям.

Чайковскому подобные образы были необычайно близки. Он написал свою первую оперу на сюжет романтической поэмы «Унди-на» Фуке—Жуковского и использовал многое из ее музыки в «Лебе-дином озере» (в том числе знаменитое адажио Одетты и Зигффрида). А позднее композитор сочинил музыку к «Снегурочке» Островского, которой очень увлекался.

В партитуре Чайковского Одетта названа вовсе не девушкой, превращенной в лебедя, а «доброй феей». Да и было ли вообще пре-ращение и колдовство? Не являются ли лебедь и коршун лишь формами существования добра и зла? Вместо того чтобы гадать, почему Одетта превращена в лебедя, или даже показывать, как именно это произошло, что делали некоторые постановщики, Гри-горович просто счел все это несущественным. И оказалось, что такая трактовка не противоречила не только сути творчества Чайков-ского, но и ремарке партитуры, гласящей, что Одетта — «добрая фея».

Весь лебединый мир в первоначальном варианте выступал как цар-ство мечты, идеала, куда стремится Зигффрид, чтобы сделать этот призрачный мир реальным. Стремления Зигффрида направлены из реального мира в идеальный, Одетты, наоборот, — из идеального мира в реальный. Лишь в любви может произойти их слияние и быть достигнуто высшее совершенство жизни. Герои друг без друга ущерб-ны и нуждаются друг в друге для свершения своей судьбы и для обретения полноты существования.

Более того, допустимо было в принципе Одетту и ее лебединое окружение, поскольку все это — мечта Зигффрида, трактовать как часть, сторону или грань его собственного существа, подобно тому как это имело место в отношении образа Злого гения. Такова при-рода символических обобщений. Они ассоциативны, многозначны и допускают ряд интерпретаций в пределах своего основного смысла. В том числе, Злой гений и Одетта могли быть поняты чисто психоло-гически, как разные грани или тенденции романтического сознания героя. В этом случае «Лебединое озеро» выступало бы как *моноспек-такль* — балет об одном герое.

Именно из-за иного значения лебедей и Одетты, из-за переосмыс-ления всей философской концепции спектакля балетмейстером долж-на была быть заново сочинена вся хореография «лебединой» картины. Между тем здесь почти все (кроме самого начала, где нет плывущих лебедей) оставалось прежним — последовательность номеров, хорео-графия, вторжения Злого гения. И это имело по крайней мере три отрицательных последствия: новое идейное содержание во многом было неясным; хореография вызывала в памяти старый спектакль, что заставляло мерять его критериями все то новое, что видел зри-тель в данной постановке; и, наконец, старая хореография стилисти-чески была неорганична для нового спектакля, она казалась «запла-той» на его теле.

Если адажио в той или иной мере «легло» на концепцию первоначального варианта, то вальс лебедей, танцы маленьких лебедей, вариация Одетты, кода казались в нем инородным телом. Они словно пришли сюда «из другой оперы», точнее: из другого балета. Во многих эпизодах хореография Иванова «не работала» на идею данного спектакля. Более того, наивность и некоторая образная прямолинейность вальса и танца маленьких лебедей казались грубоватыми в этом призрачном мире. Из спектакля вдруг исчезала та духовная тонкость и поэтическая сложность, которые характеризовали хореографию всей первой картины.

Подобного положения, когда ряд крупных эпизодов идет как бы помимо замысла спектакля, «не работает» на его идею, никогда еще не бывало у Григоровича. Некоторые критики обвиняли Григоровича в том, что он «покусился» на классическое наследие, переделал и даже изуродовал его. Между тем необходимо было упрекнуть балетмейстера в другом: в том, что он недостаточно последовательно и смело переработал прежний спектакль.

Видимо, нельзя коренным образом менять концепцию и так много оставлять из старой хореографии. Те, кто советовал Григоровичу «не трогать» лебединого акта, сослужили плохую службу не только Григоровичу, но и Иванову: его танцы в первоначальном варианте составляли наименее интересную часть. Было бы, вероятно, лучше, если бы Григорович, оставив из старого одно адажио, окружил бы его хореографией, более соответствовавшей образному замыслу своего спектакля, «погрузив» это адажио в иную, призрачно-романтическую, мечтательно-поэтическую атмосферу.

Третья картина в первоначальном варианте почти не отличалась от того, что зритель видит на сцене сейчас. Но были в ней все-таки и некоторые важные, ныне исчезнувшие особенности.

В сюите национальных танцев Григорович восстановил и очень удачно поставил русский танец (он шел вторым после венгерского). Этот танец был сочинен Чайковским, но затем всегда купировался и был перенесен Горским в «Конек-Горбунук» Пуни.

Во второй же половине этой картины (после выхода Злого гения) Григорович давал трио Зигфрида, Одиллии и Злого гения, которое было поставлено на музыку ранее купировавшейся интрады па-де-сиз (№ 19). Здесь возникал неожиданный и интересный драматургический эффект. Интрада па-де-сиз — это спокойная, как бы обыденная мажорная музыка бытового характера. Все словно успокоилось и вошло в привычные берега. А на самом деле начиналось страшное: принцу предлагали вместо подлинника суррогат, вместо истины — подделку под нее, чтобы приковать его к заурядному и пошлomu, не позволить уйти в романтический мир. Третья картина показалась балетмейстеру слишком длинной и потому в окончательном варианте он ее сократил, купировав им же восстановленный русский танец, а также интраду па-де-сиз.

Драматургическая роль Злого гения в первоначальном варианте была противоречива. Он и открывал Зигфриду мир идеала (мы «попадали» в лебединое царство только через Злого гения) и препятствовал тому, чтобы Зигфрид осуществил свою мечту, сделал ее реальностью, вырвался из своего окружения. С этой целью он и подставлял Зигфриду Одиллию.

Кто же такая, по первоначальному замыслу, Одиллия? Она — двойник Одетты, подобно тому как Злой гений — двойник Зигфрида. Они символизировали подмену подлинного идеала внешней, блестящей обманчивой видимостью. В спектакле, таким образом, возникла сложная система дублирующих друг друга персонажей, индикаторно раскрывавшая противоречия жизни.

В окончательном же варианте этого переосмысления образов нет, а потому иным оказался и финал спектакля. По первоначальному замыслу он был трагедийным. Сгинул Злой гений, бездыханной пала Одетта, потрясенный Зигфрид остался один. И вот, за опустившимся «лебединым» гербовым знаком высвечивалась Одетта как идеал Зигфрида, а он повторял жест своей клятвы. Спектакль воспевал верность и преданность романтической мечте.

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 современному осмыслению, развитию их. 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 и отрицают возможность его частичных изменений? Нам думается, что такой вывод делать 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). Но держать его в «консервированном» виде в театре невозможно. Недопустим произвол, недопустимы легковесные и неоправданные переделки. Но 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.

Высшим достижением творчества Григоровича на сегодняшний день является постановка балета «Спартак» А. Хачатуряна. Этот спектакль не только яркая творческая удача балетмейстера. Он является вехой в развитии нашего хореографического искусства. В нем как в фокусе сосредоточены все важнейшие проблемы современного советского балетного театра. И спектакль решает эти проблемы, определяя тем самым направление развития данного вида искусства, утверждая его эстетические принципы. «Спартак» удостоен высшей награды — Ленинской премии¹. В этом выразилось не только общественное признание данного спектакля, приумножившего мировую славу советского искусства, но и утверждение тех путей и принципов балетного театра, которые позволили создать это выдающееся произведение.

Поэтому анализ его необходимо предварить рассмотрением того, что же представляет собою современный этап в развитии балетного театра, в чем сущность происходившей в нем борьбы различных творческих тенденций, приведшей к победе балета «Спартак».

В 60-е годы необычайно обострилось чувство *истории* советского искусства. Если до середины 50-х годов советское искусство мыслилось преимущественно как непрерывно длящаяся современность (в лучшем случае — с прелюдией в виде 20-х гг.), то сейчас мы понимаем его исторически, различаем в нем разные этапы, прошлое и настоящее, отжившее и развивающееся, хотя и видим в нем единство развития.

Причины такого изменения «мироощущения» многообразны. Они связаны прежде всего с коренными сдвигами, происшедшими в самом нашем искусстве, со вступлением его в новую фазу. Они связаны также и с тем, что на арену творчества вышли «второе» и «третье» поколения деятелей искусства, для которых сделанное ранее осознается как «прошлое» нашей художественной культуры. Они связаны,

¹ До сих пор в области хореографии Ленинской премии были удостоены Галина Уланова, Майя Плисецкая, Игорь Моисеев, Вахтанг Чабукиани. Две прославленные наши балерины получили Ленинскую премию за свою исполнительскую деятельность. В. Чабукиани — за постановку балета «Отелло» (1956) и исполнение в нем главной роли. И. Моисеев — за концертные программы Ансамбля народного танца. «Спартак» получил Ленинскую премию как балет в целом, являющийся на сегодняшний день вершиной мирового хореографического искусства. Лауреатами Ленинской премии стали: балетмейстер-постановщик Ю. Григорович, дирижер Г. Рождественский, художник С. Вирсаладзе, исполнители роли Спартака В. Васильев и М. Лавровский, исполнитель роли Красса М. Лица.

наконец, и с общими тенденциями конкретного и исторического подхода к жизни, начавшими интенсивно развиваться с середины 50-х годов.

Как бы то ни было, современное художественное развитие стало опираться на историю, на наше собственное прошлое. Оно по-разному интерпретируется и используется для обоснования различных творческих устремлений сегодняшнего дня. Трактовка истории советского искусства тем самым имеет прямое отношение к тому, что происходит у нас ныне.

Все это применимо и к балетному театру. В нем существуют и борются две разные точки зрения на историю советского балета, и в борьбе выражается различное, во многом противоположное понимание сущности и задач современного этапа. Поэтому, прежде чем охарактеризовать современный этап и показать место в нем спектаклей Григоровича, необходимо коснуться этих точек зрения.

Авторами одной из них являются Р. Захаров и Л. Лавровский. Согласно взглядам этих балетмейстеров, разделяемым также многими их сторонниками и последователями, *высшим* и при этом подлинно реалистическим этапом в развитии советского балета являются 30—40-е годы, на которые падает расцвет творчества самих этих деятелей балетного театра.

Исходя из этой предпосылки, сторонники данной концепции прежде всего отрицают какое бы то ни было плодотворное значение 20-х годов и начинают историю советского балета, по существу, только с «Красного мака».

Эта мысль ясно выражена Р. Захаровым: «В первые революционные годы «экспериментаторы» всякого рода и направлений пытались изуродовать классический балет, подменяя его акробатикой, пантомимой и т. д. Так продолжалось до 1927 года, когда появился «Красный мак» — балет, наполненный новым содержанием и потребовавший новых форм художественного воплощения»¹.

Кратко сформулированная в цитируемой статье, эта мысль более развернуто изложена Р. Захаровым в книге «Искусство балетмейстера» (1954), а также в его докторской диссертации (1968). Не менее четко выразил ее и Л. Лавровский в докладе на хореографической конференции в 1960 году².

Отрицание какого бы то ни было положительного значения 20-х годов до появления «первенца советского балета» дополняется у этих балетмейстеров односторонней апологетикой 30-х годов. Наиболее показательной в этом отношении является статья Л. Лавровского «Давайте восстановим истину»³.

¹ Р. Захаров, Принципы Станиславского в балетном театре.—«Советское искусство», 1951, 27 января.

² См. сб. «Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советского балета».

³ См. «Советская культура», 1967, 27 апреля.

Действительно заключенная в этой статье часть истины состоит в утверждении заслуг и достижений нашего балетного театра в 30-е годы. И в борьбе с недооценкой, с нигилистическим отрицанием этого периода данная часть истины (пусть в необычайно одностороннем виде) имеет определенное значение.

Но статья претендует не на часть истины, а на всю истину, на ее полное восстановление. Она содержит в себе концепцию, являющуюся в целом, однако, не истинной, а ложной. Это та же система взглядов, что и у Р. Захарова. Ее можно условно назвать «тридцатоцентристской».

Согласно данной точке зрения балеты 30-х годов — вершина советской хореографии, наиболее полно воплотившая эстетические принципы социалистического реализма, в 20-е же годы имеет ценность якобы лишь то, что ведет к 30-м, а в 60-е — лишь то, что похоже на них.

Между тем балетные спектакли 30-х годов — славная, но перевернутая страница в развитии советской хореографии. И ошибаются как те, кто считает ее бесславной, так и те, кто не считает ее перевернутой. Перевернутой же она стала благодаря достижениям советского балетного театра последнего периода, когда при сохранении всех ранее сделанных драматургических завоеваний в балет вернулось богатство танцевальных форм, а сценическая драматургия предстала как музыкально-хореографическая.

Выше было показано (см. первую главу), что и 20-е и 30—40-е годы имеют как свои плодотворные тенденции и достижения, так и свои слабые стороны и недостатки. Необходимо видеть противоречия каждого периода, опираться в нем на лучшее и отбрасывать слабое.

Между тем Р. Захаров и Л. Лавровский рассуждают метафизически: для них 20-е годы только плохие, а 30—40-е годы только хорошие. Такой подход лишен объективности, он выражает лишь личные симпатии и пристрастия авторов.

При этом данная концепция отрицает не только значение 20-х годов, но и достижения современного периода. В докладе на хореографической конференции 1960 года Лавровский объявил творчество Якобсона, Григоровича, Бельского идеалистическим и формалистическим¹. С ним солидаризировался и повторил эти же обвинения Захаров в своей докторской диссертации². А в статье «За красоту советского балета», подписанной не только Захаровым, но и членами возглавляемой им кафедры в ГИТИСе, для характеристики современного этапа не нашлось никаких других слов, кроме

¹ См. сб. «Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советского балета», стр. 19, 23—24, 105.

² См.: Р. Захаров, Балетмейстер и его творчество. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения, М., ГИТИС, 1968, стр. 502, 505 и др. Рукопись.

тех, что у нас есть «произведения, повторяющие «зады» модернистского балета Запада как по формам, так и по идейным концепциям»¹.

В том же докладе Лавровского и в докторской диссертации Захарова говорится о борьбе в советском искусстве двух направлений: реалистического и формалистического. Схема этой борьбы такая: в 20-е годы преобладало формалистическое направление, в 30—40-е годы победил и стал господствующим реализм; с конца 50-х годов снова стал поднимать голову и приобрел значение угрожающей нашему искусству опасности формализм, опирающийся на буржуазный модернизм.

Итак, ложная точка зрения на историческое развитие советского балета состоит в том, что высшим его этапом и воплощением принципов социалистического реализма провозглашается балет 30-х—начала 50-х годов. Все, что было до того, объявляется в основном формалистическим, а после того—преимущественно модернистским. В периоде же 30-х—первой половины 50-х годов подчеркиваются достижения и замалчиваются недостатки².

Из данной концепции вытекает, что история советского балета не является единой, а как бы распадается на ряд изолированных, не связанных между собою периодов, качественно разнородных. Получается также, что развитие балета не имеет поступательного прогрессивного характера, а в последние десять-пятнадцать лет идет вспять.

Такая система взглядов, помимо того, что она противоречит фактам и художественной практике, настораживает еще и в методологическом отношении. Все это очень напоминает принципы современной буржуазной социологии, которая не только историю советского общества и советского искусства, но всю человеческую историю вообще произвольно разрывает на отдельные изолированные и не связанные между собою периоды, чтобы затем отрицать закономерности общественного развития, его направленный, восходящий, прогрессивный характер и на этой основе бороться с передовыми силами современности.

Мы отнюдь не хотим пользоваться здесь терминологией самих сторонников данной концепции и утверждать, что они повторяют «зады» буржуазной социологии. Но в свете острой борьбы двух

¹ Журн. «Октябрь», 1969, № 2, стр. 189.

² Следует отметить, что, в отличие от Р. Захарова, взгляды которого совершенно неизменны, Л. Лавровский в последние годы своей жизни несколько эволюционировал. Если в докладе на конференции 1960 г. он объявлял все новое модернистским и формалистическим, то в статье «Давайте восстановим истину» он это новое уже просто замалчивает, словно его не существует, а в по-смертно опубликованной статье «Пути и судьбы советского балета» («Советская культура», 1968, 3 августа) это новое наконец признано «прогрессивным». Эволюция взглядов Лавровского не меняет, однако, сути «тридцатоцентристской» концепции, а скорее, наоборот, подтверждает ее ложность. Этих взглядов, помимо названных деятелей, до сих пор придерживаются и другие хореографы.

идеологий, идущей в современном мире, нельзя пройти и мимо сходства взглядов некоторых наших деятелей с принципами и методами реакционной социологии.

Подобного рода методологии необходимо противопоставить положение о *единстве* истории советского балета и ее *прогрессивном* характере, вытекающее из марксистско-ленинского мировоззрения. История советского балета едина при всем различии ее отдельных этапов. Это единство определяется общностью принципов и задач, продиктованных социалистической действительностью. Между разными этапами существует преемственность, создающая непрерывность развития.

Развитие советского балета на протяжении всей его истории имело поступательный, прогрессивный характер. Каждый этап приносил новые завоевания и делал свой вклад в искусство, хотя имел при этом свои слабые стороны и черты ограниченности. *Высшим* же этапом истории советского балета является *современный* этап, обобщающий и синтезирующий предшествующие достижения.

Очевидно, что история советского балета не характеризуется борьбой двух направлений: реалистического и формалистического. На всех этапах она развивалась в одном направлении — реалистическом. Реализм в балете совершенствовался, углублялся, приходил ко все большим победам и достижениям. И это развитие его происходило в борьбе с разного рода ошибками, отступлениями и крайностями, в том числе, конечно, и формалистического, но не в меньшей мере также натуралистического характера.

Такова вторая точка зрения на историю советского балета, которую мы противопоставляем «тридцатоцентристской». Нетрудно видеть, что каждая из этих концепций активно участвует в современных спорах. Первая направлена на отрицание нового и защиту старого, вторая — на развитие старого и утверждение нового.

При всей ложности первой концепции в целом в ней есть некоторые сильные стороны и черты истины. Ее приверженцы стремятся отстаивать наши завоевания 30-х годов, они ведут борьбу с их недооценкой, а также предостерегают против крайностей, в которые иногда впадают сторонники нового.

Но истинной в целом все-таки является вторая концепция. Чтобы доказать это, необходимо подробнее остановиться на том, почему и в каком смысле современный этап, начавшийся с «Каменного цветка» Ю. Григоровича (переходное значение имели спектакли «Спартак» Л. Якобсона и «Отелло» В. Чабукиани), является высшим этапом в развитии советского балетного театра.

Прежде всего необходимо отметить, что в конце 50-х годов начало происходить *углубление реализма* в балете. Не отступление от него, как утверждают «тридцатоцентристы», а именно углубление.

Реализм теперь не сводится, как часто бывало раньше, к бытовой правде, не чурается обобщений, в том числе форм иносказатель-

но-поэтической образности. Реалистическое решение спектакля осуществляется не за счет танца и не в ущерб ему, а через него. Реализм относится не только к либретто, а и к танцевальному строю спектакля, не подменяемому пантомимой. Он слился со спецификой балета, а не противостоит ей, что и должно быть в подлинном искусстве.

Все это подробно было показано на примере «Каменного цветка» и «Легенды о любви». Но сказанное относится не только к Ю. Григоровичу, а и к другим балетмейстерам, чье творчество определяет современный период: Л. Якобсону, И. Бельскому, О. Виноградову, Н. Касаткиной и В. Василёву, а также к сделавшим пока свои первые шаги Г. Алексидзе, Н. Боярчикову, В. Васильеву, В. Смирнову и Н. Рыженко, И. Чернышеву и многим другим.

Разумеется, углубление реализма, характеризующее современный период в целом, отнюдь не означает, что каждый новый спектакль глубже того, что было создано раньше. Чаще бывает даже наоборот: то, что стало советской классикой, превзойти трудно. Но в целом, в лучших произведениях современного периода реализм глубже, он иного уровня, нового качества, чем ранее. И эти новые принципы так или иначе сказываются в большинстве спектаклей. Они сказываются даже тогда, когда конкретный результат бывает неравноценен прогрессивной тенденции.

Вместе с углублением и развитием реализма произошло и расширение круга *традиций* нашего хореографического искусства, стала заметна более глубокая ориентация на классическое наследие. Если Захаров и Лавровский третировали Петипа, Фокина (достаточно посмотреть, что сказано о них в книге Захарова «Искусство балетмейстера» или в докладе Лавровского на хореографической конференции 1960 г.), то сейчас балетмейстеры опираются на их наследие, черпая из него много ценного (традиции Петипа у Григоровича, Фокина у Якобсона и Бельского).

В 30—40-е годы наш балет ориентировался на классическое наследие в области литературы. Что же касается собственно балетной классики, то она как раз недооценивалась. И хотя классический танец признавался основой балетного спектакля, но традиции хореографического наследия использовались суженно и далеко не в полной мере.

Расширение и более полное использование традиций — закономерный процесс. Ведь чем дальше развивается наше искусство, тем более многообразные истоки питают его, тем значительнее опыт, который оно обобщает, тем шире культура, на которую оно опирается. Образно говоря, чем выше дерево, тем глубже корни, чем грандиознее возводимое здание, тем более обширный фундамент должен быть под него подведен.

В связи с этим в современный период произошел *синтез* достижений и плодотворных принципов предшествующих этапов истории

нашего балетного театра. Сейчас происходит обобщение всего лучшего из нашего собственного прошлого. В частности, это относится к синтезу большой драматургии и симфонического танца, характерному прежде всего для балетов Григоровича, хотя и не только для них.

Здесь интересно сделать небольшое отступление и сравнить искусство Ю. Григоровича с творчеством видного современного балетмейстера Д. Баланчина (американца, выходца из России). Баланчин поражает богатством хореографической фантазии в постановках одноактных балетов на симфоническую музыку, для танца не предназначенную, а также многообразием разновидностей этого жанра в его практике. Он привез к нам несколько великолепных «танцсимфоний» (достаточно напомнить его «Хрустальный дворец» на музыку симфонии Ж. Бизе).

Но наряду с бессюжетными постановками, основанными на развитии симфонического танца, Баланчин ставит иногда и сюжетные балеты, где есть драматическое действие. И вот, когда он ставит такие балеты, то делает это в духе Р. Захарова (пантомимное действие, танец-фон, бытовые оправдания движений и танцев и т. д.). Иначе говоря, в его творчестве «танцсимфония» и «драмбалет» не сливаются, а существуют как изолированные жанры, противоположные по характеру. Но это, как говорил Гегель, «дурная противоположность», взаимоисключающие крайности. Балетмейстер переходит от одной из них к другой, но они у него не синтезируются и не дают в своем взаимном слиянии некоего нового качества.

Нечто подобное можно наблюдать и у нас в творчестве Л. Лавровского. Будучи постановщиком драматизированных балетов, Л. Лавровский в 60-е годы пытался практически освоить новые формы. Так, его постановка «Классической симфонии» С. Прокофьева является «танцсимфонией» в чистом виде.

Но Лавровский не только, подобно Баланчину, переходил от одной взаимоисключающей крайности к другой. В балете «Паганини» (1961) у него наметился синтез на новом, высшем уровне большой драматургии и симфонического танца, которого никогда не знал Баланчин.

Правда, этот синтез наметился уже после того, как он несколько лет назад в более полных, последовательных и развитых формах проявился в спектаклях Григоровича и Бельского, которые не кто иной, как Лавровский же, подверг суровому осуждению. Тем не менее факт этот сам по себе знаменателен. Он не только говорит о способности Лавровского к творческой эволюции, но и характеризует существенную тенденцию современного периода.

Говоря о расширении традиций и о синтезе различных принципов в балетном искусстве наших дней, необходимо еще раз вернуться к вопросу о современной зарубежной хореографии. В 20-е годы она нередко некритически перенималась, в 30—40-е полностью отбрасывалась.

валась и объявлялась целиком формалистической и модернистской. В 60-е годы научились подходить к ней конкретно и дифференцированно, отбрасывая чуждое, претворяя позитивный опыт.

Этому способствовала не только выработка правильного подхода, происходившая в процессе многочисленных дискуссий, но и более близкое и конкретное знакомство с тем, что делается за рубежом.

До середины 50-х годов обмена хореографическим опытом с другими странами у нас почти не было. А затем он стал регулярным. В Советский Союз приехали французская, английская, две американские труппы. Наши коллективы стали систематически выезжать за границу. С зарубежным искусством деятели советской хореографии столкнулись уже не понаслышке, а воочию.

И оказалось, что оно отнюдь не однородно. Наряду с действительно упадочным, опустошенным, отрекшимся от человеческих основ хореографии, там есть и прогрессивное, созвучное нам, подлинно ценное. В современном зарубежном искусстве капиталистических стран идет борьба двух культур, двух направлений, тенденций: реакционно-упадочной и прогрессивной. С первой мы должны бороться, а со второй контактировать, поддерживать ее, обмениваться опытом. Сложность вопроса заключается, однако, в том, что эти две тенденции далеко не всегда резко разграничены и обособлены друг от друга. Нередко они сложно, противоречиво переплетаются в одних и тех же явлениях.

В зарубежном искусстве открылось большее многообразие форм, чем было у нас до середины 50-х годов, в том числе такие формы, как одноактные балеты на симфоническую музыку, для танца не предназначенную, как постановки символично-иносказательного характера и другие. Но оказалось, что подобные явления у нас существовали в 20-е годы, потом были забыты (вытеснены хореодрамой), на Западе же сохранились и привезены теперь к нам в виде «новинки». Урок вдвойне поучительный: во-первых, не надо забывать и «разбазаривать» собственные открытия и находки, во-вторых, не следует открывать давно открытое, его надо просто знать. Но помимо прочего, это свидетельствует и о том, что считавшееся ранее реакционным и модернистским не всегда на самом деле является таковым.

Вне анализа противоречий и конкретной сложности каждого этапа развития нашего балета нельзя понять его сущности. Однако признание того, что в каждый период есть свои достоинства и свои недостатки, не ведет к ложному объективизму. Различные периоды в истории советского балета неравноценны и неравнозначны. Но хотя развитие искусства было противоречивым, оно совершалось в целом *по восходящей линии*. И современный этап является высшим, в частности потому, что он обобщает и синтезирует достижения предыдущих.

В связи с этим расширилось и *жанровое многообразие* советского балета. В 30—40-е годы господствовал жанр многоактного балетопьесы. Ныне этот жанр трансформировался, «симфонизировался», а потому стал более гибким. Роман и драма, поэма и эпопея, сказка и легенда — все ему доступно, любые литературные жанры могут быть претворены в его специфических формах.

Помимо этого широкое распространение получили одноактные балеты, развивающиеся и на чисто драматической и на чисто симфонической основе, а также синтезирующие то и другое. Возродился жанр камерной хореографической миниатюры. Шире стала развиваться танцевальная лирика.

Общее развитие хореографического искусства привело к тому, что, начиная с конца 50-х годов, у нас появились художественно гораздо более убедительные опыты воплощения *современной темы*. Балетмейстеры 20-х годов пытались решить ее средствами символа и аллегории, балетмейстеры 30-х — средствами бытового правдоподобия и пантомимы. Теперь же находятся специфически танцевальные способы ее решения, сочетающие обобщенность с конкретностью и синтезирующие многообразные приемы.

Таковы прежде всего спектакли «Берег надежды» и «Ленинградская симфония» И. Бельского, «Клоп» Л. Якобсона и некоторые из его хореографических миниатюр, «Геологи» Н. Касаткиной и В. Василёва, «Асель» и «Горянка» О. Виноградова. Спектакли эти не во всем совершенны. Но в целом они характеризуют новый уровень воплощения в балете современной темы. В них преодолены крайности отвлеченного схематизма и натурализма. Найдены новые формы и средства для создания живых, художественно убедительных образов.

Особенно много дискуссий происходило вокруг вопроса о *языке* современного балетного спектакля.

Фундаментом хореографической культуры является язык *классического танца*. Но при помощи только одного его создать современное искусство невозможно. «Лебединое озеро», переодетое в костюмы наших дней, не станет современным спектаклем. Советский герой не может говорить на языке сказочных принцев. А кроме того, есть грани жизни, классическим танцем передаваемые плохо и с трудом или не передаваемые совсем, но зато доступные другим выразительным средствам.

В связи с этим в истории нашего балетного театра были попытки отказаться от классического танца и создавать современные произведения только на основе народного или бытового танца, при помощи свободной пластики и т. д. Такие попытки дали положительные результаты в области эстрадного танца и хореографической миниатюры (достаточно напомнить об опытах К. Голейзовского, И. Моисеева, Л. Якобсона и других). Интересные эксперименты были и в сфере большого балетного спектакля, одноактного («Клоп» Л. Якобсона)

и многоактного (его же «Спартак»). Однако в целом история советского балета убеждает, что без классического танца в решении современного спектакля не обойтись и отказ от него — хотя он может быть связан с отдельными удачными исключениями — не определяет главного пути нашего искусства.

Неубедительным оказалось отрицание классического танца и в теории. Например, на хореографических конференциях, состоявшихся в Москве и в Ленинграде весной 1969 года¹, Л. Якобсон утверждал, что классический танец является вовсе не классическим, а *классицистским*, — то есть сформировавшимся в эпоху классицизма и несущим в себе ее стилевые, образные и мировоззренческие черты, — а потому и непригодным для решения современной темы.

Но это неверно. Классический танец начал формироваться до классицизма, в период позднего Возрождения. Он является продуктом не одной какой-либо эпохи, а ряда эпох, на протяжении которых шлифовался, совершенствовался и развивался. И если уж говорить о том, какая эпоха «отложила» в нем более других, то следует назвать искусство не классицизма, а романтизма, когда были введены пуанты, появились воздушные поддержки, окончательно определены принципы и сложилась система движений. Классическим этот танец называется не потому, что он «классицистский», а потому, что на нем основаны классические (наиболее совершенные) образцы балетного искусства.

Как бы ни было, однако, велико значение классического танца — основного «ядра» хореографической лексики, — очевидно также, что при помощи одной только школьной его техники современных образов создать невозможно. И в этом критики классического танца правы.

Значит, сохраняя классический танец, необходимо в то же время развивать его. Но как, в каком направлении? История советского балета и в этом отношении содержит определенный позитивный опыт.

В 20-е годы классический танец и эксперименты, связанные с обогащением хореографического языка элементами бытового танца, физкультурно-спортивных движений, акробатики, свободной пластики, существовали как бы параллельно и изолированно друг от друга, не сплаваясь еще в единое художественное целое.

В 30-е годы классический танец был взят за основу искусства (хотя в значительно суженном виде) и обогащался элементами народного танца (особенно у В. Вайнонена, В. Чабукиани), драматической пантомимы (особенно у Р. Захарова, Л. Лавровского). Принципиально новым и важным достижением здесь явился сплав

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

классического танца и обогащающих его элементов в единое стилистическое целое, подчиненное решению содержательной, образной задачи.

Это достижение позволило сделать подступы и к более убедительному решению современной темы. «Партизанские дни» В. Вайнонена, «Татьяна» В. Бурмейстера, «Юность» Б. Фенстера были основаны на принципах балетного театра 30—40-х годов и содержали отдельные удачные находки и сцены, обогатившие наш балет, хотя в целом эти спектакли не стали большими достижениями.

Однако принципы балетного театра 30-х годов для решения современной темы оказались все-таки недостаточными. Ограниченность истоков хореографического языка, прямое уподобление танцевальных движений бытовым, жизненным, обеднение классики — все это не позволяло создать танцевальные образы нового типа. Поэтому в спектаклях на современную тему нередко возникала художественная фальшь, которая стала особенно ощутима в 50-е годы в спектаклях вроде «Родных полей» А. Андреева.

В 60-е годы подъем нашего искусства на новый уровень и синтез достигнутого ранее проявился и в области хореографического языка. Классический танец по-прежнему остается основой. Но для его обогащения и развития, во-первых, используются принципы как 20-х, так и 30-х годов, во-вторых, находятся новые, неведомые ранее источники.

Балетмейстеры 60-х годов научились включать в классическую основу танца и органически сплавливать с ней элементы народного танца, бытового танца, бытовой и драматической пантомимы, физкультурно-спортивных движений и акробатики, то есть все те элементы, которые использовали балетмейстеры двух предшествующих периодов. При этом все эти элементы теперь впервые соединяются вместе и в лучших произведениях не диссонируют, не нарушают стиля, а сплавлены в единое образное целое.

Но этого мало. Классический танец обогащается не только благодаря *внешним* источникам, из которых черпаются новые движения и пластические элементы, но и благодаря более полному использованию своих собственных *внутренних* ресурсов. И это типично для современного периода.

В 60-е годы восстановлены в правах многие формы и средства классической хореографии, в предшествующий период забытые. В 30-е годы основным критерием отбора средств из богатейшего арсенала языка классического танца было бытоподобие. Поэтому лексика даже в лучших спектаклях оказывалась обедненной, многообразие классического танца утрачивалось. Ныне многие выразительные средства его воскрешены. Вместе с тем в классическом наследии, хореография которого заслуживает внимательнейшего изучения, есть немало ценного, еще неисчерпанного и неизведанного, способного по-прежнему обогащать современный язык.

Но самым важным оказалось даже не восстановление некогда найденной, а затем утраченной полноты выразительных средств. Решающее значение в современный период приобрело *развитие языка классического танца на основе его собственных внутренних возможностей и специфических принципов*. Именно это развитие позволило поднять решение современной темы на качественно новый уровень в перечисленных выше спектаклях. Почти все они основаны прежде всего и главным образом на обновленном классическом танце. И этот язык оказался для воплощения современности более подходящим, чем какой-либо другой.

Сказанное нуждается в пояснении.

Глубоко ошибочно понимать классический танец как завершенную, количественно ограниченную, догматически неизменную систему школьных движений академического характера. Это система не столько движений, сколько принципов, из которых вытекает безграничное, по существу, многообразие движений.

Можно различать эстетические и технические принципы классического танца.

Эстетические принципы классического танца заключены прежде всего в обобщенно-выразительном лирическом начале, обуславливающим красоту его. Классический танец прекрасен потому, что в нем выражаются возвышенные, благородные состояния человеческой души на основе выразительности движений человеческого тела, очищенных от бытоподобия, от конкретности бытовых действий. Это не значит, что классический танец не передает отрицательных, уродливых, злобных душевных порывов. Но изначальный источник его — в прекрасном, в красоте внутреннего мира, раскрывающейся в выразительном движении тела, отвлеченном от бытовой конкретности.

Исходными *техническими* принципами классического танца являются выворотность, напряженные прямые ноги, позиции ног, позиции рук (пор-де-бра), апломб (положение спины), пуанты (пальцевая техника) в женском танце. Эти принципы отстоялись и выработались именно потому, что они открывают возможности для наибольшей эстетической выразительности движений человеческого тела.

Данные условия исключают огромное количество реальных жизненных движений, делают танец непохожим на пластику человека в жизни. Вместе с тем они обуславливают определенную систему движений, как бы логически из них вытекающую.

Система эта, в рамках данных условий, является безграничной, то есть обладающей возможностями бесконечного развития. Но развивается она медленно и в каждый исторический период является в достаточной мере определенной.

Исторически отстоявшаяся система движений изучается в школе, описывается в учебниках, и потому создается видимость, будто

ею исчерпывается классический танец как таковой. Это ложное убеждение является почвой для дурного академизма и бескрылого традиционализма, подменяющих порой подлинное творчество в хореографии.

На самом же деле эстетические и технические принципы классического танца содержат возможность появления новых движений, *органически совместимых с уже существующей системой*. И эта возможность всегда используется в подлинно талантливом и новаторском творчестве. В возникновении новых движений, поддержек, пластических элементов, 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, и состоит внутреннее развитие языка классического танца.

Поясним нашу мысль сравнением. Классический танец можно уподобить тональной организации музыки. Как система классических движений, так и тональная (ладовая) система в музыке — искусственные системы, отсутствующие в природе, несвойственные сфере утилитарно-практических коммуникаций между людьми и образующие основу условного, выразительного по своей природе художественного языка. В конкретных произведениях каждая из них может пополняться элементами, заимствованными из внешних источников: танец — реальными жизненными движениями, музыка — внетональными звуками и их комплексами (разумеется, речь идет об органическом и художественном, а не об эклектическом и механическом пополнении). Но и в той и в другой системе содержатся безграничные возможности внутреннего развития каждой из них.

Таковы, например, в музыке безграничные возможности развития гармонического языка на тональной основе (допускающей в принципе включение и внетональных элементов). Тональная гармония кажется до конца классифицированной и уложенной в параграфы школьных учебников. Однако это всего-навсего лишь гармония музыкального искусства XVIII—XIX веков (отчасти начала XX века, хотя даже новаторские явления конца XIX века не всегда объясняются ею полностью). Гармонический же язык современной музыки значительно богаче и сложнее. И не только за счет обогащения его из внешних (внетональных) источников, а в первую очередь благодаря развитию его на внутренней тональной основе. Как бы ни отличался современный гармонический язык от музыки середины прошлого века, он развился на основе общих принципов тональной организации звуков, которые в конкретных формах гармонического языка середины прошлого века получали лишь свое частное выражение.

Нечто подобное происходит и в хореографии. В 20-е годы язык классического танца был «законсервирован» (стояла задача его сохранения), а одновременно и параллельно велась разработка иных сфер

пластической выразительности. В 30-е годы его значение в современных спектаклях было восстановлено, но, как сказано ранее, в известной степени была сужена и обеднена его основа и ограничены источники внешнего обогащения. В современный период восстановлены все его внутренние ресурсы, расширены источники внешнего обогащения, а главное — началось интенсивное развитие этого языка на его собственной внутренней основе, чего ранее в истории советского балета в такой мере не происходило.

В связи с этим следует отметить, что многие так называемые «акробатические» элементы в современном балете (особенно сложные поддержки в дуэтом танце) по сути дела вовсе не являются акробатическими.

Взаимодействие между хореографией и акробатикой в принципе вовсе не исключено. В спорте, в цирке, в эстрадной акробатике нередко используются отдельные движения и элементы классического танца, а в балете могут быть разнообразные шпагаты, колеса, кульбиты, мосты, пришедшие из физкультурно-спортивной сферы. Но далеко не каждая новая сложная поддержка или необычное движение должны называться акробатическими.

В романтическом балете впервые появились воздушные поддержки. Вначале они были призваны лишь подчеркнуть полетность движений балерины. Дальнейшее развитие дуэтного танца вело к введению все более высоких поддержек (у Петипа — на уровне плеча). В XX веке появились поддержки балерины над головой партнера. Все эти «стульчики», «флажки», «рыбки» вначале казались «акробатическими». А сейчас они вошли в привычный арсенал элементов классического танца.

Многие новые современные движения, сложные и необычные, также кажутся «акробатическими». Но они могут не только приходить в балет из акробатики, а и возникать независимо от нее, в качестве развития классического танца на основе его собственных внутренних законов. Таковы, в частности, поддержки в дуэтах Данилы и Хозяйки Медной горы, Ферхада и Мехменэ Бану, Спартака и Фригии.

Внутренние источники развития классического танца, разумеется, не изолированы от внешних. Обновление хореографического языка обычно «питается» из разных источников. В реальной художественной практике, как правило, сплавлены многообразные тенденции развития танцевальной лексики. Но важно подчеркнуть здесь саму возможность внутреннего развития языка классической хореографии на своей собственной основе, акцентировать значение этого источника, ибо он долго недооценивался в балетоведении и в критике, и все сводилось только к внешним источникам.

Развитие языка классического танца на основе его собственных внутренних закономерностей, если придать этому развитию исключительный и односторонний характер, чревато опасностью форма-

лизма. Но абсолютизация любой творческой тенденции ведет к ее искажению, и данная тенденция в этом отношении не является исключением из общего правила. Сама же по себе она не является формалистической. Ибо когда побудительным стимулом для внутреннего развития языка классического танца становится задача воплощения образного содержания, хореографическая ткань, сплетенная из сочетания старых и новых движений, наполняется эмоциональным значением и смыслом и так или иначе связывается с явлениями объективной действительности (в том числе она может включать в себя и элементы, заимствованные из внешних источников).

Использование внутренних источников развития классического танца началось уже в творчестве Лопухова и Голейзовского. Оно проявилось в «Ледяной деве» Лопухова, в камерных миниатюрах Голейзовского, но характеризует их работы не только 20-х годов, а и последующих периодов. Много тонкого в этом отношении есть, в частности, в миниатюрах Голейзовского, созданных в 50—60-е годы (например, «Печальная птица» Равеля и другие). Внутреннее развитие языка классического танца характеризует весь современный период в целом, все его лучшие произведения, в том числе и творчество Григоровича.

Но, пожалуй, наиболее отчетливым (хотя и несколько односторонним) воплощением этой важнейшей тенденции является творчество О. Виноградова. Этот балетмейстер почти не прибегает к внешним источникам развития хореографического языка (которые прекрасно используются, например, Якобсоном и Бельским, умеющими органично претворять в танец элементы современной жизненной пластики). В «Асели» Виноградов даже отказался от использования народно-национальных элементов, за что его справедливо критиковали. Все его изобретения основаны на развитии внутренних возможностей классического танца. Все его самые сложные композиции могут быть, как правило, расчленены, разложены на простейшие первичные элементы, заключенные в системе классического танца.

Первые спектакли Виноградова — «Золушка» и «Ромео и Джульетта» — при многих несовершенствах были хорошо приняты критикой в значительной мере именно потому, что привлекали новаторством языка на классической основе. Каковы бы ни были недостатки этих спектаклей, их язык оказался гораздо ближе музыкальному языку Прокофьева, чем язык Захарова в «Золушке» или Лавровского в «Ромео и Джульетте». Ведь и в музыке Прокофьева очень существенно внутреннее развитие гармонического языка на основе законов тональной организации. И потому Прокофьева нельзя на сцене ставить так, как Асафьева или Глиера. Эта общность принципов языка и обнаружилась в спектаклях Виноградова, хотя результаты в целом пока еще оказались несовершенными и неравноценными прогрессивной тенденции, а по своему целостному решению спектакли эти не встали в один ряд с предшествующими постановками.

Гораздо более значительны эти результаты в его «Асели» и «Горянке» — спектаклях на современную тему. Здесь особенно ярко выступила важность и необходимость обновления языка классического танца на основе его собственных внутренних закономерностей. Можно с уверенностью сказать, что без этого многообразия новых — но появившихся на основе старого, в качестве его развития — лексических средств, примененных в данных спектаклях, современная тема в них осталась бы лишь декларированной, но не стала бы реально воплощенной.

Виноградова можно упрекнуть в излишнем увлечении новшествами, в их чрезмерном изобилии. Отбор средств у него, вероятно, со временем станет более экономным и мудрым. Но нельзя не признать закономерного характера его изобретательской фантазии.

Выведение современных героев на балетную сцену с особой настоятельностью требует этого обновления. И обращение к внешним источникам хореографии (народному и бытовому танцу, физкультуре и спорту, реальной жизненной пластике) является отнюдь не единственным его путем. Не меньшее значение имеют и неисчерпаемые внутренние ресурсы самого классического танца.

Обновление выразительных средств хореографии происходит не только в спектаклях на современную тему, хотя последняя является мощным стимулом для их развития. Оно свойственно всем лучшим спектаклям современного периода, в том числе творчеству Григоровича, ибо необходимо для создания современной образности как таковой, в какую бы внешнюю оболочку она ни облекалась. Без этого обновления невозможно передать в балете самый дух нашего времени, выразить характер мыслей и чувств современного человека.

Но, разумеется, обновление обновлению — рознь. Подлинное обновление ничего общего не имеет с упадочными тенденциями реакционного модернизма. Это обновление свойственно не только нашему искусству, но также передовой зарубежной хореографии.

Как же отличить, однако, подлинное развитие хореографического языка от искажения и разрушения классического танца? В чем критерий различия истинного новаторства и пустого изобретательства, внешнего формотворчества? Ведь не секрет, что опасности такого рода не только подстерегают балетмейстеров, но и нередко реализуются в их работах. И на подобных ошибках спекулируют те, кто стоит за неизменность классики, соединенной лишь с драматической пантомимой и народным танцем, как это было в 30-е годы.

Критерий отличия подлинного творчества от формального изобретательства и пустого экспериментаторства прежде всего *в содержании*. Соответствует ли тот или иной прием характеру образа, помогает ли он раскрытию идеи и темы спектакля или является лишь оригинальной выдумкой, нарочитым новшеством — этим определяется его оценка.

Нет средств, которые были бы хорошими или плохими, дозволенными или недозволенными сами по себе. Теми или иными они становятся только в конкретном образно-содержательном контексте.

Из этого и следует исходить в оценке явлений, связанных с развитием классического танца. Если это развитие не противоречит сложившейся системе и внутренним законам классического танца и если оно связано с созданием правдивых и глубоких образов, помогает их художественному раскрытию, то оно становится подлинно творческим обновлением искусства. Если же развитие языка приобретает самодовлеющий характер и начинается изобретение ради изобретения, то это не обновление, а искажение и разложение классического танца.

Итак, углубление реализма, расширение круга традиций, синтез достижений всех предшествующих периодов, развитие форм художественного мышления, жанров хореографии и языка классического танца, а также более убедительное решение современной темы — все это характеризует нынешний период балетного театра и позволяет считать его высшим этапом истории в советское время.

Но сказанным о современном периоде нельзя ограничиться. Было бы неверно не видеть его недостатков и ложных тенденций.

Нельзя, в частности, закрывать глаза на то, что у части молодежи появился нигилизм по отношению к нашему прошлому, стали недооцениваться завоевания предшествующих этапов.

Мы уже писали ранее (см. вторую главу), что односторонней драматизации 30-х годов стала противопоставляться дедраматизация. Если раньше иногда сводили балет к драматическому спектаклю, недооценивая музыкально-танцевальное начало, то теперь стали недооценивать драматургию и строить спектакли по законам одной лишь симфонической музыки. Вместо обывательства появилась отвлеченность, натуралистические тенденции сменились формалистическими. В балете стало возникать мелкотемье и мелкодумье. Был создан ряд пустых, поверхностных, хотя и претенциозных спектаклей: «Жемчужина» и «Девушка» К. Боярского, «Далекая планета» К. Сергеева, «Человек» В. Лившица.

Спектакли 30-х годов, ключевые в основу либретто значительный литературный первоисточник, в целом поднимались до его уровня, хотя и шли к этому часто помимо танцевальной образности. Спектакли Ю. Григоровича по своей идейно-философской значительности даже превосходят положенный в их основу литературный первоисточник, достигая это чисто танцевальным решением. Но в то же время нередко появляются в последние годы спектакли, не поднимающиеся по своей хореографической образности до уровня литературного первоисточника. Таковы «Овод» И. Бельского (по Войнич), «Антоний и Клеопатра» И. Чернышева (по Шекспиру), «Орестея» Г. Алексидзе (по Эсхилу), «Гамлет» Н. Долгушина (на музыку Чайковского) и «Гамлет» В. Камкова (на музыку Шостаковича) и другие. В каж-

дом из этих спектаклей есть немало талантливого и интересного, но относящегося к деталям и частностям, а не к решению целого, которое оказалось лишенным глубины.

Молодые балетмейстеры нередко увлекаются формальными поисками в ущерб содержанию, недооценивают значение народных истоков хореографии, национальной формы, реалистических традиций советского балетного театра.

Однако все это не составляет сущности балетного театра 60-х годов и не характеризует прогрессивных процессов последнего десятилетия. Все это может быть названо «издержками производства», «накладными расходами», крайностями и перегибами на пути прогрессивного развития. Но не в этом суть данного пути, а в том, о чем сказано ранее.

В. И. Ленин учил различать в любых жизненных и исторических процессах «течение» и «пену». Все это — «пена», а само «течение» — мощное и чистое, идущее по верному руслу.

От ошибочных тенденций следует предостерегать молодежь, разъясняя ей, где истина, а где уклонение от нее. На этом играют и спекулируют поборники старого. Предостережение против крайностей превращается у них в выступление против нового, в попытки затормозить развитие балета, отбросить его назад, к пройденным этапам. Вместо того чтобы сдуть «пену», они пытаются повернуть вспять самое «течение». Ошибки надо критиковать, но не с позиций прошлого, а с позиций высших достижений нашего балетного театра сегодня и во имя его будущего.

В связи с этим необходимо также сказать несколько слов о балетоведении и критике, значение которых в современный период необыкновенно возросло. Оно стало столь большим, что Р. Захаров и его сторонники даже перелагают на критику всю ответственность за ошибочные творческие тенденции современного периода.

В 60-е годы появилось большое количество балетоведческой литературы, превышающей по своему объему едва ли не все, написанное у нас до того. Это само по себе уже является показателем значительных процессов, происходящих в хореографическом искусстве: оттого и написано о балете много новых и интересных книг, что в нем самом есть много нового и интересного. В опере и оперетте меньше движения, а потому нет и литературы.

Значение балетоведения 60-х годов в целом определяется тем, что оно сумело верно оценить, поддержать и обосновать то новое, передовое, что возникло и развилось в искусстве этого периода. Это относится к работам М. Габовича, П. Гусева, Ф. Лопухова, Ю. Слонимского; Г. Добровольской, В. Красовской, В. Чистяковой, П. Карпа; Е. Суриц, Н. Черновой, Э. Шумиловой, Б. Львова-Анохина и других. Наши балетоведы и критики в целом в последнее время сделали значительный вклад в разработку вопросов теории и истории советского балетного театра.

Однако как в самом искусстве прогрессивное развитие сопровождалось «издержками производства», так и в балетоведении возникали порою ложные взгляды, обосновывающие эти «издержки производства», то есть ошибки и крайности последнего периода.

Любые теоретические неточности следует преодолевать, ибо они ведут к обоснованию ложных тенденций в практике. Но вместе с тем надо подчеркнуть, что определяющее значение в балетоведении и критике 60-х годов имеют не отдельные неточности и ошибки, а разработка эстетических принципов реалистического балета и поддержка того нового, что возникло в развитии самого искусства.

Поэтому неверно, спекулируя на отдельных ошибочных взглядах в критике, зачеркивать ее значение в становлении современного этапа балетного театра, как это делают А. Андреев и Р. Захаров в статьях, опубликованных в журнале «Октябрь» (1968, № 9 и 1969, № 2). Частные ошибки балетоведов (там, где эти ошибки не выдуманные, а действительные) они используют, чтобы обвинить их в отступлениях от идейности, народности, реализма¹. «Уничтожая» критику, понявшую и поддержавшую новое в искусстве, они тем самым выступают против самого этого нового.

Споры вокруг вопросов балетоведения и критики, как и дискуссии по поводу исторического развития советского балета, оказываются, таким образом, выражением все той же борьбы старого и нового, борьбы за утверждение современного этапа в его лучших, ведущих тенденциях и чертах.

В свете этих споров особенно важно появление произведений, полно и совершенно воплощающих суть современного этапа. Произведений, которые не порывали бы с прошлым, но опирались бы на него, развивая лучшее в нем. Произведений ярко новаторских, но чуждых крайностей и ложных тенденций, которые порою компрометируют новое. Произведений, обобщающих и синтезирующих достижения как прошлого, так и настоящего.

К числу таких произведений, «профилирующих» современный этап и определяющих направление развития, принадлежит балет «Спартак», поставленный Григоровичем². В нем, как лучи в фокусе, собраны и разрешены основные творческие проблемы современного периода, выражены его ведущие тенденции.

Балет Хачатуряна «Спартак» относится к числу лучших произведений советской балетной музыки. Однако судьба его на сценах наших театров была многострадальной. Ни две редакции первого постановщика этого балета Л. Якобсона (Ленинград, 1956; Москва, 1961), ни спектакль И. Моисеева на сцене Большого театра (1957).

¹ Мы не говорим здесь о том, что Р. Захаров и другие деятели этого направления нередко приписывают своим противникам несуществующие ошибки, ибо это вопрос не теории, а этики, выходящей за рамки не только данной книги, но и науки вообще.

² Премьера состоялась в Большом театре 9 апреля 1968 г.

ни ряд версий, появившихся на периферии (Е. Чанги, В. Вронского, А. Шикеро), не привели к созданию художественно совершенного хореографического произведения, адекватного образной силе музыки.

Только в Советском Союзе «Спартак» имел шестнадцать сценических версий, не считая нескольких постановок за границей. Во многих из этих спектаклей были свои, порою немаловажные достоинства, имевшие преимущественно частный характер. Но возникали и непреодолимые трудности. Отчасти они были вызваны либретто Н. Волкова с резким разделением на пантомимно-действенные и танцевально-дивертисментные сцены, отчасти же слабостью постановочных концепций. В одних случаях спектакль превращался в своеобразную иллюстрацию к истории императорского Рима, а в его хореографическом воплощении решающее значение приобретала стилизация. В других — образ Спартака прямолинейно осовременивался. Стремясь отобразить героику борьбы гладиаторов, постановщики недостаточно убедительно раскрывали ее трагедию. Гибель Спартака выглядела случайной: в одних спектаклях она представала как результат предательства, в других — нашествия на лагерь гетер, в третьих — несчастного стечения обстоятельств, при которых герой в нужный момент не смог укрыться в бою от вражеской пики. Казалось, не будь всех этих случайностей, Спартак должен был бы победить.

Эти постановки рождали ощущение, что балетмейстеры только ищут решение значительной темы, нащупывают пути воплощения выдающейся музыки, находят отдельные удачные детали. Но в целом «ключ» к произведению оставался не найденным, и его подлинное воплощение, казалось, должно еще прийти в будущем.

Теперь оно пришло. Григорович поставил «Спартак» на основе принципов своих предыдущих спектаклей, прежде всего значительно углубив его идейно-драматургическое содержание.

Балет Хачатуряна повествует о легендарном античном герое, возглавившем восстание рабов и гладиаторов против императорского Рима в I веке до нашей эры. Имя Спартака стало в сознании человечества символом борьбы угнетенных народов против порабощения и насилия. Чтобы выявить общечеловеческое, а тем самым и современное значение исторических событий, положенных в основу балета, Григорович отказался от бытовизма, этнографизма и стилизации. Не внешнезрелищная сторона исторических событий, а их гуманистический смысл интересовал балетмейстера в первую очередь. И потому этот спектакль не иллюстрация к страницам истории, а художественное воплощение идеи пагубности милитаризма, абсолютизма и всяческой деспотии для блага и счастья народа, для расцвета и красоты человеческой личности.

Музыка А. Хачатуряна отличается высокими образными качествами. Ей свойственны эмоциональный пафос, романтическая приподнятость тона, щедрость мелодических, гармонических и оркестровых

красок. В музыке «Спартака» чередуются эпизоды праздничные и трагедийные, сталкиваются образы героические и драматические, тонкие лирические высказывания сменяются монументальными эпическими картинами.

Помпезно-тяжеловесные темы Рима и героико-драматическая музыка гладиаторов, напыщенно-крикливая тема Красса и благородная, мужественная — Спартака, чувственно-знойное адажио Красса и Эгины и нежный, поэтический дуэт Спартака и Фригии — подобными контрастами насыщен весь балет. Они выражают глубину основного драматического конфликта.

Симфонизм музыки А. Хачатуряна заключается прежде всего в обобщенности ее эмоциональной драматургии. Музыка здесь не иллюстрирует события, а несет в себе их внутренний смысл. А потому она развивается по законам крупных симфонических форм (на основе тематической разработки, «волн» нарастаний и спадов и т. д.) и обретает образную масштабность.

Опираясь на эти свойства музыки балета, Ю. Григорович построил спектакль на чередовании контрастных эпизодов, целиком подчиненных раскрытию драматического конфликта, хореографически решив их средствами действенного классического танца с широким применением форм танцевального симфонизма.

В спектакле снята какая бы то ни было декоративность и дивертисментность. Нет картины цирка, опущены дивертисментные танцы рынка рабов, купированы аналогичные эпизоды и в других картинах. Нет ничего самодовлеюще внешнего, все подчинено действию и вместе с тем все — в танце.

Для достижения этого танцевально-действенного единства Григорович существенно переделал либретто, а в связи с этим перекомпоновал и музыку. Но удивительное дело: кажется, что музыка Хачатуряна специально написана именно для спектакля Григоровича, ибо здесь впервые выявились ее драматизм и ее обобщающая образная сила. Произошло то же, что и при постановке «Каменного цветка»: хореография «отомстила» за себя сценарию, написанному без учета ее специфики. Музыка при этом не только не пострадала, но, наоборот, выявила свои замечательные художественные качества. Однако неизбежной «жертвой» за ее связь с драмбалетным сценарием оказалась композиционная перекомпоновка, нарушившая внешнюю последовательность прежних разделов и номеров. Она явилась выражением не произвола балетмейстера, а внутренней закономерности развития хореографического произведения.

При этом Григорович нигде и ни в чем не погрешил против образного смысла музыки: в спектакле нет ни одного момента, где действие расходилось бы с музыкой по эмоциональному характеру, по изобразительному значению, по композиционной и ритмической структуре. В новой музыкальной композиции нет никаких внешних «швов» или тональных несообразностей в последовательности разделов, эпи-

зодов и номеров. Эта композиция принята Хачатуряном, и нет сомнений, что, работая композитор с Григоровичем с самого начала, он написал бы музыку примерно так, как она организована сейчас.

Спектакль Григоровича обладает железной композиционно-драматургической логикой. В нем три акта, а в каждом акте четыре картины и три монологических эпизода. Каждый монолог связывает одну картину с другой, вырастая из предыдущей и вливаясь в последующую. Действие развивается непрерывно и динамично. Его композиционная цельность порождена внутренней логикой.

Мощное, обрушивающееся как удар фанфарное звучание всего оркестра открывает музыкальное вступление к балету. Из лавины звуков — праздничных, ликующих — возникают темы, служащие основой первой картины спектакля, названной композитором «Триумф Красса». Словно накатываются новые и новые волны кипучего симфонического потока. Общая динамика поддерживается все время на уровне высокого напряжения.

Открывается театральная занавес (цифра партитуры — 2)¹. За ним — специальный занавес спектакля: мрачная стена с приметами античной архитектуры — пилястрами, латинскими письменами. Она образует единое целое с порталным обрамлением — арками, выложенными из мощных, варварски грубых камней.

Общий колорит — черно-серый. Но его прорезает падающий на стену луч света, а на самой стене лежат кроваво-красные отблески.

Что это — величественный памятник Спартаку, траурно-триумфальное сооружение? Или символ несокрушимого императорского Рима, неодолимая преграда, о которую разбивается порыв к свободе? Вероятно, и то и другое. Во всяком случае, специальный занавес спектакля — образ, содержащий его «изобразительную формулу», идейно-смысловое «зерно».

Поднимается внутренний занавес-стена (5 тактов до цифры 4), и в первый момент сцена кажется пустой, черной. На ней ничего нет, она лишь замыкается горизонтом с изображением неба и мрачно несущихся туч.

Но вот на заднем плане высвечивается группа: Красс на колеснице и окружающие его легионеры (илл. 131). Первоначально она статична. Движение зачинает Красс (цифра 5). Он в военном одеянии. В одной руке у него жезл — символ Римской державы, другая вскинута во властный жест, напоминающем фашистское приветствие. Движение начинается с его поступи на месте, в которой маршевый шаг сочетается с яростным втаптыванием земли. В этой позе и в этом движении — пластический лейтмотив хореографического образа, вопло-

¹ В связи с многотемностью и значительной длительностью балета «Спартак» мы в его анализе ограничимся минимумом нотных примеров. Но чтобы точно зафиксировать совпадение тех или иных хореографических эпизодов с определенными моментами музыки, будем прибегать к ссылкам на цифровые обозначения разделов музыки в партитуре.

щающего мир насилия, завоевания и жестокости. Данный образ будет далее развиваться как в партии Красса, так и в танцах окружающих его римских воинов.

Поступь Красса передается легионерам. Колесница выдвигается на первый план, легионеры рассыпаются по сцене, Красс становится во главе их, начинается танец нашествия.

Во всех предыдущих постановках этот первый эпизод спектакля представлял собою победное шествие в духе марша из «Аиды». Увенчанный лаврами, Красс возвращался с войны. Шли когорты легионеров, пританцовывая летели гетеры, величаво выступали патриции, влачили опутанные цепями рабы. На сцене накапливалось все больше и больше народу, пока, наконец, не появился на носилках или на колеснице Красс, а с ним — закованные Спартак и Фригия. Сцена эта всегда имела эффектный, но внешний характер, строилась с приближением к историко-бытовой правде и не выходила по своему значению за пределы изображения данного сюжетного момента.

Принципиально иначе решена она в новом спектакле. Прежде всего у Григоровича это не пантомимно-дивертисментная, а действительно-танцевальная сцена. Она характеризует механический и бездушный мир деспотии, наглых молодчиков-завоевателей, топчущих землю и попирающих все и вся, полководца и властелина Красса, упоенного победой и силой.

Сцена эта перестала быть картиной победного шествия. Она представляет собою, скорее, картину *нашествия*, включающего в себя и шествие, и бой, и победу, но не в сюжетной последовательности, а в едином обобщенно-синтетическом образе (илл. 132).

В основе танца легионеров — многообразно разработанные шаг, прыжок, бег. Движения их обладают необычайной ассоциативной емкостью. Они напоминают то военный марш, то триумфальное шествие, то выпады сражающихся. Масса завоевателей топчет и попирает землю, с ожесточением и яростью колет воображаемого врага пиками, рубит его мечами. Их руки вскидываются в приветствии, напоминающем жест фашистских чернорубашечников. Их фаланги движутся подобно танковым колоннам. Вот они перестраиваются, бегут по кругу, выстраиваются по диагонали, рассыпаются по сцене, фронтально движутся на зрителя плотной массой.

Их щиты образуют плотную стену, их мечи и копья оцетиниваются, словно чудовище. Их знамена, штандарты, военные знаки реют над волнуемым морем битвы. Сталью и серебром отливают костюмы и шлемы.

Несмотря на историческую достоверность одежд, аксессуаров и архитектурного обрамления, порою кажется, что это образ не древней, а современной эпохи. Вспоминаются фашистские полчища, топтавшие наши поля, кровь, льющаяся на земле Вьетнама, танки, подавляющие демократические и национально-освободительные движения... Такова сила подлинного художественного обобщения. Оно

соединяет историю с современностью, поднимает изображение до общечеловеческого звучания.

Красс танцует во главе легионов. Он упоен кровью, боем, победой. В его танце есть пластические элементы марша, топчущего землю шага, боевой рубки. Порою его танец становится словно гарцующим, напоминающим движения разгоряченного, возбужденного скачкой коня. В нем есть самоупоеание, сознание силы, жестокость. Вот он по авансцене делает серию прыжков с прогибанием, вот следует диагональ жете с подгибанием одной ноги, вот с ожесточением Красс продвигается вперед, держа меч двумя руками и размахивая им вправо и влево (илл. 133, 134).

Движения Красса, по законам симфонического танца, передаются легионерам, дают исток общему вихрю борьбы и, наоборот, завершают массовые композиции, придают им образно-смысловую определенность.

В самый разгар сражения в музыке звучит новая тема — одна из главных тем Спартака, — в которой героика сочетается со страданием (цифра 20). На эту тему на сцене возникают рабы, появляющиеся группами, сбоку, из кулис первого плана (илл. 135).

Пластика рабов контрастна пластике завоевателей. В основе ее тоже лежит шаг, но шаг, выражающий подавленность и страдание. Фигуры рабов — немного согбенные, их головы опущены, руки заложены за спину. Серо-стальным костюмам римских воинов противостоят грязно-серые рубища рабов и пепельно-серые с черным и красным, словно обугленные, одеяния рабынь.

Рабы то припадают на одно колено, то вскидывают руки. В этом жесте — и мольба и вопль отчаяния. Фигуры рабынь склонились к фигурам рабов, словно опираются на них, боясь оторваться, затеряться в толпе. Завоеватели и поработанные объединяются в едином танце. По логике «бытового» балета такое объединение нелогично и невозможно, по логике же обобщенно-философского спектакля оно закономерно. Ибо это не танец рабов и завоевателей, а танцевальное воплощение человечности и деспотии, их контраста, их несовместимости.

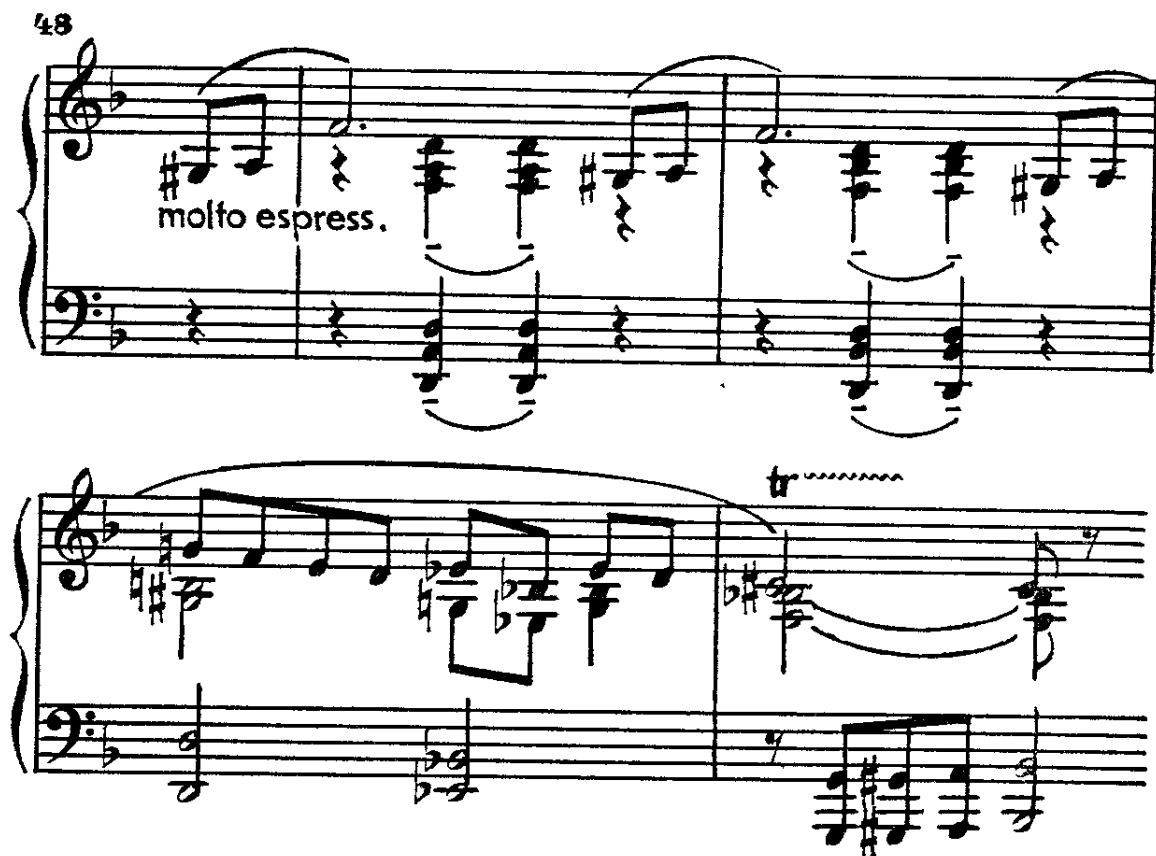
Постепенно группы рабов оттесняются на задний план. Вновь водруженный на колесницу, окруженный легионерами, выступающими победоносно-кичливым шагом, Красс пересекает по диагонали сцену, победно простирая руку. Отшумел бой, прогромыхало триумфальное шествие.

На заднем плане в центре — сгрудившиеся рабы. Раздвигается их плотная масса, и на возвышении открывается мощная, величественная, героическая фигура Спартака (цифра 31). Он стоит фронтально, широко расставив ноги, бессильно опустив скованные цепями руки, гордо подняв голову. На лице его — трагизм поражения.

Спартак выходит вперед. За ним опускается черный тюлевый занавес. Начинается танцевальный монолог героя (илл. 136, 137).

Тему его можно было бы обозначить словами известной арии «О, дайте, дайте мне свободу!». Этот сольный монолог как бы крупным планом высвечивает самое основное, самое главное в состоянии героя и всех рабов — тяжесть пленения, стремление к свободе.

В качестве музыки для этого монолога использована часть финального реквиема (№ 46, цифры партитуры 44—49). В основе ее лежит тема, которая в музыковедческой литературе получила название темы Фригии (прим. 48).



Исходя из этого, некоторые критики упрекали балетмейстера в немзыкальности и в недопустимой перекомпоновке музыки: тему Фригии он-де передал Спартаку, сделал темой Спартака; но разве музыка допускает такую «подмену» героев?

Однако ничего специфически фригийского, характеризующего только и исключительно Фригию, в отличие от Спартака, в данной теме нет. Ее правильнее было бы назвать темой страдания героев в неволе. Это страдание в равной мере испытывают и Спартак и Фригия. Первый раз в первоначальной редакции она появлялась в танце Фригии, разлучаемой со Спартаком, в их совместной сцене (№ 6). А затем звучала в финальном реквиеме, где Фригия оплакивает Спартака. Скорбный, траурный характер темы, исполненной патетики и страдания, позволяет связывать выраженные в ней переживания не только с Фригией, но и со Спартаком. И потому монолог Спартака, раскрывающий его отчаяние, вполне убедителен на этой музыке.

Герой танцует с цепями на руках. Он словно рвется от земли ввысь, стремится разорвать цепи. Но его энергичные, порывистые прыжки и вращения заканчиваются падениями на колено, переворотами, будто невидимая сила придавливает его к земле. Танец исполнен драматизма. Он выражает бессилие исполина, тщетный порыв скованного титана.

Данный монолог — первый из многих монологов спектакля, как бы «прослаивающих» картины, являющихся связками между ними. Как было сказано, в каждом акте спектакля четыре картины и три монолога между ними. Эти монологи дают «портретные» характеристики каждого из основных героев и воплощают их состояние в тот или иной конкретный момент действия. Они представляют собою блистательные образцы *сольного симфонического танца*.

Обычно с понятием симфонического танца связываются массовые композиции (кордебалета или кордебалета с солистами). В классических балетах это так и было. Развернутые сольные монологи в них отсутствовали, а вариации в крупных формах были лишь частью более сложного целого. Тем не менее и в них (например, в вариациях фей из па-де-сиз пролога «Спящей красавицы») можно проследить зарождение принципов танцевально-симфонического развития, а именно — построение вариации на основе какого-либо пластического лейтмотива (движения или группы движений) и тематической разработки.

Григорович поднял на новый уровень не только массовый, но и сольный симфонический танец. Это выявилось уже в монологах Мехменэ Бану, в особенности же в «Спартаке». Здесь каждый монолог имеет свой пластический лейтмотив, связанный с характером и состоянием героя, и строится на тематической разработке этого лейтмотива. Например, первый монолог Спартака — это порыв вверх, стремление разорвать цепи и неизменное сокрушение этого порыва о невидимое, неодолимое препятствие.

Сольный танец развивается в монологах «Спартака» подобно развитию одноголосных инвенций, прелюдий и фуг Баха для одноголосного сольного инструмента (скрипки, виолончели). Это одноголосие подчинено всем законам развитой многоголосной музыки. Законы гармонии, полифонии, формы здесь как бы «проецируются» на одну мелодическую линию. Нечто подобное происходит и в танцевальных монологах Григоровича. Они словно включают в себя тематическую разработку сложных танцевально-симфонических композиций.

Поднимается тюлевый занавес-фон, превращаясь в провисающий над сценой полог. Спартак снова среди рабов. Но сменилась декорация заднего плана. Теперь это загон для рабов, замкнутый глухой желтой стеной, уходящей ввысь.

Группа рабов окружена надсмотрщиками с плетками. Патрицианские прислужники гонят рабов по кругу, подстегивают их движения, разделяют рабов на группы.

Эта сцена — трагический танец страдания и плена, танец под нависшими плетями, танец разлучаемых мужчин и женщин.

Музыкальная композиция этой сцены составлена из ряда номеров, которые даются как полностью, так и в отрывках. Сначала идут два крупных танцевальных эпизода на музыку угрюмого и полного боли марша гладиаторов (№ 9) и тоскливого, страстного танца египетской танцовщицы (№ 4). А затем следует сцена разлучения мужчин и женщин, Спартака и Фригии, скомпонованная из различных отрывков¹.

В хореографическом образе рабов здесь появляются новые краски. Поначалу их пластика напоминает танец в первой картине. Но затем более развитый характер приобретает женская партия, в танце появляются элегичность, грусть, изящество, столь контрастирующие с грубыми и властными движениями надсмотрщиков.

Запоминается момент (он падает на каденцию кларнета на фоне аккорда валторн, цифра партитуры 24), когда рядами опустившиеся наземь рабыни, повинувшись взмахам плетки, встают на пуанты и кружатся с поднятыми вверх сомкнутыми руками. В этом кружении — весь трепет души, израненной и незащищенной, молящей о пощаде и милосердии.

Из сгрудившейся в кучу, замершей в страхе массы надсмотрщики вырывают пары и отбрасывают женщин направо, мужчин налево, образуя контрастные группы. Доходит очередь и до Спартака, заслоняющего собой Фригию. И когда надсмотрщики бросаются к нему, он высоко поднимает любимую, безропотную и покорную (илл. 138). Его фигура становится грозной, и надсмотрщики, яростно хлещущие плетками, останавливаются перед его величием. Но проходит минута смущения, и их дикая сила сламывает, одолевает скованного цепями героя.

Мизансцена этого момента такова: Фригия на заднем плане в центре, Спартак на переднем плане спиной к зрителям, надсмотрщики по кругу сцены; Спартак бросается к Фригии, но надсмотрщики

¹ Здесь использованы № 41 (цифра 11) — надсмотрщики движутся по кругу, стегая плетками и сгоняя рабов в кучу; № 46 (с 5-го такта после цифры 50 и до цифры 52) — мужчин отделяют от женщин, одних посылают направо, других — налево, Спартак не хочет расставаться с Фригией, заслоняет ее; № 6 (цифра 44 и 3 такта после цифры 45) — тема прощания Спартака и Фригии, которая затем ляжет в основу их адажио, в таком значении она впервые появлялась и в первоначальной редакции, когда Спартака и Фригию покупали разные хозяева на рынке рабов; и снова № 46 (с 4-го такта после цифры 52 и до 6-го такта после цифры 53) — тема страдания рабов, тема отчаяния разлученных Спартака и Фригии.

Как видим, композиция всей этой картины строго подчинена ее драматургическому смыслу и образному значению музыкального материала. Для соединения различных отрывков в единое целое А. Хачатурян, по просьбе балетмейстера, сделал в некоторых местах небольшие связки и переходы, не превышающие одного-двух тактов.

подхватывают ее на руки, и он проскальзывает под нею на задний план, падая на колени. Надсмотрщики схватывают его и поднимают вверх его руки, бросая Фригию в центре сцены.

Опускающийся полог закрывает группы рабов. Остается распростершаяся ниц (словно брошенная в темницу) Фригия.

Теперь начинается монолог ее отчаяния, аналогичный по своему образному смыслу предыдущему монологу Спартака. Он столь же драматичен, но силе здесь противостоит слабость, мужественности — женственность (илл. 139, 140).

В качестве музыки монолога Фригии использован танец, сочиненный А. Хачатуряном для этой героини в одной из предшествующих постановок и не вошедший в изданную партитуру. Вот его тема (прим. 49).



Трогательно звучит соло флейты. В этой мелодии — робкая, женственная, незащищенная душа Фригии. Таков же и ее танец. И вместе с тем в нем есть стойкость, воля к сопротивлению.

Заканчивается монолог Фригии исходным положением: она сжалась в комочек на середине сцены.

Поднимается полог и открывается новая декорация. Это покои во дворце Красса. На ложах заднего плана возлежат пирующие патриции. Тускло мерцают светильники, выхватывая из мрака скульптурные изображения и группы римлян (илл. 141).

Шуты подхватывают Фригию и пытаются вовлечь ее в разнузданный танец. Куртизанки издеваются над нею.

Для вакхического танца шутов и куртизанок использована музыка, ранее называвшаяся «танец грека-раба» (№ 3). В ее скерцозном движении, синкопированных ритмах, разухабистых мотивах, ухающих и взвизгивающих интонациях есть что-то знойно-вакхическое и вместе с тем гротескное.

Гротескным является и танец шутов. Они в размалеванных масках, с лошадиными хвостами и в красных перчатках. К их танцу присоединяются летящие в легком движении куртизанки. Этот танец составляет неотъемлемую часть пиршественной оргии Красса, и вместе с тем он — действенная сцена издевательств над Фригией (илл. 142).

Но попытки вовлечь Фригию в оргию безуспешны: она остается непреклонной, хотя и страдающей, пассивной, безразличной к окружающему. Такой бросают ее к ногам Красса.

Вставший с пиршественного ложа Красс заметил красоту девушки. Она заинтересовала его. Красс приближается, Фригия пятится, отступает.

Интерес Красса к Фригии не нравится его наложнице Эгине. Она подает властелину кубок с вином, пытается отвлечь его от Фригии, втягивает его в вакхический танец.

Цель Эгины достигнута. Красс забыл о Фригии, забившейся в угол.

Он все больше и больше вовлекается в самозабвенно возбужденную пляску, в которой с «репликами» участвуют и шуты, и патриции, и куртизанки, составляя ее фон.

Этот танец идет на музыку бывшего «танца с кроталами» (№ 26). Она полна знойной истомы, переходящей в буйное возбуждение.

Вначале, когда в оркестре на зыбком, колеблющемся фоне звучат томно-страстные реплики виолончелей в высоком регистре, лениво нисходящий со своего ложа Красс как бы не знает, кому отдать предпочтение — Фригии или Эгине. Чувственной негой, призывной лаской проникнуты движения танца отвлекающей его от Фригии Эгины.

И шуты с куртизанками, то сбивающиеся в кучу, то окружающие Эгину и Красса, вдруг стали напоминать сатиров и нимф: у них появились движения мягкие и вкрадчивые, словно завлекающие в сети любви.

Но вот в музыке меняется темп. Ритм ударных задает стремительное, возбужденное движение. Танец Красса здесь отчаянно самозабвенный, порывисто страстный, переходящий порою в какое-то исступление (илл. 143). Упоенный пляской, он рывками бросает свое тело, которое словно извивается, описывая круги вокруг группы куртизанок в центре (прим. 50).

50 Ottoni



Поразительно использовано балетмейстером замедление темпа в конце этого номера (цифра 64). После нескольких сильных, «тигриных» прыжков Красс останавливается слева у рампы, заламывает руки, закрывает лицо руками. И на замедление темпа, связанное с тематическим «истаиванием» музыки, он открывает лицо, растерянно разводит руки, словно «прозревает».

Этот момент вызывает многообразные ассоциации. Впечатление такое, будто в оргии Красс стремился забыться от какого-то тяготящего душу проклятия, от мучительных вопросов и неразрешимых противоречий. И вот он приходит в себя, снова вспоминает о них. Несмотря на свою абсолютную власть и мощь, несмотря на пиршественное великолепие окружающего, Красс кажется обреченным, вакхическое веселье начинает напоминать «пир во время чумы».

Замерли шуты, с недоумением обращаются к Крассу придворные. Заметила необычную минуту и Эгина. Чтобы снова увлечь Красса, она танцует вакхическую вариацию (№ 24), в которой предстает во всем блеске обольстительной наложницы (илл. 144). Ее танец виртуозен. В нем встречаются сложные прыжки, эффектные диагонали. И все время Эгине «аккомпанирует» мужской кордебалет — патриции с кубками в руках.

Вакханалия возобновляется с новой силой. Эгина в изнеможении падает на пол. Красс словно топчет ее ногами. Его прыжки становятся иступленными. Вихрем несутся куртизанки, шуты, патриции. Поддерживаемая Крассом, Эгина «крутит колеса».

Теперь оьянение вином и страстью достигает предела. Красс жаждет крови. По его знаку вводят анадабатов. Это рабы-гладиаторы в «безглазых» шлемах. Не видя друг друга, они должны сражаться, и один из них убьет другого.

Оставшийся от прежней сцены в цирке, бой анадабатов (№ 10) обрел в этом спектакле более глубокий действенно-драматургический смысл. Ранее он был одним из эпизодов сюиты, призванной показать кровавые развлечения римской знати. Этот его общий смысл сохраняется и у Григоровича, но драматургическое значение номера углубляется. Он — кульминация вакхической оргии Красса (властитель вместе с патрициями на заднем плане все время реагирует на ход боя, соперничает его). И вместе с тем этот эпизод — переломный момент в развитии образа Спартака (под шлемом одного из сражающихся скрыт наш герой).

Музыка полна настороженности, внезапных всплесков и вскриков. А в конце номера появляются щемяще-жалобные интонации (перед цифрой 28). Под глухое бормотание басов анадабаты движутся неуверенными, «нащупывающими» шагами. В своем танце они колят и рубят воздух, описывая сложную траекторию по сцене. На кульминациях они словно в ужасе кидаются друг от друга или, притаившись, коварно подстерегают один другого (илл. 145).

И вот один из них повержен. Удовлетворенно выпивает бокал вина Красс. Застыл в неподвижной позе, бессильно опустив руки, победитель. Прислужники снимают с него шлем. Это Спартак. Он потрясен убийством своего товарища, участливо склоняется к нему, приподнимает бездыханное тело.

Опускается полог, начинается второй монолог Спартака. Если в первом воплощалось отчаяние неволи, то здесь первоначальная растерянность переходит в гнев и протест. Властители не только сами убивают людей, попирают человечность. Они заставляют невольников на потеху себе убивать друг друга. В танце Спартака выражается ужас и отчаяние человека, которого заставили погубить своего товарища. Но вместе с тем не знающее выхода страдание первого монолога сменяется здесь гневным протестом, стремлением к активному действию, сознанием «так больше жить нельзя» (илл. 146, 147).

Монолог Спартака идет на музыку, называющуюся «Смерть гладиатора» (№ 14). Здесь звучат основные темы страдания и протеста гладиаторов.

А когда поднимается полог, Спартак оказывается в казармах гладиаторов, во главе их (№ 15). Их руки с вопросом устремлены к герою. Он призывает к борьбе, «заражая» своими героическими движениями, устремленными вдаль прыжками. Две диагонали этих прыжков, «обрамленные» рядами гладиаторов, — словно кульминация героического порыва.

И вот рабы все более и более воодушевляются. Распрямляются их плечи, более стройным, четко организованным становится танец. Встав на колени во главе со Спартаком, они дают клятву верности и борьбы (рука к сердцу и вверх).

Под ту же музыку триумфа Рима (№ 1), которая открывала спектакль, Спартак выводит на авансцену ряды гладиаторов, словно

вырвавшихся из казарм. Это его триумф — триумф героя, поднявшего на борьбу попранные массы рабов.

Первый акт завершается пластической группой рабов во главе со Спартакон, образный смысл которой читается как призыв к свободе (илл. 148). Аналогичными «скульптурно-барельефными» композициями, каждый раз со своим особым образным смыслом, будет завершаться каждый акт спектакля. Но они здесь не иллюстрация действия и не подмена его, как в значительной мере это было в спектакле Якобсона. Эти финальные группы образуют своего рода «смысловые точки», «итоговые акценты» каждого акта. Завершая крупные танцевально-пластические сцены, они подчеркивают их основной образный смысл.

Второй акт открывается картиной, называющейся в партитуре «Аппиева дорога». Во многих предшествующих постановках, в том числе в спектакле Л. Якобсона, ее начало купировалось. Здесь эта картина идет целиком.

При открытии занавеса сцена пуста и ограничена тем же горизонтом с тучами, что и в начале первого акта. На заднем плане — груда камней — плиты развалин. На них живописной группой расположились пастухи.

Первый эпизод представляет собою танец пастухов и пастушек (№ 16). Ранее он имел подзаголовок «Волк и овечка». Это был танец-игра пастуха и пастушки. Григорович снимает жанровый характер этого номера. Здесь танцуют три пастуха и пять пастушек, танец их представляет собою экспозицию образа народа.

Пастухи одеты в овечьи шкуры темного (серого, коричневого, синего) цвета, в руках у них крючковатые палки; на пастушках — тюники. Танец пастухов — прыжковый, они танцуют все время вместе. Пастушки танцуют и вместе и порознь, их танец основан на мелкой технике — «бисерных» пробежках, легких прыжках.

В танце пастухов и пастушек ощутима гармония бытия. Он выражает спокойное состояние, полное красоты и здорового, радостного жизнеощущения. Это единственный в спектакле танец такого характера. С этим образным смыслом связана его драматургическая функция. Своим безмятежно-мирным настроением данный эпизод контрастирует не только со всеми танцевальными эпизодами, дающими характеристику мира господ, но и со всеми другими народными танцами, то драматичными, то героическими, то воинственными, то победно-ликующими, то разнузданно-вакхическими (в сцене разложения). Этот танец содержит как бы обобщенный образ мирной, трудовой жизни народа.

Но вот раздаются трубные сигналы. Пастушеские танцы прерываются вторжением гладиаторов, покинувших свои казармы (отрывки из № 15). Их воинственный порыв заражает присоединяющихся к ним пастухов. Сцена все больше и больше заполняется народом. Появляется Спартак, возвещающий свободу (№ 18).

Выход Спартака-воина в этой картине аналогичен выходу Красса-воина в первой картине: диагональ прыжков из левого заднего угла сцены к правому portalу, и затем фронтальное движение вдоль ramпы на фоне шеренги кордебалета. Эта аналогия подчеркивает образный контраст. «Извивающиеся» (с прогибанием) прыжки Красса чередуются со строевым военным шагом (батманы с поднятой в фашистском приветствии рукой). Прыжки Спартака — гордые, героические, полетные — чередуются с движениями, выражающими призыв к свободе. Красс движется на фоне топчущих землю завоевателей, Спартак — на фоне шеренги гладиаторов со щитами и мечами, создающей образ «заградительной стены» (зародыш скульптурной группы «Крепость» в конце этого акта). Так, через пластические контрасты и переключки раскрывается смысловая противоположность образов двух воинов-полководцев.

Начинается массовый мужской танец народного ликования (№ 29, 30 и 31). Это танец упоения свободой, переполненный до краев безмерной радостью, праздничным торжеством. Мужской танец достигает здесь высшей виртуозности. Он основан на классике, но в нем узнаются также отдельные движения кавказских и балканских танцев (например, хороводная цепочка «коло» в начале № 31).

Несмотря на грандиозный размах танца, он композиционно строен. Круги и шеренги, диагонали и группы танцующих четко организованы. Этот танец является не только апофеозом свободы, но и выражением устремления к победе. Он напоминает не только вихрь радости, но и упругое разворачивание стальной пружины. Ликование сочетается в нем с волевой собранностью и целеустремленностью.

Между № 30 и 31 Григорович вводит прыжковый эпизод, идущий в сопровождении одних ударных. Сложная танцевальная композиция предшествующего эпизода словно разрешается в предельно простую: ровные, симметричные ряды. И вся масса танцующих прыгает, касаясь рукой земли и сменяя ногу. Эффект потрясающий!

А затем начинается заключительный апофеоз, во время которого Спартака избирают вождем восстания и надевают на него красный плащ.

Благодаря тому, что Григорович всюду в спектакле заменяет бытовой танец обобщенным танцевальным образом, дивертисментный танец — действенным, ему впервые в сценической истории «Спартака» удалось здесь дать не *танцы по поводу восстания*, а *восстание в танце*.

В этой сцене, как, впрочем, и в большинстве массовых эпизодов спектакля — истинное торжество мужского танца. В балетах прошлого века (особенно в романтическом балете) ведущее и преобладающее значение имел женский танец; мужской же танец ограничивался преимущественно поддержками и небольшими сольными вариациями, лишь иногда, главным образом в жанрово-характерных эпизодах, выступая на первый план. Советские балеты, реалистические

и многогранные по охвату жизни, стали в равной мере «женскими» и «мужскими». Роль мужского танца в них возросла, а возможности его расширились. Вспомним хотя бы балеты, поставленные В. Чабукиани. В последние же годы все более замечается тенденция к преобладанию мужского танца в балете. Примером может служить балет «Асель», поставленный в Большом театре О. Виноградовым.

В «Спартаке» Григоровича эта тенденция привела к невиданным результатам. Глубина раскрытия темы восстания гладиаторов в этом спектакле находится в прямой связи с необычайным обогащением и развитием мужского танца, никогда еще не игравшего в балете столь значительной роли и не приобретающего такого разнообразия и размаха.

Если в последней картине первого акта в танцевальном воплощении восстания гладиаторов выражались гнев и протест, то в первой картине второго акта выступает прежде всего ликование свободы. Завершается же эта картина танцем Спартака, избранного вождем восстания. Здесь он словно осознает себя предводителем народа, и его образ благородного полководца противостоит образу полководца-деспота, каким мы узнали в первом акте Красса.

Опускается полог, и перед ним — новый, третий в спектакле монолог Спартака (№ 17 от цифры 29). Герой предстает здесь в ином образном качестве. В его движениях появляется величественность, ощущается раздумье. Он полон сознания ответственности за взятую на себя миссию, осознает себя народным вождем, размышляет о дальнейшем. И красный плащ его кажется полотнищем революционного знамени.

Танцевальный образ Спартака патетичен. Но в первом монологе преобладал пафос драматический, во втором — героический, в третьем — возвышенных размышлений и дум. Каждая новая сцена, каждый эпизод раскрывает новую грань этого сложного характера.

Поднимается полог. Перед нами вилла Красса, украшенная двумя рядами колонн.

Здесь происходит встреча Спартака с Фригией. Появляясь на разных концах сцены, они бросаются друг другу в объятия. Начинается их адажио (№ 6).

В дуэте Фригии и Спартака передана сложная гамма чувств. В их танце — любовь и взаимное благоговение, горечь пережитых страданий, боль от невозможности счастья. И язык адажио полон сложных поддержек, изломанных линий, чередующихся с ясными, словно просветленными, комбинациями движений (илл. 149—151).

Григорович — мастер психологического дуэта (вспомним хотя бы «Легенду о любви»). Этим психологизмом насыщено адажио Спартака и Фригии. И так называемые «акробатические» поддержки, по существу, здесь вовсе не являются акробатическими. С их участием образуется та сложная танцевальная ткань, которая и воплощает

в себе противоречивую гамму чувств, в том числе душевную боль героев.

А в конце дуэта Спартак, словно в ответ на мольбы Фригии, берет в руки красный плащ, которым покрыли его, как своего вождя, восставшие. Это — напоминание о долге. Перекинув плащ через плечо, он поднимает на руки Фригию, как бы составляющую другую «часть» его души, и так — с плащом и Фригией — медленно движется за кулисы.

Этот конец дуэта символичен. Долг и любовь гармонически слились в сердце героя и заполняют все его существо.

Звучит праздничная мажорная музыка. Из глубины справа показываются ряды патрициев, шествующих на праздник к Крассу. Сначала появляются мужчины (№ 19 до цифры 2). Затем к ним присоединяются женщины (№ 21 от цифры 18). Наконец, выходит Эгина (снова № 19 от 5-го такта и до конца).

Вся эта сцена, представляющая собою танец-шествие, основана на величественном и неторопливом движении. Шаг патрициев и патрицианок гордый и мягкий. В их движениях — и аристократизм и сословная гордость. Одна рука вскинута кверху, надменен поворот головы. Рисунок танца симметричен, композиция основана на смене строго геометрических построений. А Эгине, возглавляющей все это шествие, свойственны движения мягкие и вместе с тем царственные, изящные, но волевые.

Отшумело шествие. Эгина остается одна. Теперь идет ее монолог, дается ее танцевальный портрет.

Музыкальную основу этого монолога составляет вальс (№ 40 от цифры 2) с солирующим саксофоном. Эгина мечтает о власти. Ее движения полны изысканности и вместе с тем им свойствен некоторый излом. Что-то извращенно-искусственное есть в этом обольстительном и царственном существе. И тембр саксофона как нельзя лучше подходит здесь к ее танцу.

Меняется декорация. Перед нами внутренний двор виллы Красса, украшенный колоннадой. В глубине — скульптурный бюст.

Небольшое вступление — антрэ (патриции во главе с Крассом и Эгиной). Музыка напоминает о воинственности Красса (12 тактов № 32 и затем цифра 16 из № 41).

Начинается адажио Эгины и Красса на музыку бывшего адажио Эгины и Гармония (№ 22). Эта музыка полна знойной, чувственной красоты. Дуэт Эгины и Красса по своему образному содержанию контрастен предшествующему дуэту Фригии и Спартака. Он характеризуется царственным величием движений, широкими жестами, красивыми, эффектными поддержками. В танце — чувственность, самоупоеание счастьем, наслаждение собственным величием, богатством, властью (илл. 152).

Это один из примеров редкой ранее в наших балетах и вновь возрожденной Григоровичем формы большого адажио (со сложным

аккомпанементом женского и мужского кордебалета). Сначала танцу Красса и Эгины аккомпанирует женский кордебалет. На кульминации вступает также мужской, и адажио Красса с Эгиной идет на фоне восьми пар кордебалета, которые то повторяют их движения, то контрапунктируют с ними, создавая пышное, праздничное зрелище, полное великолепия.

В конце адажио Эгина вручает Крассу жезл — символ власти. Следует вариация Красса с жезлом (№ 23), в которой развивается пластический мотив «гарцующего коня». Танец Красса полон блеска и силы.

А завершается вся эта сцена большой массовой композицией, поставленной на музыку танца гадитанских дев (№ 27). Этот номер представляет собою вариационное развитие одной темы с непрерывным нарастанием звучания (по принципу «Балеро» Равеля). Ранее он был дивертисментным эпизодом (один из танцев на пиру у Красса), имеющим в основном декоративное значение. Григорович поставил на его основе танец, являющийся кульминацией в характеристике патрицианского мира.

Строгими рядами выстроились патрицианки. Их окружают патриции. Медленно, раскачивающимся движением вступают в танец один ряд за другим. В основе танца — шаг, величавый, неторопливый. Композиция строго геометрична, движение и смена групп подчинены правильному ритму. Во всем господствует симметрия, закономерность (илл. 153).

Это целиком партерный танец, в нем отсутствуют какие-либо прыжки или поддержки. Мужчины и женщины танцуют порознь, пересекая ряды друг друга, объединяясь в группы, оттеняя и обрамляя друг друга, но нигде непосредственно не соприкасаясь. Поэтому в данном танце есть что-то немного чопорное и безмерно гордое, даже чванливое.

На патрициях серебристые костюмы, на патрицианках — золотистые, и у них золотые пальмовые ветви в руках. Создается образ «позлащенной гармонии», строгой, но несколько механистической красоты. И вся эта роскошь кажется душной, сковывающей живые проявления человечности.

Нарастает звучание музыки — увеличивается сила и сложность движений. И вот, в момент кульминационного проведения темы (цифра 76) словно прорывается звериная сущность всего этого позлащенного мира. К танцующим присоединяется Красс, и их движения начинают напоминать воинственный танец нашествия, которым открывался спектакль. Величавая поступь сменяется парадно-строевым шагом, рука вскидывается в фашистском приветствии. Ни дать ни взять — «Дранг нах Остен»...

Красс и Эгина в центре, вокруг них патриции и патрицианки. Это кульминация радостно-торжественного, самодовольно-чванливого упоения властью.

Во всей этой сцене Григорович достигает поразительной глубины *социальной* характеристики патрицианского мира. Столь глубокого и сложного хореографического раскрытия социальных сил до того не было в искусстве балета.

Но вот раздается трубный сигнал, звучит тема битвы (цифра 77). Легионер приносит тревожную весть о приближении Спартака. В ужасе бегут женщины. В ярости хватается за меч Красс. Сцена пустеет.

И вот, на музыку фанфарной героической темы (цифра 79) вылетает Спартак. За ним опускается полог. Идет новый, четвертый его монолог. Это танец-сражение, сражение с невидимым противником. Герой рубит направо и налево. Диагонали его прыжков полны волевого напора. Его большой пируэт ослепителен и словно разбрасывает в стороны сонмы врагов.

Поднимается полог. Спартак продолжает бой во главе гладиаторов. Это бой-танец, где противник является воображаемым, и оттого образное начало выступает на первый план и становится особенно убедительным.

Вводят пленного Красса. Он ожесточен и свиреп, словно затравленный зверь. Смыкаются вокруг него ряды гладиаторов с занесенными мечами. Еще мгновение — и тиран будет поражен.

Но Спартак жестом останавливает друзей. Он бросает Крассу меч, предлагая честный поединок. Своею рукой в открытом бою хочет он сразить ненавистного врага (илл. 154).

Сцена поединка Спартака с Крассом идет на музыку, поначалу напоминающую сражение анадабатов на пиру у Красса (№ 28). Заставлявший рабов убивать друг друга на потеху себе, Красс теперь сам поставлен в аналогичное положение — в этом смысл данной музыкальной реминисценции.

Герой выбивает меч из рук тирана. Красс в ужасе закрывает голову. Но Спартак не желает убивать беззащитного. Презрительным жестом он прогоняет его вон. И этот жест воспринимается Крассом словно пощечина. Как побитая собака, в страхе уносит ноги грозный властелин.

А спартаковцы торжествуют победу. На тему триумфа (№ 13) они завершают свой героический танец, прерванный поединком. А когда опускается внутренний занавес-стена, Спартак оказывается во главе гладиаторов, сомкнутые щиты и мечи которых образуют ошестинившуюся остриями неприступную крепость (илл. 155).

Если скульптурная композиция в финале первого акта символизировала «призыв к свободе», то пластическая группа, завершающая второй акт, воспринимается как «призыв к борьбе». Ею акцентируется высший этап, кульминационная точка в развитии восстания.

Третий акт начинается сценой Красса и Эгины (№ 5). Полководец мучительно переживает свой позор. Движения его полны злобной мстительности, яростного ожесточения. Танец выражает метания

властелина, не находящего выхода, не могущего примириться со своим поражением.

Эгина сначала стоит в задумчивости, затем вступает в танец вместе с Крассом, утешая и воодушевляя его. Их танец представляет собою «двойной монолог» (без поддержек).

Наконец Красс решился, он созывает свои полки (№ 7). Выбегают и выстраиваются легионеры. К отмщению зовет их Красс. Вновь возникает маленькое шествие. «Фашистским» шагом легионеры во главе со своим полководцем покидают сцену. А Эгина повторяет за ними их шаг и жест, словно напутствуя их и прощаясь.

Опускается полог. Эгина остается одна. Ее новый, второй монолог (он скомпонован из различных эпизодов № 32 и № 41) проникнут гневом и жаждой мести. Движения Эгины дышат коварством и злобой. Она полна решимости помочь Крассу (илл. 156, 157).

Поднимается полог. На заднем плане — палатка Спартака. Припав к земле, крадется Эгина, заглядывает в палатку, прячется за камнями, высматривает, исчезает.

Из палатки появляется Фригия. Ее сольный танец (№ 33 до цифры 21) — лирический и нежный. Он словно проникнут страхом за судьбу Спартака, мольбой за него. Здесь много ходов на па-де-бурре, аттитюдов с устремленными вдаль руками.

Появляется Спартак (цифра 21), и танец Фригии переходит в их дуэт. Он наполнен взаимным обожанием, преклонением друг перед другом и в то же время страхом за свою судьбу, предчувствием трагедии. Спартак то поднимает Фригию словно знамя, то склоняется перед ней в избытке чувств. Стройные движения вдруг слабеют, никнут. А завершается дуэт позой, когда Спартак и Фригия, словно свернувшись в комочек, прижались друг к другу — одни в жестоком и грозном мире.

Первое адажио Спартака и Фригии более лирическое, второе — драматическое. Первое пронизано поэзией, второе — тревогой. Но оба танца глубоко психологичны.

Психологичными, как правило, были адажио и в «драмбалетах», но принцип построения их совсем иной. Там адажио строилось как «немой разговор» или по аналогии с бытовыми движениями, позами, объятиями и т. п., которые лишь «разукрашивались» элементами танца. У Григоровича адажио прежде всего — певучая линия чисто танцевальных движений, где бытовые, образительные элементы тоже есть, но они не составляют сути образа, а лишь дополняют и конкретизируют этот эмоционально-выразительный в основе образ.

При этом у Григоровича в адажио не только изменяется количественное и функциональное соотношение лирических и бытовых, выразительных и образительных, танцевальных и жизнеподобных элементов, а и возникают новые закономерности построения самой пластической линии танца. Этот танец сравнивается теперь не столько с бытовой пластикой свиданий, сколько со звуковой тканью музыкаль-

ного произведения, несущего глубокое чувство. И подобно музыке, он строится на чередовании пластических сгущений и разряжений, напряжений и ослаблений, диссонансов и консонансов. Очень сложные, острые, диссонантные поддержки чередуются с простыми и мягкими, напряженная пластика — со спокойной и легкой. Те или иные сочетания движений вводятся не столько для того, чтобы изобразить какой-либо конкретный момент объятий или беседы, сколько для того, чтобы по контрасту оттенить ту или иную позу, несущую смысловую или изобразительную нагрузку.

Вот Фригия по диагонали стремительно бежит навстречу Спартаку. Он подхватывает ее и поднимает, держа за одну ногу (разновидность поддержки «флажок»), преодолевая вместе с нею ту же диагональ в обратном направлении. А затем тело Фригии словно сламывается, перегибаясь через плечо Спартака. Он перебрасывает ее через спину вперед на руки, и Фригия оказывается у него на руках, словно в колыбели. Диссонанс — консонанс, напряжение — разрядка, выразительная композиция — изобразительный элемент... По этому принципу строится весь танец.

Примером может быть также конец этого адажио. Фригия, лежащая на плечах Спартака, сползает по его фигуре вниз головой, распластываясь на полу. Спартак склоняется к ней, и они оба садятся, обняв друг друга. Возникает ощущение разрешения диссонанса и вместе с тем перехода чисто эмоционального движения в изобразительно-смысловое.

Всем этим и создается в данном адажио образ тревожной любви, когда теплота и человечность чувств осложняются напоминаниями грозного и жестокого мира.

Нежная музыка окончания дуэта сменяется тревожной (№ 34 от цифры 9 и затем № 37 и 38). Вбегают возбужденные гладиаторы и окружают Спартака, разделившись на две группы. Жесты их рук направлены в противоположные стороны. Из-за чего ссора? Это станет ясно в дальнейшем, когда часть войска, оставшаяся верной Спартаку, пойдет за ним в новый, последний бой, а другая, отколовшаяся часть, будет предаваться веселью и разврату. Сейчас же все обращается к Спартаку для разрешения возникшего конфликта.

Сцена ссоры решена действенно-танцевально. Спартак в центре, по сторонам от него две группы мужского кордебалета. Жесты гладиаторов устремлены в разные стороны. Жесты Спартака вопрошающие и убеждающие. Две группы танцуют вокруг Спартака, который то разъединяет их, то, наоборот, стремится соединить. Вот гладиаторы образуют две концентрические окружности вокруг Спартака. Вот они хотят кинуться друг на друга, а герой удерживает их. Вот хочет он увлечь их своим боевым пылом.

Но глухи к убеждениям изменники. Вражда берет верх над интересами общего дела. Группа отколовшихся покидает Спартака. Он остается во главе поредевших рядов верных друзей.

В некоторых предшествующих постановках балетмейстеры хотели показать конкретные причины ссоры и раскола в войске Спартака. В одних случаях на заднем плане изображались корабли, и часть гладиаторов показывала на них руками; было ясно: одни хотят уехать, другие — остаться. В иных случаях ссора происходила из-за дележа добычи или из-за женщин.

Григорович отказался от подобных бытовых мотивировок. В танце передан антагонизм двух групп, развертывающийся вокруг Спартака, который пытается объединить и примирить их, удержать от рукопашной. И этого достаточно. Есть образ раскола, вражды, борьбы, и героя, безуспешно пытающегося им противостоять, при этом образ точный, пластически ясный. И когда далее одна часть гладиаторов во главе со Спартаком будет исполнять танец готовности к борьбе и победе, а другая предается разврату и попадет в сети Эгины, это явится не столько конкретизацией сцены ссоры, сколько развитием и выявлением заложенного в ней образного «зерна».

Опускается полог. Пятый, последний монолог Спартака полон отчаяния (№ 39, три такта до цифры 8, а далее цифры 9, 23 и 27). Но это не страдание неволи, которое выражалось в первом монологе, а горечь измены, предчувствие трагедии, крушения общего дела.

Когда поднимается полог, Спартак снова во главе оставшихся с ним гладиаторов. Их танец (№ 32 от цифры 5) выражает готовность к борьбе, их мечи устремлены вперед.

Гладиаторы покидают сцену, и тогда появляются на ней изменники вместе с куртизанками, ведомые Эгиной (№ 34). Их общий танец имеет гротескный характер, выражает бурное и разнузданное веселье. Во главе танцующих бесноватый, бьющийся в экстазе. Движения чувственные и разболтанные, бег пьяняще бездумный и легкий. В пляску введены отдельные элементы твиста (например, женщины прыгают на талию мужчинам, обхватывая их ногами).

В изнеможении и сладостной истоме опускаются танцующие на землю, образуя живописные группы. И тогда Эгина танцует свой танец римской куртизанки (№ 35). Она берет у одного из пастухов палку и танцует с палкой изысканно-сладострастную вариацию, полную неги и чувственного излома.

Танец Эгины приводит окружающих в неистовство. Оргия разгорается с новой силой (№ 36). Эгина все более подхлестывает и разжигает общую вакханалию. Бросив скомканный плащ, она ложится на спину, упирается в плащ затылком, приподнимает ноги на пуанты и в таком положении, перебирая ногами (вроде па-де-бурре), описывает круг по сцене. То же самое проделывают вслед за ней и куртизанки. А рядом с ними неистовствуют и скачут остатки разложившегося войска.

Драмбалеты попадали обычно в тупик, когда на сцене приходилось изображать оргию (в том числе и в «Спартаке»). По логике их псевдореалистической эстетики оргия должна изображаться нату-

рально. Но натуральная оргия на сцене безобразна, и изобразить ее просто нельзя. Драмбалеты пытались выйти из этого положения, изображая не оргию, а полуоргию. Получалось, однако, еще хуже, ибо натуральная оргия все равно оставалась, но в ее изображение вносился элемент ханжества. Григорович впервые преодолел это противоречие, дав на сцене не оргию и не полуоргию, а танцевальный образ оргии. Глубоко ошибочно обвинять его в эротизме. Здесь нет никакой эротики, ибо дается танцевальный образ, рисующий оргию как выражение измены, раскола. Уродство оргии противостоит благородству, человечности, героизму спартаковцев, оставшихся с их вождем. Но, разумеется, это танцевальный образ оргии, а не чего-либо иного, ибо именно он и требуется развитием действия.

В кульминационный момент оргии в лагерь пирующих вторгается Красс со своими войсками (№ 41, цифра 18). Эгина отходит в сторону и властным, торжествующим жестом показывает на поверженные ниц остатки спартаковского войска. «Вот они, у ног твоих» — словно говорит она Крассу (илл. 158). В ужасе изменники, понявшие свое падение. Римское войско оттесняет их на задний план: Красс благодарит Эгину. На скрещенных древках знамен, словно на паланкине, прислужники уносят гордую содеянным наложницу.

На фоне опустившегося полога танцует свой монолог Красс (№ 43 от цифры 16 и некоторые отрывки из № 5 и № 41). Как и четвертый монолог Спартака, это танец-сражение. Только у Спартака было сражение героическое, у Красса — ожесточенно-озлобленное. Там проявлялось величие народного вождя, здесь — жестокость тирана; там господствовали мужество и воля, здесь — ярость и злой напор. Один из пластических лейтмотивов этого монолога: во второй позиции Красс приседает, вытянув руки вперед, и в такой позе делает прыжок; затем — шаг или поворот, и снова прыжок в этой позе.

А далее — поднимается полог, и Красс продолжает сражение уже во главе легионеров. Здесь возникает переключка с первой сценой нашествия. Танец римских воинов перемежается, чередуется с танцем спартаковцев. Два лагеря даны в непосредственном сопоставлении. И бой каждого из них имеет разный пластический характер, выражая суть соответствующей социальной силы (илл. 159—161).

И вот появляется Спартак с двумя мечами в руках. Сначала он танцует один, снова делая две диагонали своих героических прыжков (№ 45). Затем появляются легионеры Красса. Герой ранен. Он на середине сцены, вокруг легионеры с поднятыми, занесенными над ним копьями.

Собравшись с силами, герой продолжает свой боевой танец. На заднем плане два ряда легионеров с пиками. Спартак получает второе ранение.

Но снова он продолжает бой, прорывая ряды легионеров. И вот, когда Спартак находится на заднем плане, на авансцену выбегает Красс и властным жестом посылает легионеров в атаку на героя.

Тысячи копий устремились к нему. И воздетый на них, погибает Спартак (илл. 162).

Минуту, словно распятый, он еще остается на вершине пирамиды поднявших его пик. Никнет голова, опускаются руки, застывает тело. Затемняется фигура героя.

Из руки Красса выпадает меч, вонзающийся в землю. С озлобленным удовлетворением выходит тиран на авансцену и вытаскивает из-за пояса свой жезл. Теперь он отомщен, и Римская держава в неприкосновенности. Медленными шагами, подняв жезл, покидает Красс сцену, сопровождаемый офицерами со знаменами.

Весь последующий — заключительный, финальный — эпизод спектакля, который можно было бы назвать реквиемом, по своей пластике глубоко контрастен предшествующим сценам. Он строится на смене пластических групп символического характера. Группы эти в основном статичны, момент динамики сведен в них к минимуму. Все словно окаменело от безмерного, общечеловеческого горя. Каждая группа кажется скульптурным барельефом, мемориальным памятником.

Это само по себе уже составляет яркий выразительный контраст по отношению ко всем сценам гладиаторов и легионеров, прыжковым по преимуществу. Воздушный, полетный характер балета нарушается в ходе спектакля только два раза: торжественным партерным массовым танцем патрициев и патрицианок на празднике у Красса и скульптурно-символическими группами финального реквиема.

Но изменяется здесь не только характер пластики, а и образный строй. Он достигает тех высот обобщения, когда все происходящее становится легендой, приобретает характер всечеловеческого, всемирного действия.

Некоторое время сцена пуста и черна. Появляется Фригия в траурном одеянии, начинающая свой трагический танец. Звучит хор заключительного реквиема (№ 46).

В глубине сцены высвечивается группа: четыре гладиатора несут положенное на плащ тело Спартака. К ним присоединяются еще два по бокам: в руках одного щит Спартака, в руках другого — меч. Медленно, поступью траурного шествия движется скорбная группа (илл. 163).

Навстречу ей устремляется Фригия. Группа меняет положение, Фригия припадает к телу Спартака (илл. 164). Теперь композиция напоминает классические образы на темы «Снятие со креста», «Положение во гроб», «Пиета» (оплакивание Христа), подобно тому как момент смерти Спартака напоминал распятие. Правомерны ли такие ассоциации?

В балете, решенном в историко-бытовом плане, они были бы неуместны. Но спектакль Григоровича не иллюстрация к страницам истории, а обобщенно-иносказательное раскрытие народной трагедии. И потому ассоциация с мифологическими образами, дающими обобщенное выражение неизбежного народного горя, глубокой траге-

дии общечеловеческого масштаба, в образной системе этого спектакля возможна и закономерна. Символическое в своем подтексте на протяжении всего спектакля, его действие здесь приобретает открыто и подчеркнуто символический характер.

Вновь происходит изменение композиции. Гладиаторы высоко поднимают тело героя. Обращенный головой к зрителям, он покоится, словно на постаменте.

А по обеим сторонам группы под пение хора появляются плакальщицы в пепельно-серых хитонах. Опустившись на колени, они то вздымают, то опускают руки (попеременно каждая группа). Мерный, колеблющийся ритм их движений напоминает волны. Это словно волны народного горя.

Завершается же спектакль, как и всякая подлинная трагедия, моментом просветления и очищения, который со времен Аристотеля получил название «катарсис». Высоко над головами несущих вздымается тело Спартака. Вознесенная над ним Фригия покрывает его щитом и, словно обращаясь ко всей вселенной, простирает над ним руки. Пирамида рук плакальщиц тянется к телу героя. Эти теплые, живые, трепетные руки контрастируют аналогичной пирамиде стальных копий, пронзивших Спартака. В пластической метафоре здесь воплощена вечная память герою, живущему в сердцах человечества (илл. 165).

Музыка этого заключительного момента дописана А. Хачатуряном специально для данного спектакля. Как напоминание о ратных подвигах героя звучит фанфарная боевая тема, но не у трубы, а у деревянных духовых инструментов. И далее — печальные квартетно-квинтовые интонации флейты, и раскачивающийся органнй пункт у скрипок (интонирование малой секунды) на фоне просветленных мажорных аккордов.

«Спартак» отличается исключительной художественной цельностью, органическим слиянием драмы, музыки, хореографии, образительного искусства. Он вновь утверждает те принципы философско-поэтического реализма в балетном театре, которые уже ранее дали блистательные результаты в спектаклях Григоровича «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Щелкунчик». Новый «Спартак» — важная веха на пути освоения нашим балетным театром больших тем общечеловеческого масштаба. Протест против насилия, утверждение человечности составляют его основной пафос.

Впечатляющая сила этого замечательного спектакля столь велика и неотразима, что ее вынуждены были признать даже те, кто боролся с эстетическими принципами Григоровича. Например, Р. Захаров, ранее отрицавший все спектакли, поставленные Ю. Григоровичем, ныне, в своей докторской диссертации декларировал положительное отношение к этому спектаклю. Но за что похвалил Р. Захаров «Спартака»? За то, что в нем хорошие исполнители, и за то также, что есть в нем бытовые аксессуары: копья, щиты, мечи, знамена и т. п.! При этом

ни слова о хореографии и о принципах образного решения. Ну, что ж! Каждый видит в произведении искусства то, что он может увидеть. Но вся суть именно в том, что подобные суждения есть закономерный результат ограниченности принципов односторонней драматизации и натуралистического понимания балета.

Присуждение балету «Спартак» высшей награды — Ленинской премии, да еще в юбилейный 1970 год, когда все прогрессивное человечество отмечало 100-летие со дня рождения вождя социалистической революции, это не только признание выдающихся достоинств данного произведения, но и утверждение принципиальной правильности того пути, на котором оно создано, и тех эстетических позиций не мнимого, а подлинного реализма, которые открывают перспективы для новых завоеваний нашего искусства.

Все спектакли Ю. Григоровича поставлены им совместно с художником С. Вирсаладзе¹. Подобно тому как хореография Григоровича имеет этапное значение в развитии советского балетного театра, так и работы Вирсаладзе являются важной вехой на путях советского театрально-декорационного искусства.

В художественном воздействии спектаклей Григоровича их изобразительное решение, созданное в единстве с балетмейстерским замыслом, играет очень большую роль. Оно отличается высокой художественной культурой, безупречным — порою изысканным и утонченным — вкусом, строго продуманной системой выразительных средств, логикой целостного образа, органическим слиянием с хореографическим действием. Работы Григоровича просто невозможно себе представить вне декораций и костюмов Вирсаладзе.

При этом в творчестве Вирсаладзе решены многие споры и проблемы, возникшие в нашем искусстве начиная со второй половины 50-х годов. Односторонне драматизированные балеты-пьесы и односторонне омузыкаленные балеты-симфонии выработали свою систему средств художественного оформления спектакля. В них в равной мере проявились ложные тенденции в театрально-декорационном искусстве. Творчество Вирсаладзе так же противостоит этим ошибочным тенденциям в изобразительном искусстве, как противостоит им творчество Григоровича в хореографии. И в оформлении балетного спектакля Вирсаладзе создана своя система художественных средств, единая с танцевально-пластическими принципами хореографии Григоровича.

Оформление балетного спектакля имеет специфические особенности, диктуемые условиями жанра. Во многих отношениях работа художника в балете более сложна, нежели в других видах театра.

¹ Симон (Солико) Багратович Вирсаладзе родился в Тбилиси в 1909 г. В 1931 г. окончил Ленинградский институт имени Репина по мастерской М. Бобышова. С 1931 по 1937 г. был главным художником тбилисского Театра оперы и балета имени З. Палиашвили. С 1937 по 1941 г. работал в музыкальных театрах Ленинграда. С 1941 по 1945 г. — снова в Тбилиси (театры имени З. Палиашвили и имени Ш. Руставели). С 1945 по 1962 г. — главный художник Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. За этот период оформил также ряд спектаклей в Малейоте и Большом театре СССР. В 1957 г. Вирсаладзе присвоено звание народного художника РСФСР. В 1958 г. он избран членом-корреспондентом Академии художеств СССР и получил звание народного художника Грузинской ССР. В настоящее время Вирсаладзе работает над оформлением спектаклей в театрах Тбилиси и в Большом театре. В 1970 г. за оформление балета «Спартак» Вирсаладзе присуждена, в числе других создателей этого спектакля, Ленинская премия.

В драматическом театре художник призван воплотить в изобразительном решении образы и действие произведения. В опере помимо этого возникает задача выражения 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 прежде всего формальные, 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 строгих декораций. 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 костюмов. 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.

М. Габович писал: «Допустим, что 32 виллисы в «Жизели», стоя в арабеске, были бы без трико: 64 ноги с индивидуальными особенностями кожного покрова, особенностями в цвете, мускульности мешали бы эстетическому восприятию. Трико опять-таки как бы нейтрализует конкретное»¹.

Нейтрализуя конкретное, балетная «униформа» выявляет в фигуре обобщенно-танцевальное, пластически-выразительное. Жизненное же содержание спектакля требует социально-исторической конкретности костюма. Возникает сложная задача сочетания образности, выразительной характерности костюма с его «танцевальностью». И порою

¹ М. Г а б о в и ч, Что такое балет.—«Театр», 1941, № 5, стр. 84.

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 Вирсаладзе, в частности в спектаклях Григоровича, может не только быть блестящим образцом решения подобных противоречий. Оно является и ответом на многие 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 неотлично от них. В декорациях В. Дмитриева к «Утраченным иллюзиям» Б. Асафьева (1935) можно было ставить и балет и драматическую инсценировку. Декорации М. Бобышова к «Медному всаднику» Р. Глиэра (1949) 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».

Во второй половине 50-х годов в нашем искусстве началась борьба за многообразие художественных форм, в том числе за избавление театра от натуралистических тенденций, за всемерное выявление его специфических возможностей. В области декорационного искусства решался вопрос об условности сценического оформления, противопоставляемой бытовой, натуралистической достоверности.

Дискуссии эти, несомненно, были полезны. В них было доказано, что реализм не сводится к бытописанию, а предполагает раскрытие сущности жизненных событий, что наряду с условностью формалистической, уводящей от действительности в сторону самодовлеющего трюка, существует условность реалистическая, предполагающая отступление от внешнего правдоподобия ради наиболее глубокого выражения внутренней правды. Окончательно была развенчана ложная подмена реализма натурализмом. Утвердилось право театра на многообразие художественных форм и творческих исканий.

Однако не все проблемы еще решены, дискуссии продолжаются, а порою в них допускаются ошибки, имеющие отрицательные последствия.

Стоит прежде всего отметить, что подлинное искусство невозможно рассматривать ни как явление чисто условное, ни как явление только безусловное. Любое подлинно художественное произведение представляет собою единство условного и безусловного. Оно условно, ибо не просто повторяет жизнь, а воссоздает ее в художественных формах, соответственно чувству, мысли, идеалу художника. Только

благодаря этой условности искусство несет в себе обобщение. Но оно одновременно и безусловно, ибо воспроизводит подлинную жизнь, черпает свои элементы из действительности, и само есть особого рода эстетическая реальность. Благодаря этому искусство может иметь значение художественной истины. В силу единства условного и безусловного искусство воздействует на нас одновременно и как сама жизнь и как мысль о ней.

То же и в театре. Здесь условно действие, складывающееся не из натуральных событий, а из игры актеров; условно пространство, отличное в своем образном значении от сценической площадки; условно время, текущее в ином темпе, нежели реальная длительность спектакля. Но вместе с тем все это одновременно и безусловно, ибо подлинны актерские переживания, реальна пространственная среда, действительно временное развитие событий и т. д. Условность таким образом, не противостоит жизненной правде, а представляет собой специфический путь к ее раскрытию.

Неусловного искусства нет, хотя в реалистическом творчестве условное всегда находится в единстве с безусловным, а потому и нет искусства, которое было бы только условным. Односторонняя тенденция к «чистой» условности ведет к формализму; односторонняя тенденция к сплошной безусловности означает натурализм. В реалистическом же искусстве всегда находится конкретная мера единства условного и безусловного, определяемая каждый раз особым жизненным содержанием и художественной задачей.

Применительно к театру термин «условность» употребляется в разных значениях. Под условностью подразумевают иносказательность образов, представляющих собой символ, метафору, аллегория, художественное сравнение, в противовес прямому изображению жизненных явлений в непосредственно свойственных им «формах самой жизни».

Под условностью подразумевают также фрагментарность оформления, основанного не на целостном изображении жизненной среды, а на детали. Эти два значения термина иногда совпадают, ибо иносказательный образ может создаваться именно способом фрагментарного изображения. Но, по сути дела, они различны, ибо иносказательный образ может быть подробно детализированным, а прямое изображение — фрагментарным.

Под условностью подразумевают, наконец, такую систему художественного мышления, когда не только изображается жизнь, но одновременно показывается и подчеркивается *как, каким способом* она изображена. Происходит как бы «изображение изображения», которое называют также «обнажением приема», «чистой театральностью» и т. п.

Проблема условности имеет давнюю историю. Она возникла еще в театральных дискуссиях начала века и по-разному ставилась на разных этапах развития советского театра. И она вновь стала

актуальной со второй половины 50-х годов. Ведь в первое послевоенное десятилетие, когда у нас реализм нередко подменялся внешним правдоподобием, бытописанием, натурализмом, распространилась известная боязнь поэтических иносказаний, смелых, сгущенных до символа обобщений, образных метафор. Это сказалось и в области театральной декорации, в том числе балетной. С другой стороны, эти же ошибки в понимании реализма приводили к требованиям подробной бытовой детализации оформления, к преобладанию декораций описательно-повествовательного характера, к неприменной иллюзорности. Один из возможных способов художественного решения спектакля, подходящий для произведений отнюдь не любого стиля и жанра, канонизировался, догматизировался и превращался в универсальный. В качестве реакции и возникло стремление к лаконизму изображения, скупости деталей, фрагментарности целого, обнажению театрального приема. Все это подвело к новому выдвижению проблемы условности.

Однако, как это нередко бывает в борьбе различных тенденций, одной крайности стали противопоставлять другую, и в общем прогрессивном процессе развития, обогащения и обновления возможностей театрально-декорационного искусства появились свои «издержки производства». Условность у иных деятелей театра стала предметом спекуляции. Порою режиссеры и художники увлекаются ею потому, что это модно, директора театров — потому, что это дешево, рабочие сцены — потому, что легко делать перемены декораций. И только актер нередко чувствует себя в подобной условности неуютно, ибо бывает так, что она ничего не дает ему для перевоплощения в образ, для верного творческого самочувствия.

Лаконизм, фрагментарность и скупость оформления хороши не везде, а лишь там, где они соответствуют содержанию произведения и не ведут к нарочитому обеднению, абстрактности и сухости декораций. Порою же случается, что они лишают оформление эмоциональной силы, делают неясным и неполноценным образ, оборачиваются незавершенностью декораций и примитивизмом художественных средств.

Что касается иносказательно-метафорических образов, то здесь также возникают свои опасности. Вместо глубины обобщения порою возникает «зашифрованность» декорации, неясной в своем предметном содержании, образном значении и напоминающей ребус. Иносказательно-метафорическое изображение иногда вступает в противоречие с конкретным содержанием отдельных картин.

«Чистая театральность», «обнажение приема» — все это тоже уместно не всегда и не в любом случае. Использование подобной условности не по назначению, в противоречии с музыкально-драматургическим материалом может вести к тому, что акцент будет переноситься с предмета на способ изображения, с театра — на игру в театр, с образа — на прием, то есть возникнут формалистические тенденции.

Разумеется, все эти опасности существуют лишь как возможность и потому не меняют сути дела, то есть прогрессивного характера обращения к условным формам. Это обращение расширило границы, обогатило средства театрально-декорационного искусства. Но опасность становится реальной, когда подлинное развитие художественного творчества подменяется спекуляцией на новаторстве, поверхностным оригинальничанием и модой.

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 засилья шаблонной бытоподобной живописи порою 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 возможности ее неисчерпаемы, формы бесконечно разнообразны, в колористическом отношении она незаменима, а главное — 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 недооценивалась специфика балетной декорации, отождествлявшейся с оформлением драматического спектакля. А в односторонне омузыкаленных балетах-симфониях возникали «издержки производства» в новаторском обновлении искусства.

Мы можем указать, например, на них же в уже критиковавшихся нами ранее постановках «Классической симфонии» С. Прокофьева (художники В. Купер и Э. Лещинский) и «Токатты» И. Баха (художник Н. Карягин). Абстрактность балетмейстерского решения повлекла за собою и безликость художественного оформления. Отвлеченные плоскости, линии, драпировки не несут никакого образного начала и являются той легкостью и лаконизмом «вообще», которые убивают художественность спектакля не в меньшей мере, чем тяжеловесно-натуралистические декорации.

Даже в работах, удачных в целом, таких, например, как постановки И. Бельского «Ленинградская симфония» Д. Шостаковича (художник М. Гордон) или «Берег надежды» А. Петрова (художник В. Доррер), некоторая «боязнь конкретности» порою отрицательно сказывается на художественном впечатлении. В первом случае она вызывает известную сухость решения, которое сводится, например, к едва намеченному контуру шпиля Адмиралтейства. Во втором — порождает лишние логики ассоциации («наш берег» напоминает Прибалтику, а «чужой» — Японию; герой по смыслу сюжета не мог попасть из одного места в другое).

Творчество Вирсаладзе в равной мере противостоит ложным 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. В особенности это относится к спектаклям, поставленным художником совместно с Григоровичем, к анализу которых мы теперь и переходим.

«Каменный цветок» явился спектаклем, в равной мере имеющим этапное значение и в хореографическом и в театрально-декорационном искусстве. Работа художника и балетмейстера здесь «сцеплена» единой, общей системой художественного мышления.

Премьера «Каменного цветка» состоялась в апреле 1957 года, а в ноябре увидел свет балет «Отелло», поставленный В. Чабукиани и оформленный С. Вирсаладзе. Хотя хронологически второй спектакль появился через полгода после первого, по своим принципам он принадлежит еще предшествующему этапу развития, а «Каменный цветок» знаменует начало нового этапа.

Правда, в «Отелло» Вирсаладзе тоже выступает замечательным художником. Музыкальность, колористическая тонкость, продуманная контрастная цветовая система, тяготение к цветовым обобщениям, благородство и строгость стиля — качества, накапливавшиеся на протяжении всего его творчества, — проявились и здесь. Вместе с тем наметились и новые черты: стремление к сочетанию покартинного оформления с целостным единым решением; система занавесов и драпировок, имеющая изобразительное значение и вместе с тем играющая роль театрального обрамления.

Но новое боролось в этом спектакле со старым. Здесь было еще много строенных декорационных элементов, изображавших конкретные сооружения, много бытовых деталей, создаваемых бутафорией и реквизитом. Брабанцио проклинал Отелло с балкона; в сцене на Кипре к пирсу подплывал корабль, и Отелло прыгал с его палубы в объятия народа; зал во дворце украшали лоджии и балюстрады; на празднике катались винные бочки; в спальне Дездемоны зрители видели, помимо ложа, зеркало, аналой и громадную лестницу, по которой спускался Отелло.

Эта противоречивость художественного оформления отражала непоследовательность балетмейстерского решения, где черты нового порою тонули и терялись в сценах, осуществленных по принципам «драмбалета».

Иное дело — «Каменный цветок». Здесь над всем главенствует общая идея спектакля. Его решение обусловлено обобщенностью замысла, целостным выражением образной концепции.

Целостное решение спектакля «Каменный цветок» определяется образом малахитовой шкатулки, который найден художником исключительно удачно (илл. 1, 2 и другие). «Малахитовая шкатулка» — название одного из рассказов П. Бажова, легших в основу либретто балета, и сборника уральских сказов писателя. Образ малахитовой

шкатулки на сцене напоминает о литературных первоисточниках балета и сразу вводит в атмосферу художественных ремесел Урала, в поэзию создания каменных изделий.

Каждая картина спектакля начинается и почти каждая из них кончается внутри малахитовой шкатулки. Танцевальное действие как бы вырастает, выливается из нее, а потому все происходящее кажется чудесами малахитовой шкатулки. Она — волшебный ларец, хранящий уральские предания и сказы. И это органично сплавляет реальные и фантастические сцены спектакля в единое целое.

Изображение малахитовой шкатулки на заднем плане пространственно организует сценическое действие. Декорация оставляет всю сцену свободной для танца. Вместе с тем она органически сливается с хореографическим «телом» спектакля. Это достигается целой системой специальных приемов. Во-первых, задники внутри малахитовой шкатулки изобразительно определяют место и время действия. Во-вторых, эти изображения обобщают цветовую гамму костюмов, которые, в свою очередь, развивают и дополняют цветовой строй декорации. В-третьих, декорация пространственно замыкает танцевальные композиции, связывая их в перспективе словно единым узлом. Таким образом, малахитовая шкатулка является не просто фоном, но «участницей» действия, его неотъемлемой частью.

Она используется в спектакле тройко: закрытой, открытой и с высветами через переднюю стенку. Закрытой мы видим ее в начале и в конце спектакля, а также в интермедиях между картинами, что обеспечивает непрерывность действия. Поскольку конструктивно передняя стенка малахитовой шкатулки представляет собою раму с расписанным тюлем, становится возможным высвечивание отдельных эпизодов действия за этой стенкой, например, труда Данилы в начале спектакля. Но основным в спектакле является открытое положение малахитовой шкатулки, с поднятой передней стенкой, за которой видна изобразительная декорация каждой отдельной картины: пейзаж (три уральских вида), интерьер (изба Данилы), площадь (ярмарка), подземное царство (Каменный цветок).

Изобразительные декорации в целом решены плоскостно и служат фоном действия. Задники внутри малахитовой шкатулки напоминают собой декоративные панно. Но они имеют интересную особенность. Черты панно сочетаются в них с элементами объемно-пространственного решения, сценическое целое организуется в единую живописную картину.

В историческом развитии театральной декорации утвердились два основных типа живописных изображений. В одном случае живописный задник перспективно объединяется с живописными или объемными элементами декораций на других планах сцены. Создается иллюзия реальной среды действия, возникает единая картина, близкая станковому полотну. В другом случае он остается относительно самостоятельным. Изображенное на нем перспективно не объединяет-

ся с другими элементами оформления, а дается как бы в своем собственном пространстве. Такой задник не сливается в единую картину с оформлением основного сценического пространства и является фоном, напоминающим монументально-декоративное панно.

Первый тип живописной декорации помогает создать иллюзию достоверно реальной среды, в которой протекает действие, и через нее раскрыть идейно-эмоциональное содержание произведения. Второй позволяет дать более активную и прямую интерпретацию действия (как бы комментарий «от автора», точнее, «от художника и режиссера») или создать обобщенный, нередко иносказательный образ, являющийся своего рода его «изобразительной формулой».

Классические образцы живописных декораций первого рода мы находим в лучших произведениях В. Васнецова, В. Поленова, К. Коровина, а из советских художников — Ф. Федоровского, К. Юона, П. Кончаловского и других. Примеры же декораций второго рода можно почерпнуть в дореволюционных спектаклях В. Мейерхольда (которому принадлежит сама идея применения на сцене живописного панно), оформленных А. Головиным, Н. Сапуновым, С. Судейкиным, а также в ряде работ выдающегося советского художника П. Вильямса («Пиквикский клуб», «Травиата», «Чио-Чио-Сан») В последнее время к панно стали нередко прибегать также молодые художники (В. Левенталь, Э. Стенберг и другие).

Некогда эти два принципа живописного оформления сцены считались несовместимыми друг с другом. В годы развития натуралистических тенденций в нашем театре были даже попытки объявить декорации типа целостной иллюзорной картины едва ли не единственной формой реализма, а декорации типа панно признать формалистическими. Сейчас такие утверждения кажутся по меньшей мере наивными и смешными. Тем не менее ошибочное противопоставление различных типов декораций придало определенный крен развитию нашего искусства, и декорационные панно почти исчезли из творческой практики. Они начали возрождаться во второй половине 50-х годов, и одним из первых художников, в деятельности которого дал себя знать этот принцип, был Вирсаладзе.

Уже в «Шехеразаде» — одном из лучших спектаклей первого послевоенного десятилетия — у Вирсаладзе появилась тенденция к осуществлению этого принципа. Панно использовались и в отдельных картинах «Дон-Жуана». Но тогда этот принцип еще не был проведен последовательно.

Обращаясь к нему в «Каменном цветке», Вирсаладзе развивает его. Он не применяет панно в чистом виде. Сочетая конструктивное решение с живописным, он и в самой живописи объединяет приемы панно и единой картины.

До сих пор в нашем театре декорации-панно были чисто плоскостными, как бы отъединенными от пространственно-объемных элементов, которых либо не было совсем, либо они давались лишь на

фоне панно (например, реквизит). В изобразительных задниках Вирсаладзе плоскостность сочетается с объемно-пространственными элементами. Это не панно в строгом смысле слова, но и не перспективный задник в чистом виде.

Изображение каждой картины смотрится как единый, в основе своей плоскостно-декоративный образ-фон. Но вместе с тем, благодаря намечаемой перспективе, оказывается возможным и его пространственно-объемное восприятие. Поэтому в таком изображении становятся органичными и не противоречат его художественной сути дверь в избе Данилы, через которую реально ходят; камень в уральском пейзаже, за которым реально скрывается Хозяйка и т. п.

Эта, казалось бы, незначительная особенность на самом деле является очень важной. Сочетание плоскостного фона и объемного первого плана (в частности, фигур актеров) отнюдь не всегда решалось убедительно даже у крупных художников. Вирсаладзе эту проблему разрешил блестяще. Благодаря двойственному характеру изобразительного фона, сочетающего черты плоскостного и объемно-пространственного решения, фигуры персонажей спектакля, реально выходящие из пространства малахитовой шкатулки, кажутся как бы вышедшими из ее изобразительной декорации, а тем самым и более органично «вписываются» в нее. Плоскостный в своей основе изобразительный фон словно разворачивается в объемно-пространственные танцевальные композиции первого плана, а последние будто сжимаются в этом фоне и собираются в нем, как в фокусе.

Декорации Вирсаладзе в «Каменном цветке» имеют некоторые черты стилизации. Они вызывают ассоциации с живописью по камню, по лаку, с росписями декоративных подносов и блюд. Художник здесь не подделывается ни под один из конкретных народных жанров, а исходит из общего духа, характера и стиля. Вместе с тем изображения Вирсаладзе совершенно реалистичны, предметно точны и лишены какой-либо нарочитой деформации. Поэтому эти изображения, с одной стороны, дают ясный, определенный образ места действия и эмоциональную характеристику самого действия, с другой стороны — лишены налета натуральности и бытовизма. Это как раз и соответствует специфике хореографического искусства, по природе реалистического, но опирающегося на небытовой («условный») язык.

Декорации Вирсаладзе всегда эмоциональны. Они не просто обозначают место действия, а несут в себе его выразительную характеристику.

— Так, светлый, приветливый уральский пейзаж в начале и в конце спектакля является своеобразным «изобразительным аккомпанементом» к образам Данилы и Катерины (илл. 2, 37). Иной характер имеет уральский пейзаж в сценах, где господствует Хозяйка Медной горы (ее первое явление Даниле, гибель Северьяна). Здесь он ночной, таинственный, освещенный бледно-желтой луной. И снова совсем иной пейзаж в сцене, где тоскующая Катерина странствует в поисках

исчезнувшего Данилы. Здесь дан Урал зимний: на серо-белых заснеженных елях лежат зеленоватые тени, кроваво-красная луна на небе «перекликается» с оранжево-красным пламенем костра и алым платочком Огневушки-поскакушки.

Именно потому, что пейзаж в спектакле в такой же мере образно-эмоциональный, как и предметно-изобразительный, никому и в голову не пришло спросить: почему Катерина, попав в подземное царство зимой (ее привела туда Огневушка-поскакушка из зимнего пейзажа), выходит из него с Данилой летом? Ведь с ее приходом в мир Хозяйки Медной горы все коллизии сразу же разрешились, и они с Данилой немедленно покинули подземное царство. Но поскольку место действия в спектакле определяется в первую очередь не логикой бытового сюжета, а логикой музыкально-хореографического действия, такое решение является оправданным. Жизнь без Данилы для Катерины — сон, смерть, земля, покрытая снегом; ее душа словно окутана снежной пеленой, покрыта снежным саваном. А освобождение героев из плена, расцвет их любви совпадают с цветением всей природы. Эта образно-эмоциональная логика здесь не противоречит жизненной, ибо действие балета — сказка.

Яркое образное значение имеют и другие картины спектакля при всей скупости их изобразительных средств. Изба Данилы проста и скромна, как и он сам. Подземное царство холодное и колючее, как и его властительница (илл. 17, 18). Ярмарка — пестрая и праздничная, темпераментная и жизнелюбивая, контрастирующая тоске Катерины, плену Данилы, статичной скованности и графической правильности мертвого подземного царства (илл. 23, 24).

Таким образом, изобразительное решение «Каменного цветка» оказывается слитым с танцевально-хореографическим действием прежде всего по содержанию. А его слияние с этим действием по форме не ограничивается только пространственно-композиционными особенностями, о которых выше шла речь, а усиливается и подчеркивается также колоритом.

Цветовое решение «Каменного цветка» поистине изумительно. Тонкий, изысканный вкус художника, пожалуй, наиболее прямо выражается именно в колористической сфере. Вирсаладзе без преувеличения можно назвать чародеем колорита.

Цвет в декорациях Вирсаладзе используется скупой (без нарочитой эффектности и крикливой броскости), но всегда выразительно и образно точно. Оттенки цвета всегда красивы и даны в удивительно гармоничных сочетаниях. В колористическом решении есть своя система, но нет никакого схематизма.

Прежде всего обращает на себя внимание, что в работах Вирсаладзе непременно присутствуют три ахроматических цвета: черный, серый и белый, представленные очень развито и богато. Из них нередко один получает преобладающее значение и доминирует среди трех или все три используются в равной мере.

В «Каменном цветке» роль ахроматических цветов тоже очень велика, причем господствует среди них черный. Черный цвет имеет одежда сцены; им образованы узоры малахитовой шкатулки, камней подземного царства, фигуры Хозяйки Медной горы; им очерчены контуры деревьев и скал; его мы видим в костюмах цыган, Северьяна. Серый цвет свойствен стволам деревьев, одеждам парней, обережных, скоморохов; серые сапоги на ногах у Данилы. Белый цвет — это цвет костюмов Катерины и ее подруг, заснеженного пейзажа.

Ахроматические цвета труднее, чем все другие, поддаются выразительному варьированию оттенков, эмоционально они более однотонны. Поэтому особенно удивительным является мастерство Вирсаладзе в создании многообразия их оттенков, в наполнении их внутренней эмоциональной жизнью.

В «Каменном цветке» это особенно относится к черному цвету. Можно даже сказать, что здесь Вирсаладзе применяет не черный цвет, а черные цвета, столь многообразен его черный в различном предметном значении: бездонный и глухой в фоне, матовый в разводах шкатулки, насыщенный в контурах деревьев и скал, блестящий на лаковых сапогах Северьяна, трагический в костюмах цыган и так далее.

Каждый раз вирсаладзевский черный цвет индивидуален и живет особой художественной жизнью. В нем есть что-то от традиций народного грузинского чернения по серебру, от национальной грузинской графики, от картин Нико Пирсманашвили. Но образы, созданные Вирсаладзе в «Каменном цветке», чисто русские, достоверно уральские.

Ахроматические цвета играют в колористическом решении спектакля существенную роль, составляя своеобразный «костяк» или «основу» этого решения. Но декорации Вирсаладзе отнюдь не отличаются графической сухостью и однообразием цвета. В них доминирует определенная гамма или сочетание цветовых групп, что имеет главное значение в общем колористическом воздействии спектакля.

В «Каменном цветке» определяющими цветовыми гаммами, которые словно «накладываются» на ахроматическую основу, образуя с ней единое колористическое целое, являются зеленая и фиолетово-красная. Дополнительное значение имеют желтые и голубые элементы — как бы штрихи, данные здесь в очень небольшом количестве.

Зеленый цвет, вообще довольно редкий у С. Вирсаладзе, здесь определяется уже общим замыслом художественного решения. Это цвет малахитовой шкатулки, малахитовых камешков, малахитовой вазы Данилы, Хозяйки Медной горы («малахитовой девки», как названа она у П. Бажова), а также скупой зелени пейзажного фона. Он присутствует в спектакле непрерывно. Различается он более светлыми и темными, глухими и яркими оттенками.

Фиолетово-лиловый цвет (в оттенках — сиреневый и чернильный, ядовито-яркий и разбеленный почти до розового) мы видим в костюмах Северьяна и отчасти Катерины («вдовый» фиолетовый цвет ее шарфа и подола платья во втором акте), а также в группе камней подземного царства и в элементах некоторых костюмов ярмарки. Красный цвет (в оттенках — розовый, малиновый, алый, пурпурный и др.) господствует в сцене ярмарки (одежды, ленты, карусель) и вновь появляется в зимнем пейзаже (луна, костер, Огневушка-поскакушка).

Эти основные гаммы дополняются элементами желтого (пальные рубахи некоторых парней, светло-желтая луна, бронзово-золотистые камни в подземном царстве) и голубого (шаровары Данилы, оторочки на платье Катерины).

В целом в спектакле разработана продуманная колористическая система, связанная с предметным содержанием изображения, с выявлением характеров героев, с эмоционально выразительной атмосферой спектакля. Она дополняется костюмами спектакля и сочетанием их с декорациями.

Новаторство Вирсаладзе в «Каменном цветке» проявилось уже в решении проблемы танцевальности балетных костюмов, что сказалось прежде всего в их покрое, форме и композиции.

Костюмы реальных персонажей сохраняют в основе своей особенности бытовой одежды. Но она облегчается и частично стилизуется в соответствии с требованиями танца. Так, в платьях Катерины и девушек сочетаются черты сарафана и балетной тюники. Данила и парни одеты в легкие рубахи, шаровары и мягкие сапоги или стилизованные лапти. В костюмах Северьяна, цыган, осторожных и ярмарочного люда также сохраняется бытовая основа, но костюмы и здесь приспособлены к задачам танцевально-пластического решения образов.

Фантастических же персонажей, кроме Огневушки-поскакушки — девочки в коротком платьице, Вирсаладзе и Григорович одевают в своего рода танцевальные униформы: трико у мужчин, так называемые «купальники» у женщин. Эти костюмы, однако, не являются отвлеченно-безликими, как в модерн-балете. Они расписаны, предметно-изобразительно конкретны: «малахитовая» Хозяйка Медной горы и ее свита, фиолетово-розовые и бронзово-золотистые камни подземного царства. Поэтому их «танцевальность» сочетается с образной характеристичностью. Такие костюмы явились в нашем балете новаторскими, были применены здесь впервые, а затем стали широко использоваться в других спектаклях.

Мужские костюмы главных героев в спектакле неизменны. У Данилы этим подчеркивается постоянство и стойкость его характера, у Северьяна — одноплановость его натуры. Женские же костюмы главных героев слегка варьируются. Костюм Катерины неизменен по крою и господствующему белому цвету. Но меняется цвет ее

оторочек и чуть окрашенной полы платья: в первом акте он зеленоватый (нежно-салатный), во втором — лилово-сиреневый, в третьем — бледно-розовый. Костюм Хозяйки на протяжении всего спектакля — малахитового цвета «купальник» с черными разводами. Но в ряде сцен этот костюм дополняется другими элементами: шлейфом, изображающим хвост ящерицы (первое явление Даниле), покрывалом царицы (подземное царство, конец), бытовой одеждой (переодевание на ярмарке).

В «Каменном цветке» ярко проявилась особенность, свойственная, по сути дела, всем — как ранним, так и поздним — работам Вирсаладзе: динамическая цветовая связь костюмов с декорациями. Особенно выступает она в сценах подземного царства и ярмарки.

Цвета костюмов те же, что и цвета декорации. Костюмы как бы развивают живописную тему декорации. Они сливаются с нею в единое колористическое целое.

Но декорация статична, костюмы же — благодаря танцу — в непрерывном движении. Тем самым изобразительное решение как бы динамизируется, колористическая система становится подвижной. Работа художника начинает не только отвечать задачам хореографии, но и соответствовать симфонизму музыки.

Особенно замечательна в этом отношении сцена ярмарки. Уже костюмы цыган, в основе своей черные, как бы вбирают в себя другие цвета спектакля: красные, желтые, зеленые, фиолетовые. Картина же ярмарки в целом является единственной, где собраны все без исключения цвета спектакля. В зеленой с черными узорами раме малахитовой шкатулки — декорация с изображением домика с флажком и карусели, где преобладают красный и черный цвета. Белые, серые и черные, красные и фиолетовые костюмы (с элементами желтого, голубого, зеленого) дополняют колористическое целое.

Вращается на заднем плане карусель декорации, и пестрым разноцветным вихрем несется «карусель» ярмарки. Если мы говорим о симфоническом танце, то вправе здесь сказать о «симфонической живописи», так она динамична, колористически стройна (при кажущейся пестроте и хаосе мелькающих костюмов), так соответствует музыке и внутренне наполнена ею.

Будучи высшим выражением танцевального симфонизма спектакля, картина ярмарки стала и его колористической кульминацией, своеобразным живописным центром. Музыка, драматургия, хореография и живопись слились здесь в единое художественное целое, обладающее яркой образностью и большим идейным смыслом.

Творчество Вирсаладзе отличается высокой художественной культурой, принадлежит к передовым явлениям изобразительного искусства. С точки зрения отсталых вкусов оно порою кажется непонятным, а для любителей дешевой красоты и слащавых штампов — бедным. Когда в Новосибирске был поставлен «Каменный цветок», театр стал получать письма от зрителей, сетовавших, что театр «поскупился»

на декорации, что оформление слишком бедное. Это был голос тех зрителей, которых театр приучил к декорационной роскоши и мишуре.

Пришлось по этому поводу специально выступить со статьей «Симфония красок» в местной газете художнику И. Севастьянову, бывшему тогда главным художником Новосибирского театра оперы и балета, и разъяснить глубокую, хотя и неброскую красоту вирсаладзевского «Каменного цветка». Он писал: «Никаких лишних деталей, все очень скупое и вместе с тем выразительно. Но не говорит ли эта скупость выразительных средств о бедности замысла, о «скупости» театра? Скорее, наоборот, такое оформление свидетельствует об богатстве, зрелости. Разве достоинство балета измеряется множеством декоративных арок, кулис и задников? Вовсе нет. Одной из причин неудачной постановки этого спектакля в Большом театре СССР (балетмейстер Лавровский, художник Старженецкая) являлись обильно написанные декорации, реально отображающие природу Урала, но по своему характеру ничего не имеющие общего с музыкальной и танцевальной драматургией балета»¹. И далее Севастьянов разъяснял, в чем прелесть и красота решения Вирсаладзе.

Мы рассказали об этом, чтобы подчеркнуть роль работ Вирсаладзе в воспитании эстетического вкуса. Художник не подделывается под зрителя, но ведет его вперед, заставляет наслаждаться красотой и думать о жизни, возвышает и облагораживает его внутренний мир. А в этом ведь и состоит главное назначение искусства.

Достижения и находки «Каменного цветка» были развиты Вирсаладзе в «Легенде о любви». Вот как писал об этом Д. Шостакович: «Здесь Вирсаладзе вновь поражает и убеждает высоким искусством и тонким вкусом. Прекрасное сценическое решение, безупречное ощущение реального Востока, множество колористических находок, играющих важную роль в драматургическом развитии спектакля, привлекают в работе художника»².

Подобно тому как хореография Григоровича в этом спектакле — одно из высших достижений советского балетного театра, так и работа художника здесь — одна из вершин нашего театрально-декорационного искусства. Немного можно указать образцов театральной декорации, где изобразительное решение столь полно отвечало бы художественному замыслу спектакля в целом, так органически сливалось бы с ним и так помогало бы силе его воздействия. Оформление «Легенды о любви» принадлежит к их числу.

Образ спектакля определяется, как и в «Каменном цветке», декорацией, расположенной на заднем плане и оставляющей всю сцену

¹ И. В. Севастьянов, Симфония красок.—«Вечерний Новосибирск», 1960, 6 января.

² Д. Шостакович, Несколько слов о спектакле.—«Легенда о любви», изд. ГАБТ СССР, 1965.

свободной для танца. Как и в предыдущем спектакле, в этой декорации сочетаются постоянные и изменяющиеся элементы (илл. 38, 39, 83, а также цветная вклейка).

Конструктивно она представляет собой ширму, две боковые створки которой складываются и раскрываются, а за ними находится центральная часть, где дается изобразительный фон каждой отдельной картины. Ширма заставляет вспомнить о народных площадных театриках Востока, что соответствует духу восточной легенды, лежащей в основе содержания спектакля. Кроме того, подобная ассоциация как бы оправдывает кукольно-марионеточные движения в обрисовке придворных и янычар.

Наружная часть створок ширмы украшена восточным орнаментом. А на их внутренней стороне помимо изображений начертаны также восточные письма. Поэтому и в закрытом и в раскрытом положении декорация напоминает не только ширму народного театра, но и древнюю восточную книгу, страницы которой словно «читаются» в ходе действия. Персонажи спектакля будто сходят со страниц этой книги и, рассказав о себе, вновь возвращаются в нее.

Образ книги подчеркивается также тем, что изображения внутри ширмы стилизованы под средневековую книжную миниатюру и даны как «врезки» на украшенных письмами страницах.

В «Каменном цветке» кроме малахитовой шкатулки на сцене не было ничего. В «Легенде о любви» Вирсаладзе не ограничивается декорацией заднего плана. Три жемчужных светильника неправильной причудливой формы, напоминающей восточный сосуд, висят на разных уровнях на первом плане слева. Два такие же на втором плане в центре. А по краям сцены у кулис — светильники, вытянутые, словно большие свечи или шандалы: два справа, один слева на разных планах.

Все эти светильники далеко не только «украшения». Помимо своего ассоциативного значения как источников света при «чтении» книги они играют важную роль в колористическом отношении, создавая как бы борьбу холодных и теплых оттенков света. Висящие светильники излучают жемчужно-голубое сияние, стоящие — оранжево-красное. Создается переливчатое мерцание теплых и холодных тонов.

Это видно уже на эскизе художника (см. цветную вклейку). У Вирсаладзе эскиз никогда не имеет самостоятельного живописного значения и не приобретает станковой законченности. Он лишь содержит в наброске основную образную идею оформления и его колористическую систему. То, что в эскизе дано в намеке, в замысле, на сцене получает развитие и законченное художественное воплощение. Так и в данном эскизе, намечающем идею ширмы-книги, светильников, принципиального решения костюмов. Но примечательно, что уже в эскизе художник «ставит свет», строя колорит на «борьбе» холодных и теплых тонов, связанных с различными по форме светильниками.

А кроме того все эти светильники играют важную роль в планировке и организации сценического пространства. Ведь полное обнажение огромной балетной сцены, при котором все изобразительное решение сосредоточено лишь на заднем плане, ведет к тому, что сценическое пространство становится порою невыразительным, нерасчлененным, скучным. Более того, оголение сцены может не только помогать танцу, предоставляя свободную площадь, но и в некотором смысле мешать ему, ибо оно создает неясность планов и структуры сценического пространства, а эта неясность в какой-то мере скрадывает рисунок хореографической композиции.

Вирсаладзе остроумно справляется с этой трудностью. Его светильники намечают планы сценического пространства, которое, таким образом, оказывается одновременно и обнаженным и расчлененным. Оно открыто и в то же время структурно оформлено. И потому свободное развертывание танцевального действия сочетается с ясной видимостью, удобочитаемостью пространственного рисунка хореографической композиции.

При оформлении «Легенды о любви» есть опасность создать на сцене традиционно-балетный слащаво-парфюмерный Восток, изобилующий всякого рода роскошной экзотикой. Подобного рода банальные декорации мы неоднократно видели в постановках «Баядерки», «Корсара», «Египетских ночей», «Шехеразады» и других балетов с восточной тематикой. Но подобно тому как в хореографии балетмейстер избежал ориентальных штампов, так и в оформлении художник оказался глубоко своеобразным и самобытным. В изобразительном решении нет ни шаблонной красоты, ни натуралистической этнографичности. Это Восток легенды, строгий и суровый, претворенный современным восприятием художника.

Изобразительные средства, которыми пользуется Вирсаладзе для создания фона каждой отдельной картины, крайне немногословны. При всем лаконизме декораций «Каменного цветка» там давался целостный образ пейзажа, интерьера, подземного царства. В «Легенде о любви» художник отказывается от целостных изображений и сводит их к фрагменту, детали: дверь дворца, которую расписывает Ферхад, высохший источник, часть здания восточного стиля и два кипариса, орнаментированная арка над ложем царицы и т. д.

Художник ограничивается как бы изобразительными намеками, предоставляя воображению зрителя дорисовать более целостную картину. Но эти намеки в художественном отношении вполне достаточны для создания эмоциональной атмосферы и определения места действия. Они — словно наброски на страницах легендарной книги, дополняемые орнаментами и письменами. И воспринимаются они в контексте образа книги в целом: действие развертывается не столько на фоне изображений, сколько на фоне страниц книги, имеющих изображения. Последние лишь конкретизируют хореографический «рассказ».

Как и в «Каменном цветке», здесь сочетаются черты живописного панно и перспективно-пространственного изображения. Ассоциирующиеся с книжной миниатюрой, изображения в основном являются плоскостными, чем подчеркивается значение створок ширмы именно как страниц книги. Вместе с тем эти плоскостные изображения включают объемно-пространственные элементы, обычно отсутствующие в панно и типичные для декораций иного типа: двери дворца, ложе Ширин и ложе Мехменэ Бану, отверстие в скале и т. д. Объемно-пространственное значение этих элементов подчеркивается тем, что они обыгрываются в действии: через отверстия и двери реально появляются и исчезают герои, на ложах они возлежат и т. п. Изображение здесь оказывается, таким образом, и участником и фоном действия. Среда спектакля одновременно как воспроизводит реальную среду, так и является особым миром, лишь ассоциирующимся с реальным.

Декорации типа панно в нашем театре сейчас не редкость. Но было время, когда они считались едва ли не формалистическими и почти не применялись. Значение спектаклей Вирсаладзе, в частности, в том, что они в конце 50-х годов помогли декорационным панно вновь обрести право на существование. После его спектаклей этот принцип стал применяться гораздо чаще. Но такого сочетания панно с иллюзорно-пространственным решением, которое свойственно двум названным спектаклям Вирсаладзе, не было и нет ни у кого. Это сочетание, основанное на привнесении реально обыгрываемых объемно-пространственных элементов в само плоскостное изображение, — находка художника.

Не менее значительно и собственно живописное новаторство Вирсаладзе.

«Легенда о любви» — спектакль изумительного колорита. Как и в «Каменном цветке», здесь строго продуманная и необычайно выразительная цветовая система. В ее основе та же «ахроматическая трехцветка» (черный, серый, белый), сочетающаяся с насыщенными цветовыми гаммами. Но доминирует в ней не черный, а серый цвет.

Спектакль идет в серых сукнах. Серый фон проглядывает в про светах изображений, орнаментов и письмен декорации. В спектакле немало серых костюмов и отдельных элементов в костюмах. Трудно представить, что серый цвет — символ, казалось бы, чего-то невыразительного посредственного, безликого — может быть столь прекрасен. Но колористическое волшебство Вирсаладзе в том и состоит, что он этот цвет насыщает поразительной эмоциональной жизнью. Благодаря освещению, бликам светильников, звучному соединению в росписи декораций черного и красного, черного и голубого, черного и фиолетового, а также благодаря ярким костюмам серый фон перестает быть серым: он начинает играть тонкими переливами розового, желтого, голубого. Он становится то жемчужным, то пепельно-серебристым, то дымчатым. Этот призрачный колорит как нельзя более

соответствует духу древней легенды, словно возникающей из глубины веков...

Основными цветовыми гаммами спектакля (помимо «ахроматической трехцветки») являются красная, сине-голубая и золотисто-желтая. Художник строго придерживается этих «заданных» гамм. Лишь в отдельных сценах, словно «разбивая» и предохраняя от схематизма продуманную колористическую систему, он «незаметно» вводит новые цветовые элементы. Так, в народной сцене появляются сосуды для воды, где на коричнево-терракотовую керамическую основу наложена зеленоватая обливка. А в ущелье, где Ферхад долбит гору, лежат фиолетовые тени. Эти небольшие «мазки», пришедшие из иных колористических систем, лишь подчеркивают строгость принятой в спектакле системы, дополняя и оживляя ее.

Какого разнообразия достигает художник применением основных цветов! Совершенно не замечаешь, что их так немного. Спектакль колористически разнообразен без пестроты и строг без сухости. Его основные цвета, выступая все в новых и новых сочетаниях, живут каждый раз особой художественной жизнью.

Вот, к примеру, сцена Ферхада и юношей. Вспомним, что танец юношей имеет «портретное» значение в характеристике Ферхада. Их единство художник подчеркивает цветом. Кроме белого, серого и черного здесь использован только голубой цвет. На Ферхаде голубые лосины, голубой пояс, белые чалма и рубашка. Те же цвета и в одежде юношей. Но они даны в иных сочетаниях: на одном голубая рубашка с черными пятнышками, на другом — белая с голубыми; на одном серые лосины и голубой пояс, на другом — наоборот, и т. д. Поэтому всей этой сцене, как и любой другой, свойственно одновременно и большое цветовое единство и большое разнообразие¹.

Одна из важнейших сторон изобразительного решения «Легенды о любви» — ее костюмы. В них достигнуто удивительное равновесие образной характеристичности и танцевальности. Восточные элементы — чалмы, пояса, нашивки и украшения — органически входят в общую композиционную структуру костюма, подчиненную задачам танца.

Так, в костюмах придворных (илл. 40) плащи накинуты только на одно, левое плечо, а правая пола халата подогнута к поясу. Таким образом, в правой части костюм обладает бытовой характерностью, а в левой оставляет тело открытым для танцевальных движений. Покрой и цветовая структура костюмов всадников и янычар подчеркивают их танцевальные движения, выявляют форму и рисунок хореографии. Разные пластические образы придворных и народа

¹ В московском спектакле одежды юношей те же по крою, но иные по цвету, чем в ленинградском. Здесь цвета одежд юношей приближены к массе народа, корифеями которой они выступают. Но они по-прежнему связаны также с костюмом Ферхада.

(скованный, несколько механичный в одном случае и гибкий, свободный, естественный в другом) определили и разные задачи художника. Костюмы царской стражи сделаны так, что их форма и цвет членят фигуры, руки, ноги всадников и янычар, подчеркивая резкость, «марионеточность» их движений (илл. 48, 49). В костюмах же народа преобладают цельные формы, свободные, плавные, «льющиеся» линии (илл. 55).

Подобную же связь костюма с хореографическим образом можно проследить и у всех действующих лиц балета. Она выражается не только в покрое, но и в цвете костюма.

Цвета костюмов, как и во всех спектаклях, оформленных Вирсаладзе, связаны с живописью декораций, динамизируют и развивают ее. У главных же героев они имеют, кроме того, образно-характеристическое значение.

В костюме Ферхада преобладает голубой цвет (в сочетании с белым и серым), в костюме Ширин — белый (с небольшими черными пятнышками-узорами). На руках и ногах Ширин — ниточки белого бисера, которые придают ее танцу трепетность. В дуэте с Мехменэ Бану на голове Ферхада, представляющегося царице ее супругом и властелином, — корона, а в костюме его появляются расшитый золотом нагрудник и коротенький красный плащ, усиленный звучанием голубого цвета костюма. Столь же закономерен цвет костюмов Визиря (черный с белой чалмой и красным плащом) и Незнакомца (целиком серый).

Но особенно замечательны в их образно-эмоциональной выразительности костюмы Мехменэ Бану. Самое активное действующее лицо спектакля, она является единственным персонажем, костюмы которого меняются несколько раз¹. В первой картине (горе у постели Ширин) костюм Мехменэ траурно-черный, перекликающийся с костюмами плакальщиц заднего плана. Во второй картине (шествие) он желтый. Желтый цвет в спектакле — это цвет золота. Помимо костюма царицы он свойствен еще только девушкам в танце золота и отчасти офицерам. Шествие — наиболее «царственный» эпизод в партии Мехменэ Бану. Поэтому она здесь в костюме желтого цвета (с черными элементами). В сцене в ее покоях (шуты, придворные танцовщицы, монолог) Мехменэ Бану с головы до ног красная. И этим она связывается со своим «портретным» окружением (красный предводитель черных шутов, красные элементы в черных костюмах придворных танцовщиц). А в третьем акте костюм Мехменэ Бану черный с красным, обобщающий ранее присущие ей цвета мрачного траура и обжи-

¹ Этим приемом Вирсаладзе пользуется и в других спектаклях. Так, в ленинградской постановке «Лоэнгрина» Вагнера (Театр имени С. М. Кирова, 1962) наиболее активный персонаж — Ортруда — единственный, костюмы которого меняются несколько раз и наиболее ярко насыщены по тону. Подробнее об этом см. в нашей книге «Изобразительное искусство и музыкальный театр» (М., «Советский художник», 1963, стр. 113—117).

гающе-огненных дум. Так через цветовой строй в костюмы проникает драматургия спектакля.

Не менее замечательна и «перекличка» костюма Ферхада с костюмами народа. Костюм Ферхада целиком голубой, костюмы народа — серые с голубым. Через серо-голубых юношей, выступающих корифеями народной массы, Ферхад колористически связывается с нею. Так цвет костюмов подчеркивает единство народа и героя.

«Легенда о любви» — пример абсолютной слитности художественного оформления с музыкальной драматургией и танцем. Поэтому совершенно невозможно согласиться с искусствоведом А. Владимирской, писавшей, что в «Легенде о любви» художник создал «несколько рассудочное решение» и что его декорация якобы «сама по себе не включает ничего индивидуального. Она годилась бы для любого балета, либретто которого основано на восточной легенде, сказке или были»¹.

Вот уж поистине несправедливое обвинение! Трудно назвать другой балет, в котором изобразительное решение играло бы столь существенную роль в создании эмоциональной атмосферы действия. «Легенда о любви» превосходит в этом отношении даже «Каменный цветок». Сочетанием изображения, света и костюмов художник создает в каждой картине удивительно тонкую, «вибрирующую», словно музыка, эмоциональную атмосферу, захватывающую зрителя не менее, чем само хореографическое действие.

Декорация «Легенды о любви» совершенно индивидуальна и не годилась бы ни для какого иного восточного балета. В ней нет ориентальных штампов восточной балетной классики и нет этнографизма, свойственного многим советским восточным балетам. Она индивидуальна прежде всего своей легендарностью, рожденной конкретным содержанием именно данного произведения. Она не годилась бы ни для сказки, ни, тем более, для были.

Изобразительное решение каждой отдельной картины соответствует ее музыкально-драматургической сущности. Лазурным кажется дворец в сцене Ферхада и юношей, пылающим — в сцене Мехменэ Бану. А высохший источник и надтреснутая расселина скалы? А скорбное ложе Ширин и тревожное в своем сочетании черного с красным ложе Мехменэ Бану? Неужели все это мыслимо в каком-либо другом произведении? Нет! Декорация Вирсаладзе в «Легенде о любви» является классическим образцом органической слитности изобразительного решения с музыкально-хореографической драматургией.

По отношению к «Каменному цветку» и «Легенде о любви» отметим, что декорации этих спектаклей при всей их немногословности и внешней скромности (но изысканности, утонченности) отличаются

¹ А. Владимирская, Ему благодарен зритель. — «Музыкальная жизнь», 1962, № 14, стр. 17.

удивительным синтетизмом в том смысле, что объединяют и органически сплавляют различные принципы и приемы художественного оформления спектакля, подчиняя их образному решению действия. Декорации этих спектаклей представляют собою конструкции (шкатулка, ширма) и в то же время они живописны. Они имеют черты панно и одновременно пространственно-перспективное решение. Они создают реальную среду действия и вместе с тем являются его образным фоном. Они как воспроизводят реальный мир, так и дают его метафорический образ, совмещая иллюзорность с иносказательностью. В синтетизме декораций Вирсаладзе коренится, видимо, секрет их многогранно-многопланового воздействия.

Органический сплав различных плодотворных принципов изобразительного решения спектакля, выработанных в истории советского театрально-декорационного искусства, — типичная тенденция в работах лучших художников конца 50-х — начала 60-х годов. Помимо Вирсаладзе в этом отношении можно назвать еще В. Рындина («Гамлет», «Война и мир», «Дон Карлос»), Н. Золотарева («Повесть о настоящем человеке», «Борис Годунов») и других. Вирсаладзе, быть может, наиболее ярко выразил эту тенденцию.

Слитность с балетмейстерским решением вообще типична для творчества Вирсаладзе. И потому там, где ложной оказывается общая концепция спектакля, страдает и работа художника. Именно это произошло с оформлением «Спящей красавицы».

Вирсаладзе вторично оформил «Спящую красавицу» на академической сцене. Изобразительное решение этого балета на сцене Театра имени С. М. Кирова (в постановке К. Сергеева, 1952) для своего времени находилось на высшем уровне театрально-декорационного искусства и содержало интересные находки. Но во второй половине 50-х годов в творчестве Вирсаладзе происходят сдвиги и появляются новые тенденции. После «Отелло», «Каменного цветка», «Легенды о любви», новосибирской версии «Семи красавиц», знаменовавших новый этап в утверждении принципов художественного оформления балетной сцены, Вирсаладзе стремился дать иное изобразительное решение и «Спящей красавицы».

Как и в других спектаклях, поставленных совместно с Григоровичем, художник добивался легкости, лаконизма, идейно-образного единства изобразительного решения. Но вместе с тем спектакль получился безжизненным и холодным, ибо новые декорационные принципы осуществлены в нем в значительной мере формально.

Виной тому — ложный для «Спящей красавицы» замысел спектакля-концерта, побудивший облечь сцену в «воздушные», но отвлеченные одежды из белого тюля, на котором в виде полунамека одноцветно обозначены не всегда ясные предметные изображения (илл. 104).

При виде этого решения можно вспомнить сказки О. Уайльда, символистскую драматургию М. Метерлинка или сценические произведения композиторов-импрессионистов, где декорации из тюле-

вой «пены» могли бы отвечать сути образного строя произведения. Но музыке Чайковского они противоречат. И не только ее внутренней архитектонике, но прежде всего ее теплоте и человечности, психологической насыщенности и эмоциональной страстности, душевной открытости и внутреннему драматизму. Декорации оказались здесь облегченными не только в прямом (физическом), но и в переносном (образно-содержательном) смысле слова.

Можно понять художника, который стремился при вторичном обращении к «Спящей красавице» отказаться от той несколько отвлеченной дворцовой и парковой архитектуры, которая была в его первом решении. Правда, колористическая тонкость, цветовое созвучие декораций и костюмов были великолепны и в первой постановке. Но все-таки некоторая тяжеловесность, традиционность, натуральность изображения, перегруженность его деталями должны были теперь уже не удовлетворять художника¹.

Но была в старой постановке одна декорация, принадлежавшая к шедеврам его творчества. Это картина охоты, переходящая в панораму. Достаточно было один раз посмотреть спектакль, чтобы навсегда запомнить полыхающую оранжево-рыжей листвой золотую осень с матово-серыми стволами деревьев и свинцово-серой водой заднего плана. Словно искры от огненного моря листвы вспыхивали оранжевые, рыжие, коричневые, красные «брызги» на бело-черно-сером фоне костюмов. И костюм принца, еще не выделившегося из своего окружения, был основан на той же цветовой гамме: серо-белый с золотом и кирпично-красная накидка. Аврора же являлась принцу светло-оранжевой в окружении белых дриад.

А затем этот праздничный и вместе с тем таинственный лес, в котором как бы само собой разумеющимися казались и бытовые развлечения придворных и фантастическое явление принцу феи Сирени с дриадами и призраком Авроры, переходил в панораму, роскошные картины которой, казалось, отвечали стремлению принца к неведомому, к романтическим далям.

Конечно, вся эта декорация была возможна лишь в контексте старого спектакля и оказалась бы выпадающей при ином общем решении. Но о ней — лучшей в прежней постановке — с особенным сожалением вспоминаешь, когда смотришь новый спектакль. Ведь именно в картине охоты нового спектакля наиболее неопределенным кажется место действия, панорама же попросту пропала. Ненужное, образно невыразительное отанцовывание панорамы убило художника. Ради пробегающих на па-де-бурре спиной к зрителям девиц в белых хитонах художник должен был отказаться от изображения панорамы. Вместо движущейся картины, которую предполагал и на которую

¹ Более подробную характеристику прежнего оформления «Спящей красавицы» см. в нашей книге «Изобразительное искусство и музыкальный театр», стр. 120—121.

рассчитывал композитор, — световые блики на заднем плане, плывущие белые тюли, и на них какие-то хилые травы — не то камыши, не то осока. Вот и вся панорама! А ведь она могла бы быть не просто красивой и эффектной картиной, а своего рода изобразительной кульминацией спектакля, как стала ею ярмарка в «Каменном цветке».

Правда, и в этом в целом неудачном решении Вирсаладзе остается все-таки самим собой — художником выдающегося таланта. Его изысканный и тонкий вкус проявляется и здесь прежде всего в колористическом строе спектакля. Его цвета красивы и благородны по тону, даны в удивительно гармоничных сочетаниях.

В «обязательной» для позднего Вирсаладзе «ахроматической трехцветке» доминирует белый цвет (вспомним, что в «Каменном цветке» доминировал черный, а в «Легенде о любви» — серый). Помимо одежды сцены он составляет основу многих костюмов. Черный цвет в спектакле связан только с образом феи Карабос. Она целиком черная, и больше черного цвета нет нигде. Это делает «звучание» его в облике феи Карабос особенно активным. Свита феи Карабос (летучие мыши) — серая. Серые элементы есть и в костюмах.

Цветовые гаммы спектакля возникают из одноцветно намеченных на тюле предметных изображений, а также из всего многообразия костюмов. Они особые в каждом акте. В первом акте господствуют сине-голубые и сиренево-лиловые тона, во втором — зеленые самых разнообразных оттенков. В третьем — серо-голубые и малиново-розовые. Тона первых двух актов приглушенные, нежные, порой матовые; третьего, точнее — финала, более звучные, яркие (праздник, апофеоз). В этом сказалась присущая Вирсаладзе «колористическая драматургия».

Решение каждого акта в одной цветовой гамме и одноцветность изображений на тюле придают всему оформлению в целом некоторую графичность. Свойственная уже «Легенде о любви» (наброски на страницах книги), она усиливается в «Спящей красавице». Это сочетание живописи с графикой, переплетение и взаимопроникновение их специфических особенностей — глубоко современная тенденция в изобразительном искусстве. Жаль только, что здесь она «работает» мимо содержания спектакля.

Цветовой строй — самая сильная сторона оформления спектакля, в том числе костюмов. Что же касается покроя костюмов, то во многих случаях он здесь неудачен. Высокие кринолины придворных дам, высокие воротники мужчин, обручи над головой короля и королевы утяжеляют спектакль (илл. 105). Чрезмерная детализация костюмов противоречит скупости декораций. Подчеркнутая стилизация бытового придворно-аристократического костюма XVIII века кажется странной в столь антибытовом общем решении.

Тем не менее в костюмах сказались также и сильные стороны творчества Вирсаладзе. В прежней постановке преобладали костюмы типа «гран-туалет», вписывавшиеся в декорации барочного стиля.

Здесь упростился, стал более лаконичным и выразительным силуэт, облегчились линии, гармоничнее стало цветовое единство.

«Спящая красавица» в новой версии в целом все-таки не удалась художнику. Как и в работе балетмейстера, здесь есть верные тенденции (легкость, лаконизм, образно-конструктивное единство) и сильные стороны (колористический строй). Но они обесцениваются недостатками изобразительного решения и противоречием его с музыкой.

В работе же над «Щелкунчиком» П. Чайковского художником словно был взят реванш за неудачу «Спящей красавицы». К оформлению этого балета Вирсаладзе также обратился вторично; его первая работа — ленинградский спектакль в постановке В. Вайнонена (1954). Здесь глубокое и новаторское прочтение балетмейстером произведения Чайковского определило и удачу работы художника.

В сравнении со старой ленинградской постановкой, оформление «Щелкунчика», поставленного Ю. Григоровичем, внешне более скромно, менее нарядно и парадно. Это связано с тем, что в спектакле Григоровича акцент перенесен с внешней декоративности на психологическое и драматическое содержание. Вместе с тем новое изобразительное решение является более обобщенным, менее детализированным, чем ранее. И это также не случайно, а продиктовано обобщенностью крупных хореографических форм, лежащих в основе новой постановки «Щелкунчика»¹.

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

Мышление художника и балетмейстера идет здесь по общему пути. Об этом говорит уже самое начало спектакля — сцена сбора гостей на елку. Мы помним, что в 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 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

¹ Более подробно о декорациях Вирсаладзе в первой постановке «Щелкунчика» см. в книге П. Карпа «О балете» (М., «Искусство», 1967, стр. 86—88).

проекции, изображение падающего снега имело бы бытоподобный характер, и сцена в принципе мало отличалась бы от решения Вайнонена. С другой стороны, если бы этот занавес представлял собой только театральную драпировку, то исчез бы бытовой характер появления гостей, оказалось бы подчеркнутым экспозиционное значение их образов, но при этом утратилась бы столь необходимая в спектакле атмосфера зимнего вечера, исчезла бы поэтичность образа падающих снежинок, которые превращаются потом в танцевальное олицетворение счастливой мечты героев. И Вирсаладзе соединяет тюль с драпировкой, создавая сложный, двухплановый занавес: на первом плане — белый тюль с проекцией падающего снега, а за ним высвечивается изображение розово-серых драпировок. Тем самым снимается бытовой характер появления гостей, но и преодолевается опасность отвлеченно-безликой театральности; подчеркивается обобщающе-экспозиционное значение сцены, но сохраняется изобразительная конкретность.

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.

В изобразительном решении Вирсаладзе противопоставлены быт (дом, где живет Маша) и мечта (сказочные превращения). Быть может, ни в одном другом спектакле, оформленном Вирсаладзе, предметно-изобразительные образы не играли такой роли, как в этом. Ведь именно через характер предметного изображения сопоставляются здесь быт и мечта, фантастика и реальность. И потому при всем лаконизме общего решения предметно-изобразительная сфера здесь развернута и образно наполнена.

В первую очередь это относится к образу елки. Ведь елка здесь не просто элемент декорации или реквизита и не только часть общего образа-фона. Она — своеобразное «действующее лицо» спектакля. Она — и праздничное чудо, восхищающее детей и манящее их воображение, и таинственное обиталище оживающих игрушек, и символ прекрасного будущего, зовущего юных героев. Ее образ лейтмотивом проходит через все картины спектакля. И феерическое путешествие юных героев в сказочном сне Маши оказывается их путешествием по елке. Она составляет фон этого путешествия и предстает на сцене то целиком, то отдельным фрагментом, заполняющим весь задний план, то одной вершиной.

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 ели.

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 вершины. И 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. А 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 его танцевальные образы и хореографические композиции. Эта образная многозначность елки словно находит отзвук в ее многоцветности. Перед нами менее всего натуральная, «бытовая» елка. Она то таинственно-черная, то серебристо-сверкающая, то розоватая. Она то предстает перед нами целиком во всем своем великолении, то словно заполняет всю сцену, то манит своей блистающей верхушкой. Верись, 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 гаммами: розово-красной и голубой. При этом в первом акте кроме «ахроматической трехцветки» преобладает розово-красная гамма, а во втором к ней присоединяется также серебристо-голубая.

Костюмы, как и в других спектаклях Вирсаладзе, по своему крою 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 платица девочек и курточки мальчиков строит на сочетании прозрачных и нежных тонов. Все эскизы выполнены гуашью, но в изображениях взрослых она напоминает темперу, детей — акварель. Как это нередко бывает у Вирсаладзе, отвлекаясь в эскизе 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. И 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 бывает, 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, как всегда у Вирсаладзе, «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-голу-

бые участники большого вальса в последней картине, танцующие с канделябрами из красных и розовых свечей, кажутся словно отделившимися от елки.

Вместе с тем 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 крою, 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 образного мира Щелкунчика и Маши, их друзья, сопровождающие их на пути к счастью и переживающие все перипетии их судьбы. Эти куклы в спектакле не механичны и не демоничны, а человечны, трогательны и простодушны. Их наряды (удивительная деталь), соответствуя их 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.

Колористическая система изобразительного решения «Щелкунчика», как всегда у Вирсаладзе, строго продумана и четко организована. Вместе с тем в ней нет никакого схематизма. Она кажется органически рождающейся из содержания.

Новой победой Вирсаладзе стал «Спартак» А. Хачатуряна (Большой театр, 1968) в постановке Ю. Григоровича. Художником первого варианта «Спартака», созданного Л. Якобсоном в Театре им. С. М. Кирова, также должен был быть Вирсаладзе. Но тяжелая болезнь прервала уже начавшуюся работу над эскизами и не позволила тогда ее завершить. Спектакль вышел в оформлении В. Ходасевич.

Сохранились два эскиза Вирсаладзе к «Спартаку», написанные в 1955 году (собрание Г. М. Левитина). На одном из них изображена арена цирка, за стеной которого видны громоздящиеся друг на друга здания Рима. Композиция эскиза сложна, а изображенная архитектура пышна и громоздка. Другой эскиз — набросок сцены у Красса.

Трудно сказать, пошла бы творческая мысль художника, продолжи он работу над спектаклем, именно тем путем, что намечен в эскизах, или Вирсаладзе в итоге создал бы нечто принципиально иное. Во всяком случае, здесь пока не видно новых тенденций, которые наметились уже в это время у Вирсаладзе.

Но примечательно, что все последующие художники (В. Ходасевич, А. Константиновский, В. Рындин и другие) шли в решении оформления в том же направлении, которое первоначально намечено у Вирсаладзе: от исторической достоверности, от пышного, грандиозного и монументального образа Рима. Такое направление поиска определялось эстетикой балета-пьесы, и в результате ни одна из работ не приобрела принципиального значения.

В постановке Григоровича «Спартак» получил новаторское истолкование. И оформление Вирсаладзе неотделимо от этого истолкования. Сопоставление старых набросков с новой работой наглядно показывает, на какую высоту теперь поднялось искусство художника.

Изобразительная трактовка балета органически вытекает из идейно-образной концепции постановки. Художник создал не историко-этнографический, а обобщенный образ Древнего Рима, переданный через его архитектуру и через костюмы действующих лиц. В декорациях нет пышности и великолепия, но есть величие и суровость. Они словно «аккомпанируют» народной трагедии.

Вирсаладзе стремится здесь не столько показать Рим, каким он был в ту эпоху, сколько выразить впечатления и представления сегодняшнего дня. Его Рим возникает словно «видение прошлого».

Занавес к спектаклю изображает глухую стену римского архитектурного сооружения из старых, замшелых, выщербленных камней. Она украшена пилястрами, на ней высечены латинские письмена. Эта стена — олицетворение мощи Римской империи — встает как неодолимая преграда на пути к свободе. О нее словно разбивается порыв восставших, получающий трагический исход.

Занавес живописен, хотя почти монохромен. Здесь преобладают черное и серое. Вместе с тем стена озарена лучом света (он написан уже в эскизе) и на ней лежат красные отблески, словно пятна запекшейся крови. Занавес этот представляет собой как бы «формулу» образно-эмоционального и живописного строя спектакля.

При реализации эскиза Вирсаладзе не ограничился только живописными средствами, а применил фактурную разработку холста посредством аппликаций. Это увеличило богатство оттенков в пределах каждого цвета и сделало камни словно «живыми».

Две мощные арки из старого серого камня, грубой обтески и кладки, как бы вводят в мир спектакля, сливаясь в единое целое с декорациями каждой картины. В этих арках существен уже самый масштаб гигантских камней по отношению к человеку. Люди у подножия кажутся маленькими, мощь камня подавляет их. Поскольку обрамление остается постоянным для всего спектакля, эти арки воспринимаются как символ абсолютизма, делающего ничтожной человеческую личность.

Несмотря на многокартинность спектакля (постановщик дал ему подзаголовок «балет в двенадцати картинах и девяти монологах»), в нем сравнительно немного изображений заднего плана. В лаконизме средств проявилось высшее, мудрое мастерство художника.

Ряд картин идет на фоне занавеса заднего плана, изображающего темное, покрытое тучами небо: у горизонта — груда массивных камней, подобных тем, из которых сложены арки. На этом фоне разворачивается действие первой картины первого акта (шествие полководца Красса во главе римских легионов, представляющее собой не столько шествие, сколько нашествие на мир вражеских полчищ), первой картины второго акта (сцена народного ликования, торжества свободы) и всех, кроме первой, картин третьего акта (в том числе гибели Спартака и заключительного реквиема). В третьем акте добавляются некоторые дополнительные детали: палатка Спартака, радуга с изображением каменного архитрава, украшенного древнеримским оружием.

При всей своей скромности этот фон не нейтрален. Он создает трагичную, грозную атмосферу и необычайно помогает балетмейстеру в достижении обобщенности хореографии. Торжество милитаризма, ликование народа, вырвавшегося на свободу из тисков деспотии, решающее сражение двух антагонистических сил и трагическое поражение народного восстания — все это происходит не в «чистом поле» и не в каком-либо другом определенном месте, а как бы в мире вообще, характеризуя состояние человечества в целом.

Большинство картин имеет, однако, архитектурный фон. По своему образному смыслу он соответствует двум лагерям — господ и рабов.

Мир господ — дворец Красса, мир рабов — каменные ограды. Вилла Красса — грандиозное архитектурное сооружение с колоннами в два этажа. Оно «обрезано» рамой сцены и потому кажется, что уходит ввысь, в бесконечность. Этим подчеркивается его подавляющая мощь.

Несмотря на регулярный, правильный ритм колонн, дворец Красса кажется глухой стеной, лишь декорированной и разукрашенной портиками и колоннадами. Так обобщенный образ древнеримской архитектуры выражает противоречия между пышной, хотя и несколько механической гармонией господствующего мира и его

варварской сущью. Это противоречие раскрывается и в хореографии спектакля.

Экстерьер дворца Красса написан на трех подъемных плоскостях (створках), при этом камни стены не только написаны, но и фактурно разработаны. В некоторых картинах средняя плоскость поднимается и в просвете открывается колоннада. На заднем плане тем самым образуется как бы терраса (в центре ее золотой скульптурный портрет римского императора). Это — интерьер дворца Красса, где происходит сначала праздник, а затем изгнание патрициев спартаковцами.

Еще одну интерьерную сцену видим мы в третьей картине первого акта. Пир у Красса идет на черном фоне с едва прорисованными (словно выступающими из мрака) барельефами и скульптурами.

Миру патрициев противостоит мир рабов (картины «Загон для рабов», «Казарма гладиаторов» в первом акте). Здесь вместо стройной, расчлененной архитектуры — высокие глухие стены из грубого камня. С холодной и механичной гармоничностью патрицианского мира, подчеркнутой правильными ритмами колоннад, контрастирует стихия мощной кладки необработанного камня. Эти стены напоминают тюремную ограду.

Вся каменная архитектура изображений заднего плана сочетается в единое целое с арками постоянного обрамления. Она символизирует гнетущий мир мрачной деспотии.

Как видим, здесь нет лаконизма ради лаконизма. При всей скупости изобразительных средств они оказываются вполне достаточными, чтобы образно раскрыть сущность спектакля.

Вместе с тем главное в декорациях — обобщающая символика, а не историческая конкретность. Вирсаладзе упорно шел к ней, добивался ее в процессе работы над эскизами.

Так, первоначально для массовых сцен нашествия, боев, восстания народа и гладиаторов был сделан эскиз, изображавший открытую местность со сторожевой башней на заднем плане. Для данного спектакля такое решение было слишком конкретным и локальным. И Вирсаладзе убирает башню, помещает на горизонте груды камней и дает одно лишь «дымное» небо. Теперь действие совершается не в определенном месте, а в мире в целом.

Загон для рабов Вирсаладзе первоначально изображает в виде каменной ограды в «натуральную» величину. Затем он отбрасывает этот вариант и создает глухую стену, уходящую под колосники. Возникает символ гнетущей неволи, подавляющей непреодолимой преграды. Снова мышление художника идет по пути образного обобщения, усиления внутренней масштабности изображения.

Интересно в этом отношении сравнить также эскиз и декорацию картины «Палатка Спартака». На эскизе изображена палатка более реальная, на сцене — более условная. На эскизе она дана крупнее и удельный вес ее в композиции целого значительнее. На сцене

палатка обозначена, намечена, но не доминирует. Причина такого изменения отнюдь не в неумении воплотить на сцене намеченное в эскизе, а в том же тяготении к обобщенности. Художник сознательно стремился избежать того, чтобы «бытовая» предметная деталь приобретала центральную роль в композиции целого. Обобщенно-символические формы у него господствуют и определяют общее впечатление.

Поэтому и в картине «Пир у Красса» (в первом действии) конкретные бытовые аксессуары (ложе, статуи, светильники) не столько видны, сколько виднеются на заднем плане. Они выплывают из мрака и тонут в нем. Важна опять-таки не конкретность отдельной бытовой детали, а символическая обобщенность целостного образа (илл. 133—134).

Огромную роль, как всегда у Вирсаладзе, играет колористический строй оформления. В «Спартаке» он мрачный, декорации подчеркивают трагизм событий.

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. Именно они, кстати, подчеркиваются дирижером спектакля Г. Рождественским. А потому вполне естественно, что эти же качества нашли свое выражение и в изобразительном решении. Балетмейстер, дирижер и художник выступают здесь как творческие единомышленники в понимании сути спектакля, его образно-смыслового «зерна». Образую 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.

В предыдущих постановках «Спартака» на ленинградской и московской сценах художники В. Ходасевич, А. Константиновский, В. Рындин стремились создать роскошное и пышное оформление в духе декоративных качеств музыки. Но глубина содержания уходила из спектакля. Внешне декорации Вирсаладзе менее созвучны музыке Хачатуряна. 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.

Взять, к примеру, серый цвет. Каких только градаций серого здесь нет! Замшелые серые камни, стальные латы и шлемы, серебряные знамена. Серебристо-серые, дымчато-серые, серо-голубые, серо-стальные, грязно-серые, мышинные и многие другие оттенки находим мы в костюмах. А сочетания серого с черным и белым, с красным

и розовым, с синим и голубым, с коричневым и желтым, с зеленоватым и оранжевым — они поистине неисчерпаемы!

Обычная для Вирсаладзе ахроматическая «трехцветка» составляет здесь не основу, на которую накладываются другие цвета, как это имело место в предыдущих спектаклях, а является доминирующей гаммой спектакля, определяющей его колористический строй. Преобладают черно-серые тона, которые и создают мрачную атмосферу. Это прежде всего тона старых, пористых камней архитектурных сооружений, а также туч тревожного ночного неба. Хроматические же цвета здесь крайне скупы и имеют, скорее, дополнительное значение. Это в основном желтый, красный и отчасти синий. Они создаются элементами самой живописи и цветными подсветками.

Желтизной отливают камни загона для рабов. Золотой блеск ослепляет на пиру у Красса. Красные отблески лежат на стенах казармы гладнаторов и на их костюмах. Лирические же эпизоды между Спартаком и Фригией оттеняются синими подсветками.

Свет в этом спектакле у Вирсаладзе особый. Он почти всюду локальный: герои и эпизоды действия словно вырываются освещением из окружающего его мрака (как на картинах Рембрандта). Этим еще больше подчеркивается драматизм происходящего на сцене. А цвета освещения соответствуют общей колористической системе спектакля: желтый, красный, синий и никаких других. Особый колорит освещения связан здесь еще и с тем, что каждый цвет дополнительно (опять-таки в соответствии со строем спектакля в целом) пропускается еще через серый фильтр, придающий ему мягкость и связывающий его с общей системой изобразительного решения.

Колористический строй спектакля, играющий столь значительную роль в выявлении его эмоционально-образной атмосферы, возникает из цвета изображенных предметов, то есть в основе своей он изобразительно-предметен. Но общая система декорационного решения дополняется также поразительной находкой Вирсаладзе, не имеющей предметного значения, о которой следует сказать особо.

Над сценой раскинулся свободно провисающий велум (полог, тент), сделанный из тюля, расписанного черным с отдельными желто-бурыми мазками (как бы подсветками), подчеркивающими его форму. Подвешенный на нескольких канатах (ясно видимых, ибо они специально оттенены белым), этот велум может многообразно менять свои очертания. В некоторых картинах он приобретает предметное значение (то есть изображает реальный полог). Но в большинстве случаев он предметно-изобразительного значения не имеет и используется в совершенно иных функциях.

Прежде всего он играет служебно-композиционную роль: опускаясь в промежутках между картинами, велум образует внутренний занавес, за которым происходит смена декораций заднего плана. На его фоне в это время идут сольные монологи героев, связывающие в спектакле хореографию смежных картин.

Мастерство Вирсаладзе, решившего одновременно проблему перемен декораций и фона для монологов столь просто и при этом в связи с общим образно-композиционным строем, поистине поразительно. Но еще интереснее другое: велум имеет в спектакле непредметное образно-выразительное значение, дополняя изобразительные формы и сочетаясь с ними в единое целое. Он — и полог, и занавес-фон, но вместе с тем он также эмоциональное цветовое пятно в общей колористической системе, усиливающее ее драматизм. При этом велум вызывает многообразные, порой весьма существенные ассоциации. Он кажется то паутиной, страшно раскинувшейся между вековыми арками; то траурным крылом, осеняющим сцену; то грозной, таинственной тучей, медленно приближающейся и несущей беду; то угрожающе нависшей сетью, которая вот-вот опутает героев; то копошащейся бесформенной черной каракатицей или медузой, возникающей словно кошмарное наваждение. И тогда он становится эмоционально-смысловым средоточием изобразительной композиции, которая без него стала бы более элементарной и эстетически плоской. Кажется даже, что в этом неуловимо изменчивом образе заключена трагедийная судьба событий.

Этот велум — не только многогранная по простоте и художественной тонкости находка Вирсаладзе. Он имеет принципиальное значение с точки зрения синтеза изобразительных и неизобразительных форм в художественном решении спектакля.

Мы против беспредметного оформления, которое при последовательном его применении лишает спектакль образности. Изображение — предпосылка и основа изобразительного искусства. Но к нему не сводится художественное оформление спектакля. Не сводится, во-первых, потому, что изображение непременно должно быть выразительным. А во-вторых, изображение в принципе может дополняться беспредметными, неизобразительными элементами, сочетающимися с ним в единое художественное целое. И когда такой синтез внутренне оправдан и композиционно найден, он только обогащает спектакль. В этом принципиальное значение данной находки Вирсаладзе для всего нашего театрально-декорационного искусства.

Синтез предметных и беспредметных элементов Вирсаладзе осуществляет и в разработке костюмов. Они, как всегда, связаны у него с живописью декораций, внося в нее отдельные дополнительные мазки. Но есть и новое. Оно именно в единстве предметных и беспредметных деталей.

Особенно отчетливо это заметно в костюмах спартаковцев. Они серые с красными элементами. Но эти красные элементы неструктурны (пятна в разных частях костюмов) и беспредметны (не являются цветом определенных деталей костюма). Они могут ассоциироваться и с запекшейся кровью, и с красными нашивками, но могут и ни с чем не ассоциироваться, ибо имеют прежде всего чисто эмоциональный смысл. Именно неструктурность и беспредметность этих

пятен и подчеркивает их эмоциональное значение (см. цветную вклейку).

При этом художественная тонкость и мастерство Вирсаладзе приводят к тому, что костюмы ни в какой мере не кажутся «пятнистыми». Мы воспринимаем прежде всего целостный облик воина-спартаковца, облаченного в серое с красным. А когда костюмы сочетаются еще и с красными подсветками, вообще становится неясным: то ли это красные части самих костюмов, то ли на них лежит отблеск кровавой зари пожара.

В движении, в танце цвета смешиваются. Одежания спартаковцев, будучи серыми, словно вспыхивают красными пятнами, озаряются всплесками пламени. Это необычайно усиливает их динамичность.

А в костюмах куртизанок динамичность достигнута благодаря вплетению в их хитоны свободно провисающих разноцветных полос: желтых, оранжевых, салатных. Во время танца окраска одежд кажется неуловимо изменчивой, костюм словно все время живет в каком-то взвихренном движении.

Вирсаладзе в «Спартаке» достигает высшего мастерства в выражении через костюмы внутренней драматургии спектакля. Два лагеря противопоставлены по цвету. Основа народных костюмов серая, патрицианского мира — белая. Но в различных группах господ и рабов эти цвета претворены по-разному. Костюмы рабов грязно-серые с желтыми элементами, гладиаторов — серо-стальные с красными элементами, пастухов — черно-серые с синими и коричневыми деталями, рабынь — пепельно-угольные с красным («вышедшие из пожара» — такая метафора рождается, когда на сцене впервые появляются рабыни). Одежания патрициев и патрицианок серебристо-белые с голубоватыми элементами, Красса — белые с оранжевым и золотым, Эгины — белые с сиреневым, красным, черным. В одежде же войска Красса, шутов, куртизанок смешиваются цвета двух лагерей. Ведь все они в прошлом рабы. Но они не противостоят миру господ, а подавлены им и слились с ним.

Есть в костюмах немало и других интересных находок. Так, у Спартака на одной ноге надет защитный панцирь, на другой его нет. Это тот же принцип соединения характеристичности с танцевальностью, что у придворных в «Легенде о любви»; одна половина «характеристическая», другая — «танцевальная».

Фигура Спартака более обнажена, Красса — закрыта. То, что в костюме Спартака дано намеком (например, плащ, перекинутый через плечо), у Красса реализовано полностью. Художник не повторяет в одежде Красса того сочетания условных и реальных элементов, которое есть в облике Спартака. Например, защитный панцирь у Красса не на одной ноге, а на двух. От этого его фигура кажется более массивной и громоздкой. Разумеется, эти детали костюма Красса сделаны так, что актер ничего не теряет в подвижности и танцевальности. Но благодаря им подчеркивается контраст внеш-

него облика двух героев — Красса и Спартака: Красс кажется тяжелым, Спартак — легким. Такая «драматургия» костюмов соответствует теме мощи Рима и еще больше оттеняет героический образ Спартака.

Великолепно сочетание сиреневой накидки Эгины и ее огненно-рыжих волос в сцене праздника во дворце Красса. Необыкновенно красивы на черном фоне декораций оранжевые плащи Эгины и Красса в третьей картине первого акта. А кроваво-красные набедренные повязки у рабов-анадабатов словно говорят об их трагической судьбе.

Вирсаладзе одевает римских патрициев и патрицианок в грандиозной сцене праздника во дворце Красса (третья картина второго акта) в костюмы не исторически достоверные, а чисто танцевальные. Они отливают золотом и серебром. Ему гораздо важнее было выразить ослепительный блеск и помпезное торжество могущественной деспотии, нежели рассказать о том, как одевались патриции и патрицианки древней эпохи.

При сочинении эскизов костюмов Вирсаладзе не ограничивался чисто живописными средствами, а вводил аппликации из бархата, тюля, парчи. В результате эскизы получились очень живыми и фактурно разработанными.

Гладиаторы, рабы, пастухи, патриции и патрицианки, шуты и куртизанки на эскизах даны группами. Это не мизансценные группы, но в них намечена пластическая характеристика: согбенные позы рабов, мужественная поступь гладиаторов, летящее движение куртизанок и т. д. Во всем этом выразилось стремление к образности, намечаемой уже в эскизах и осуществляемой затем в спектакле.

«Спартак» — одна из самых внешне скромных, наименее эффектных и броских, но вместе с тем глубоких работ художника. Если в ней он добился блистательного успеха, то новая версия «Лебединого озера», будучи очень значительной и интересной работой, оказалась вместе с тем не лишенной некоторых противоречий, как и концепция всего спектакля в целом.

Можно без преувеличения сказать, что «Лебединое озеро» сопутствует художнику едва ли не на протяжении всего его творческого пути, начиная с первых его самостоятельных шагов в театре. Он оформлял его не менее пяти раз, и при этом к некоторым актам у него есть ряд неосуществленных эскизов.

Новое оформление постановки Большого театра в 1969 году целиком подчинено концепции спектакля. Более того, эта концепция, в первом варианте не вполне последовательно выраженная в хореографии Григоровича, в значительной мере воплощена именно через декорации Вирсаладзе.

Символический характер нового спектакля потребовал отказа в оформлении от бытовой конкретности. Предшествующие работы Вирсаладзе, связанные с этим произведением, были сказочными и поэтичными. Декорации этих спектаклей были глубоко эмоцио-

нальными — лиричными и драматичными, — но в рамках иллюзорно-повествовательного решения.

В спектакле Григоровича нет и не может быть места бытовой конкретности, хотя бы даже в рамках сказочного жанра. Реальные замок и парк, реальное озеро заменены здесь символическими. В основе решения спектакля в первом варианте — «архитектурная фантазия на готическую тему» и «наплыв» накладывающегося на нее озера, олицетворяющего мечту, видение, грезу.

«Архитектурная фантазия» различна в первом и во втором актах. В первой картине она таинственна, неопределенна по очертаниям, многопланова. Системой тюлевых занавесов с прорезями и изобразительно-живописными аппликациями Вирсаладзе достигает впечатления тающих, теряющихся в дымке контуров сооружения. То ли это галерея готического замка с высокими стрельчатыми арками и тонкими колоннами, теряющимися в туманной глубине, то ли задумчивые руины, то ли просто воспоминание о рыцарском мире.

В третьей картине архитектурная декорация более определена, симметрична, торжественна. В центре ее — трон под балдахином, на котором восседает Владетельная принцесса — мать Зигфрида. Но и здесь изображение лишено бытовой и исторической конкретности. Это образ-воспоминание, образ-фантазия, образ-символ, но только не реальный замок в его исторической подлинности.

Колорит архитектурных декораций сумрачный, красновато-коричневый с серым и черным. Декорации благородны по цвету. Тускло мерцают переливы горячих тонов, внезапно вспыхивающих на общем мрачноватом фоне. Это придает изображению оттенок драматизма.

Лебединое озеро — видение и мечта, мир идеала, выступающий словно «подтекст» реального бытия. Как сказано, в первом варианте оно давалось «наплывом» на архитектурную декорацию. Но это была не проекция, а самостоятельная новая декорация.

Как и все другие, она основана на сочетании нескольких тюлевых занавесов с прорезями и изобразительно-живописными аппликациями. В результате этого сочетания казалось, будто озеро проступает, виднеется, просвечивает сквозь проемы архитектурной композиции.

Если подходить к такой декорации с бытовыми критериями, она окажется попросту непонятной. Тогда возникнут нелепые вопросы: почему посередине озера идет лестница? Почему на озере нет бури?

Весь этот сложный образ понятен только как воплощение мечты, противостоящей реальности, только как символ идеала, прозреваемого силой мятежного духа в глубинах бытия. И если готическая фантазия представляла собою не просто реальность, а образ-воспоминание, то лебединое озеро — это как бы «воспоминание в воспоминании», символ вдвойне, мираж в мираже.

Двуплановость, двоemiрие, выраженные в сопоставлении двух картин каждого акта, оказываются в конечном счете данными в пре-

делах одного плана, одного мира — символического образного строя спектакля, исключая реально-бытовую, конкретно-историческую или этнографическую трактовку изобразительных мотивов.

Во втором (выпущенном) варианте Вирсаладзе изменил только декорацию второй и четвертой картины; первая и третья остались неизменными. Поскольку из спектакля ушла концепция «двоемирия», трактовка лебединого озера как «наплыва» оказалась ненужной. Оно теперь снова — сказочное озеро. В изображении его впечатляет контраст между мягкой дымкой над водной гладью заднего плана и суровыми скалами. Поскольку под скалы декорированы кулисы всех планов, кажется, будто к озеру выводит ущелье.

Это, вероятно, первая декорация в сценической истории данного произведения, где озеро не окружают деревья. Ранее они были нужны для усиления эффекта бури, либо для подчеркивания лирического начала. Но нередко превращались в сладенький штамп. Вирсаладзе на этот раз вообще от них отказался, усилив суровость и драматизм изображения.

Костюмы в этом спектакле выдержаны в принципах, обычных для Вирсаладзе, но, пожалуй, необыкновенно утонченны по мастерству.

Костюмы главных героев в основном традиционны. Но в них есть ряд новых и оригинальных особенностей.

Прежде всего это относится к облику Злого гения, лишённого аллегорических примет птицы. Это не коршун, а чёрный рыцарь, зловец и мрачный.

Маленькие, но существенные новшества есть и в костюме Одиллии. Её головное убранство лишено эффектных страусовых перьев, а на пачке вместо красной врезки более сдержанная и скромная синяя.

Высшей виртуозности достиг здесь Вирсаладзе в костюмах придворных и в одеждах гостей на балу. Одевания придворных необыкновенно изысканны по крою и силуэту. Костюмы же гостей расписаны изумительными по красоте и сочетанию красок узорами. При этом все невесты белые и различаются лишь шапочками и украшениями в волосах, имеющими национальные особенности. А все окружение невест (кордебалет) — цветное, особое по колориту в каждой группе.

Можно без конца любоваться костюмами национальных танцев, блистающими словно инкрустации из драгоценных камней. Единственный упрек, который здесь можно сделать художнику, состоит в том, что, в отличие от костюмов в «Спартаке», созданных как бы «крупным штрихом», эти костюмы необычайно мелко детализированы, и потому их изумительные узоры и тонкие частности во многом теряются, они не видны уже в середине зрительного зала.

В первом варианте непоследовательность балетмейстерского решения, о которой говорилось выше, сказалась в том, что без изменения остались костюмы Одетты и лебедей (традиционные пачки). И подобно тому как хореография Иванова — наименее интересная часто

спектакля, так и костюмы лебединого царства казались в этом изысканно-утонченном мире элементарными, слишком простыми. Это ощущение исчезло во втором варианте.

Но в целом новое «Лебединое озеро» все-таки значительная работа художника. Она интересна своей концепционностью, сложной метафоричностью и виртуозным мастерством.

Итак, декорационные работы Вирсаладзе в спектаклях Григоровича неотделимы от музыкально-хореографической драматургии. Они разрешили существенные проблемы развития театрально-декорационного искусства и наметили его дальнейшие пути. Большинство их может служить классическим образцом принципов изобразительного решения балетного спектакля. Благодаря декорациям и костюмам Вирсаладзе в постановках Григоровича достигнута необычайная художественная целостность, отвечающая сущности единого образа каждого спектакля.

Вирсаладзе утвердил на сценах наших театров романтико-поэтическую образность, создал непревзойденные образцы «симфонической живописи», воплощающей суть и дух музыкального произведения.

Творчество Вирсаладзе включает в себе большие эстетические ценности. Оно связано с вершинными достижениями нашей театрально-декорационной культуры. Но помимо этого оно имеет принципиальное значение с точки зрения решения творческих проблем и определения путей развития театрально-декорационного искусства.

В нем разрешены противоречия различных принципов оформления, антагонизм которых оказался мнимым, и достигнут синтез всего рационального и ценного, что содержали в себе различные системы художественных решений. При этом синтез, о котором идет речь, никогда не бывает у Вирсаладзе механическим и эклектичным. Он связан с образованием качественно новой системы оформления присущей творчеству именно данного художника. В творчестве Вирсаладзе синтезируются принципы живописного и конструктивного оформления, декорации типа единой картины и типа панно повествовательно-описательная и иносказательно-метафорическая образность, предметно-изобразительные и не предметно-выразительные элементы. В этом синтезе обретается высшее богатство искусства.

Заключение

Наш балет живет одной жизнью со всеми другими искусствами. Как бы ни была специфична хореография, сколь бы ни были условны ее образы, она не отделена от других искусств непроходимой стеной, а потому связь с современностью и для нее является главной линией развития.

Современность в балете, как и в любом произведении искусства, может находить выражение в его теме (сюжете), идее (смысловом содержании) и форме (приемах драматургии, языка). Последние два условия обязательны для подлинно художественного произведения: вне современных идей и выразительных средств не может создаваться искусство, идущее вперед. Что же касается темы, то она может заимствоваться как прямо из окружающей нас жизни, так и из классической литературы, истории, народного эпоса, сказки.

Современная тема сама по себе еще не определяет идейно-художественной созвучности балета действительности наших дней. Но она очень важна для достижения его подлинной современности, а также как стимул для новаторских поисков. Воплощение ее на высоком художественном уровне составляет одну из главных задач и вместе с тем одну из наибольших трудностей в развитии нашего балета.

Как совместить зримые, повседневно окружающие нас черты современности с условностью хореографического языка? Как выразить приметы времени через танец? Каков он, современный герой, в его пластической характеристике? Какова мера условности и правдоподобия в хореографическом действии? Все эти и многие другие вопросы неизбежно возникают в связи с попытками воплощения современной темы в балете. И далеко не всегда они получают художественно убедительное разрешение в практике.

Искусство только тогда бывает по-настоящему убедительно, когда важные, общеинтересные явления и события жизни оно раскрывает неповторимо-специфически, рассказывает о них так, как это невозможно сделать никаким другим способом. На знакомое и привычное оно заставляет посмотреть как бы новыми глазами, увидеть в нем дотоле неведомое.

Художественное произведение, как правило, тем сильнее воздействует на воспринимающих его людей, чем полнее при прочих равных условиях раскрывается в нем специфика данного вида искусства. Балет должен говорить на своем языке, не подделываясь под другие искусства, не селясь соревноваться с ними в том, что они делают лучше его, но зато «до дна» используя свои особые преимуще-

щества. Тогда многое будет ему доступно, в том числе в полный голос зазвучит в нем и современная тема.

Ведущую роль в балете играет танец, но в целом это искусство сложное, многосоставное, синтетическое. Да и сам танец складывается из многообразных компонентов. Уже в простейшем виде он представляет собой синтез двух начал: зрелищного и музыкального. В развитых формах танцевального искусства, в особенности в балете, это единство приобретает драматургический характер, становится выражением жизненных коллизий.

Зрелищное (пластическое) начало сближает танец со скульптурой (его издавна называли «движущейся скульптурой») и с театром, музыкальное — с музыкой (которая является неперменным составным компонентом самого танца, хотя бы в виде звукового ритма) и с лирической поэзией. При этом всякий танец зиждется на единстве эмоционально-психологических состояний и музыкально-ритмически организованных движений человеческого тела, в основе своей неизобразительных и условных по отношению к движениям в быту и практической жизни¹.

В советском балете созданы значительные эстетические ценности. По своей идейной глубине и художественной силе он встал в один ряд с вершинами мирового искусства. К этим достижениям балет приходил, борясь с тенденциями пустой развлекательности и голого техницизма, натурализма и формализма.

Два основных круга тем позволили советским хореографам создать произведения, стоящие в одном ряду с самыми выдающимися достижениями других искусств и принесшие нашему балету мировое признание. Это прежде всего — темы классической литературы, поставившие перед хореографией невиданные до того содержательные, идейно-драматургические задачи, и это также темы современности, приведшие в балет новых героев из жизни и стимулировавшие поиски современных форм и выразительных средств для их музыкально-сценического воплощения.

Были в прогрессивном процессе развития нашего искусства и свои заблуждения, ложные эксперименты, крайности и перегибы. К ним относятся односторонне драматизированные балеты-пьесы («драмбалеты») и односторонне омузыкаленные балеты-симфонии («танцсимфонии»). Как уже говорилось, в первых балет отождествляется с драматическим театром, во вторых — с симфонической музыкой. В обоих случаях нарушается специфический для балета танцевально-хореографический синтез музыкального и драматического начал.

В односторонне драматизированных балетах-пьесах хореографические формы уподобляются танцам самой жизни, а танцевальная

¹ Об отношении хореографии к другим видам искусства см. в нашей книге «Всестороннее развитие личности и виды искусства» (М., «Советский художник», 1966. стр. 98—100).

лексика — бытовым жестам или словам разговорного языка. В односторонне омузыкаленных балетах-симфониях хореографические формы уподобляются музыкальным композициям, а танцевальная лексика — элементам музыкального языка. В первом случае возникают натуралистические тенденции, во втором — формалистические, а действие и танец в обоих случаях отрываются друг от друга (хотя и по-разному).

В «драмбалетах» происходит как бы «деланье слов руками», в «танцсимфониях» — «деланье нот ногами»; одно не лучше другого. В первых действие тяготеет к натуральности и правдоподобию; во вторых — к метафоричности и символике. Но и тут и там нарушается мера условности и реализма. В обоих случаях балетмейстеры клянутся правдой жизни. Но именно она-то в таких балетах оказывается ущербной либо исчезает совсем: натурализм в балете фальшив, а формализм — пуст.

Основной путь нашего балета проходит «между» этими крайностями. Слово «между» мы не случайно берем в кавычки. Издержек производства в нашем балете меньше, чем произведений хороших, значительных, внесших свой вклад в развитие балета и сыгравших положительную художественную роль. Но и последние нередко не чужды той или иной из указанных крайностей. Основной путь нашего балета на определенных этапах мог проходить именно «через» эти крайности, хотя никогда не сводился ни к одной из них.

Это потому, что наш балетный театр многожанровый, он имеет множество разновидностей. Среди них правомерны и такие разновидности, как «драмбалет» и «танцсимфония», если только не догматизировать их слабые стороны, а их жанровые особенности не выдавать за единственный и универсальный реалистический метод, который на самом деле многообразен в своих проявлениях.

Лучшие советские балеты — это хореографические пьесы-симфонии, в равной мере драматургически значимые и танцевальные. Драматургия и танец в них синтезируются на основе музыки (музыкальной драматургии). Действие раскрывается танцевально, а его образное богатство требует использования всего многообразия хореографических средств и форм.

В 60-е годы балет занял одно из ведущих мест в развитии советского искусства в целом. Он не только опередил смежные жанры музыкального театра (оперу, оперетту), но и дал ряд принципиальных творческих решений, имеющих общеэстетическое значение и выдвинувших его на передовые рубежи нашей художественной культуры.

В чем причина этого? Почему бессловесное и сугубо условное искусство, далекое на первый взгляд от «злобы дня», от непосредственного воспроизведения текущих событий жизни, поднялось до таких высот, что в известной мере оказалось способным указывать пути родственным музам?

Как бы ни был сложен ответ на этот вопрос, здесь нельзя не принять во внимание *реалистических основ* нашего искусства в целом, его образной содержательности, идейной масштабности, философской глубины. С первых же своих шагов советский балет стремился к связи с жизнью, с коренными проблемами и волнениями новой эпохи. И хотя эти первые шаги были еще наивными и мало результативными, они подготовили те завоевания в содержании, которые были сделаны в 30-е годы, и поставили балет по его идейно-духовной значительности в один ряд с вершинами других искусств.

Эти традиции сохраняются, развиваются и приумножаются в нашем балете и поныне. И хотя они характеризуют не только балет, но и все наше искусство, выражая его общие эстетические принципы, но вне этих традиций понять значение нашего балета невозможно. Ни о каком качественном скачке вне завоеваний в содержании не могло бы быть и речи.

Но помимо этого есть также ряд особых условий и обстоятельств, которые позволили хореографическому искусству так чудесно «вырваться вперед».

Отметим прежде всего, что именно *бессловесный* характер этого искусства в известном смысле облегчил его развитие. В балете в меньшей мере сказались те трудности, которые в «словесной» драматургии были связаны с тенденциями бесконфликтности, а в какой-то степени и с нивелировкой специфики видов и жанров. Не то, чтобы в балете трудностей не было совсем. Но «сопротивление материала» — танца — сделало их не столь болезненными и позволило преодолеть сравнительно легче.

Еще большее значение имела специфическая *условность* хореографического языка, по самой природе своей чуждого бытоподобия и более далекого от прямого воспроизведения внешних сторон действительности, нежели язык многих других искусств. Благодаря этому балету оказалось в известной мере легче подняться до больших обобщений, чем искусствам более непосредственно наглядным (как изобразительные искусства, кино, драматический театр).

Одна из ведущих специфически художественных тенденций наших дней — стремление к поэтично-обобщенной, иносказательно-метафорической образности — в балете легче проложила себе дорогу, ибо более отвечала природе особого языка этого искусства. Условность форм художественного мышления, к которой на рубеже 50—60-х годов стало тяготеть все наше искусство, здесь находила себе соответствие в условной природе хореографического языка. Это делало развитие художественного творчества на новых путях органичным и позволяло совмещать новаторство содержания с обновлением формы и выразительных средств.

Балет иногда упрекают в близости к физкультуре, спорту, акробатике и даже цирку. В технической виртуозности танца, являющейся неременной предпосылкой современного балета, в необыкновенно-

сти, исключительности проявляющегося в нем чисто телесного, физического развития человека-танцора порою видят нечто «отягчающее» балет, ограничивающее его духовные возможности, смещающее эстетические акценты. Но не заключается ли здесь один из секретов особого обаяния и необыкновенной популярности хореографического искусства?

И дело отнюдь не в том, что в век массового увлечения физкультурой и спортом балет привлекает широкие круги зрителей своей спортивно-технической стороной. Думается, что причины «физического» обаяния этого искусства более глубоки.

Они коренятся в том идеале гармонически и всесторонне развитого человека, обретающего высшую свободу в совмещении высот духовной культуры с совершенством физического развития, который выдвинут социалистическим обществом. Хореографическая образность ведь именно и состоит в воплощении глубин духовного мира и идейного смысла в танце, преодолевающим ограниченность человеческого тела, как оно функционирует в обыденной жизни, то есть раскрывающем и выявляющем его бесконечные пластическо-выразительные возможности. Природа балета оказывается как бы прямо отвечающей эстетическому идеалу эпохи, а тем самым открывающей пути его непосредственного воплощения. Это, в числе прочего, также способствует развитию данного вида искусства.

В советском балете, прошедшем более чем полувековой творческий путь, сложились традиции высоко идейного и глубоко народного искусства социалистического реализма. На разных этапах его развития (в 20-е, 30—50-е, 60-е годы) решались разные творческие задачи.

Но как бы ни различались данные этапы, необходимо подчеркнуть единство всей истории советского балета, определяемое общностью принципов социалистического реализма, правдивостью и народностью лучших образов нашей хореографии. Это единство истории не означает топтания на месте. Развитие нашего балета имело поступательный, прогрессивный характер: каждый последующий этап приносил новые достижения и победы, обогащал опыт, раздвигал границы искусства. На каждом этапе был сделан свой вклад в социалистическую культуру, хотя каждый этап также имел и свои слабые стороны, недостатки, просчеты и черты ограниченности. Современный этап является высшим в истории советского балета. Он обобщает и синтезирует все ценное, накопленное в предшествующие периоды.

Положение о единстве истории советского балета и ее прогрессивном характере, вытекающее из марксистско-ленинской социологии, мы противопоставляем буржуазным идеологическим концепциям, разрывающим историю нашего балета на отдельные изолированные и не связанные между собой периоды и не видящим ее восходящего характера.

В первое послереволюционное десятилетие (20-е гг.) советский балет наряду с задачей сохранения наследия стремился также к созданию произведений, созвучных революционной современности. Он шел к этому, пользуясь аллегорическими и символическими образами, типичными для всего искусства тех лет.

В 30-е годы, в связи с общими успехами реализма в нашем искусстве, балет стал стремиться к содержательной масштабности, к воплощению значительных идей и тем. Он обратился к большой классической литературе, к достижениям драматического театра. На этом пути были созданы такие значительные спектакли, как «Бахчисарайский фонтан», «Лауренсия», «Ромео и Джульетта» и другие, живущие на сцене и в наши дни.

Понимание реализма в духе приближения балета к драматическому театру и уподобления танцевального действия реальным жизненным событиям обусловило как достоинства, так и недостатки спектаклей этого периода. Достоинства состояли в обогащении балета большой и полноценной драматургией, актерским и режиссерским мастерством. Недостатки — в отодвигании танца (главного выразительного средства балета) на второй план, в превращении его в самую неинтересную часть спектакля, в засилии пантомимы, средствами которой нередко решались узловые моменты действия.

Эти недостатки стали особенно заметны в первое послевоенное десятилетие, когда достижений становилось все меньше, а слабые стороны односторонней драматизации превратились в догму и были объявлены ее приверженцами единственной формой реализма.

В начале 50-х годов наш балет стал переживать значительные трудности, все более и более утрачивая свое специфическое лицо и дублируя драматический театр. Это выразилось в появлении таких спектаклей, как «Родные поля», «Сказ о каменном цветке», «Рубиновые звезды», «Под небом Италии» и др.

Переломное значение имели спектакли «Спартак» Якобсона и «Отелло» Чабукиани, в которых началось, хотя еще и не произошло до конца преодоление недостатков драматизированных балетов.

Современный период, начавшийся в конце 50-х годов, определяется постановками Ю. Григоровича, И. Бельского, Л. Якобсона, Н. Касаткиной и В. Василёва, О. Виноградова и других балетмейстеров, выступивших в эти годы. Для современного этапа характерно: а) углубление реализма и создание произведений большого идейно-философского плана, целиком решенных специфически танцевальными средствами; б) широкое развитие и новые достижения в решении современной темы, которая стала звучать более художественно убедительно, чем ранее; в) преодоление недостатков драматизированных балетов-пьес и расширение жанрового многообразия; г) обогащение и расширение хореографической лексики; д) обобщение и синтез достижений предшествующих этапов развития совет-

ского балета. В результате всего этого современный этап и является высшим в развитии советского балетного театра.

Вместе с тем современный этап нельзя считать некоей абсолютной вершиной. Он имеет свои недостатки и нуждается в дальнейшем развитии. Так, молодыми балетмейстерами нередко недооценивается значение опыта прошлого, драматургии, народных истоков и национальной формы. Порою приходится сталкиваться с увлечением экспериментами формального характера. Иногда возникает опасность мелкотемья и мелкодумья.

В современном советском балете идет борьба старого и нового. В этой борьбе нередко возникают крайности и перегибы, односторонние и ложные точки зрения. Представители нового иногда недооценивают достижения прошлых лет. Сторонники старого порою спекулируют на отдельных ошибках молодых. Тем не менее суть борьбы определяется поступательным прогрессивным развитием советского балета, совершающимся в преодолении недостатков предшествующего периода и в подъеме традиций на новый уровень. Будущее советского балета — в обобщении и синтезе всех достижений его исторического опыта, в подчинении их созданию произведений, отображающих величие нашей эпохи.

Балетмейстеру Ю. Григоровичу принадлежит очень большая роль в подъеме нашего балета на новый уровень, в преодолении его крайних и ложных тенденций. Вначале из-за своей щедрой танцевальности творчество Григоровича воспринималось только в качестве противоположности тенденциям односторонней драматизации балета и противопоставлялось некоторыми деятелями традициям 30—50-х годов. Но на деле оно отрицало и преодолеvalo крайности и «драмбалета» и «танцсимфонии», продолжая и развивая лучшие традиции балетного театра, принимая эстафету поколений.

От лучших балетов Р. Захарова и Л. Лавровского унаследовал Ю. Григорович сюжетную логику, драматизм, психологическую насыщенность спектакля. От балетов В. Вайнонена и В. Чабукиани идет в его творчестве широкое претворение танцевального фольклора. От К. Голейзовского и Ф. Лопухова получил Григорович «уроки» обогащения танцевальной лексики, в частности, претворения в танце «акробатических» элементов. Из творчества Ф. Лопухова, Л. Якобсона, П. Гусева воспринял он некоторые принципы танцевального решения действия. Традиции, на которые опирается Ю. Григорович, идут еще глубже — к М. Петипа, к романтическому балету (симфонический танец). При этом все традиции переплетаются и переплавляются в его произведениях так, что в «чистом», изолированном виде на них указать невозможно.

В творчестве Григоровича новаторское развитие получили принципы музыкально-хореографической драматургии, танцевального действия, симфонического танца. Возродились и зажили новой жизнью такие утраченные было нашим балетом формы, как гран-па,

большое адажио, малый ансамбль, полифонический танец, основанный на взаимодействии солиста, корифеев и кордебалета. Обогатились танцевальные формы и лексика.

Вместе с тем спектакли Ю. Григоровича углубили содержательные возможности хореографического искусства, раздвинули его границы и рамки, ввели в балет новую проблематику, отразили неведомые ранее этому искусству грани жизни и душевного мира человека. В постановках произведений П. Чайковского балетмейстер дал ряд решений, имеющих принципиальное значение для хореографического воплощения классики. В его творчестве достигнут органический синтез искусств в балетном спектакле, гармонически слились музыка, хореография и изобразительное искусство.

Творчество Григоровича ознаменовало новый этап в развитии исполнительского стиля хореографического искусства. В балетах-пьесах в сравнении с прошлым роль исполнителей необычайно возросла, ибо их творчество в известной мере должно было компенсировать недостаточную танцевальную образность самой хореографии. При этом в исполнительском творчестве актерские моменты выдвигались на первый план. В развитии актерского начала — заслуга хореодрамы. Но достигалось это ценой утраты выразительности танцевального языка, иногда вплоть до угрозы деквалификации танцовщиц и танцовщиков.

В отличие от этого односторонне омузыкаленные балеты-симфонии (за исключением программно-сюжетных) совсем снимали актерские задачи в исполнительском творчестве. «Классическую симфонию» Прокофьева или фугу Баха можно было танцевать так же бездумно (в художественном отношении), как старинный дивертисмент или урок в классе. Щедрая танцевальность шла здесь за счет утраты актерского мастерства.

В спектаклях Григоровича образно-выразителен прежде всего сам пластический рисунок танцевальной партии. Поэтому верное, технически точное воспроизведение этого рисунка уже дает образ. Но данный образ, кроме того, обогащается переживаниями и чертами индивидуальности исполнителя, в котором танцовщик соединяется с актером. Это более высокий тип исполнительского творчества в балете.

Оформление балетных спектаклей Григоровича художником Вирсаладзе имело этапное значение для развития советской театральной декорации. Вирсаладзе приблизил художественное решение декораций к специфике балета, создал изумительные по крою и цвету костюмы, в равной мере обладающие образностью и танцевальностью. В его спектаклях развит принцип композиционно-колористического единства костюмов и декораций. В его творчестве нашли решение споры о живописи и конструкции, о повествовательности и метафоричности, о правдоподобии и лаконизме. Он снял «дурную противоположность» различных тенденций, дал их высший

синтез. Декорации и костюмы Вирсаладзе отличаются изысканностью и тонкостью вкуса, яркой образностью, слиянием с хореографией и музыкой. В балетах Григоровича художник — едва ли не равноправный с балетмейстером соучастник создания целостного образа спектакля.

В своей борьбе за обогащение содержательной специфики балета, за его высокую художественность, за щедрую танцевальность Григорович не был одинок. Вслед за ним и вместе с ним выступила целая плеяда молодых балетмейстеров, творчество которых определило развитие советского балета в 60-е годы. И пусть в работах нового поколения не все и не всегда удачно и в их исканиях порой бывают срывы, возникают ложные тенденции, появляется односторонний полемический задор — работы эти свидетельствуют о росте и поступательном движении хореографического искусства, говорят о значительности того перелома, который в нем произошел и который был начат спектаклями Григоровича.

Достаточно сослаться на спектакль, появившийся непосредственно перед подписанием в печать данной книги, — «Сотворение мира» А. Петрова в постановке Н. Касаткиной и В. Василёва (Театр имени С. М. Кирова, 1971). Он стал новой победой советского балета, утвердив возможности и иносказательно-метафорической образности и танцевально-симфонического решения действия. В творчестве Н. Касаткиной и В. Василёва уже ранее определилась тема становления человечности, наиболее отчетливо выразившаяся в «Весне священной». В «Сотворении мира» она прозвучала с особенной полнотой и силой. Отталкиваясь от рисунков Ж. Эффеля, балетмейстеры вместе с тем перевели пародийно-ироническую интерпретацию библейской истории о сотворении земли и людей в план больших философских размышлений о судьбах человечества, о смысле жизни. В этом они опирались на талантливую музыку А. Петрова, не только блестящую остроумием в пародийно-иронических сценах, но и отличающуюся большой глубиной лирических и драматических страниц.

Балетмейстеры проявили себя подлинными новаторами в хореографии, найдя яркую образную пластику для характеристики своих персонажей и выражения идеи спектакля. При этом в их новшествах нет ни тени надуманности, новое всегда вырастает из решения содержательных задач. Особенно выделяются в этом отношении великолепные сцены рождения Адама, рождения Евы, их ухода из рая, вариация разгневанного Бога, два двойных дуэта Адама — Евы и Черта — Чертовки (соблазн, преследования).

Адам и Ева завоевывают симпатии зрителей наивной чистотой детства, силой и возвышенностью юношеской любви, стойкостью в борьбе с невзгодами. Для Бога, выглядящего в спектакле таким честным, но ограниченным работягой-ремесленником, истинной трагедией является уход его детищ в большую жизнь по самостоятельному пути, их разрыв с уютной ограниченностью и рутинной

благопристойностью рая. И как всегда, на подобных противоречиях спекулирует зло, не только провоцирующее конфликт, но и пытающееся подчинить его своим целям. Однако чада человечьи находят силы противостоять не только Богу, но и Дьяволу. Они проходят через все катастрофы, препятствия, трудности и побеждают, утверждая на земле радостный и счастливый мир.

Наш балет в целом поднялся сейчас на новый уровень, достиг глубокой художественной зрелости. Вместе с тем он остается вечно молодым, ибо непрерывно идет в ногу с жизнью. В нем есть уже опыт художественного решения современной темы, главное же — накоплены достижения, которые подводят к тому, чтобы прямое отображение современности поднять на уровень классики.

«Каменный цветок», «Легенда о любви», «Щелкунчик», «Спартак» — классика советского балетного театра. Нам думается, что следующим его этапом будет создание спектаклей такой же художественной силы, прямо рассказывающих о современности. И возможно, что этот шаг будет сделан именно Григоровичем.

Григорович ищет, пробует, нащупывает пути к этому. У него есть несколько балетных либретто, выражающих это стремление. Помимо легендарного «Витязя в тигровой шкуре» (музыку пишет А. Мачавариани) и сказочного «Скомороха» (соавтор Н. Сидельников) в 60-е годы им созданы также либретто балетов «На берегу Ангары» (по «Иркутской истории» А. Арбузова, соавтор В. Соколов), «Мастер и Маргарита» (по одноименному роману М. Булгакова, соавтор Н. Сидельников), обдумывается возможность нового решения «Гаянэ» А. Хачатуряна. Все это — подступы к прямому выражению современности.

Советский балет занимает доминирующее положение в мировом хореографическом искусстве. И не только в силу своего технического совершенства, но и потому, что явил миру произведения большого гуманистического значения и великой красоты, рожденные социалистической эпохой. То новое, что внесено в наш балет в последний период и во многом связано с творчеством Григоровича, утверждает его на этом пути и является залогом грядущих побед.

Оглавление

<i>Предисловие</i>	5
<i>Глава первая</i>	
МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ	9
<i>Глава вторая</i>	
ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ДЕЙСТВИЕ И СИМФОНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ	72
<i>Глава третья</i>	
КАК СТАВИТЬ БАЛЕТНУЮ КЛАССИКУ	143
<i>Глава четвертая</i>	
НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ	208
<i>Глава пятая</i>	
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ	252
<i>Заключение</i>	292

*Ванслов
Виктор
Владимирович*

БАЛЕТЫ ГРИГОРОВИЧА
и проблемы хореографии

Редактор
Е. Г. Иванова

Художественный редактор
И. С. Жихарев

Оформление и макет иллюстраций
Э. Э. Ринчино

Художественно-технический редактор
Е. И. Шилина

Корректор
В. П. Назимова

В книге использованы фотоматериалы
из фондов музеев ГАБТ СССР
и ГАТОБ им. С. М. Кирова,
а также фотографов
А. А. Макарова, Л. Т. Жданова
и других.

На суперобложке—сцена из спектакля
«Спартак» (фото А. А. Макарова)

А05340. Сдано в набор 25/IX 1970 г. Подписано к печати 5/V 1971 г. Формат бумаги $60 \times 84^{1/16}$. Бумага типографская № 1, для иллюстраций — мелованная. Условных печ. листов 22,785. Учетно-издат. листов 23,66. Тираж 10 000 экз. Изд. № 4806. Издательство «Искусство». Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Московская типография № 16 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Москва, Трехпрудный пер., 9.
Цена 2 р. 40 к.