

ТРАДИЦИИ И ЧУВСТВО МЕРЫ

(Окончание. Начало на 1-й стр.)

Знамя: «Цыганка Аза», «Ой не ходи, Грицюк...», «Сватенка на Гончарівці»...
Слов нет, это пьеса достойная. Но разве на них, как говорится, свет клином сошелся! Ведь у Г. Квитки-Основьяненко — сама пьеса, у М. Старицкого — более 20 м. Карпати-Корого — 18. И. Франко — автор десяти пьес, Лесь Украинка — 19. Не все они сценичны, но все одинаково литературного качества. Но как безличностно ремесленно, как робочны они в выборе пьес, дореволюционные традиции и далеко не всегда верным оценкам нашего театрального искусства. Сегодня, как и полвека назад, театры охотнее всего включают в действующий репертуар апробированных «Сватенку...» Квитки-Основьяненко, но не проявляют никакого интереса к его же, например, комедии «Дворнякские выборы». Стоит припомнить между тем, что «Выборы» — это время многоплодия. Шатраны дабы с тем же цензурным театром, тогда же А. Нещинский просил А. Пущинского подсказать, а получении от III отделения императорской канцелярии хотя бы одностороннего разрешения на постановку «Выбора» в бенефис великого русского актера; наконец, именно эту комедию украинского драматурга Белинского сравнил с лучшим образцом русской изобразительной драматургии, в частности с «Надорослем», Горьким и Умань!

Пьесы М. Старицкого имеют большую сценическую жизнь в немыслимо традиционалистской режиссерской трактовке, не порадовавшись до сих пор, например, его исторической, поистине народной драмой «Оборона Буша».

Веразделю доводит над режиссерской мыслью изданные установившейся односторонней взгляд на драматургию Кривинского, Карпенко-Корого, как на этнографическо-бытовую линию украинской драматической литературы. Отсюда и принцип отбора пьес для репертуара. А ведь у того же Кривинского, кроме эвклиновых репертуарных «Домов соизиди», «Мамаша, Наланка» и начальной первой русской революции, эта драма непонимает героическую «Васю Железняку» и убедительно свидетельствует об активном эволюционировании мировоззрения драматурга в сторону революционных идей.

Вне интереса режиссуры к театру остается его же глубоко социальная драма «Дни сныма, близкая по духу лучшим пьесам Острожского. А также пьеса Карого «Зеленая казка», «Льва искра» и многие другие. И уже совершенно недопустимо величие: не аршина наших театров на года в год не находилось места драмам Леси Украинки — гордости национальной драматической поэзии!

На смену углубленной творческой смелости истинно художественной разработке классического наследия пришла ленивая режиссерская надежда: время массово-де-

КОГДА ожидаешь миллионный взрыв только что закончившейся гастроли в Москве «Нью-Йорк Сити балета», то сразу же возникает блестящая, разнообразная танцевальная программа... Мирно было этих маленьких балетов, составивших пять программ, поставленных Дж. Балайчиным. И каждый из них по-своему интересен и поучителен. Меньше всего хочется видеть эти балеты в артистическом списке, рецензировать и составлять «балды». Скорее, хочется поговорить о тенденциях, закономерностях в них, о путях развития, которые они предлагают. Но прежде всего сам коллектив, его художественные и постановочные руководители, исполнители заслуживают добрых слов, и я с удовольствием их скажу. Джордж Балайчин имеет хорошего помощника, очень талантливого и оригинального балетмейстера Джерома Роббинса. Он светит идеем путем демократизации классики, насыщения балетными пластическими интонациями, о чем и подробно говорил в предыдущей статье. Он расширяет границы привычного и делает это с большой выдумкой и творческой фантазией. Директоры Роберт Ирвинг и Хьюго Фирато спокоини и уверенно, мастерами провели сложнейшую музыкальную программу с помощью превосходного оркестра Большого театра.

Что можно сказать о ведущей группе танцовщиц и танцовщиков Их творческие индивидуальности и манера, несомненно, яркая, оригинальная дополняют друг друга в общей художественной ансамбле. К ведущим «голосам» хореографического «оркестра» Дж. Балайчина, безусловно, принадлежат талантливые, прекрасные музыкальные Виллетта Верди, Патриция Макбрайд, Мелисса Хайди, Диана Адамс, Глория Говин, Артур Митчелл, Николай Магаланс, Жак Д'Амбуа, Джонатан Уоттс. Последними я называю Аллегу Кетер и Эдуарда Виллелла, подчеркнув, что они, пожалуй, первые среди разных. Аллегу Кетер — балерина редкого облика и живого пластического дризмизма. Какой-то отпечаток удивительной стилистики этой одухотворенной танцовщицы. Эдуард Виллелла — легкий, с великолепным скачком танцовщик и выдающийся артист.

«Каждому искусству должно предшествовать известное умение», — говорил Гете. У американских артистов это умение есть. Они высокопрофессиональны и почти универсально техничны.

«Почти», так как главное внимание направлено на освоение техники «партерного» пластического вращения, устойчивости, плавности, быстроты передвижения, а также слабеет объемность дела с прыжком, полетностью больших движений. То же, и еще в большей степени, относится к мужскому танцу. Есть в нем какая-то «женственность» — не в исполнении, что на Западе часто бывает, а в самом отборе движений, мало мощных бросков, взлетов, затянута аэрационных темпов. Для всей труппы характерна блестящая разработка именно «среднего» регистра классического танца. Но уже сам факт, что можно профессионально говорить о такой специфической технологии, свидетельствует о том, что перед нами коллектив, по-настоящему серьезно освоивший школу классического танца.

Хорошие традиции русской школы привнесены ансамблем строгими и выскатальным знатоком Дж. Балайчиным. Может быть, пластика рук, некоторая сухость и однообразие положений корпуса, шеи, головы отличают исполнительский стиль их женского танца от нашего, но в техническом отношении и правильности основных позиций они не вызывают никаких сомнений. Если же и кому-то приглянется великолепный трюк, неумелость, неадекватную физическую выдержку, то высокий профессионализм труппы становится, еще более очевидным.

ИТАК, «умение» есть, и большое. Чему же служит это «умение», какому богу молится наставники и ученики? Здесь читатель, наверное, скажет: «Вот сейчас начнется критика. Не тому богу служит, не по тому пути идет, умение расстраивается и т.д.». Нет. Автор статьи видит большие художественные ценности в том жанре, который является ведущим для Балайчина и его ансамбля. Вак Модарт, Чайковский и Глазунов, Мендельсон и Равель, Прокофьев и Стравинский — крупнейшие композиторы, блестящие мастера И музыкальное содержание страниц их партитур становится предметом воплощения хореографии Балайчина. Талантливый балетмейстер, музыкант по образованию, он постоянно «видит» музыку и «слышит» танец. Его танец звучит как форма существовавшей музыки, по преимуществу не программной. Отсюда — полифоничность хореографических композиций Балайчина. Одна пара или солист начинают движение — тем, за ними вступают другие хореографические «голоса», донельзя и сплелись в новой тематике — триада, подобная «Ветра или имитации». Музыкальный контрпункт, развивая хореографический, как бы рисует, передает полифоническую структуру произведения. Отсюда же очень разнообразная «сюжетность» движения, строгость и логика хореографической композиции. У Балайчина редко танцуют в «уинском». Он вел, вернее, широко разработал в хореографии полифонический «голосоведение» движения, лирически-наварриана «Серенада» Чайковского, несколько холостовое, убитое протечие Ваха — все это контрастные образы музыкальной хореографии.

Разумеется, не все равноценно в длинном списке «хореографических программ». Так, выходящее из общего стиля «Эпизоды на музыку Вебера». Конечно, Вебер не Модарт и не Прокофьев, следовательно, и хореография, если она вообще способна выдержать «раздумья» Вебера, должна быть совсем иной. Дедикационная музыка может вызвать в ответ или ироническую пародию, или некие пластические импульсы, ультра ритмо-графическую апроприацию. В таком плане, без всяких конкретных ассоциаций и «изображений» Балайчин музыку Вебера. И в этом ее прелесть: есть своя линия. Но в какой-то момент на сцену эти пластические абстракции приходят помы и танцовщица артистических ресурсов. Абстрактное превращается в весьма конкретное и не остающееся олимпийским «содержанием». Без всякой необходимости нарушается стиль и художественный такт. Надо полагать, что балет на музыку Вебера — явление только «эпизодом» на общем фоне творчества Балайчина.

Балайчин не чужд и сюжетной жанр хореографии: «Вудниль сын» С. Прокофьева и «Сомнамбула» (музыка В. Ригети на темы Беллини). Правда, они не столь оригинальны и не так «типичны» для балетмейстера, хотя и привлекают целостностью хореографического языка и танцевальной убедительностью и раскритичены содержанием. Любопытно отметить, что как только Балайчину пришлось встретиться с известной «трудностью» сюжетного

СИМФОНИЧЕСКИЙ жанр в балете — явление не новое. Он восходит к традициям большого классического балета, романтиков, М. Петица, Л. Иванова и А. Горского. Нельзя не вспомнить о симфонических опытах Г. Дюлоуа или об интереснейшей работе А. Горского на музыку Рубина симфонии Глазунова.

Жанр этот в балете — понятие в достаточной степени широкое. Ведь часто и в сугубо патетическом балете действие идет по симфоническому пути. Например, и внутри самого жанра нельзя не видеть разных реализаций, скажем, между «Симфонией» Бизе — Балайчина и «Симфонией» Шостаковича — Веллского. В первом случае нет программной драматургии, во втором она есть. И тот, и другой жанр имеет право на существование, равно как и другие жанры большого объема — хореография.

Художники советского балета ближе программности — та поэтическая драматургия, которая будит мысль, волнует чувства, теряет в бытотопии, приобретает близкую музыку общечеловеческую выразительность. Основной признак этого жанра, думаю, — сквозное развитие танцевального действия. И здесь, вероятно, не исключены пластический, лирический, в танцевальном ключе.

Нет неразрешимых противоречий между патетическим и симфоническим жанрами в балете. Нельзя ставить вопрос: «или — или», как в искусстве — любое искусство — прожито мимо возможных путей его развития. Не должно. Конечно, разные искусства это делают по-своему. Одному жить приходится своими красками, другому — звуками, третьему — пластикой. Заложены в природе эстетические сложности, которые в результате сложного процесса в руки человека-художника. И от него уже зависит, каким богам он их оставит, молится. А в наше время боги — это люди, и наиболее современные и новаторские будет тот жанр, в котором человек найдет себе место.

«Балет — это цветы, это красота, это поэзия...», — образно говорил Балайчин. Это же справедливо. И даже символическое сравнение с красотой цветов. Да, красивые цветы в руках Альберта, ведущего на могилу умершей Жюли. Но трижды прекраснее та скорь, мука и раскаяние, которыми живет этот человек, преклоня колени и осылая могилу белыми цветами. Человек и цветы — поэтический образ романтического балета. Даже у романтиков прошлого и настоящего легенды, сказания и балеты — человек. Что же говорить о нашем времени!

ПАНОРАМА ТАНЦЕВ

Михаил ГАБОВИЧ, народный артист РСФСР

Использова академический танцевальный «словарь», придавать танцевальной «речи» поэтическую значимость, как бы стихотворную действительность. Балайчин избегает режиссерских движений «на публику», его стиль скорее лиричен и самоуглублен. Умение точно расставить «пункты», тонкая интонационная деталь в проведении рисунка еще более подчеркивают художественное разнообразие его композиций и верность стилизуемым интонациям музыкальных сочинений.

Загадочно-тайнственная жизнь в Вальсах с ее скорбно-драматическим финалом именно так, как «просто» музыка Равеля, целенаправленно-изящное и трогательное танцевание Моцарта, романтическая горная баллада «Шотландский симфонии» Мендельсона, лирически-наварриана «Серенада» Чайковского, несколько холостовое, убитое протечие Ваха — все это контрастные образы музыкальной хореографии.

Разумеется, не все равноценно в длинном списке «хореографических программ». Так, выходящее из общего стиля «Эпизоды на музыку Вебера». Конечно, Вебер не Модарт и не Прокофьев, следовательно, и хореография, если она вообще способна выдержать «раздумья» Вебера, должна быть совсем иной. Дедикационная музыка может вызвать в ответ или ироническую пародию, или некие пластические импульсы, ультра ритмо-графическую апроприацию. В таком плане, без всяких конкретных ассоциаций и «изображений» Балайчин музыку Вебера. И в этом ее прелесть: есть своя линия. Но в какой-то момент на сцену эти пластические абстракции приходят помы и танцовщица артистических ресурсов. Абстрактное превращается в весьма конкретное и не остающееся олимпийским «содержанием». Без всякой необходимости нарушается стиль и художественный такт. Надо полагать, что балет на музыку Вебера — явление только «эпизодом» на общем фоне творчества Балайчина.

Балайчин не чужд и сюжетной жанр хореографии: «Вудниль сын» С. Прокофьева и «Сомнамбула» (музыка В. Ригети на темы Беллини). Правда, они не столь оригинальны и не так «типичны» для балетмейстера, хотя и привлекают целостностью хореографического языка и танцевальной убедительностью и раскритичены содержанием. Любопытно отметить, что как только Балайчину пришлось встретиться с известной «трудностью» сюжетного

НА КАМЕРНЫХ КОНЦЕРТАХ

ИСКУССТВО камерного пения особенно привлекает любителей и знатоков музыки. Пожалуй, ничто другое не требует от исполнителя такой многогранной выразительности, мгновенного образного переключения, тонкой отдачи всех нюансов и деталей. Большим достоинством артиста оперного театра с камерной деятельностью, углубленной и совершенствующейся с помощью своей артистической школы.

Каждый новый камерный программа пения — результат большого труда и настоящей концертной премьеры, которой должно быть уделено соответствующее внимание музыкальной общественности и критики.

Новый концертный сезон в Москве ознаменовался несколькими интересными камерными концертами. С значительным успехом прошло выступление в Малом зале Консерватории заслуженной артистки РСФСР Нины Исаковой. Голос молодой певицы очень оперный, расширился в своем диапазоне, стал одинаково ярким во всех регистрах. Возросло и ее артистическое мастерство. Глубокая эмоциональность, отличное владение всеми приемами вокальной техники дают певице исключительную возможность преодолевать большие трудности и создавать впечатляющие музыкальные образы. Разумно и пластично пение, неустанное поиском его нового репертуара.

А советская музыка располагает немалым богатством в сфере романтического творчества! Как прекрасны и значительны, например, исполнение Н. Исаковой романсы Г. Свиридова «Осенняя» и «Дым Отечества», «Верея» А. Животнова, «Качайся, каштан!» и «Святая острва» З. Левиной, «Испанские песни» Д. Шостаковича, песни на слова Лейстона, Хьюза К. Молчанова. И эмоциональность, сообразность и музыкальный язык этих произведений весьма соответствуют чувствам современного человека, и поэзия своей трогательной подчеркивает эту современность. Выразительные возможности певческих голосов весьма различны, и от лауреата международного конкурса певицы Ганны Ковалевой, обладающей прекрасным и легким лирико-колоратурным сопрано, нельзя забыть тех драматических эффектов, как у Н. Исаковой, обладающей ярким и пластичным голосом mezzo. Однако и у лирических голосов есть своя исполнительская палитра. И если в концерте Г. Ковалевой, состоявшемся в Зале им. П. И. Чайковского, лирические произведения и тонко по нюансам прозвучали романсы Ф. Листа, К. Дебюсси и И. Стравинского, то трогательная произведений более широким вокальной формы — «Адуляндия» Моцарта, «Вонзаны» Гуминского — несколько разочаровала. Эмоциональное начало здесь уступало техникам, причем не безупречному. Верхний,

Мария КОВАЛЕВА, заслуженный деятель искусств РСФСР и Литовской ССР.

Поэт гитары — в ЦДРИ

В МОСКВЕ и Таллине с успехом прошли гастроли выдающегося английского гитариста Джона Вильямса. Перед отъездом из столицы музыкант поблизился к нашему дому работником искусства.

ОТКРЫТИЕ ПАТРИК КЕМПБЕЛ

НА СЦЕНЕ — простая картинка для шлан. В такой вот картинке, оказывается, долгие годы хранились драгоценные письма. Можно было прочесть их как вежливый мемориал, и тогда спектакль превратился бы в эстетический вечер воспоминаний о Бернарде Шоу и Патрик Кемпбел. Но вложившись в спектакль Художественный театр рассказывает не прошедшее, а в настоящем времени. Чувства, поступки, отношения к слову или событию как бы рождаются снова и снова, не отстраненные от зрителя временем.

Постановщик И. Равский, Патрик Кемпбел и А. Степанова и А. Кторов — Бернарда Шоу определили в этом эпистолярном диалоге главные элементы драматического сочинения. Конфликт. Хранитель. Поступки. (Как это рисне, вероятно, определит для себя Джордж Кляйн, и даже ему не пришлось бы в голову сообразить на основе этой переписки пьесу).

Основной конфликт в «Милом джентльмене» — это конфликт крупных художников и честных людей с обществом, в котором они вынуждены жить и, главное, творить настоящее искусство, большинство из представителей этого общества абсолютно неуживчиво, но без которого жизнь для Шоу и Кемпбел немисла.

Характер — результат коллективного творчества драматурга, режиссера, исполнителя. Но в основе характера — значит уже говорить о спектакле.

Патрик Кемпбел

Очеровательно и живо прозвучали. Значительный интерес вызвала трактовка «Сарабанды» и «Гавот» И. С. Баха, в которых соединились присущие Баху строгость и нежность стиля. Среди остальных пьес — «Соната» и «Гавот» И. С. Баха, в которых соединились присущие Баху строгость и нежность стиля. Среди остальных пьес — «Соната» и «Гавот» И. С. Баха, в которых соединились присущие Баху строгость и нежность стиля.

Молодой художник — ученик знаменитого Сегодня — в своем творчестве следует заветам и традициям учителя. Я с удовольствием присовокупил к этому прекрасному представлению себя, развиваясь.

Очеровательно и живо прозвучали. Значительный интерес вызвала трактовка «Сарабанды» и «Гавот» И. С. Баха, в которых соединились присущие Баху строгость и нежность стиля. Среди остальных пьес — «Соната» и «Гавот» И. С. Баха, в которых соединились присущие Баху строгость и нежность стиля.

Очеровательно и живо прозвучали. Значительный интерес вызвала трактовка «Сарабанды» и «Гавот» И. С. Баха, в которых соединились присущие Баху строгость и нежность стиля. Среди остальных пьес — «Соната» и «Гавот» И. С. Баха, в которых соединились присущие Баху строгость и нежность стиля.



Сцена из спектакля. Патрик Кемпбел — А. Степанова, Бернарда Шоу — А. Кторов. Фото И. АЛЕКСАНДРОВА.

зится «парадоксалистом» — Оскар Уайльд и Бернарда Шоу. Но если «парадоксалист» Уайльда — его оригинал или, пожалуй, наволочка «терминологическая», «безусловный рефлекс», то для Шоу — это рефлекс условный, выработанный за жизнью. И в процессе «великой битвы за жизнь». Вряд ли следует сейчас перечислять известные всем признаки, коренным образом отличающие этих людей и художников, или определять их место в литературе.

И в этом смысле Патрик Кемпбел — открытие Бернарда Шоу.

