

Министерство культуры Республики Беларусь
УО “Белорусский государственный университет
культуры и искусств”

Ю.М.Чурко

**ХОРЕОГРАФИЯ
В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ**

Сборник статей

Минск 2010

УДК 793.31/34(091)

ББК 85.32 г

Ч-93

На первой странице обложки народная артистка РБ И.Душкевич

Рецензенты

Т.Г. Мдивани, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ИИЭФ НАН Беларуси, лауреат Государственной премии Республики Беларусь;

В.Н. Елизарьев, народный артист СССР, народный артист Республики Беларусь

Рекомендован к изданию научным советом Белорусского государственного университета культуры и искусств

Чурко, Ю.М.

Ч-93 Хореография в зеркале критики / Ю.М.Чурко. – Мн.: Бел. гос. ун-т культуры и искусств, 2010. – 356 с.

ISBN 978-985-6798-57-6.

В сборник включены статьи, посвященные важнейшим событиям во всех видах пластического искусства Беларуси. Написанные на протяжении 50 лет, они являются живой хроникой его насыщенной истории. Автор статей, помещенных в первых пяти разделах, бывшая балерина, ныне доктор искусствоведения, профессор Ю.М.Чурко. В шестом разделе помещены статьи, содержащие отзывы о творчестве Ю.М.Чурко.

Предназначен для широкого круга любителей танцевального искусства, может служить пособием для студентов вузов и учащихся школ искусств по истории хореографии.

ББК 85.32 г

ISBN 978-985-6798-57-6

© Ю.М.Чурко, 2010

© О.В.Зорина, обложка 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Летописец хореографического искусства Беларуси	5
Вместо предисловия	7
I. Белорусский танцевальный фольклор	
Са спадчыны народнай харэаграфіі	9
Энцыклапедыя беларускага танца	15
I нараджаецца танец	22
Рассказы о танце	42
Фольклор на сцене	54
Проблемы интерпретации фольклора в современном хореографическом искусстве	62
II. Народно-сценическая хореография	
Першы поспех ансамбля	66
Народный танец вчера, сегодня. А завтра?	68
Птушка танцуе ў Гомелі	74
III. Балетный театр	
Талант к труду	82
– Поиск? – Да, но удавшийся ли?	86
Одна, но пламенная страсть	91
Белорусский балет и народный танец	94
“Альпийская баллада” в балете	101
Поиски, находки, просчеты	108
Поединок с жизнью	113
Обыкновенное чудо	117
Диалог	120
Як водгук дзён даўно мінулых (“Ліза і Кален”, ці “Дарэмная перасцярога”)	126
“О, болеро, священный танец боя!”	129
“Кармина Бурана”	132
Чатыры грацыі беларускага балета	135
“Крылья памяти”	140
Харэаграфічныя арабескі	143
Душой исполненный полет	158
Дарогі творчасці	168
Обращаясь к современнику	179
Непроторенной тропой	186

Искусство продолжает требовать жертв	190
Пільны позірк у глыбіню рэчкі	192

IV. Человек, который осмелился

“Человек, который осмелился”	199
------------------------------------	-----

V. Хореография, модерн, пантомима, другое

Моду в хореографии диктует Витебск	242
Свята і лабараторыя харэаграфічнага мадэрна	244
Лица	250
А ці не заблудзіліся мы?	257
Пластическая драма – что это?	268
“Как не определяй критику, пользы от нее никакой...”	272
“...И быстрой ножкой ножку бьет”	279
Танец без табу	283
Поговорим о самом частом госте наших домов?	291
Сказка о “Золушке”	293
Слово о “врагодруге” или о “друговраге”	295
Нить Ариадны, или В 75 – “ягодка опять”	297

VI. Отзывы о работах Ю.М. Чурко

Добрый почин	300
Унікальнасць	303
И мы там были	306
Круговерть вечных тем	306
“Круговерть” Юлии Чурко впечатляет	309
Неожиданная премьера	311
“Расставайтесь, любя”	314
Балетный мир – не доммысел, но ... вымысел?	316
Детектив на пуантах	317
Роман с романом	328
Борис Эйфман и неслучайные параллели	329
Романы с танцем	332
Что читаем	333
В большое искусство	334
Ёсць усё, нават Японія	336
Основательница	336
Молодая, талантливая...	338
Архетипы жизни – в балете	341

Приложение	345
-------------------------	-----

ЛЕТОПИСЕЦ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ

Юлия Михайловна Чурко – яркая и многогранная творческая личность. Балерина по профессии, в прошлом солистка ГАБТа, она известна во многих ипостасях: как глубокий исследователь-балетовед, имеющий ученую степень доктора наук и звание лауреата Государственной премии Республики Беларусь, опытный педагог, профессор, воспитавший плеяду учеников, успешно работающих в области теории и практики хореографии, фольклорист, хорошо знающий специфику народного танца, мастер художественного слова, создавший в своих романах и эссе интереснейший портрет современника, постановщик балетного спектакля, навеянного образами национальной романтики.

Но есть еще одна сфера творческой деятельности Юлии Михайловны, где она предстает в качестве объективного критика и летописца современного хореографического искусства. В рецензируемой книге собраны некоторые из статей, написанных в течение 50 лет ее жизни в искусстве. Подкупают широта охваченного жанрового диапазона и разнообразие интересов автора. Так, большой раздел посвящен народному танцу, который в аутентичных формах был тщательно изучен еще в годы учебы в аспирантуре Академии наук БССР. Знания, полученные во время полевых экспедиций, были положены в основу созданной ею самой вузовской научной лаборатории танцевального творчества – первой и единственной в стране, а многочисленные фольклорные образцы, которые не только собирались, но и тщательно систематизировались, до сих пор не утратили своей актуальности и, думается, могут служить основой для сценических произведений.

Многие публикации рассказывают о Государственном ансамбле танца “Хорошки”, многочисленных любительских коллективах. Каждая статья является своего рода событием, впечатляя глубиной анализа и доброжелательностью критики. Достоверному знанию в этой области искусства способствовало, видимо, то обстоятельство, что на протяжении нескольких десятков лет Ю.М.Чурко была членом и председателем жюри многочисленных смотров, конкурсов и фестивалей танцевального искусства.

Особую группу составляют статьи об истории белорусского балета и о персоналиях современного хореографического искусства. Ею созданы яркие творческие портреты известных танцоров, хореографов, среди которых есть и молодые артисты, и маститые, имеющие звания заслуженных и народных артистов Республики Беларусь. В ряду публицистических статей наиболее привлекательны описания спектаклей Валентина Елизарьева – создателя современного облика белорусского балета. Известно, что в свое время Ю.М.Чурко первой оценила творческий потенциал молодого хореографа и приложила немало усилий для его утверждения на национальной сцене. Специально для данной публикации написан яркий очерк об известном во всем мире балетмейстере Борисе Эйфмане из Санкт-Петербурга.

Один из интереснейших разделов данной книги посвящен танцу модерн, активно развивающемуся на постсоветском пространстве. Ему посвящены обобщающие статьи о витебском фестивале современной хореографии, о его молодых представителях – Д.Куракулове, Р.Поклитару, а также материалы, содержащие многоаспектную характеристику этого феномена.

Автор умеет так писать о хореографии, что роль артиста или спектакль целиком становятся как бы зримыми, фиксируются в памяти, что немаловажно для понимания этого искусства, которое ежевечерне рождается заново, обретая новые оттенки хореографической интерпретации.

Ю.М.Чурко позволяет представить современную хореографическую школу в исторической динамике, понять ее важнейшие тенденции, национальный спецификум и европейскую контекстуальность.

Материал книги интересен как для почитателей балетного искусства, так и для специалистов-практиков и теоретиков-балетоведов, ибо содержит важные фактологические сведения по эволюции национальной хореографии.

***Т.Г.Мдивани,**
доктор искусствоведения,
лауреат Государственной
премии Республики Беларусь*

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В некотором смущении листаю я этот сборник. Столько хороших слов о себе под одной обложкой!

Воспитанной в советские времена, рожденной в СССР, мне даже неудобно. Ведь нас убеждали, что скромность – одно из главных достоинств человека.

Может быть, из-за этой несовременной застенчивости я и не обратилась, как многие другие, с просьбой “высказаться” к высокозаслуженным коллегам, а обратилась к своим бывшим аспиранткам, ныне тоже вполне уважаемым членам нашего педагогического сообщества. Я решила, что лучшим моим достижением будут ученики, у которых можно было бы самой поучиться. Впрочем, я не чувствую себя вправе именоваться Учителем. Это прерогатива не моя, а других. Если сочтут нужным.

Я, кстати, и не ощущаю себя пригодной для наставничества: меняла профессии, по отношению к профессии критика вовсе поступила как ренегатка (чуть не перешла в противоположный лагерь), была легкомысленной, старалась не относиться к чему-либо особенно серьезно, жизнь и так не легка.

Пусть простят меня читатели за то, что последняя треть книги заметно отличается от двух первых: ведь в сборнике содержатся статьи, написанные в течение пятидесяти с лишним лет. За это время изменились не только стилистика и образ мыслей, но и социальный строй. Кроме того, сработал еще один существенный личный фактор: автор переквалифицировался из искусствоведа в писателя. Естественно, что такая эволюция, длинная дорога из танцовщиц в литераторы отразилась не только в фотографиях.

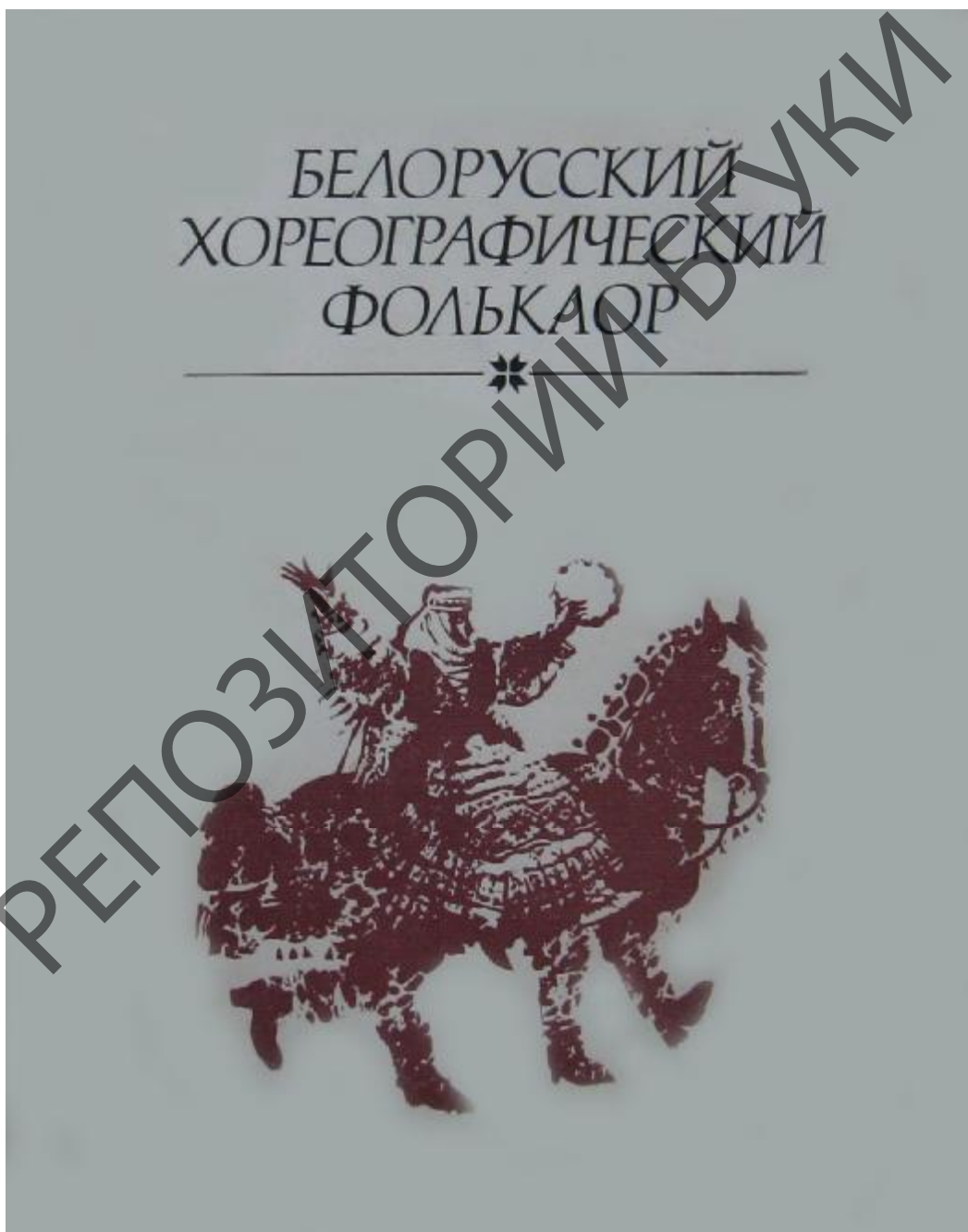
Солидной, до преклонности, я чувствую себя лишь когда смотрюсь в зеркало. Это кажется, думаю, что ты все еще легкокрылая балеринка и молодой ученый, а на самом деле... Тут уж не до смеха.

А с другой стороны, после 70 без юмора не обойтись, для шуток самое время.

Да и итоги подводить пора. Иначе можно и не успеть.

Юлия Чурко, март 2010

I. БЕЛОРУССКИЙ ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР¹



¹ Здесь и далее в начале каждого раздела использованы обложки книг, изданных Ю.М.Чурко в разные годы

СА СПАДЧЫНЫ НАРОДНАЙ ХАРЭАГРАФІІ

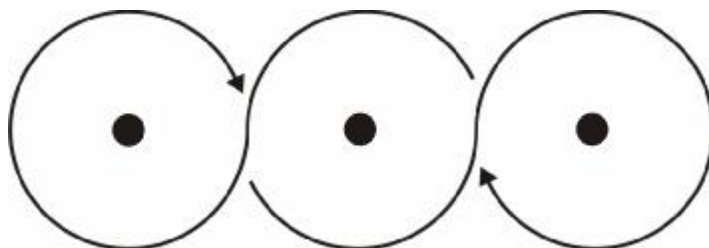
“Польмя”, 1983, № 10

У Мінскім інстытуце культуры на працягу ўжо некалькіх гадоў існуе галіновая навукова-даследчая лабараторыя беларускай танцавальнай творчасці (ГНДЛ БТТ), якая штогод праводзіць палявыя экспедыцыі, вывучае харэаграфічны фальклор. На аснове яе матэрыялаў мы пачынаем друкаваць своеасаблівую папулярную энцыклапедыю беларускага народнага танца, якая дапаможа шматлікім аматарам харэаграфічнага мастацтва, удзельнікам мастацкай самадзейнасці лепш пазнаёміцца з асобнымі танцамі і карагодамі, іх гісторыяй, паэтыкай, выяўленчымі сродкамі. Рубрыку вядзе кіраўнік лабараторыі доктар мастацтвазнаўства Ю.Чурко. Музычныя прыклады падабрала І.Драздова.

“Крывы танок”

“Крывы танок” – карагод, які выконваўся часцей за ўсё вясной, пераважна ў паўднёвых раёнах Беларусі. Ён меў нямала назваў і суправаджаўся рознымі песнямі, але ў аснове яго кампазіцыйнага малюнка заўсёды ляжалі крывыя, асіметрычныя фігуры. Апісанне такога карагода дае В.Дабравольскі: «Тры дзяўчыны становяцца на некаторай адлегласці адна ад адной, утвараючы як бы тры вяршыні трохкутніка. Астатнія ўдзельнікі карагода бяруцца за рукі і ланцужком абходзяць вакол дзвюх дзяўчын, якія знаходзяцца ў аснове трохкутніка, і агінаюць кожны раз з іншага боку (не абходзячы кругом) дзяўчыну, якая стаіць у вяршыні трохкутніка і называецца “слупком”».

Карагод пры руху ўтварае фігуру, падобную на дзве злітыя васьмёркі.



Дзяўчаты спяваюць:

Завяду, завяду,
Ой, ліле, ой, ліле,
Крывы танок,
Растапчу, растапчу
Вязовы лапці,
Разазлю, разазлю
Пастылага мужа...

Карагод “На Янкавай гарэ дзеўка траву жала” з падобным малюнкам апісвае і З.Радчанка, які ўказвае на верагоднасць прыналежнасці тэксту і мелодыі да беларускага фальклору.

“Крывыя танкі” запісаны і беларускімі фалькларыстамі М.Грынבלатам, К.Кабашнікавым, Г.Цітовічам.

Неаднаразова фіксаваліся яны і ў нашых экспедыцыях. Так, у вёсцы Вялікія Нямкі Веткаўскага раёна Гомельскай вобласці дзяўчаты, узяўшыся за рукі, ланцужком абходзілі кругом траіх дзяцей, апісваючы двайную васьмёрку. Крок прасты, рытмізаваны. Пры гэтым спявалі:

Завядаем мы, дзевачкі,
кывенькі танок,
Люлі, люлі, рана мы
кывенькі таночак.

У гэтым жа раёне, як “Крывы танок”, выконваўся і карагод “Васілёк”.



Іншы раз карагод вадзілі вакол трох галак, забітых для рытуальнага ахвярапрынашэння. У вёсцы Барталамееўка Веткаўскага раёна выканаўцы трымалі ў руках шалі.

Гэтак, як і “Крывы танок”, выконваўся і карагод “Лука”, звільісты, быццам выгін ракі. Яго апісанне дае М.Косіч. Дзяўчаты ходзяць вакол двух – трох падлеткаў з песняй:

Лука мая, лука мая,
Лука зялёная,
Траўка шаўковая...

Пасля кожнага прыпеву некаторыя дзяўчаты бяруць на рукі падлеткаў, якія стаяць у крузе, і высока падымаюць іх, прыгаворваючы: “Штоб доўгі лён радзіў” (мелодыя запісана ў экспедыцыях ГНДЛ БТТ у Маладзечанскім раёне Мінскай вобласці).

Ой, Лу - ка, ма - я. А... Ой, Лу - ка
ма - я, Лу - ка. Лу - ка ма - я, ды зя - лё - на - я

“Кривыя танкі” паводле малюнка маглі быць авальнымі (нагадваюць дзве перакрываваныя васьмёркі, якія агінаюць чатыры размеркаваныя па квадрату кропкі), зігзагападобнымі. Інфарматыры характарызуюць іх так: “Як венчык плелі, штоб ні адна дзеўка не была крайней”. Пра гэта спявалася і ў самой песні.

Спакойна, не спяшаючыся ♩ = 72

А з криво - во - га та - пца не вы - ве - ду пя - пца
лю - люш - кі. лю - лі, не вы - ве - ду вя... У!

Цікавая разнавіднасць “Кривога танка” пад назваю “Сонейка” была зафіксавана ў Пінскім раёне Брэсцкай вобласці. Агінаючы пасаджаных радком дзяцей звільстай змейкай, ішоў карагод дзяўчат, якія спявалі песню пра сонейка, якое “ішло ды із-за рускай стараны”, пра дзяўчыну, што высушыла траіх казачэнькаў. Калі павольная песня заканчвалася, дзеці пера-

бягалі на новае месца і зноў садзіліся радком. Дзяўчаты ўслед. Зноў браліся за рукі, і карагод пачынаўся спачатку.



Ва ўсходніх раёнах Беларускага Палесся “Крывы танок” уваходзіць у склад абраду “Пахаванне стралы”, які практычна дажыў і да нашых дзён. (Яго можна было назіраць у сяле Казацкія Балсуны Веткаўскага раёна Гомельскай вобласці 9 мая 1988 г.)

“Трасуха”

“Трасуха” – традыцыйны беларускі танец, вытокі якога – у самай глыбіні народнай памяці. Цяжка даследаваць ягонае паходжанне. Можна толькі меркаваць, што назву сваю ён вынес з эпохі Старажытнай Русі, з тых часоў, калі дванаццаць сяцёр-“плясавіц” штомесячна прымалі ўдзел у абрадах культуры багіні Макошы і веснавых святах Лады і Лёлі. На думку вядомага даследчыка славянскіх старажытнасцей Б.Рыбакова, сёстры гэтыя ва ўяўленні нашых продкаў паступова трансфармаваліся і аб’ядноўваліся з іншымі міфічнымі істотамі, русалкамі-берагнямі. З-за сваёй “туманна-воднай існасці” яны ператварыліся ў трынаццаць ліхаманак – сталі “трасавіцамі-плясавіцамі”, ад якіх і пайшла, думаецца, назва “Трасуха”. У якасці пацвярджэння гэтай высновы хочацца прывесці сведчанне аднаго са старэйшых савецкіх харэографуў, аўтара кнігі “Вобразы рускай народнай харэаграфіі” К.Галяйзоўскага. У канцы 1930-х гг. пры адборы фальклорнага матэрыялу для дэкады беларускага мастацтва ў адным з аддаленых палескіх калгасаў ён убачыў танец “Трасуха”, які «складаўся з дванаццаці зусім не падобных адзін на аднаго танцавальных эпізодаў, разнастайных і адметна фантастычных. Кожны эпізод выконваўся новай дзяўчынай і ўвасабляў нешта вельмі адпаведнае паводле формы і зместу прыведзеным вышэй імёнам дванаццаці “плясавіц”. Больш за ўсё ў памяці захавалася адна з выканаўцаў, якая капіравала рухамі кульгавую, сагну-

тую бабульку. Пасля кожнага сола была масавая прыпляска. На пытанне, што азначае гэты танец, ніхто не мог даць здавальняючага адказу, але адна з выканаўцаў сказала, што “так танчылі раней”». К.Галяйзоўскі лічыў, што беларуская “Трасуха” з’яўляецца правобразам першапачатковай полькі. Як бы там ні было, але апісанне “Трасухі” як традыцыйнага беларускага танца не раз сустракаецца ў этнографіі. «...Звычайна (да танца) становяцца дзве пары дзяўчат і хлопцаў. Па-кланіўшыся, пара дзяўчат, трасучыся ўсім целам і размахваючы рукамі, на пятках вырабляе розныя па і потым літаральна плыве насустрач пары хлопцаў, якія, у сваю чаргу, дробненька тупаюць наскамі чобатаў, неяк скоса, з-пад казырка паглядаючы ўперад, на дам. Калі сыдуцца дзве пары, то ляпнуць адна адной над вухам у ладкі і ўсе па адным разыдуцца ў розныя бакі, тупаючы нагамі і прыгаворваючы: “Вух я, да вух я!”. Потым групуюцца абедзве пары разам, пераплятаючыся рукамі, робяць кругі то ў адзін, то ў другі бок; нарэшце ўсе кланяюцца адзін аднаму і хаваюцца ў натоўпе». Так апісвае П.Шпілеўскі танец, які называе “Трасучкай” ці “Пацярухай”. Па канонах старажытнага двухшарэнгавага карагода, тыповым узорам якога ў славян з’яўляецца знакамітае “Проса”, пабудавана кампазіцыя “Трасухі”, запісаная П.Шэйнам: “Тры – чатыры пары і болей выстройваюцца ў дзве лініі адна супраць адной, і кожная з іх тройчы падыходзіць да другой, а затым, адышоўшы, абедзве робяць паварот назад; пры гэтым гучна стукаюць чобатамі ў зямлю, прытрымліваючыся такта музыкі. Такім чынам яны скачуць да знямогі. Іншых фігур не існуе”.

Калі ў сярэдзіне XIX ст. з Заходняй Еўропы ў Расію і Беларусь на крылах моды прыляцела полька, старажытны чэшскі танец, яна зрабіла вялікі ўплыў не толькі на рэпертуар і манеру выканання танцаў на балях, але і на харэаграфічны фальклор многіх нацыянальнасцей.

Лёгкасць урастання полькі ў танцавальную творчасць беларускага народа абумовіла значная блізкасць яе да нацыянальных харэаграфічных традыцый. Двухдольнасць музыкі, шматварыянтнасць мелодычных малюнкаў, прастата харэаграфічнай структуры, пабудаванай на паўкроках з падскокам і паваротам, аптымізм – усё гэта адпавядала духу беларускага народнага танца. Натуральна, што элементы полькі састаўной

часткай увайшлі ў яго лексічны фонд, што сама полька стала адным з самых распаўсюджаных і любімых танцаў вёскі, набыўшы масу мясцовых варыянтаў. Адным з іх і стала полька “Трасуха”, якая аб’яднала ў сабе кручэнне, уласцівае польцы, і патрэсванне верхняй часткай корпуса, уласцівае беларускай “Трасусе”. У нашых вёсках яе танцуюць па-рознаму: імкліва ці стрымана, рэзка ці мякка падымаючы плечы, высокая падскакваючы, як спружына, робячы лёгкія слізгаючыя крокі ці моцна стукаючы наскамі і пяткамі аб падлогу. Але, нягледзячы на індывідуальную і мясцовую розніцы выканання, ва ўсіх варыянтах “Трасухі” выразна выступае адна харэаграфічная лейтэма – патрэсванне плячамі, корпусам ці рукамі, якая надае ёй асаблівай самабытнасці і эмацыянальнасці.

Нават сівай барадзе
 Не сядзіцца,
 Як плячамі павядзе
 Маладзіца.

У народным побыце “Трасуха” мае мноства не толькі харэаграфічных, але і музычных варыянтаў. Адзін з іх дае ў сваім зборніку М.Чуркін.

Тэмп полькі

А вы, руды, хадзі сюды, я ты, чорны, сто - і там!
 А я зрудай раз-бя-ру-ся, а да чорнай пры-ду сам.

У экспедыцыях галіновай навукова-даследчай лабараторыі беларускай танцавальнай творчасці ў Віцебскай вобласці запісана яшчэ адна “Трасуха”.

Хутка

Выразныя, з гумарам тэксты да “Трасухі” неаднаразова запісваліся ў многіх раёнах рэспублікі.

Ох ты, полечка-трасуха,
Да чаго ж ты давяла,
Маць апошнюю кароўку
На бацінкі прадала.

“Трасуха” атрымала шырокую вядомасць і за межамі Беларусі. Папулярнасць яе такая вялікая, а самабытнасць такая відавочная, што яна, як і “Лявоніха”, стала своеасаблівым сімвалам нацыянальнага харэаграфічнага мастацтва.

Маляўнічая сцэнічная пастаноўка “Трасухі” створана ў ансамблі “Харошкі” балетмайстрам В.Гаявой.

ЭНЦЫКЛАПЕДЫЯ БЕЛАРУСКАГА ТАНЦА

“Польмя”, 1984, № 3

“Мікіта”

“Мікіта” – традыцыйны народны танец, шырока распаўсюджаны ў розных раёнах Беларусі. Ён мае мноства варыянтаў, нярэдка з трукавымі, акрабатычнымі элементамі, якія ў сукупнасці ствараюць выразны характар спрытнага, кемлівага, гарэзлівага хлопца.

Тыповы варыянт танцавальнай мелодыі і тэксту з Віцебскай вобласці прыводзіць у сваёй “Анталогіі” Г.Цітовіч.

$\text{♩} = 116$

А Мі - кі - та жы - та па - ша, а я ра - ла - по - ле на - ша!

Мі - кі - та, Мі - кі - та, так і гэ - так Мі - кі - та.

Арыгінальная і харэаграфія “Мікіты”. Я.Раманаў сведчыць пра тое, што недалёка ад Слоніма яго танцавалі наступным чынам: “Два хлопцы, узяўшыся за супрацьлеглыя канцы палкі, пад музыку то тую, то другую нагу спрытна перакідаюць над палкаю, як быццам пералазяць праз яе. Гэты танец стамляе і вымагае спрыту”. Пра падобны танец паведамляецца таксама ў “Беларускім календары на 1925 г.”, дзе пазначана нават чарговасць скачкоў кожнага з танцораў. Пасля сумеснага выканання прыпеўкі “За горадам вецер вее, там Мікіта жыта сее”, не выпускаючы палкі з рук, цераз яе пераскаквае першы танцор. Пры гэтым ён спявае-прыгаворвае: “Мікіта, ці ты то?”. Другі скача следам і як бы яму адказвае: “Не я то, мой тата, не я то, мой тата”.

Падобныя варыянты неаднаразова запісваліся намі і ў экспедыцыях. Два мужчыны ў хуткім тэмпе адначасова перакідвалі цераз палку па чарзе правую і левую нагу, перахопліваючы палку з рукі ў руку і злёгка падскакваючы на апорнай назе. Пасля чаго падымалі палку ўверх і пад ёю вярцеліся вакол сваёй восі. Танец быў таксама зняты намі на кінастужку ў Ашмянскім раёне ў выкананні Я.М.Апанель, якая рухалася з незвычайнай лёгкасцю, падымаючы ногі больш чым на 90°, хоць ніколі не вучылася харэаграфіі.

Неардынарны варыянт “Мікіты” быў запісаны ў Брэсцкай вобласці. Танцавалі яго звычайна дзед з бабаю. Танцуючы, адзін з іх рабіў выгляд, што памірае, і клаўся на падлогу тварам уніз. Другі над ім гараваў, а потым браў доўгую палку, утыкаў адзін яе канец у спіну ляжачага і пачынаў апісваць шырокія кругі, як бы заводзячы яго. Ляжачы паступова ажываў: падымаў галаву, ставаў спачатку на карачкі, потым у поўны рост, і танец працягваўся. Замест палкі калі-нікалі карысталіся доўгай саломінай, цераз якую “надзімалі” партнёра паветрам.

Разнастайным было аблічча танца ў вёсках паўднёва-заходняй Беларусі. Напрыклад, у вёсцы Горталь Івацэвіцкага раёна Брэсцкай вобласці танцор браў палку (часцей – качаргу) за адзін канец, а другім – упіраўся ў падлогу. Прыпяваў і скакаў цераз палку туды і назад, а потым клаў яе на зямлю і танцаваў вакол так, як хацеў. У суседнім Іванаўскім раёне запісаны яшчэ адзін музычны найгрыш да “Мікіты”.

Хутка



У вёсцы Лявонавічы Дзятлаўскага раёна Гродзенскай вобласці “Мікіту” танцавалі трохі інакш: двое дзяўчат ці хлопцаў танцавалі па розных баках пакладзенай на падлогу качаргі, пераскаквалі цераз яе, стараючыся не зачапіць. Потым бралі качаргу ў рукі, кружыліся з ёю і спявалі розныя жартоўныя прыпеўкі. Напрыклад:

За гарою курка брэша,
А дзяўчына косу чэша.
Начасала валасоў
Да наткала паясоў.

У вёсцы Хрышчанавічы Свіслацкага раёна Гродзенскай вобласці на падлогу клалі паралельна тры палкі ў выглядзе лесвіцы і рухам па-дэ-баск пераскаквалі цераз іх. Танец выконваўся пад песню, а часцей – пад дудку і скрыпку адначасова. Часам “Мікіту” выконвалі і над скрыжаванымі палкамі (ці качаргой і віламі), як у “Заёнцы” ці “Таўкачыках” (напрыклад, у вёсках Блізная і Кацялкі Пружанскага раёна Брэсцкай вобласці). Дзе-нідзе доўгая палка клалася на скурчаныя ступні выцягнутых уперад ног дваіх танцораў, а іншыя ўдзельнікі цераз яе пераскаквалі.

Вяўленчыя магчымасці “Мікіты” творча выкарыстаў харэограф А.Ермалаеў у беларускім балете “Аповесць пра каханне”. Ён стварыў дынамічны, трукавы танец.

“Каза”

“Каза”, “Казёл” – так называюцца розныя варыянты традыцыйнага танца, карагода, гульні, шырока распаўсюджаных ва ўсіх раёнах Беларусі. Многія з іх былі ў старажытным калядным тэатралізаваным абрадзе “Ваджэнне казы”, калі гаспадарам зычылі добрага ўраджаю, дабрабыту і багацця. Гэтая думка выяўлена і ў адной з шырокавядомых калядных песень.

Шавольна



Го - го - го, ка - за, го - го, се - ра - я.
Дзе ка - за хо - дзіць, там жы - та ро - дзіць.

Абрад “Ваджэнне казы” неаднойчы быў апісаны, таму мы раскажам толькі пра яго харэаграфічны бок. Персанаж, які ўвасабляў казу, часта рухамі і жэстамі ілюстравалі тэкст песні:

Ой, ну-ну, каза,
Ой, ну-ну, шэра,
Паварочвайся,
Ні забывайся!
То на сей бачок,
То на той бачок,
То на рожычкі,
На капуцікі...

Пасля слоў “каза ўпала, здохла, прапала” “каза” падала, быццам мёртвая, на зямлю. Атрымаўшы ад гаспадароў хаты пачастунак, “каза” падымалася і кланялася. Пасля гэтага каляднікі танцавалі і спявалі здравіцы ў гонар гаспадароў.

Калісьці смерцю і ўваскрэсеннем “казы” сімвалізавалася штогадовае паміранне і ажыўленне прыроды (каза і казёл, па павер’ях беларусаў, былі ўмяшчальнямі духа ўраджаю; дух жыта, Жыцень, уяўляўся ў выглядзе казла). Водгулле мінулых эпох гучыць яшчэ і сёння. Так, сярод шматлікіх варыянтаў “Казы”, выяўленых у палявых экспедыцыях галіновай навукова-даследчай лабараторыяй, можна ўбачыць і падрабязнае выкананне ў танцы рытуалу здымання з казы скуры (рытуал заканчваўся поціскам рукі, падзякай паляўнічага, звернутай да сваёй ахвяры), і перайманне звычай, скачкоў коз, і дастаткова яўны намёк на савакупленне (у гэтых выпадках танец часцей зваўся “Казёл”).

Элементы старажытнага “ваджэння казы” дайшлі і да нашых дзён. У экспедыцыях нам не раз даводзілася сустракаць людзей, якія сведчылі пра тое, што матывы гэтага паказу ў той ці іншай форме яшчэ існуюць у беларускіх вёсках.

Пэўнае тэатральнае дзейства разыгрывалі, напрыклад, у вёсцы Спорава Бярозаўскага раёна Брэсцкай вобласці. Мужчына і жанчына, якія выконвалі “Казу”, спачатку танцавалі “Казачка”, а затым хадзілі ў сярэдзіне кола, абнюхваючы адзін аднаго, імітуючы казінае мэканне. Нарэшце, партнёрка скакала праз танцора, як праз гімнастычнага каня. У Гомельскай вобласці, напрыклад, двое танцуючых адначасова ў рытм пераскаквалі палку (яе трымалі ў руках), ці перакідваючы над ёю па чарзе то правую, то левую нагу, ці згінаючы ў скачку абедзве нагі. Прычым прыпявалі: “Быў у бабкі казёл, мэ-гэ-гэ”... Жарты, выкарыстанне гумарыстычных аксэсуараў (барод, рагоў) характэрныя для выканання “Казы” і сёння. Дзе-нідзе ў клубах праводзяцца нават спаборніцтвы навагодніх масак казы і казла.

Найбольш папулярнай мелодыяй танца з’яўляецца запісаная экспедыцыяй галіновай навукова-даследчай лабараторыі беларускай танцавальнай творчасці ў Віцебскай вобласці і апублікаваная ў многіх фальклорных зборах.

Весела



Ка - зю баць - ка, ка - зу чым і з ма - лень - кім каз - ля - нём.

Ка зу дам, ка зу дам, і з ма лень кім каз ля нём.

Яшчэ параўнальна нядаўна “Казу” выконвалі як жартоўную паўгульню-паўтанец. Напрыклад, у пасёлку Падлесным Хоцімскага раёна Магілёўскай вобласці хлопцы скакалі адзін праз аднаго, хапаючыся за паясы, рабілі кульбіты, абпіраючыся на рукі суседзяў, “круцілі колы”, увогуле рабілі ўсё, што падказвала ім пластычнае ўяўленне і фізічныя магчымасці.

Трукі, якія вымагаюць вялікага спрыту, выконвалі калі-нікалі і жанчыны. Так, у вёсцы Обрава Івацэвіцкага раёна Брэсцкай вобласці наша экспедыцыя зняла на кінастужку унікальнае выкананне “Казы” дзвюма сямідзесяцігадовымі жанчынамі, якія з неймавернай лёгкасцю падымалі адна адну за ногі і хвост спадніцы, у выніку чаго, калі адна падымалася ва ўвесь рост, другая вісела ўніз галавою ўздоўж яе спіны.

Цяжкі для выканання і варыянт “Казы”, запісаны намі ў вёсцы Хрышчановічы Свіслацкага раёна Гродзенскай вобласці. Выконвалі гэтую камічную гульню-танец звычайна дзве дастаткова спрытныя і моцныя жанчыны. Адна з іх нахілялася ўперад. Другая клалася жыватом на яе спіну такім чынам, каб галава першай была паміж яе ног. Узяўшыся рукамі за сабраны вузлом падол спадніцы партнёркі, другая адрывала яе ногі ад падлогі і пераносіла на новае месца. Затым першая, што трымала рукамі шчыкалаткі ног партнёркі, выпроствала, падымала і перамяшчала другую. Так, па чарзе прыпадымаючы адна адну, яны рухаліся па хаце і пры гэтым імкнуліся патрапіць у такт мелодыі полькі, што найгравала скрыпка. Можна ўявіць сабе весялосць, якую выклікалі яны грубава-тымі, але ад гэтага нікольні не менш смешнымі дзеяннямі.

Каляднае пераапраананне існавала яшчэ тады, калі паганства мела зааморфны характар. Тады ж пластычны вобраз жывёл вельмі падрабязна зафіксаваўся ў танцы. Пазней у адлюстраванні пачалі карыстацца прыёмамі абагульнення, звярнуліся да харэаграфічных кодаў. Такім чынам і нараджаліся танцы.

Няцяжка заўважыць у вобразе казы, казла і ўвасабленне пладаноснай сілы, вясельнай, любоўна-шлюбнай тэматыкі. Але гэтым, вядома, не вычэрпваюцца прычыны доўгага жыцця гэтага танца і распаўсюджання яго амаль на ўсёй тэрыторыі Беларусі. Сакрэт, відавочна, у тым, што танец увабраў у сябе многія са старажытных традыцый, адпавядае надзённым патрэбам людзей, – разняволіцца, пазбавіцца ад звыклых нормаў, займець вострыя, эмацыянальныя ўражанні. Асабліва часта танцавалі “Казу” на вяселлях.

У танцы, запісаным у Гродзенскай вобласці, двое выканаўцаў, мужчына і жанчына, ішлі па крузе адзін за адным. Мужчына “праследаваў” партнёрку, тупаў нагамі і крычаў басам “Мэ-э-э!”. Жанчына звонка туравала партнёру. Потым выканаўца штурхаў сваю партнёрку, яна падала, а ён танцаваў вакол, пераскакваў праз ляжачую.

У іншым раёне той жа вобласці танцавалі “Казла”. Мяркуючы па запісах удзельніцы экспедыцыі ГНДЛ І.Дзізо, пары рухаліся па крузе супраць гадзіннікавай стрэлкі і пры гэтым спявалі:

Падышоў казёл
Пад акенца,
Ці прыйдзе
Дзеўка-валакенца.

Потым дзяўчаты мяняліся месцамі, кожная цераз цэнтр круга ішла на месца сваёй візаві. Хлопцы, вымаўляючы “Ме-ке-ке, ме-ке-ке!” прыскаквалі да сваіх дзяўчат. Дзяўчаты танцавалі перад сваімі партнёрамі, муштраваліся і выконвалі наступныя рухі: крок правай нагой уперад з пераносам на яе цяжару цела. Правае плячо высоўвалася наперад. Потым вярталіся да пачатковай нявываратнай першай пазіцыі. Рабілі крок левай нагой уперад, высоўвалі наперад левае плячо і зноў вярталіся да першапачатковай позы.

Гэты рух паўтараўся некалькі разоў. Рукі пры гэтым былі сагнутыя ў локцях і паднятыя да ўзроўню грудзей.

Пасля гэтага выканаўцы парамі танцавалі польку па крузе.

У Лунінецкім раёне Брэскай вобласці “Казу” танцавалі двое мужчын, якія скакалі адзін праз аднаго. Затым адзін з іх, падставіўшы шапку, як бы даў казу, пасцёбваючы яе чым папала. Танцоры імітавалі мэканне коз. У той жа вобласці гэты танец выконвалі і жанчыны, якія ўвасаблялі і “казла”. “Казёл” скакаў, а “kozy” прапаўзалі ў яго між нагамі. Адну з коз ён не прапускаў і потым танцаваў з ёю.

Цікавы варыянт танцавальнай гульні “ў казу” быў выяўлены ў Магілёўскай вобласці. Усе, не беручыся за рукі, танцавалі ў коле. Першы танцор прыстаўляў адведзеныя вялікія пальцы правай і левай рукі да скроняў (далонь сцятая і выцягнутая ўперад), як рогі, і, падскакваючы высока, “бадаў” абранага другога партнёра. Другі становіўся за спінай у першага, але той, павярнуўшыся, апынаўся за другім і ахопліваў яго за талію. Другі, стаўшы першым, рабіў “рогі” і, падскакваючы, “бадаў” трэцяга. Трэці ставаў за спінай другога, але першы і другі паварочваліся тварам назад, і трэці аказваўся першым. Ён, у сваю чаргу, рабіў “рогі”, падскакваў і “бадаў” чацвёртага і г.д. Такім чынам “Каза” доўжылася, танцорам было ўсё цяжэй захаваць адзіны рытм і рабіць павароты на 180°. Танец заканчваўся, калі ў яго ўключаліся ўсе прысутныя. У той жа вобласці знайшлася і суправаджальная песня.



У Брэсцкай вобласці “Казу” выконвалі дванаццаць чалавек: восем унізе, чатыры сядзелі на іх вярхом, стараючыся ўтрымацца, калі “каза” брыкалася і скакала.

Ззнаўшы некаторыя змены, спектакль з казой перайшоў у дзіцячы гульнявы рэпертуар. У экспедыцыях нам не раз даводзілася бачыць дзіцячыя гульні, якія вельмі ж нагадваюць дарослы танец. Тут жа прывядзём толькі адзін прыклад падобнага роду – дзіцячы карагод “Казёл”, запісаны Г.Цітовічам у вёсцы Бараўцы Мінскай вобласці, у якім дзяўчынка ў сярэдзіне кола жэстамі і рухамі ілюструе тое, што спяваюць удзельнікі.

Старажытная “Каза” захоўвае сваю бурлескную, смехавую прыроду. Цяпер яна не толькі апранаецца ў свой традыцыйны авечы кажух, але і ў сінтэтыку, “акарыкатурвае” новыя танцавальныя моды, надзімаецца, сыпле гарошкамі, манпансье, доіцца віном, намякае на саромнае. Ведаючы, які доўгі шлях прайшла “Каза” ў часе, не трэба вельмі строга судзіць яе за не заўсёды элегантныя жарты.

І НАРАДЖАЕЦЦА ТАНЕЦ

“Польмя”, 1983, № 10

Нататкі з экспедыцый

«Фальклор – гэта водгалас мінулага, але ў той жа час і гучны голас сённяшняга. Калі б звесці фальклор толькі да “жывой даўніны”... гэта азначала б ігнараваць тую ролю, якую

фальклор адыгрывае ў сучаснасці, недастаткова ясна ўяўляць сабе яго сацыяльную функцыю».

Ю.Сакалоў.

Фальклорныя экспедыцыі – гэта заўсёды цэлы калейдаскоп уражанняў: сустрэчы з вяскоўцамі і штодзённыя клопаты пра дах і хлеб для двух дзесяткаў чалавек, знаёмства з узорамі народнай творчасці і педагагічныя праблемы. Для студэнтаў-трэцякурснікаў наш інстытуцкі аўтобус амаль на цэлы месяц робіцца і домам, і вучэбнай аўдыторыяй, і дыскусійным клубам, і вытворчай, праўда, спецыфічнай (харэаграфічнай), майстэрняй.

Але вось у мінулым засталіся прасёлкавыя дарогі, сцішыліся хваляванні, прайшла стома. Яшчэ раз праглядаеш фальклорныя запісы, кінастужкі і фотаздымкі, слухаеш запісаную музыку – і пачынаеш пакрысе вызначаць галоўнае.

Пра некаторыя сустрэчы на шляху да фальклору, пра думкі і пачуцці, якія назапасіліся за многія гады работы, мне і хочацца расказаць чытачам.

“Абы ўмела танчыць...”

Сёння вяскоўцы па-рознаму ставяцца да харэаграфічнага мастацтва. Адны гавораць пра танцы як пра несур’ёзны, часам нават заганны занятак. (“Балаўство гэтыя танцы...”). На пытанне, ці танцаваў ён, калі быў малады, адзін стары адказаў: “Барані Божа! Я раней і не піў, і не курыў ніколі”. Іншыя ставяцца да нашых распытаў абьякава. Некаторыя ж шкадуюць, што не змаглі патанцаваць маладымі: “Я і рада б паскакаць, ды дзеці рана пайшлі, працы стала шмат”.

Але ёсць сярод вяскоўцаў і тыя, хто любіць і ўмее танцаваць, ставіцца да танцаў сур’ёзна і паважліва. Яны з задавальненнем расказваюць пра мінулае, ахвотна паказваюць, што памятаюць, карыстаюцца выпадкам, каб размяцца, “патанчыць”. У адной сям’і, бывае, сустрэнеш і прыхільнікаў, і праціўнікаў танца.

“Сербіяначку сваю
Больш, чым мілага, люблю”, –

весела праспявала-пракрычала пры мне адна немаладая жанчына свайму мужу, калі той пачаў ушчуваць: маўляў, работы ў хаце поўна, а яна збіраецца ісці, паказваць свае “колішнія скокі”...

Чым жа вабіць народны танец? Чаму ж да гэтага часу ён жыве, нягледзячы на колішнія ганенні з боку царквы, на наступ стандартызаванай гарадской моды, на распаўсюджанне, дзякуючы сродкам масавай камунікацыі, прафесійнага мастацтва, новых павеваў, – увогуле, усяго таго, што спадарожнічае веку НТР?

А вы станьце з народнымі танцорамі ў агульнае кола, падайце свае рукі іхнім – шурпатым, зацвярдзелым ад работы... Вы пойдзеце разам з імі, прытупваючы ў такт няхітрай песні, і адчуеце, як паступова вас працінаюць таемныя токі, быццам абуджаюцца тыя пачуцці, што, здавалася, навек заснулі. Пасля некалькіх хвілін прывыкання да партнёраў і “ўваходжання” ў танец, агульны рытм захопіць вас. Народны танец магічным чынам уздзейнічае на свядомасць, а можа, і падсвядомасць, нараджае нясныя вобразы і цьмяныя ўспаміны, прымушае востра адчуваць сваё месца ў агульным радзе. Прыходзіць адчуванне, што ў коле тых, хто танцуе, б’ецца адзінае сэрца, жыве адзіная душа, што вы далучаецеся да нейкага першаснага хараства і радасці...

Відавочна, нешта падобнае адчуваюць і ўсе танцоры. За знешне аднастайнымі рухамі, няхітрай формай танца, нескладаным яго малюнкам тоіцца ўнутраная выбуховая сіла. Людзі аддаюцца танцу ўсёй душой, не баяцца за свае немаладыя сэрцы, не шкадуюць “засоленых”, нягнуткіх суставаў. І танец вяртае ім на гэтыя хвіліны маладосць. Па-маладому станістымі робяцца старыя танцоры, з дзіўнай лёгкасцю рухаюцца іх цяжкаватыя партнёркі, чырванеюць шчокі, і на прыморшчаных тварах жывым і вясёлым агнём загараюцца вочы...

“Настасся, – закрычала ў час аднаго з такіх танцавальных вечароў стомленая сівая танцорка, – ідзі ты пакажы, ты малодшая, а ў мяне ўжо **ярасць** не тая”. І гэтае нечакана ўжытае слова прымусіла прыгадаць яго этымалогію, яго старажытна-славянскае значэнне, якое было звязана з богам сонца Ярылам. Ярасць... Нельга лепш перадаць настрой, што валодае танцорамі, своеасаблівае харэаграфічнае самазабыццё, стан экстазу. Міжволі прыгадваеш словы П.Бяссонава, які, параў-

ноўваючы рускае і беларускае святы, пісаў, што “ў беларусаў непараўнальна больш не разгульнай шырокай весялосці, а страсці, едкай, бязмежнай, амаль адчайнай”.

Народныя святы былі ў мінулым, па шматлікіх сведчаннях, промнем сонца сярод цяжкай паднявольнай працы. Тут “сабрана ўсё, – пісаў пра Купалле той жа П.Бяссонаў, – што толькі ёсць у беларускіх сялян самае святочнае, таёмнае, захапляючае, радаснае і гуллівае на працягу цэлага лета, астатні час якога аддадзены безвыходна цяжкім работам пад спякотным сярод пяскоў і балот сонцам”.

Чалавек адчуваў сябе звяном у ланцугу паміж продкамі і нашчадкамі, адчуваў сваю прыналежнасць да вялікага і немяротнага роду. Свядомасць людзей у гэтыя хвіліны вызвалася ад улады афіцыйнага светапогляду з яго іерархіяй каштоўнасцей, і кожны меў магчымасць адчуць сябе роўным за агульным святочным сталом. Тут уступаў у свае правы народны інстытут грамадскай думкі з яго здаровай маральнасцю, высокімі эстэтычнымі ідэаламі, аптымізмам. “Абы ўмела танчыць, а работцы гора наўчыць”, – гаварылі ў народзе. І не без іроніі спявалі:

У хаце нечага кусаць,
Я ж пайду плясаць...

Узгодненасць калектыўных рухаў, арганізаванасць і парадак, якія ўзніклі ў танцы замест сумятні, неарганізаванасці натоўпу, нараджалі пачуццё гармоніі, задавальнялі прагу тварыць “па законах характава”. У танцы, у атмасферы раскаванасці, душэўнага ўздыму вольна выяўлялася народная самасвядомасць. У адрозненне ад некаторых іншых жанраў фальклору, скажам, лірычнай песні, эпічнага падання, што ўзвышалі і ідэалізавалі героя, танец даваў больш шырокія магчымасці для самавыяўлення. Тут ужывалі шарж, гратэск, карыкатуру. Танцор мог паказваць чалавека лепшым, чым ён ёсць, горшым і, нарэшце, такім, якім чалавек сапраўды быў, – значыць, ва ўсіх трох іпастасях, пра якія гаварыў яшчэ Арыстоцель, калі разважаў пра выяўленчыя магчымасці мастацтва. У якасці прыкладу нагадаю найбольш свежыя па часе ўражанні з адной з апошніх экспедыцый у Гродзенскую вобласць – пра кадрылю з в. Пелясы. Стрыманая, крыху нівеляваная манера

выканання (галоўную ўвагу танцоры надавалі харэаграфічным малюнкам) расквецілася рознымі фарбамі ў “штрофе” (так называюць тут адну з фігур кадрылі), калі кожны з чатырох кавалераў па чарзе вытанцоўваў сола вакол капрызлівай дамы, якая пагарджала ім. З гонарам, сур’ёзна танцаваў першы. Яго разлічаныя воплескі далоняў, цвёрдыя ўдары абцасаў аб зямлю, няўсмішлівы твар – усё малявала паважнага, упэўненага ў сабе, гаспадарлівага чалавека. Заўзята, з нечаканымі вывертамі, з раптоўнымі падскокамі і прысяданнем танцаваў другі. Сарамяжліва і сціпла хадзіў вакол жанчыны трэці. І, нарэшце, чацвёрты ствараў шаржыраваны вобраз блазна, які няўдала выкручваў корпусам, махаў рукамі, камічна грымаснічаў.

У танцы чалавек дазваляў сабе спусціцца з вышыні ідэалу, дэграізаваць рэчаіснасць, узнятую на катурны іншымі жанрамі фальклору. Скінуўшы ланцугі будзённай стрыманасці, магла на ўсю моц разгуляцца яго душа, знаходзіў выйсце тэмперамент. Тут дазваляліся вольныя рухі цела, пад тупат абцасаў спяваліся гарэзлівыя прыпеўкі. Нідзе больш не знаходзіла такой поўнай рэалізацыі неадольная, бестурботная весялосць.

Я пайду плясаць,
Аж падмёткі гараць!
А пажарнікі сядзяць,
А куды ж яны глядзяць?

Вядома, традыцыйныя танцы, а таксама кадрылі, полькі і многія гарадскія бытавыя танцы, якія прыйшлі разам з новым стагоддзем, не кажучы ўжо пра старадаўнія карагоды, цяпер знікаюць з побыту. Знікаюць, бо іх вобразны лад сёння не адпавядае свядомасці і светаадчуванню людзей, што змяніліся пад уплывам шматлікіх эканамічных, сацыяльных, культурных фактараў. Увогуле сёння фальклор – не адзіная форма задавальнення эстэтычных і творчых патрэб людзей. Немалой творчай энергіі патрабуе цяпер ад чалавека прафесійная дзейнасць, засваенне магутнай плыні інфармацыі і нават сам лад жыцця, гаспадаром якога ён з’яўляецца. Цяпер цяжка быць не толькі творцам, але і спажывцом мастацтва, якое функцыянуе ва ўсёй шматстайнасці відаў, жанраў, стыляў, формаў.

І ўсё ж, “нараджаючы вялікіх і малых мастакоў, ніводзін народ не адмаўляўся ад непасрэднай мастацкай дзейнасці, не перадавяраў яе начыста сваім геніям, наталяючы прагу цудоўнага аднымі шэдэўрамі”. Сёння людзі зноў звяртаюцца да фальклору. Мастацтвазнаўцы, сацыёлагі лічаць: гэта абумоўлена тым, што ў эпоху складанасцей і дысанансаў усе прагнуць прастаты і гармоніі, у век стандартаў імкнуцца зберагчы сваю індывідуальнасць, жадаюць спазнаць свае вытокі, акрамя таго, застаецца невынішчальная прага творчага самавыяўлення, якую не наталіць чужымі рукамі.

Успамінаеш, як у вёсках позна ноччу не хочучь разыходзіцца жанчыны, што сабраліся на імправізаваныя вячоркі, угаворваюць нас, ужо стомленых і ачмурэлых ад багацця ўражанняў: “Ну паглядзіце, паслухайце яшчэ – далей яшчэ прыгажэй будзе!”. Як пасля працоўнага дня ў калгасе больш за шэсць кіламетраў прайшла з касцюмам у клунку Матрона Паўлаўна Фралова, каб праспяваць і пратанцаваць нам свае “Страданія”. Як да крыві разбіў пальцы 63-гадовы Навум Радзівонавіч Чайка – хацеў пераіграць на сваёй балалайцы ўсе танцавальныя мелодыі, якія ведаў. І верыш, што адны формы будуць змяняцца другімі, але ніколі не высахнуць гэтыя творчыя крыніцы, што б’юць з глыбіняў народнай душы.

Зноў будуць жыць!

Колькі беларускіх народных танцаў ведае шырокая публіка? Напэўна, не больш як паўтара – два дзесяткі. На сцэне не раз выконвалі “Лявоніху”, “Мяцеліцу”, “Юрачку”, “Крыжачок”, “Лянок”, “Таўкачыкі”, “Вераб’я”, “Шаўцоў”, “Гусарыкаў”, “Кола”, “Мікіту”, радзей – “Бычкоў”, “Чобаты”, “Гневаша” і яшчэ некалькі танцаў (акрамя вялікай колькасці кадрыляў і полек). У працах этнографістаў і фалькларыстаў XIX – пачатку XX ст. згадваецца яшчэ пара дзесяткаў танцаў, але, на жаль, харэаграфія многіх з іх, нікім не зафіксаваная, забылася, адышла ў нябыт. Мы сёння нічога не ведаем пра такія танцы, як, скажам, “Піліп”, “Саўка”, “Курачка” (гэтыя назвы згадваюць этнографы мінулага, што цікавіліся, як правіла, абрадамі, песнямі і не былі спецыялістамі-харэографамі). Не да канца адноўлены танцы, якія выконваліся трупай Ігната Буйніцкага ў пачатку XX ст. Многія запісы згубіліся, загінулі

ў час Вялікай Айчыннай вайны. Я расказваю пра ўсё гэта дзе-ля таго, каб чытач лепш зразумеў адказнасць, якая кладзецца на плечы тых, хто выпраўляецца сёння ў фальклорныя экспедыцыі. Усведамленне, што час не чакае – ён забірае і забірае тых людзей, якія маглі б помніць старадаўнія танцы, – пошукавы азарт, спадзяванне на ўдачу (раптам табе сустрэнецца танец, не вядомы пакуль нікому?) – усё гэта хвалюе і падганяе рытм пошукаў. Знаходкі, якія знішчаюць “белыя плямы” на харэаграфічнай карце, трапляюцца, вядома, рэдка. Але яны яшчэ трапляюцца! У такіх выпадках не верыш сваім вачам і вушам, здаецца, быццам прысутнічаеш пры новым, другім нараджэнні танца, нараджэнні для жыцця!

Апошняя гродзенская экспедыцыя была ў гэтым плане надзвычай плённай. Мы прывезлі з яе адразу некалькі “новых” старых танцаў.

“Пеўнік”

Пасля некалькіх дзён клопатных пераездаў з вёскі ў вёску і не вельмі ўдалых пошукаў чарговая раніца падалася нам даволі панылай. Дождж ледзь не заліў вогнішча, на якім дзяжурныя гатавалі сняданак, змоклі нашы матрацы. Надвор’е не лепшала. Прыехалі мы ў Карэліцкі раён і, як кажуць, гаро-хам рассыпаліся па дзвюх бліжэйшых вёсках – Райцах і За-бердаве. Разам з Віктарам Кудраўцавым, нашым кінааперата-рам, доўга і беспаспяхова хадзілі з магнітафонам па адрасах мясцовых музыкаў. Потым я вырашыла яшчэ раз прайсціся па вёсцы. Заўважыла ў гародчыку сіваю бабулю, зайшла да яе ў хату, задала звычайныя пытанні. І тут адбыўся цуд. Для мяне быццам расчынілі акно ў забыты, невядомы свет, дзе на танцы да акаліцы збіралася ўся вёска, дзе на “Лявоніху” вы-ходзіла па 30 пар танцораў, дзе ад зухаватага тупату ў хаце ходарам хадзілі масніцы, а ад узмахаў дзявочых спадніц тухлі лампы-газніцы. Я кінулася да аўтобуса па магнітафон. Гавар-кая, рухавая Аляксандра Сямёнаўна Казакоўская (ёй было 93 гады) расказала, паказала нам танцы, праспявала песні, забы-тыя яшчэ тады, калі сённяшнія 70-гадовыя бабулі не з’явіліся на свет. Сярод танцаў былі старажытны варыянт “Таўкачы-каў”, “Кавалі”, “Бычкі”, “Мікіта”, “Дожджык”, фрагменты ка-рагода “Яшчур”, хаджэнне з “казой”, а правільней, ваджэнне

“казы” і нават “асла”. Але вяршыняй усяго можна лічыць “Пеўніка”, харэаграфія якога да гэтага часу была абсалютна невядомая. Назву яго мы ўжо сустракалі ў суседніх вёсках, але вяскоўцы забыліся і рухі, і музыку. Аляксандра Сямёнаўна памятала ўсё: тыповыя для групы традыцыйных танцаў, але свежыя малюнкi і рухі, мелодыю, тэкст прыпеўкі, у якой з мяккім гумарам расказвалася пра праблемы, што тычыліся, вядома, не толькі пеўніка і курачкі.

Ка-ка-рэку, пяташок,
 Чырваненькі грабяшок.
 Ён на рэчачку пайшоў,
 Сабе курачку знайшоў.
 Стаў ён яе пытаці,
 Ці ўмее чытаці?
 А я ўмела, пазабыла.
 Сваю кніжачку згубіла.



Народны танец – прадукт працяглага, шматстадыйнага развіцця, які ўбірае ў сябе прыметы многіх эпох, і разабрацца ва ўсіх гэтых насленнях часам бывае нялёгка. Прызнаюся, што калі шмат гадоў назад мне, маладой аспірантцы, давалося ўпершыню сутыкнуцца з самымі разнастайнымі формамі харэаграфіі, што бытавалі ў народзе, я разгубілася. Адкуль, скажам, у Беларусі з’явіўся танец “Шаміля”? Што гэта за танцы такія “Хінька” і “Фіявата”? Што з гэтага кангламерату формаў і фарбаў спрадвечна беларускае? Разлічваць на дапамогу адпаведнай літаратуры не даводзілася, бо харэаграфічная фалькларыстыка ў краіне рабіла тады свае першыя крокі. Варта сказаць, што на некаторыя з пытанняў не адкажаш і сёння. І ўсё ж паступова, доследным шляхам, быў вызначаны

пункт адліку – аналіз структуры танца. З дапамогай гэтага інструмента можна было больш ці менш правільна меркаваць і пра час, месца нараджэння танца, і яго эвалюцыйныя пераўтварэнні. Змены ў эканамічным, культурна-бытавым жыцці грамадства пэўным чынам карэкціравалі мастацкае мысленне, а значыць, адбіваліся на эстэтыцы, паэтыцы, функцыях харэаграфічнага мастацтва, што ў сваю чаргу ўвасаблялася ў структуры танца. Структура народнага танца – своеасаблівая мадэль пэўнага этнасацыяльнага матэрыялу, які закадзіраваны спосабам, што адпавядае сістэме вобразнага мыслення народа. Ведаючы правілы гэтага шыфру, можна зрабіць як бы зваротную работу і паспрабаваць высветліць некаторыя пытанні яго генезісу і функцыянавання. Так, да прыкладу, тое, што танцоры становяцца ў круг, даследчыкі першабытнай культуры звязваюць са старажытнымі культурамі сонца і месяца, у лінію – з ваеннымі дзеяннямі (а пазней – са шлюбнай сімволікай). Калі ў агульным малюнку дзейнічаюць усе выканаўцы – танец больш архаічны (падзел на пары адбыўся ўжо ў класавым грамадстве). Тое, што танцоры становяцца ў калону, сведчыць, што падчас стварэння танца ўзнікае прынцып іерархіі. Або, скажам, танец страчвае магічны сэнс, пераходзіць з абрадавага ў побытавы, звычайны. Тады разбураецца строгая рэгламентаванасць рухаў і малюнкаў, узмацняецца роля адвольнай імправізацыі. Пэўныя рысы вызначаюць структуру карагодаў, кадрыляў, гарадскіх танцаў XIX–XX стст. і г. д.

У “Пеўніку” ж, які паказала А.Казакоўская, былі і характэрныя для традыцыйнай народнай харэаграфіі просты крок з прытупам, і кругі з варотцамі ў малюнку, і песеннае суправаджэнне (не пазнейшая прыпеўка, што стасуецца да любога танца, а ўласная, хоць і крыху мадэрнізаваная, але арганічна злітая менавіта з гэтым танцам песня – гэта таксама адна з прымет старадаўняга паходжання танца), і характар мелодыі, і масавае выкананне танца – усё сведчыла пра яго традыцыйнасць, мала таго, пра традыцыйнасць, якую не адрэтушавалі пластычныя павевы наступных эпох. Гэта былі ўдача, сапраўдны падарунак ад музы танца Тэрпсіхоры. А калі мы запісалі на магнітафон, знялі ўсё, што было магчыма, і выйшлі з хаты Аляксандры Сямёнаўны, раптам заўсміхаўся пахмур-

ны дзень – на блакітным небе, быццам у знак нашай удачы, свяціла сонца.

“Крыжык”, “Ясь” і “Кабылка”

Другі падобны выпадак адбыўся ў маленькай вёсцы Бераставічаны, што знаходзіцца ўсяго за два кіламетры ад раённага цэнтра Вялікая Бераставіца. Папрацаваўшы пару гадзін, мы папрасілі маладую загадчыцу клуба, якая працуе тут нядаўна, каб яна запрасіла ўдзельніц невялікага мясцовага фальклорнага калектыву. На нашу просьбу адгукнуліся ўсяго тры жанчыны. З іх дапамогай мы высветлілі рэпертуар калектыву (ён, як гэта часта здараецца, быў стандартны, скроены па ўзору тэлевізійных “Вячорак” і складаўся са звычайнага “гарадскога” набору). Потым пачалі распытваць удзельніц пра старадаўнія танцы. І тут старэйшая з жанчын, маленькая, лёгенькая, вельмі рухавая і смяшлівая Ганна Ануфрыеўна Каваленя (ёй быў 81 год) паказала нам цікавы “Крыжык”, танец з часоў сваёй маладосці, затым яшчэ адзін, назву якога яна забыла (студэнты адразу ахрысцілі яго “Ясем”, бо ў прыпеўках да яго ішла гаворка пра Яся, што “ніткі ўзяў, а бажыцца, што не браў”), а галоўнае – “Кабылку”, танец з невядомай раней харэаграфіяй і музыкай. Тры нашыя жанчыны некалькі разоў праспявалі і станцавалі яго перад нашай кінакамерай, накрыўшыся зверху, бо не было гунькі, адной з нашых коўдраў.

Па яшчэ ка-забры-ка-ю-чы ад ся-ла да ся-ла, пы-ты-ю-чы Ва-сі-ля, Ва-
сі-ля-ро-ге зна-е, а ў ка-был-кі пы-та-е, А ка-был-ка падмас-ток, а ён я-е
за хвас-ток. Стой, тпру, ма-я мі-ла, каб ты воза не па-бі-ла.
Стой, тпру, ма-я мі-ла, каб ты воза не па-бі-ла.

...Васіль дарог не знае,
А ў кабылкі пытае.
А кабылка пад масток,
А ён яе за хвасток.
Стой! Тпру-у, мая міла,
Каб ты воза не пабіла!

Танец гэты зрабіў такое ўражанне на студэнтаў, што двое з іх адразу ж вырашылі ставіць яго на нашым традыцыйным фальклорным вечары, які праводзіцца штогод. Загадчыца клуба нават не здагадалася, што яе аднавяскоўцы ведаюць такія цікавыя танцы. Цяпер яна была ўпэўнена, што з такімі танцамі іх калектыў атрымае прызавое месца на раённым аглядзе самадзейнасці.

“Танец з бутэлькай”

Яшчэ адна цікавая гісторыя. На вячэрнім абмене танцавальнымі навінамі пасля работы ў вёсцы Вішнева Смаргонскага раёна студэнткі Наташа Ярмоленка і Тамара Гусакоўская паведамілі, што іх “інфарматар” нагадаў пра нейкі “танец з бутэлькай”, які ён быццам танцаваў. Але жонка запэўніла: муж жартуе, ён нічога не ведае і танцаваць толкам не ўмее. На наступны дзень мы былі ў Смаргоні на вялікім фальклорным канцэрце ў гонар 40-годдзя вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў, запісалі там некалькі цудоўных скрыпачоў. А ўвечары ўсё ж вырашылі вярнуцца ў Вішнева і распытаць падрабязней пра загадкавы “танец з бутэлькай”. Дзверы дома былі зачыненыя, але суседзі падказалі, што непадалёк у полі працуе яго гаспадыня. Ubачыўшы здалёк наш аўтобус і знаёмых студэнтаў, яна раптам кінулася наўцёкі. Даганялі яе і ўгаворвалі мы ўжо ўтрох. Жанчына ніяк не хацела гаварыць, дзе яе муж, крычала, што ён у яе бесталковы, рабіць нічога не ўмее, ведаць нічога не ведае, – за трыццаць гадоў замужжа яна ва ўсім гэтым добра пераканалася. Не памаглі ні просьбы, ні абяцанні, ні спасылкі на важнасць і высакароднасць мэты нашых пошукаў – зберагчы народныя танцы для нашчадкаў. І ўсё ж урэшце рэшт мы знайшлі нашага танцора, дачакаліся, пакуль ён скончыць работу на жывёлагадоўчай ферме, пасадзілі ў аўтобус і адвезлі ў ці-

хае месца, далей ад жонкі. Дзядзька быў вясёлы, талковы чалавек і не толькі расказаў нам пра танец, але і паказаў перад кінакамерай яго асноўныя рухі – прысядкі, якія яшчэ мог выканаць, хоць быў ужо немалады і даўно “не практыкаваў”. На развітанне праспяваў нам некалькі танцавальных прыпевак. А калі мы падвезлі яго дамоў, то заўважылі, як на акне хаты апусцілася фіранка: убачыўшы мужа, жонка, праціўніца яго харэаграфічных захапленняў, “задрайвала байніцы”, мусіць, рыхтавалася ўзяць рэванш на сямейным фронце.

Як полька з кадрыляю гасцявалі...

«Польку! Танцуем “Віцябчанку!”». Хто не чуў гэтакіх звонкіх выкрыкаў? Потым на сцэне пачынаецца вясёлая сумятня і кругавое мільгаценне. Полькі – адзін з самых папулярных відаў беларускай народнай сцэнічнай харэаграфіі. Іх, як і кадрылі, яшчэ танцуюць на вяселлях, святах, вечарынках. Але відавочна: яны ўжо перажылі свой залаты век, а канкрэтна XIX ст., калі ледзь не кожная вёска мела сваю ўласную кадрылю, не кажучы пра полькі. Сёння мы, не задумваючыся, называем гэтыя танцы беларускімі, народнымі. А яны паходзяць з розных краін. Полька нарадзілася, як вядома, на чэшскай зямлі, кадрыля – напалову англічанка, напалову французжанка (англійскі контрданс у Францыі назвалі кадрыляй). Апошні са згаданых танцаў з’явіўся ў XVIII ст. і хутка зрабіў сабе кар’еру. У “Танцавальным слоўніку”, які ў 1790 г. выдаў Шарль Кампан, слова “кадрыля” мае два значэнні: па-першае, гэта “невялікая кампанія кавалераў, якія горда імчацца на конях і цудоўна апрануты” (яны павінны былі паказваць куртуазныя забавы), па-другое – пастаўленыя ў карэ людзі, якія толькі нагадваюць пра тэатральны кадрыльны танец. А вось у “Правілах для высакародных грамадскіх танцаў” (1825 г.) ужо сцвярджаецца, што кадрыля “кожнай нацыі належыць” і што існуе “кадрыля руская сапраўдная, дзе не па пары, а па тры асобы станавіцца павінны”. У канцы XIX ст. аўтар “Пецярбургскага навейшага саманавучальніка ўсіх грамадскіх танцаў” М.Пятрова наракае, што кадрыля ўвабрала ў сябе многія танцы і атрымала назву “монстр”, бо яе бясконцыя фігуры выконваліся на працягу чатырох гадзін.

З гэтым жа трыумфальным поспехам распаўсюджвалася па ўсёй Еўропе і полька. Газеты пісалі, што “полькаманіяй” захварэла ледзь не ўсё насельніцтва – ад малых да старых. Кадрыля і полька на крылах моды пераляцелі мяжу Расіі. Танцы выконвалі на свецкіх балях, публічных танцавальных вечарах для гараджан, прошаных вечарах у дварах вяльможаў, а затым яны трапілі на вёску. І тут сапраўдныя гаспадары, традыцыйныя народныя танцы, адчулі моцны ўціск з боку “гасцей”. «У апошні час у “скокі і плясы” ўварвалася полька і штосьці падобнае да кадрылі, а “музыка” навучыўся іграць паланезы і “Грыцю”, якімі замяняе “Лявоніху”...», – пісаў у канцы XIX ст. вядомы этнограф і фалькларыст Н. Нікіфароўскі. Але “прышэльцы” не толькі пачалі замяняць гаспадароў на святах і вечарынках. Кампазіцыйная пабудова кадрылі і полькі, спосаб іх пластычнай арганізацыі моцна паўплывалі на вобразнае мысленне вяскоўцаў. Але ў той жа час замежныя танцы адчувалі не меншы ўплыў з боку традыцыйных, яны трансфармаваліся пад уздзеяннем харэаграфічнай логікі беларускага народа. Актыўны элемент трапіў у актыўнае асяроддзе – і пачалася рэакцыя, больш складаная, чым іншая хімічная. Ішлі працэсы асіміляцыі, дыфузіі. У выніку з’яўляліся харэаграфічныя “прадукты” самага рознага складу. Паспяховаму сінтэзу садзейнічала тое, што па сваёй структуры кадрыля і полька былі блізкімі да беларускай народнай харэаграфіі. Двухшарэнтавыя кампазіцыйныя малюнкi кадрылі вядомыя ў Беларусі з даўніх часоў (так пабудаваныя некаторыя старажытныя карагоды). На кароткім, блізкім да полечнага кроку заснаваны многія традыцыйныя народныя танцы, у прыватнасці знакамітая “Трасуха”. Дарэчы, элементы кадрылі і полькі можна знайсці ў харэаграфіі многіх народаў (гэтым і тлумачыцца іх паўсюдны поспех). Контрдансная манера, як лічаць даследчыкі, распаўсюдзілася на вялікай тэрыторыі яшчэ ў каменным веку.

Дзесяцігоддзі сумеснай варкі ў катле нацыянальнай харэаграфіі не прайшлі марна. Чужаземкі ўвабралі ў сябе кампазіцыйныя прыёмы і тыповыя танцавальныя формулы, рухі беларускага танца. Характэрнае для кадрылі пастраенне танцоў па квадрату перамяжоўваецца з любімым у народнай харэаграфіі кругам, а таксама рознымі мадыфікацыямі малюнкаў. З’явіліся кадрылі касыя, крыжападобныя, кругавыя, лі-

нейныя, дыяганальныя, на паўкола і г.д. “Лансье” пераўтварыўся ў “Лянцэя” – то хуткага, што праганяе, як казалі ў народзе, ляготу, то маруднага, важнага і лянога. У кадрылі людзі пачалі ўстаўляць кавалкі з любімых народных танцаў, а то і цэлыя кампазіцыі (часам у беларускіх вёсках кадрыля заканчвалася масавай, гучнай “Лявоніхай” або размашыстай “Мяцеліцай”). Замест высакародных, свецкіх назваў фігур з’явіліся вясёлыя – “здароўканне”, “сварацца”, “спатычка”, “базар”, “адзін перад адным”, “ціхі ход”, “гультай” і нават “А, хлопцы, ратуйце, зарэзалі мужыка!”.

А ўжо раскажаць, як папрацавалі беларусы над полькамі, – ніякіх слоў не хопіць! Тут у назвах часта абагульняўся асноўны характар рухаў: “Трасуха”, “Паважная”, “Драпатушка”, “Рассыпуха”, “Нажніцы”, “Крутуха”, “Вінтом”, “Ківуха”, “Шморгалка”, “Ёрзалка”, “У прысядку”, “З прысюдамі”, “Сядуха”, “З падскокамі”, “Цераз нагу”, “Драбней маку”, “Паджывотніца”, “З падкіндасам”, “Вязанка”, “Гопсясюся”, “На пяце” і г.д. А колькі гумару ў “Расцяпе”, “Злодзеі” і “Двух нулях”! Колькі суму ў “Сірацінцы”, выдумкі ў “Зайчыку”, спрыту ў “Польцы на зэдліку”. Раней думалі, што беларуская полька закавырыстая, але пераважна дробная па рухах, неразмашыстая, але вось знойдзены “Пагонна” і “Аглаблёва”, дзе танцоры шырокімі крокамі, быццам цыркулем, мераюць адлегласць. Беларуская полька, як лічылі харэографы, па характары зямная, партрэтная. Але ў мінулым годзе знайшлі “Польку-бабачку”, дзе хлопец у павароце падымае сваю дзяўчыну над галавой. Нашым навучаным маладзенькім студэнтам давялося нямала патрэніравацца, каб выканаць яе. Або, скажам, полька “З падкіндасам”, дзе партнёрка “лётае вакол хлопца, ледзь дакранаецца да падлогі”.

Запісы танцавальных і музычных варыянтаў полек даўно ўжо перавалілі за сотню, а полька ўсё ўбіраецца ў новыя строі, пляце новыя вензелі, выкідвае новыя каленцы!

Гарманіст, гарманіст,
Выйдзі на дарожку.
Я станцюю полечку
Пад тваю гармошку!

Не, нездарма называем мы кадрылю і польку беларускімі народнымі танцамі.

“Блідны” і “Лысы”

Новая назва – танец “Блідна”, які, па чутках, танцавалі ў адной з вёсак Магілёўскай вобласці, прымусіла нас праехаць не адзін дзесятак лішніх кіламетраў. Знайшлі тую вёску. Інфарматар праспяваў мелодыю і – горкае расчараванне! Гэта зноў усюдысны, надакучлівы, нахабны тустэп, ён жа “Карапёт”, “Лысы”, “Муха”. Яго называлі нават “Дзяўчынкай Надзяй”. Яго матыў, які ўразаецца ў памяць, здольны, здаецца, самым бесцырымонным чынам пралезці хоць куды і пасмяецца з усяго.

А чаму ты, лысы,
Без валос астаўся?
А таму, што з дзеўкамі
Многа мілаваўся.

А, дзевачка Надзя,
Чаго табе нада?
Нічаго не нада,
Кроме чыкалада.

Мяняючы імёны ў залежнасці ад абставін, тустэп карыстаўся вялікай папулярнасцю. На гэты раз герой прыпеўкі быў “бледны”, і нязвычайна для народнага лексікона слова было перайначана, шаржыравана ў назве “Блідна”. Танец гэты ўяўляў шырокае поле для выяўлення камічнага, у гэтым, напэўна, і была адна з прычын яго поспеху. Мелодыя з дакладным рытмам лёгка запаміналася (калі не было музыкантаў, танец можна было выконваць “пад язык”). У музыцы чулася пэўная зухаватасць, нават блатнаватасць, што падштурхвала ствараць на яе аснове пародыі, карыкатуры. І сапраўды, гумарыстычны настрой быў не толькі ў прыпеўках, якія суправаджалі танец, але і ў харэаграфіі, дзе знарок падкрэслівалася і развязная манернасць, гіпертрафіраваная палкасць факстротнай падтрымкі, і то прыхавана-фамільярная, то наступальна-агрэсіўная поза мужчыны і цяжкі крок з шорганнем. Відаць, напачатку ў тустэпе абсмейвалі чужую пластычную манеру. Але пазней навагодні танец захапіў танцораў. Адным падабалася дэманстраваць, што “і мы можам, калі захочам, па-гаградскому”, другім – магчымасць ствараць у танцы шаржыра-

ваную маску, трэція ўбачылі ў “Карапеце” своеасаблівы харэаграфічны кіч. Часам яго танцавалі і ўсур’ез, але часцей ён адыгрываў усё ж ролю пэўнай затраўкі, трампліну для жартаў. На пачатку вечара яго танцавалі, каб ажывіць атмасферу, пазбавіцца скаванасці, у сярэдзіне – каб падагрэць, раскатурахаць тых, хто танцуе занадта паважна і ганарліва, у канцы, калі стамляліся ад сур’ёзных танцаў, каб пасмяяцца і пасваволіць. Ён ствараў атмасферу для ўсеагульных жартаў, а калі ўваходзілі ў азарт, то і для буфанады, раешніка. Кожны імкнуўся выдумаць што-небудзь смешнае, каб пра гэта пазней успамянаць: “Так смяяліся, што ледзь не парваліся”.

Верная прымета папулярнасці танца – гэта тое, што пра яго складаюць прыпеўкі:

Танцавала Карапета
У новенькіх бацінках.
Асталіся на нагах
Чулкі да рызінкі.

Адносіны да новых танцаў, кажучы ўвогуле, часта бывалі спачатку іранічнымі.

– Хопіць, Ванька, водку піць,
Пойдзем на работу.
Будзем грошы палучаць
Кожную суботу, –

насмешліва, як бы жартуючы, спявалі вяскоўцы, калі танцавалі новы танец, які прыйшоў з горада. Але паступова замацоўваліся новыя рытмы, згладжваліся нязвыклія прыёмы, складаліся новыя прыпеўкі, карэктываліся рухі. Танец траціў парадыйнае адценне, і перад намі паўставала ўжо не чужая, а амаль свая, “перавараная” “Субота”, якая ў адрозненне ад тустэпа, транспанаванага ў “Карапета”, была куды больш сур’ёзнай і магла набываць лірычны характар.

І такіх танцаў, якія былі запазычаны з гарадскога рэпертуару або складзены па гарадской модзе, а потым трапілі на кавадла калектыўнай творчасці і пачалі там праходзіць “даводку” да народнага ўяўлення пра эстэтычнае, – шмат. Большасць з іх была сабрана на аснове стэрэатыпнай харэаграфічнай схемы. Некаторыя з іх атрымалі аздобу з характэрных дэталей, вобразных знаходак. У іншых арматура засталася аго-

ленай. Камбінацыі са стандартных блокаў ляжаць, як правіла, у аснове танцаў, створаных паводле вядомых песень: “На рэчаньку”, “Месяц”, “Ночка” і інш.

Цікавую спробу расквеціць тыповую схему своеасаблівымі, “самалётнымі” рухамі можна ўбачыць у “Ераплане”. Выкід наверх кулака выцягнутай рукі, які нагадвае вядомае ў свой час прывітанне “Рот фронт!”, ёсць у “Таварышу” (на мелодыю вядомай песні “Вараг”), танцавальныя блокі ў “Дырыжаблі” і “Рэвалюцыі” ўкладаліся ў адкрыта маршавыя рытмы, якія другі раз пасля Пятроўскай эпохі трапілі ў побыт вяскоўцаў. Калі б гісторыя дала гэтым “пластычным дыстрофікам” час для падкормкі калектыўнай народнай фантазіі, мы мелі б, магчыма, у выніку пласт савецкага харэаграфічнага фальклору, які не саступіў бы традыцыйнаму.

Але бурлівае ХХ ст. закруціла ў вихуры падзей лёсы не толькі людзей, але і танцаў. Ваенныя дзеці рана робяцца дарослымі. Пасля таго, што людзі ўбачылі і спазналі ў 1940-я, многія ранейшыя харэаграфічныя ідэалы здаліся вычарпанымі. Шматлікія патрыярхальна-ціхамірныя традыцыйныя танцы і карагоды выходзілі з рэпертуару дарослых, рабіліся дзіцячымі гульнямі. Страчвалася цікавасць да шэрага гарадскіх танцаў, якія падабаліся ў 1920 – 30-я гг. Моладзі 1950-х іронія “Лысага” падалася найўнай, а “Заенцы”, “Зязюлі”, “Тапатухі” – бабулінымі казкамі. На змену ім прыйшлі новыя, наступальныя рытмы, раскаваныя эмоцыі, рухі, што хвалявалі кроў. Але і новая мода не затрымлівалася надоўга: не паспее распаўсюдзіцца і замацавацца адзін танец, як на змену яму ўжо спяшаецца іншы. Зрабіўся больш хуткім тэмп чаргавання пластычных стыляў. І новыя часы зноў нясуць нязведанае.

Не ананімны стваральнік танцаў

Адкуль бярэцца назва танца? Хто першы яе прыдумаў? Адказ на гэтыя пытанні можна атрымаць не заўсёды. Але зрэдку ўсё ж здараецца дакрануцца да тайны нараджэння танца, убачыць, як ён робіць свае першыя крокі, набывае імя.

Чутка пра існаванне ў в. Грабяні Лельчыцкага раёна Гомельскай вобласці танца з дзіўнаю назваю, вядома, нас зацікавіла. Па ланцужку – ад тых, хто чуў, да тых, хто бачыў, мы дабраліся ўрэшце рэшт да выканаўцаў. Нам казалі, што

лепш за ўсіх гэты танец ведае Пракоп Кандратавіч Івашкевіч. І вось праз некаторы час мы ў яго хаце. Невялікага росту, рухавы, сівы гаспадар ахвотна адказвае на нашы пытанні, абяцае паказаць вядомыя яму танцы і сярод іх называе той, што заінтрыгаваў нас, – незнаёмы “Дыпапо”. У пару з Пракопам Кандратавічам стала я, і адразу ж адчула ўчэпістую хватку і цвёрдую волю ўмелага танцора. Энергічнымі імпульсамі ён прымушаў рухацца сінхронна з сабой, падпарадкоўвацца адзінаму танцавальнаму рытму. Старэчы голас, які ўзнаўляў мелодыю, дрыжаў і зрываўся з дыхання, але гарачы погляд цёмных, блізка пасаджаных вачэй быў засяроджана скіраваны ўперад. У Пракопа Кандратавіча была малайцоўская выпраўка заўзятага танцора. Ён з гонарам дэманстраваў сваё ўмельства, і перад тым, як змяніць фігуру або выкінуць які-небудзь кунштук, хуткім фатаватым паглядом акідваў прысутных, нібы хацеў угледзець, ці ўсе заўважылі пластычную знаходку. Танцора скоўвала цесная хата і тое, што даводзілася падпяваць сабе. Да таго ж ён быў намнога старэйшы за студэнтаў-гледачоў. Пракоп Кандратавіч прывык да размаху, пэўнай аўдыторыі, музыкантаў. Эх, калі б скінуць танцору два – тры дзесяткі гадоў...

“Дыпапо” – цікавы сімбіёз з уніфікаваных “блокаў”, якія ўваходзілі ў склад гарадскіх побытавых танцаў, і рухаў, якія падказвала танцору ўласная фантазія. Гэта і надавала кампазіцыі своеасаблівы народны характар. Калі мы развучвалі і запісвалі танец на кінастужку, заўважылі, што гаспадар танцуе яго кожны раз па-новаму, змяняе асобныя рухі і фігуры. Але самае цікавае было наперадзе. Мы, як звычайна, спыталіся, адкуль паходзіць танец. Часцей людзі адказваюць, што не ведаюць, а Пракоп Кандратавіч раскажаў цэлую гісторыю.

Як і многія маладыя хлопцы з бедных сялянскіх сем’яў, у 1920-я гг. П.Івашкевіч паехаў на заробкі ў горад, уладкаваўся працаваць у паравозным дэпо. Вечарам разам з таварышамі хадзіў на танцы, і калі яны з’яўляліся на пляцоўцы, іх звычайна віталі крыкамі: “Дэпо прыйшло! Дэпо танцуе!”. Танец, які танцавалі найчасцей, Пракоп Кандратавіч прывёз у родную вёску і назваў яго “Дыпо”. Але і назва, і сам танец падаліся яму не надта забаўнымі, і ён змяніў асобныя фігуры, дадаў у іх рухі са знаёмых танцаў, а назву перарабіў у закавырыстае “Дыпапо”. Удасканалены такім чынам танец Пракоп Кандра-

тавіч танцаваў з партнёркай, потым знайшліся пераймальнікі, кожны раз далучаліся новыя танцоры. Далей – вайна...

Новыя пакаленні прынеслі з сабой новую танцавальную моду. А магло ж стацца іначай, з’явіўся б танец у час, калі харэаграфічныя павевы былі не гэтакімі хуткаплыннымі, калі б ён меў некалькі дзесяткаў гадоў на грамадскую апрабацыю, рэдактуру і распаўсюджанне. Тады ў нас, магчыма, быў бы шанец разам з “Лявоніхай”, “Юрачкам”, “Крыжачком” і іншымі вядомымі беларускімі танцамі мець яшчэ адзін з ганаровым эпітэтам “народны”.

П.Івашкевіч не адзіны вядомы нам стваральнік фальклорных твораў. А колькі нікому не вядомых таленавітых людзей, якія складалі песні, казкі, вершы, музыку, сустракалі мы ў беларускіх вёсках! Колькі творчай энергіі ў музыкі і кампазітара Міхаіла Міхайлавіча Мяржвінскага, што жыве ў вёсцы Добрына Лёзненскага раёна Віцебскай вобласці! Ён сам навучыўся іграць на многіх інструментах (мы ўбачылі ў хаце цэлы аркестр!), складае музыку, танцы, піша вершы і нават... сцэнарыі балетных кампазіцый. Каб атрымаў М. Мяржвінскі ў свой час адукацыю, мы, магчыма, мелі б сёння яшчэ аднаго вядомага дзеяча нацыянальнай культуры. Навучыся ён хоць крыху харэаграфіі – і мы былі б багацейшыя на аднаго цікавага балетмайстра, якіх, на жаль, так мала ў нас у рэспубліцы. Ды і цяпер, мне думаецца, больш правільна называць мастаком такога таленавітага самавука, чым іншага рамесніка, які атрымаў вышэйшую мастацкую адукацыю і займаецца бяскрылым капізмам.

Але вернемся да народных танцаў. Па-рознаму, відавочна, адбываецца працэс нараджэння і фарміравання таго або іншага танца, у аснове ж заўсёды ляжыць дыялектыка калектыўнай і індывідуальнай творчасці, калі рухі, фігуры, якія прыдумалі адзін або некалькі танцораў, быццам пясчынкі ў марскоў ракавіне, ахутваюцца фантазіяй многіх, робяцца харэаграфічнымі жамчужынамі. І гэты калектыўны творчы акт паўтараецца шмат разоў. Пры ўсёй уяўнай устойлівасці і кананічнасці формаў народных танцаў заўсёды зберагае ў сабе здольнасць да змен. Ён прапануе як бы агульную канву, а ўзоры на ёй вышывае кожны па-свойму, у залежнасці ад свайго густу і здольнасцей. Лепшыя з гэтых узораў пераймаюцца, замацоўваюцца, робяцца традыцыяй для таго, каб стаць асновай для наступнага наватарства. Я неаднойчы была сведкай, калі ў

танцы баявая і ініцыятыўная кабета раптам казалі: “Бабанькі, а давайце зробім вось гэтак!”. І прапаноўвала новы, часам спрошчаны, часам удасканалены з боку харэаграфіі варыянт. Калі ж мы прасілі паказаць стары ўзор, здзіўленыя танцоры пыталіся: “А навошта? Гэтак жа лепей!”. І сапраўды, у рэшце рэшт неістотна было, больш маляўнічым ці бяднейшым рабіўся танец з пункту гледжання фалькларыста. Галоўнае, ён амаль заўсёды глядзеўся больш сучасна, а значыць, лепш.

Танцоры, дзеці сваёй эпохі, інтуітыўна спасцігаючы яе пластычныя павевы, адымалі састарэлае, дадавалі новае. Менавіта гэтыя пастаянныя мадыфікацыі і дазволілі многім танцам перажыць стагоддзі. Абапіраючыся на традыцыі, таленавіты танцор з народа ніколі не баяўся імправізаваць. Толькі цвёрдае веданне правілаў адкрывала выканаўцу прастор для фантазіі. Харэографам добра знаёмае гэта пачуццё асаблівай, маторнай памяці, калі рухі не толькі вывучаны, але даведзены да аўтаматызму, і гэта дазваляе ўносіць у выкананне штосьці новае. Вольнае адступленне ад канонаў надавала мастацтву такіх танцораў асаблівай прывабнасці. І, напэўна, менавіта таму імёны лепшых з іх – Лявоніхі, Мікіты, Антона, Акуліны, Сямёнаўны, Марты, Стэпуся – зрабіліся назвамі танцаў.

У апошняй фальклорнай экспедыцыі па Гродзенскай вобласці нам давялося прысутнічаць пры нараджэнні адразу двух назваў полек – “Жукаўка” і “Альбінавая”. Стары гарманіст растлумачыў: “Жукаўку” выдатна іграе яго аднавясковец Жукаў, які на той час ляжаў у раённай бальніцы, а “Альбінаваю” вельмі добра танцавала і спявала “нейкая Альбіна”, што прыходзіла ў яго далёкай маладосці да іх на танцы з другой вёскі.

І няхай у назвах многіх цудоўных танцаў не засталася напамінку пра першых аўтараў, іх стваральнік не ананімны. Імя яму – народ.

Усё на свеце, як вядома, канчаецца. Канчаецца і перыяд экспедыцый, апаноўваюць клопаты навучальнага года – асэнсаванне знойдзенага, спробы зрабіць фальклорны матэрыял надзённым для студэнтаў – будучых кіраўнікоў самадзейных танцавальных калектываў рэспублікі. Але вось зноў набліжаецца лета, і востра адчуваеш маркоту па прыродзе, не скаванай гарадскім асфальтам, па беларускай вёсцы і яе людзях,

чакаеш пранізлівых пачуццяў і абаяльнай шчырасці, калі на імправізаванай драўлянай, травяной або пясчанай сцэне раскрывае свае фарбы народная творчасць.

РАССКАЗЫ О ТАНЦЕ

“Неман”, 1985, № 11

Дошедшую до нас белорусскую народную хореографию можно сравнить с геологическими напластованиями, где многие из слоев разрушены ветром, размывы водой, засыпаны песком времени. В хореографии, как ни в каком другом виде искусства, все подвижно, все текуче, изменчиво. Старые формы, постоянно модифицируясь, вбирают в себя новое содержание, осколки плясок родового строя синтезируются с пластическими схемами XIX в., отзвуки анимализма вдруг слышатся в танцах, исполняемых порой и в наше время. Реликты прошлого нередко столь причудливо перемешались с ультрамодерновыми веяниями, что разобраться во всем этом бывает весьма не просто. Исчезла естественная атмосфера бытового исполнения старых танцев, которая способствовала бы сохранению их в памяти народа. Носителями “колішніх” белорусских танцев выступают чаще всего уже не просто пожилые люди, а старики за 80, воспоминания которых переплетены порой самым причудливым образом. Сперва всплывает в памяти репертуар, широко распространенный в 20–30-е гг. Это – танцы, принесенные в деревню из города революцией и гражданской войной, началом индустриализации, НЭПом. Здесь и вездесущий, фамильярный тустеп, он же “Лысы” и “Карапет”, жизнерадостный краковяк, удалая венгерка, бойкие матлот, ойра, по их же типу стандартно сконструированы “отанцовывания” известных песен – “Месяц”, “На реченьку”, “Товарищ” (песнь о “Варяге”) и многие другие. Затем очередь в воспоминаниях доходит до также заимствованных кадрили и полек, и лишь потом до исконно белорусских “Лявоніхі”, “Мяцеліцы”, “Мікіты”, “Качана”, “Вераб’я”, “Таўкачыкаў”.

К счастью, у человеческой памяти есть свойство более стойко удерживать впечатления “давно прошедших дней”, чем последней недели. Особенно плодотворными в этом

смысле являются годы отрочества и юности. Воодушевленные воспоминаниями о далекой молодости иные старушки припомнят даже, что танцевали их матери. И загораются прежним живым светом потухшие глаза, и, схватив за руку свою подружку одних с ней лет, восьмидесятилетняя любительница танцев с прежним азартом начинает показывать старинную пляску, стремясь если уж не исполнить, то, по крайней мере, объяснить каждое из движений.

Конечно, говорить о том, что в фольклорных экспедициях, пусть даже интенсивных и многолетних, можно собрать все фольклорные богатства, не приходится, – всё, как известно, знают лишь все. Участникам таких экспедиций при всем старании удастся объездить лишь несколько десятков деревень в год и опросить, заснять на киноплёнку, записать на магнитофон несколько сотен людей. Поэтому многое ускользает от внимания, а многое уже безвозвратно потеряно. Еще в прошлом веке этнографы и фольклористы сетовали на быстрое разрушение и исчезновение старых форм, которые уходят вместе со своими поколениями. К танцевальному искусству это относится в первую очередь. Не раз во время полевых экспедиций нам, сотрудникам института культуры, приходилось завидовать фольклористам, собирателям песен, – они сохранились куда более полно и повсеместно.

Танец – один из первых видов искусства, который сопровождал человека на его многотрудном пути, причем спутник, как правило, веселящий, радующий. Его оптимистичная нота звучала на каждом празднике, при любом торжественном событии. Он неотделим от быта, от жизни людей, именно так и воспринимается, – в контексте с нею, в многообразии связей. Рядом с хореографическими впечатлениями, за ними, впереди них вставляли нередко впечатления иного, жизненного плана, перед которыми отступали наши профессиональные интересы. Во многих, в прошлом партизанских белорусских селах рассказ о том, что у них танцевали после войны, женщины начинали словами: “Вось як мы выйшлі з лесу...”. Язык не поворачивался расспрашивать о танцах, когда воспоминания уводили человека в глубь его жизни, и ты погружался в чужую беду, тоску, трагедию. В Белоруссии доживают свой век многие одинокие женщины, мужья и сыновья которых не вернулись с войны. И естественно, что воспоминания

о прошлом начинаются у них часто с этих самых болевых точек, ран, незалеченных временем. А сколько запомнилось нам встреч с самобытными, талантливыми и мудрыми людьми!

С уважением и благодарностью вспоминаем мы многих заведующих клубами, влюбленных в свое дело. За время наших полевых экспедиций мы нашли немало интересного, но самыми ценными находками, конечно же, были люди, которые живут, работают и танцуют на земле Белоруссии.

Восстановленная репутация “Жабкі”

Из уст в уста переходит брошенная кем-то фраза, что танец “Жабка” имеет малоприличный, эротический характер. А поскольку этнографы прошлого не оставили сколько-нибудь точных и подробных его описаний, до непосредственного выезда в полевые экспедиции не было возможности подтвердить или опровергнуть это мнение, порочащее танец в глазах балетмейстеров, которые не использовали “Жабку” в своих сценических постановках. Но вот в 60-е гг. мне удалось впервые записать ее на Брестчине от жителя деревни Новоселки Кобринского района, а в последующих фольклорных экспедициях следы ее обнаружили на юге и западе республики, а затем и в Витебской, Могилевской областях. Во время последнего выезда в Гродненскую область мы даже сняли ее целиком в исполнении семидесятичетырехлетнего А.И.Немировича из деревни Тиховоля Свислочского района, который протанцевал нам ее без особых уговоров и просьб. И хотя в исполнении она была трудна даже для нашего студента, вставшего в пару с Александром Иосифовичем, старый танцор сплясал ее несколько раз, пока наш оператор не сделал нужное количество дублей.

“Жабка” во всех найденных нами вариантах оказалась набором виртуозных движений, исполняющихся вприсядку или даже в горизонтальном положении, прыжков, подскоков, переползаний и перепрыгиваний двух танцующих друг через друга. Танцевали ее, как правило, двое мужчин, но иногда исполнял один танцор, а изредка даже женщины. Ничего предосудительного с точки зрения этики или эстетики в танце не было. В древности танцующие подражали, по-видимому,

движениям лягушек (нам сообщали даже о воспроизведении квакания), ныне – демонстрировали свою ловкость, силу, координацию движений, умение предугадать намерения партнера. “Жабка” предоставляла широкое поле деятельности для изобретательных исполнителей и множество поводов для шуток. Вознаграждаемые бурной реакцией зрителей, танцующие юмористы вытворяли “што бог на душу паложыць” – “лексика” танца оказалась поистине неисчерпаемой. Думаю, что белорусские балетмейстеры продолжают сценическую разработку “Жабкі” и вернут танцу добрую репутацию.

Выразительные средства “Жабкі” станут более понятными, если учесть, что на ранней стадии развития человечества смеху придавалось особое, ритуальное, магическое значение. Ему приписывалась “способность не только сопровождать жизнь, но и вызывать ее”. В старину верили, что смех “превращает смерть в новое рождение”, отсюда древний ритуальный смех при смерти, похоронах. Вспомним о приходе “на грустные жальники” скоморохов, которые затевали песни и танцы, или белорусскую поговорку “На радуніцу да абед па шуць, па абедзе плачуць, а ў вечары скачуць”. Да и широко распространенный сегодня обычай поминок – не восходит ли и он к этим древним обычаям, мудро дающим каплю утешения в горькие часы невозвратимых потерь? Смех символизировал обновление и, смеясь, люди хоронили чучело Масленицы-зимы, убивали животное-тотем. В эпоху земледелия смеются уже не только при рождении ребенка, но и засевая поле, чтобы земля родила. “На полях делают и то, что способствует умножению, – на полях сочетаются”. Многие земледельческие народы воспринимали урожай как разрешение земли от бремени, отсюда – различные фаллические обряды, пение непристойных песен, обнажение, ряжение. Этими же причинами объясняется и поиск ситуаций, провоцирующих смех, ритуальная обязательность грубых движений, откровенных жестов, сквернословия (к явлениям этого порядка относится и наш “Казёл”). Эти действия, кроме того, были социально полезны, считают исследователи, ибо члены человеческого коллектива таким образом проходили испытание болью, страхом, стыдом, испытывали своеобразный душевный катарсис.

С течением времени забылось древнее, магическое значение смеха. Но очищающее действие его, потребность в нем остались.

Вспомним, что говорил Н.В.Гоголь: “Нет, несправедливы те, которые говорят, будто возмущает смех. Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. Много бы возмутило человека, быв представлено в наготе своей; но, озаренное силою смеха, несет оно уже примиренье в душу...”.

Многие белорусские танцы, еще ни разу не поставленные на большой сцене (“Пеўнік”, “Кабылка”, “Мельніца”, “Крынка”, “Салома”, “Салавей”, “Пчолка”, “Дожджык”, “Сплюшка”, “Заёнец”, “Жыта”, “Камарыкі, “Мядзведзь”), бесспорно, достойны самого пристального внимания наших балетмейстеров. Конечно, чтобы вернуть их в современную жизнь, необходимы знания, опыт и талант. История знает немало примеров, когда простонародное становилось общенародным. И здесь даже нет нужды вспоминать хрестоматийную “Комаринскую” М.Глинки. Сценическая судьба нашей “Лявоніхі”, как, впрочем, и некоторых других белорусских танцев, от знаменитого моисеевского “Юрочки” до сравнительно недавно получивших известность “Гусарыкаў” в постановке В.Гаевой, – убедительное тому подтверждение.

Каким же был “Юрочка” на самом деле?

Кто не знает Юрочки, героя одноименного белорусского народного танца, весельчака и сельского донжуана, первого парня на деревне? Но далеко не все знают, что таким он стал по воле родоначальника советской народно-сценической хореографии Игоря Моисеева. Его постановка, где Юрочка изображался ветреным парнем, который был не прочь поухаживать сразу за несколькими девушками и в конце концов терпел фиаско, оставшись в одиночестве, приобрела широкую популярность не только у нас в Белоруссии, но и по всей стране. На самодеятельных же сценах республики Юрочка заимел сотни двойников, стал “человеком с тысячью лиц”. Оставляя в неприкосновенности основную сюжетную канву постановки И.Моисеева, белорусские балетмейстеры и исполнители по-разному толковали его хореографический портрет и причины печального конца его “ухажерской” карьеры.

Одни изображали его растяпой, у которого приятели просто из-под носа увели всех его девушек, другие – переборчивым, капризным парнем, который так и не смог найти себе подружку по сердцу, третьи показывали его просто веселым шутником и балагуром, разыгрывающим для забавы маленькую комедию с ухаживаниями, четвертые – отъявленным, за дело наказанным, ловеласом.

А каким же был “Юрочка” на самом деле? Как выглядел танец в первоисточнике, до выхода его на сценическую площадку?

Чтобы выяснить этот вопрос, я обратилась в свое время к И.Сушинскому, бывшему участнику известной в начале XX века театральной труппы Игната Буйницкого. Он рассказал, что в Першай беларускай труппе роль Юрочки исполнял не один танцор, как в постановке И.Моисеева, а все мужчины по очереди. Каждый из танцующих отбирал партнершу у идущего в паре за ним следом, и тот, кто оставался без пары, играл роль Юрочки и шел вслед за всеми по кругу, импровизируя на ходу различные коленца, выделявая танцевальные трюки и разыгрывая всякие комические сценки. Сам И.Буйницкий, когда выпадала его очередь солировать, изображал Юрочку сметливым, расторопным весельчаком. Танцующие простым шагом под известную сегодня песню двигались, таким образом, до тех пор, пока Юрочкой не побывает каждый из участников. Все это – песенное сопровождение и связь хореографии с сюжетом песни, наличие игровых моментов, общее движение по кругу, поочередное солирование, исполнение главной роли каждым из участников, простой танцевальный шаг – свидетельствовало о том, что основой танца в труппе И.Буйницкого был хоровод.

Этот старинный хоровод встретился неожиданно – в исполнении жителей деревни Хорошки, что на Могилевщине. Участники местного этнографического коллектива шли по кругу парами “шагом с приставкой” и в ритм шагам припевали. После каждого куплета исполнитель роли Юрочки занимал место кавалера в одной из пар, тот в свою очередь обходил их кругом и снова вставал на свое место, вытесняя Юрочку. Юрочка же отнимал девушку у следующего парня и т.д.

Но открытия, связанные с “Юрочкой”, на этом не закончились. На любопытные размышления навело знакомство с тек-

стом этого хоровода, приведенным И.Носовичем во второй половине XIX в. В нем идет речь о женитьбе в птичьем царстве, а слову “Юрок” дано объяснение: шалун, вертлявый мальчик, а также птичка, встречающаяся в Белоруссии. В песне Юрку задавался традиционный вопрос, отвечая на который, он называл различные недостатки невест из птичьего мира: сороки, вороны, трясогузки, вертишейки. Невольно напрашивалась мысль: а не эта ли старая песня была прообразом известного ныне текста “Юрочки”? Можно предположить, что с течением времени название птицы переосмыслилось, перейдя из имени нарицательного в имя собственное, а рассказ о матримониальных историях среди птиц был заменен более интересным рассказом о событиях из жизни людей.

На деревне живут чудаки

Удача пришла, как всегда, неожиданно. После подробного опроса нескольких старушек, дружно выдавших мне стандартный набор городских танцев, я уже совсем утвердилась, что в деревне Трокели Вороновского района Гродненской области или ничего интересного не танцевали, или старинные танцы полностью вытеснились городскими суррогатами. Для очистки совести я все же заглянула еще в один двор. Из старой, вросшей в землю хатки навстречу мне вышла такая же маленькая, ссутулившаяся, седенькая старушка, но с удивительно ясным и внимательным светло-голубым взглядом. Ее глаза так выделялись на темном морщинистом лице, что я невольно подумала: какие же синие они были у нее в молодости, если их не сумела обесцветить долгая и, видать, нелегкая жизнь? 80-летняя Юзефа Викентьевна Пашник с ходу поняла, что мне требуется, и уже через двадцать минут, быстро миновав перечень обязательного хореографического “стандарта”, я услышала сразу три свежих танцевальных названия: “Люстра”, “Мядзвездзь” и “Полька на пяце”. Кратко расспросив о них, я побежала за кинооператором, попутно созывая своих рассыпавшихся по деревне студентов. Когда мы вновь появились у ветхой хатки, Юзефа Викентьевна, уже в парадном белом передничке, встречала нас со своей соседкой и родственницей семидесятидвухлетней Марией Иосифовной Пашник.

Старчески грузноватая, охающая по поводу больных ног, она тем не менее охотно взялась показать все танцы в паре со своей куда более шустрой подружкой. Быстро-быстро, разворачиваясь на каждые четыре шага, побежали они по кругу, показывая “Люстру”, причудливый образец хореографии прошлого, сохранивший в своем облике отпечаток перехода хоровода в танец. На третьем витке Мария Иосифовна стала отставать, тяжело задышала, отошла в сторонку. А Юзефа Викентьевна поставила вместо нее нас и продолжала танцевать, объяснять, командовать. Она подталкивала неповоротливых, шутила над своей забывчивостью и немощью, переспрашивала детали у подружки, спорила с нашим кинооператором, что и где надо снимать. В “Польке на пяце” она буквально завертела наших парней, припевая в такт слабым, прерывающимся голосом. Она показывала движения сперва за девушку, а потом и за парня, молодецки поглядывая через плечо на своих молоденьких партнеров. В “Мядзведзі” она, объясняя движения и положения танцующих, пробежала на четвереньках полтанца, так что мы стали беспокоиться за ее состояние и самочувствие. Дело с киносъемкой застопорилось, когда по ходу танца Юзефе Викентьевне надо было сесть на спину присевшего на корточки нашего студента Васи Ильинского. “У вёсцы пра мяне тады людзі абы што скажуць, – объяснила она свой отказ. – Мяне і так тут даўно ўжо лічаць дзівачкай”.

Какие же все-таки это необыкновенные и милые люди – деревенские чудаки! Они не только готовы всегда помочь, но заражаются вашим интересом, с увлечением поют, танцуют и смеются вместе с вами, рассеивая повсюду добрую, неумную энергию. В танце именно они, чаще всего, являются носителями пластической памяти народа, и они же в реликтовую его основу вносят сиюминутные, личные поправки, каждый раз редактируя танец, обновляя его и тем самым делая созвучным своему времени, продлевая его историческое бытование. Здесь они бывают обычно ведущими, иногда занимая это место официально, объявляя фигуры, направляя движение, задавая темп, но чаще являются просто внутренней пружиной пляски, ее живой душой и основным действующим лицом. Лихая потеха идет, если в одном танце встретятся двое таких ведущих! Неожиданным коленцам, щегольскому

ухарству, озорным выходкам, пластическим выкрутасам нет конца! Зрители буквально глаз не могут оторвать от этого брызжущего горячими искрами соперничества двух удалых танцоров.

Творцы по натуре, они интуитивно чувствуют доминирующие пластические тенденции своего времени и умеют реализовать их в том художественном материале, с которым имеют дело. С восхищением наблюдала я, к примеру, как ловко и споро реконструировал, подправлял, дополнял и разучивал со своими односельчанами и присутствующими здесь же членами нашей экспедиции старинную песню-пляску 80-летний М.С.Листратенко из деревни Норки Чаусского района Могилевской области. Его дочь, директор местной школы, вспомнила, что отец рассказывал как-то о давней не то песне, не то пляске. Когда мы собрались дома у Макара Степановича, он сказал, что называлась она “На цымбалы”, и ее пели, проговаривали и одновременно приплясывали. Всех нас он быстро разбил на четыре группы голосов, объяснил каждой ее задачи, велел попробовать. “На бубоны, на бубоны, на бубоны”, – забубнила низкими басами первая группа. – “На дудоны, на дудоны, на дудоны”, – чуть подождав, загудела повыше тоном вторая. – “На цымбалы, на цымбалы, на цымбалы”, – звонкими голосами еще позже подхватила третья. – “На дуду, на дуду, на дуду”, – запела, отбивая ритм, четвертая группа. “Не гэтак, – остановил нас Листратенко. – Вы гарлапаніце ўсе разам, нястройна, няхораша. Вось гэтыя пусць медленней выклікаюць, а вы – часцей, часцей”. Он переставлял нас с места на место, требовал петь то тише, то громче, а затем заставлял еще и приплясывать. В общем, командовал до тех пор, пока что-то вроде не получилось: четыре голоса, следуя друг за другом и постепенно усиливая громкость, напоминали нарастание звучности оркестра в равелевском “Болеро”. “Ну ладно, – сказал наш дирижер, – гэта, канешне, яшчэ кепска атрымліваецца, але каб паказаць, што гэта калісьці было – сыйдзе”. На последнем повторении нами этой песни-пляски он встал со стула, на котором сидел из-за болезни ног, вошел, прихрамывая, в центр нашего полукруга и сделал несколько движений, сразу выдавших в нем бывшего умелого танцора. “Паглядзіце-ка, рабяты, як я музыку вяду!” – сильно прито-

пывая здоровой ногой в такт с нами, яростно и победно пропел-прокричал он.

Странное дело, сколько потом мы со студентами у себя в институте ни пытались восстановить и исполнить этот номер, – не приходила, не возрождалась та атмосфера какого-то особого душевного подъема и упоения, которая захватила нас при первом исполнении. Видимо, есть что-то в самой атмосфере народного творчества, что не поддается анализу и копированию. Это что-то, возникающее при встрече с талантливыми людьми и называют, наверное, магией искусства.

И как прекрасно, что таких талантливых людей много в белорусских селах. Помню, как поразил нас всех Иван Васильевич Мадрид из деревни Коптевичи Чашниковского района Витебской области, человек-оркестр, который смастерил целый музыкальный комбайн и играет сразу на гармошке, бьет в барабан и звенит угольником. Вместе с женой, с которой прожили пятьдесят лет, они вырастили четырех сыновей и четырех дочерей, как они шутили, целую “кадриль” детей. А муж и жена Ясинские из деревни Куренец Вилейского района Минской области, влюбленные в музыку и вместе играющие, поющие перед любой аудиторией от свадьбы в своей деревне до телевизионной сцены! Нельзя без благодарности вспомнить и улыбчивую, мягкую, много раз подряд плясавшую для нас редкий вариант “Заёнца” Еву Павловну Ивашкевич из деревни Гребени, что в Гомельской области; и мудрую, острую на язык Евдокию Васильевну Егорову из Староселья Шкловского района Могилевской области, которая согласилась показать нам в свои восемьдесят лет мужскую “Жабку”. И таких радушных, бескорыстных людей, щедрых на улыбку, выдумку, озорство, мы встречали немало. Воистину, чудачки “украшают мир”!

Худшие, но лучшие

Взаимодействие национальной хореографии с танцевальной культурой других народов, обмен пластическими находками и готовыми образцами между городом и деревней идут постоянно. В истории белорусского народного танцевального искусства, однако, были такие моменты, когда оно подвергалось серьезному испытанию на прочность, претерпевало

сильное и резкое влияние чужих танцевальных форм. Один из них был, например, в XIX в., когда в Белоруссию пришли иностранные гости – англо-французская кадриль и чешская полька. Национальной хореографии потребовалось несколько десятков лет, чтобы ассимилировать их, сделать органичной частью своего образного мышления. Эти танцы настолько прижились в нашей пластической культуре, что теперь мы с полной уверенностью употребляем эпитеты “белорусская”, “народная”, говоря о польке или кадрили.

Еще более массированное нашествие новых танцев было в 20-е гг. XX в., когда бурное время смешало население города и деревни, и в села хлынули городские бальные и бытовые танцы, рабочий и мещанский фольклор, танцы, сочиненные на основе популярных песен. Все эти краковяки, падеспани, матлоты, венгерки, ойры, лезгинки, месяцы, нареченьки, досады, ночки быстро отвоевали себе место на деревенских вечеринках и праздниках. Сильно потесненными оказались даже кадриль и полька. Причиной этого была не только новая мода, хотя не обошлось и без ее участия, – новые танцы больше соответствовали духу времени, отражали новые потребности и опять, как кадриль и полька, оказались достаточно близки духу народного пластического мышления. И это не случайно, – ведь бально-бытовые танцы своими корнями также уходят в фольклор. Это те же народные танцы, которые, попав в свое время в городские, светские круги, прошли там соответствующую стилистическую обработку, утратили часть своего буйного своеволия, приобрели утонченный облик и артистический лоск, но сохранили главное – народные музыкально-пластические формулы, основы своей лексики. Создатели бально-бытовых вариантов венгерок, краковяков, мазурок и падеспаней пытались соединить в них все, что требовалось массовому потребителю, до предела упростив композицию, сконструировав их по своеобразным типовым схемам из сравнительно небольшого набора движений, объединенных в определенные блоки. Конечно, они мало походили на своих фольклорных прародителей. Однако нельзя не согласиться, что подобные “танцевальные полуфабрикаты” имеют и свои преимущества. При упрощении обучения и исполнения таких танцев, они все же предоставляли танцорам больше свободы для проявления своей индивидуаль-

ности, чем те же традиционные “Крыжачок”, “Мяцеліца” или “Качан”, где основные движения танцующих обеспечивают согласованность, синхронность общих усилий. Так что эти танцы, худшие с фольклористической и эстетической точек зрения, оказались лучшими с точки зрения практики, – в них проиграли зрители, но выиграли исполнители. Есть определенное рациональное зерно в высказывании известного фольклориста и эстетика В.Гусева по сходному поводу: то, что охранителями “крестьянского фольклора” зачастую элегически воспринималось как “разрушение”, “порча” народной эстетики вследствие “тлетворного влияния города”, то в действительности далеко не всегда было признаком регресса. Процесс этот был гораздо более сложным и противоречивым – он означал не только разрушение, но и преодоление некоторых консервативных норм коллективного творчества, обусловленных положением крестьянина в феодальном обществе, и обновление этих норм...

Нельзя также забывать о том, что в первые десятилетия XX в. по всей центральной части нашей страны, в том числе и Белоруссии, эти городские танцы начали в свою очередь испытывать сильное влияние местных традиций. За истекшие десятилетия в народном быту сформировалось немало самых разнообразных продуктов синтеза этих двух сфер. В экспедициях нам нередко встречались такие “хореографические симбиозы”, в которых невозможно было отличить “городское” от “деревенского”. Этот процесс, видимо, шел бы и дальше, если бы вторая половина XX бурного века не принесла новые танцевальные веяния. Убыстрившийся ритм жизни, многократно увеличившийся поток информации и многие другие факторы эпохи НТР заставили ценить экономию во всем – времени, месте, энергии. Новые моды еще более упростили процесс обучения танцу, сведя его почти к нулю, сэкономили массу так необходимого на нынешней дискотеке или танцплощадке места и предоставили танцующим еще большую свободу для самовыражения, разрешив делать каждому то, что он хочет (правда, в своем стремлении быть оригинальным нынешние танцоры делаются почему-то удивительно одинаковыми). Можно сколько угодно иронизировать по поводу современных хореографических увлечений молодежи, возмущаться их антиэстетичностью, примитив-

ностью и т.д., но при этом надо учитывать, что это – определенная реакция на социальные явления, результат приобщения к танцевальному искусству многомиллионной армии участников. А ведь сам этот факт не может не радовать.

ФОЛЬКЛОР НА СЦЕНЕ

“Клуб и художественная самодеятельность”, 1987, № 22

Сохранение богатств и традиций танцевального фольклора, органичное включение их в современную хореографическую культуру – важнейшая практическая и теоретическая задача всех работающих в этой сфере: фольклористов, балетмейстеров, искусствоведов и многочисленных коллективов, которые в своей деятельности претворяют народное танцевальное искусство и отличаются друг от друга как по способам его интерпретации, так и по некоторым другим параметрам.

Дифференцировать эти коллективы можно было бы так:

- этнографические коллективы, исполняющие аутентичный фольклор и состоящие из непрофессионалов. В их репертуаре – песни и танцы, которые почти не подвергаются обработке, а лишь слегка как бы ретушируются;
- фольклорные коллективы, реконструирующие народное творчество определенного региона, участники которых в основном молодежь, могут быть как любителями, так и профессионалами (активно поддержанное, это движение “молодежного фольклоризма” в ходе второго Всесоюзного фестиваля народного творчества получило большое развитие);
- самодеятельные танцевальные коллективы;
- профессиональные ансамбли танца;
- балетный театр.

В первых двух группах преобладает тенденция на сохранение традиций (хотя они органично развиваются), остальные ориентируются на трансформацию традиций (хотя подразумевается бережное к ним отношение). Обработка народного танца при его сценическом воплощении вызвана многими причинами. Среди них – влияние законов театрального искусства; недостаточность красок фольклора для отражения современной действительности; необходимость возмещения

тех существенных потерь, которые несет фольклор на сцене, порывая с естественной средой.

Среди способов трансформации фольклора первым можно назвать тот, при котором в большей или меньшей степени сохраняется первооснова народного произведения. Основные приемы – усиление средств выразительности (усложнение рисунка, технизация лексики, увеличение динамики, придание большей экспрессии исполнительской манере), разработка новой драматургии (нередко сюжетного типа), введение приемов режиссуры, обогащение материалами из косвенных источников, смежных областей фольклора и т. п.

Соответствующую художественную обработку получает и музыка танца: народная мелодия в большей или меньшей степени гармонируется, аранжируется, дополняется новыми темами, интонациями и т. д.

Второй прием художественной трансформации фольклора основан на том, что из народного хореографического образца как бы вычленяется основное, образное ядро, самый яркий пластический мотив, ведущая идея (в лексике, рисунке, исполнительской манере, образности), которые разрабатываются, развиваются, иногда вплоть до перехода их в новое качество. На практике происходит, если можно так сказать, разборка фольклорного произведения на отдельные элементы, их переосмысление и новая сборка уже сценического произведения в соответствии с замыслом автора. Преобразованию подвергаются иногда все структурные элементы фольклорного танца: его музыкально-ритмическая формула, сюжетостроение, образность. Здесь еще четче, чем при обработке, проявляется опосредованность фольклора традициями профессионального сценического искусства.

Еще один способ трансформации фольклорных образов – так называемая стилизация, иными словами, создание авторских произведений по мотивам фольклора. Этот способ предполагает прекрасное знание хореографом всех богатств фольклора, проникновение в его душу, умение расщеплять его на “атомы”, носители субстанции национального. Если работа производится на должном идейно-художественном уровне, танцы, целиком сочиненные хореографами, без опоры на конкретный фольклорный первоисточник, воспринимаются нередко как подлинно народные (таковы, скажем, “Бульба”

И.Моисеева, “Ползунец” П.Вирского, “Березка” Н.Надеждиной и др.).

Работа по воплощению хореографического фольклора на сцене ведется в борьбе и взаимодействии двух основных тенденций – на сохранение и на трансформацию традиций, в преодолении крайностей как в теоретическом, так и практическом плане.

С одной стороны, существует определенная идеализация и фетишизация фольклора, стремление сохранить его в чистоте и неприкосновенности, оспорить право вести его художественную трансформацию. Некоторые фольклористы эстетически положительно оценивают лишь в основном аутентичный фольклор и ратуют за внедрение его в быт людей в противовес тем танцам, которые ныне там возобладают.

Между тем эстетическая мысль давно уже доказала бесперспективность реставрации ушедших жанров и форм. Мы можем сколько угодно сожалеть об их былой красоте, но нам не дано воссоздать их бытование в естественных условиях, ибо каждому этапу развития народного сознания сопутствуют свои формы художественного мышления. В стремлении возродить народный танец в прежнем виде фольклористы – любители старины – подходят к народному творчеству с узкопрофессиональных позиций и хотят быть народнее, чем сам народ, постоянно перерабатывающий хореографические формы и отказывающийся от того, что устарело. Попытки насадить ушедшие формы могут быть не только бесполезными, но и вредными, так как вместо знания реального положения дел рисуют иллюзорную картину, мешают решению насущных вопросов, которые действительно могут быть решены.

Очевидно, предпочтительнее не сетовать на то, что молодежь не хочет танцевать старинные танцы, а позаботиться о том, чтобы к ней пришла подлинная хореографическая культура, чтобы были созданы высокохудожественные танцы (возможно, на основе тех же старинных), которые удовлетворили бы ее нынешние эстетические запросы.

Практика показывает, что традиции удастся возродить там, где их понимают не как простое повторение прошлого, а как развитие, обогащение, наполнение новым смыслом. Во многих республиках накапливается плодотворный опыт проведения таких традиционных народных календарных и семейных

праздников, как зимняя масленица, летний Купала, осенний сбор урожая и ярмарка, свадьба, проводы в армию и т.п., где старое переплетается с новым, где широкое и инициативное участие принимает молодежь, где трансформированные древние ритуалы становятся нынешними обычаями. У нас в республике это ярко проявилось в различных мероприятиях второго Всесоюзного фестиваля народного творчества, посвященного 70-летию Великого Октября, начиная от осенних ярмарок во многих областях и районах до массовых праздников городов, которые с большим успехом прошли в Минске и ряде областей.

Мы не можем отменить естественную смену форм пластического мышления народа, но в силах, дав традиционным формам иное бытование, сохранить их как элемент национальной культуры. Дальнейшая судьба многих старинных танцев связана со сценой, с деятельностью этнографических, фольклорных, самодеятельных коллективов. Включить их в современное сценическое искусство, сделать органичными нынешнему художественному мышлению – важная задача, и, если мы не решим ее сегодня, завтра они забудутся, исчезнут навсегда. Не в идеализации и абсолютизации фольклора, не в этнографической реконструкции его в быту, а в расширении и углублении фольклорной традиции в современном художественном творчестве видится основное поле для деятельности хореографа.

И здесь следует учиться у фольклора прежде всего диалектике традиций и новаторства, обеспечивающей постоянный динамизм форм, его вечное обновление. Недооценка потенциальной творческой энергии фольклора, его способности синтезироваться с новыми формами, повторение одних и тех же приемов и красок, даже принадлежащих народу, ведет к застою, к возвращению в прошлое, а если продолжить эту мысль далее, то – к консерватизму, изоляции национальной хореографической культуры от других, ее отставанию. Вбирая в себя импульсы окружающей действительности, конденсируя токи, идущие от сегодняшних людей, фольклор, живущий в естественных условиях, всегда современен, простое же повторение, копирование на сцене его форм оказывается нередко мертвым слепком, паллиативом, камуфляжем “в народном духе”.

Вместе с тем в практике народно-сценической хореографии начала отчетливо проявляться и другая опасность: отрыв от традиций, забвение их. Некоторые самодеятельные коллективы пошли по наиболее легкому пути и занялись заимствованием и тиражированием произведений, созданных профессионалами, причем часто упрощая их и приспособлявая для иных исполнительских возможностей. На сцене получили распространение вторичные и третичные танцевальные формы, а сложившийся стереотип приемов художественной трансформации фольклора, неоднократная повторяемость драматургических ходов, композиционных построений, рисунков, лексики, трюков делали похожими друг на друга не только танцы одного народа, но порой и танцы разных национальностей (такое нередко наблюдалось и в ходе второго Всесоюзного фестиваля народного творчества). Разумеется, неоспорим и необратим процесс взаимообогащения культур, в том числе и хореографических, который интенсивно идет ныне в советском искусстве. Однако здесь речь о другом – о механическом применении постановщиками в погоне за успехом апробированных, типичных схем сценической интерпретации народного танца, нередко уже исчерпавших себя. В результате они стали терять своеобразие, живую “душу”.

Для устранения этого негативного явления в качестве первоочередной задачи выдвигается проблема укрепления и расширения связей сценического танца с фольклорным, проблема фундаментального изучения всего арсенала средств народного творчества. Освоен пока лишь сравнительно небольшой верхний пласт фольклора, и на сцене исполняется лишь малая толика имеющихся в нем богатств. Скажем, в русском, украинском, белорусском народном хореографическом творчестве есть немало танцев, не известных даже балетмейстерам. Почти совершенно не разработан ими пласт так называемых городских бытовых танцев, родившихся в конце XIX – начале XX в. и несущих в себе определенные возможности для сценической интерпретации.

Ограничена и палитра используемых на сцене выразительных средств. Здесь, к примеру, чрезвычайно редко встречается сольная импровизационная пляска, а значит, потеряно множество индивидуальных исполнительских стилей; мало используются полифония и полиритмия, свойственные мно-

гим народным танцам; диапазон эмоций на сцене ограничивается, как правило, бравурной веселостью или лирикой, в то время как в народном исполнительском искусстве он чрезвычайно широк. На сцене демонстрируются в основном порядок, красивая приглаженность, унисонность, а фольклорной пляске присуща и буйная, своевольная стихия, и откровенно выраженная страсть, и многоголосная импровизационность, и суровая, не улыбочивая сосредоточенность, и картинная статика.

И здесь особую роль играет наличие записей фольклора, фиксация образов танцевального творчества народа. Производство народной хореографии многослойно, оно обладает всегда как бы пучком потенциальных возможностей, позволяющих создавать на сцене самые различные его интерпретации (что, кстати, и обуславливает жизнь народного танца долгие годы и возможность получения эстетического наслаждения от него многим поколениям). Наличие фиксированной записи фольклорного первоисточника позволит не “уничтожать” его сценическими разработками, как это нередко происходит сейчас, а контролировать идейно-эстетическую верность сочинения по отношению к оригиналу. Наличие записи народного танца позволит другим хореографам дать ему иные сценические трактовки. Это можно было бы пояснить бытовым примером: из живого яйца (подразумевается фольклор) можно получить любой продукт – от цыпленка до гоголя-моголя. Из приготовленной яичницы нельзя уже сделать другое блюдо.

При наличии зафиксированного фольклорного первоисточника хореографам можно не бояться отойти от него как угодно далеко, скажем, синтезировать фольклорные элементы с эстрадными формами. (Кстати, незачем отдавать эту популярную среди молодежи сферу на откуп западной хореографии. Умелый синтез фольклора с эстрадой может служить действенным средством контрпропаганды в области танцевального искусства.) В худшем случае здесь придется говорить о частной неудаче отдельного постановщика, а не о риске вообще потерять фольклорную традицию.

Конечно, создание на материале фольклора эстетически полноценного произведения современного искусства – достаточно сложная проблема, требующая от хореографа немалых

знаний как фольклора, так и театрального искусства. Каждый из элементов фольклора должен быть адаптирован к новым условиям существования, увязан с другими и функционально оправдан, должен стать органичным средством раскрытия идейно-художественного содержания произведения уже не фольклорного, а театрального искусства. Ведь, выходя на сцену, фольклор начинает подчиняться ее законам (и, кстати, переходит в ведение искусствоведения).

Для осуществления успешной работы по созданию на основе фольклора сценических произведений надо решить комплекс научно-творческих, организационно-управленческих, финансовых, в общем, как практических, так и теоретических вопросов, связанных с подготовкой кадров балетмейстеров для работы в области народно-сценической хореографии.

Фольклор должен занять, на наш взгляд, достойное место и в учебных планах вузов, готовящих руководителей самодеятельных и профессиональных хореографических коллективов. И не как факультатив, а как целенаправленная, хорошо продуманная система обучения.

Позволю себе кратко остановиться на опыте отраслевой научно-исследовательской лаборатории белорусского танцевального творчества (ОНИЛ БТТ), которая была создана в 1981 году при кафедре хореографии Минского института культуры.

Основные цели ее – сбор белорусского народного танцевального творчества, создание своеобразного фольклорного “банка” и хореографического атласа республики, научная систематизация и анализ национального фольклорного материала, издание фольклорных сборников, а также внедрение результатов исследования в практическую деятельность хореографов.

Ежегодно лаборатория проводит несколько фольклорных экспедиций. В них участвуют как ее сотрудники, так и студенты, для которых эти экспедиции стали производственной практикой по изучению методов сбора и фиксации танцевального фольклорного материала, который записывается на магнитную ленту, на кино- и фото пленку.

Поскольку народные танцы сохранялись часто не полностью или были чрезвычайно просты по структуре, в ряде случаев мы стремились восстановить не столько тот или иной фольклорный образец, сколько сам формообразующий прин-

цип, рассматривая традицию как зерно, из которого надо вырастить колос. Выяснилось, что разные классификационные жанры в условиях новой среды имели разные адаптационные возможности и требовали различных приемов трансформации: восстановление синкретической связи с сопровождающей песней необходимо было в хороводах; художественной обработки в ряде случаев было достаточно для кадрили и разнообразных полек; в разработке, как правило, нуждались бытовые танцы, появившиеся в конце XIX – начале XX в. и сформировавшиеся под нивелирующим влиянием города.

При этом мы сделали непреложным правилом не искажать идеи фольклорного образца, ее основного “пластического ядра”, не вносить чуждых элементов, нарушающих стилистическое единство, ведущих к эклектике, не использовать стандартных рецептов обработки и приемов профессионального искусства, если они не вызываются идейно-художественной необходимостью.

Особые сложности возникали при создании на материале народной хореографии постановок на современную тему. Здесь требовалось умение органично синтезировать фольклор с приемами образности, разработанными балетным театром. Немалая трудность заключалась и в преодолении штампов иллюстративности, которые прочно обосновались в самостоятельном танцевальном творчестве в период господства на балетной сцене эстетики “драмбалета”.

Во время работы начал выкристаллизовываться и принцип коллективного творчества, столь близкий фольклору, – участие в творчестве всех студентов группы.

Национальный фольклор стал одним из важных факторов обучения будущих хореографов. На материале полевых экспедиций в институте ежегодно проводятся хореографические фольклорные вечера, где часто исполняются танцы, никогда не исполнявшиеся на сцене и вообще ранее неизвестные. На основе танцевального фольклора при кафедре действует танцевальный ансамбль “Внуки”, репертуар которого состоит из постановок студентов. Многие из балетмейстерских сочинений студентов получают затем “прописку” в самостоятельных и профессиональных коллективах республики. Так студенты проходят все стадии научно-творческой работы с фольклорным материалом – от его сбора и записи до создания на его

основе произведения хореографического искусства, в том числе и о современности.

Фольклор – национальное достояние, и наш долг всемерно сохранять и использовать эту сокровищницу.

**ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОЛЬКЛОРА
В СОВРЕМЕННОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ
ИСКУССТВЕ**
(фрагмент статьи)

*“Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта
культуры і мастацтваў”, 2005, № 5*

В связи с интенсификацией влияния на хореографию театра и кино с их специфическими приемами режиссуры и образности, повышенной синтетичностью, новыми средствами выразительности увеличивается зрелищность постановок, происходит уподобление их западному шоу, дивертисментное соединение различных номеров создает своеобразный “монтаж аттракционов”.

Распространение в 1990-е годы танца модерн привело к стремлению синтезировать его с фольклором. Взаимопроникновение этих сфер друг в друга идет дальше сплавления лексики и приемов: переосмысливаются менталитет и ценности, сталкиваются противоположные тенденции – дезэтнизации и национальной самобытности, авангарда и язычества, условности и натурализма, эстетики абсурда и поэтики древних ритуалов.

Ныне в художественной сфере одновременно идут разнонаправленные процессы интеграции и диффузии. Это приводит подчас к самым неожиданным мутациям и в сфере сценической хореографии, стремящейся выжить и приспособиться к меняющимся реалиям жизни.

Все вышесказанное означает, что как в аутентичном фольклоре, так и в его вторичных формах бытования – фольклоризме – происходят перманентные метаморфозы. Остановить этот поток трансформаций мы не в состоянии, можно лишь попытаться, постигнув его закономерности, регламентировать русло, нивелировать худшие проявления.

В целом сегодняшняя ситуация в фольклорно-фольклористической области оценивается неоднозначно. Причины дефектов ее эволюции порождены как объективными, так и субъективными факторами.

К первым можно отнести явления кризиса в сценической хореографии, обусловленные утратой обществом позитивных идеалов, провоцирующих в прошлом на создание ярких образов дружбы народов, положительного героя и т.п.; естественной реакцией на идеологический диктат, существующий долгие годы; стагнацией приемов и выразительных средств; влиянием глобализации и коммерциализации культуры; усталостью методов, приемов интерпретации; распространением эстетики постмодернизма и др.

К субъективным просчетам в процессе фольклоризма следует отнести недостаточную информированность его деятелей о закономерностях развития аутентичного фольклора, возвращение к уже отвергнутым практикой идеям (о возможности изъятия фольклорных образцов из бытового контекста и переноса их на сцену в неизменном виде, о копировании детьми репертуара и манеры танцоров преклонного возраста); инертность творческой мысли хореографов, незнание ими достижений современного искусства; создание суррогатов, профанация фольклора под влиянием рыночной конъюнктуры; brutальное использование его элементов как простейшего способа этнической маркировки сценической продукции; “манифестное” употребление фольклора для демонстрации политических взглядов и прочее.

Перечисление недостатков в современной художественной практике оказалось длинным. Но нынешнее время явно не благоприятствует развитию контактов с фольклором. Не случайно в ближнем зарубежье недавно написана и защищена диссертация “Выживание народного героя в тотально враждебном обществе”. В этом плане становится понятным наличие разговоров о затухании самой традиции интерпретации фольклора. Некоторые из исследователей считают, что депрессия народно-сценической хореографии обусловлена всеобщими законами диалектического развития: во всяком процессе чередуются этапы рождения, подъема, полноты выражения и нисхождения, гибели. Практика говорит о том, что ни одна из форм культуры не является вечной, и рано или

поздно ей суждено исчерпать свой созидательный потенциал. Оправданы ли эти рассуждения, сумеет ли народно-сценическая хореография выйти из состояния кризиса? Покажет время. Осмысление происходящего будет, очевидно, более точным в исторической перспективе.

Пока же для успешного развития народно-сценической хореографии требуются трезвая оценка ее художественного состояния и проведение продуманной, взвешенной творческой политики.

К сожалению, определенные просчеты имеются и в теоретическом осмыслении происходящего. Здесь наблюдается стремление выдать желаемое за действительное (пишутся, к примеру, работы о якобы сегодняшнем бытовании хоровадов; нынешняя стадия во многом уже утраченных традиций исполнительства аутентичного фольклора характеризуется как период перехода его из активного бытования в пассивную память); зачеркнуть заслуги фольклоризма в деле развития (а тем самым и сохранения) фольклора в условиях нового времени. В научно-практических разработках смешиваются иногда и два вектора контактов с народным творчеством: направленность на сохранение – поле деятельности ученых-исследователей, собирателей и хранителей фондов, издателей сборников – и курс на развитие – перспектива преимущественно хореографов-практиков.

Если невозможно сохранить аутентичные фольклорные формы в неизменном виде, предотвратить их уход из быта, профессионалы, работающие в этой сфере, обязаны как только возможно тормозить регрессивное движение, а также должны дать народному творчеству вторую жизнь в различных явлениях фольклоризма.

Сегодняшняя сценическая практика показывает, что хореографы и музыканты умеют находить пути для глубинного, опосредованного постижения этнической спецификации, естественного, как дыхание ее носителей.

Таким образом, фольклор и сегодня еще может сохранять свой художественный потенциал. Старые приемы и формы уступают место новым. Зерно умирает в пути, сказал один из поэтов, иначе ему не взойти. Фольклорная река уходит под землю, чтобы насыщать своими соками корни свежих побегов.

Выражаем надежду, что так будет продолжаться еще достаточно долго.

**II. НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ
ХОРЕОГРАФИЯ**



ПЕРШЫ ПОСПЕХ АНСАМБЛЯ

“Літаратура і мастацтва”, 7 чэрвеня 1960 г.

Выдатная падзея – нараджэнне новага маладога мастацкага калектыву! Колькі творчага хвалявання і радасці нясе з сабою першае выступленне перад глядачамі артыстам ансамбля танца БССР.

Яшчэ ўчора яны былі актыўнымі ўдзельнікамі гарадской і сельскай самадзейнасці рэспублікі, вучнямі харэаграфічнага вучылішча, і толькі нямногія з іх мелі пэўны вопыт працы ў прафесіянальных танцавальных калектывах.

Трохі больш чым паўгода прайшло з таго часу, калі быў абвешчаны конкурс і ў калектыв будучага ансамбля былі прыняты яго першыя ўдзельнікі, а сёння ўжо ён выступае перад глядачамі.

Прайшлі першыя канцэрты Дзяржаўнага ансамбля танца Беларускай ССР пад кіраўніцтвам заслужанага артыста УССР А.Апанасенкі. Ансамбль паказаў даволі вялікую і разнастайную праграму, складзеную з беларускіх народных танцаў, танцаў народаў ССРСР і краін народнай дэмакратыі. Усе яны пастаўлены галоўным балетмайстрам А.Апанасенкам. Першае, што можна сказаць, гэта тое, што ў іх прыметны вялікая танцавальная культура, майстэрства і веданне спецыфікі харэаграфічнага мастацтва. За чатыры месяцы фактычнай творчай працы балетмайстар здолеў паставіць чатырнаццаць танцаў, сярод якіх нямала сапраўды цікавых і арыгінальных. Кожны з іх вызначаецца ярка выяўленай аўтарскай задумай, імкненнем унесці ў танец нешта сваё. Часта ў танцы ўводзяцца жартоўныя моманты, мімічныя сцэны, якія ўдала пераплятаюцца з танцавальнай тканінай нумара. Так, са шчырым настроем пастаўлена карціна “Раніца”. Цікава і жыва вырашаны пачатак танца “Мяцеліца”. Вялікую вынаходлівасць праявіў пастаноўшчык у пабудове танцавальных малюнкаў: яны разнастайныя, свежыя і арыгінальныя. Нельга не заўважыць і рад вельмі вобразных і востра характэрных рухаў у венгерскім народным танцы “Чардаш” і “Малдаўскай сюіце”. Але самымі яркімі нумарамі, якія пакідаюць моцнае ўражанне, з’яўляюцца ўкраінскі “Гапак”, “Румынскі народны танец” і “Рускі перапляс”, у якіх майстэрства балетмайстра праявілася

ў поўнай меры. Перад вачыма глядачоў праходзіць багата маляўнічых і запамінальных вобразаў, кожны ў сваім плане і характары.

...Задавальненне глядзельнай залы расло з кожным нумарам, і танцы ўсё часцей перапыняліся бурнымі апладысмен-тамі. Асаблівую сімпатыю заваявалі салісткі ансамбля С.Яскевіч, М.Апанасенка, М.Гарахоўская, а таксама танцоры І.Цюрын, Б.Казлоў і салісты А.Глумаў, М.Міронаў, П.Конішчаў.

Калі другое аддзяленне канцэрта было складзена з танцаў народаў розных нацыянальнасцей, дык першае цалкам прысвечана беларускаму народнаму танцу. Трэба адразу сказаць, што яно выклікала меншую цікавасць. Нягледзячы на тое, што ў танцах ёсць вельмі ўдалыя рысы, у іх пастаноўцы часам не адчуваецца яшчэ сапраўднай народнасці. Іншы раз даецца толькі вонкавы нацыянальны малюнак і не раскрываецца ўнутраная сутнасць танцавальнай творчасці беларускага народа. Часта ствараецца ўражанне, што балетмайстар баіцца надакучыць глядачу паказам народных беларускіх танцаў і імкнецца яшчэ дадаткова абыграць іх і зрабіць больш разнастайнымі. Так, у “Лявоніху” ўведзена камічная пара, у “Бычках” адбываецца жартаўлівае перайманне рухаў жывёл, у “Лянку” ўведзены мужчыны і па-новаму абыгрываюцца працэсы працы.

Слабейшы ў параўнанні з украінскім “Гапаком” і “Малданескай” адзін з самых вядомых і распаўсюджаных танцаў – беларускі народны танец “Лявоніха”, які ператварыўся ў ансамблі ў жанравую сцэнку. Ці варта прыўносіць у народную творчасць думку, якая не заўсёды ўласціва ёй?

Аб адпаведнасці таго ці іншага руху сутнасці народнага танцавальнага фальклору можна спрачацца, але зусім відавочна, што дакладная перадача артыстамі ансамбля ўсіх асаблівасцей і характару беларускага танца вельмі важная. Галоўнай задачай калектыву з’яўляецца прапаганда менавіта беларускага танца і, апроч таго, ён павінен стаць узорам для іншых танцавальных калектываў рэспублікі.

Тут, вядома, нельга забываць пра тое, што творчае жыццё ансамбля пачалося зусім нядаўна, і балетмайстру цяжка адразу сабраць такое багацце танцавальных сродкаў, каб стварыць цікавую і разнастайную праграму. Усё гэта патрабуе

працяглага вывучэння, уважлівага назірання над асаблівасцямі народнага танца. Несумненна, што такі чулы і здольны мастак, як А.Апанасенка, здолее знайсці сродкі для таго, каб ансамбль увасобіў у сваёй творчасці лепшыя традыцыі беларускага народнага танца.

НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ ВЧЕРА, СЕГОДНЯ. А ЗАВТРА?

“Советская культура”, 22 мая 1969 г.

Кажется, никогда еще искусство народного танца не собирало таких многотысячных аудиторий. Никогда еще не был так высок уровень исполнительского мастерства танцовщиков-любителей и танцовщиков-профессионалов, никогда еще в области народной хореографии не работало столько талантливых мастеров! Об успехах и достижениях всемирно прославленного советского танцевального искусства, о богатстве узоров и яркости красок нашего многонационального “хореографического ковра” можно было бы говорить бесконечно много. Но на сей раз не это является темой статьи. Мне хочется поделиться с читателями теми мыслями, которые возникают при взгляде на прошлое и настоящее народно-сценического танца, поговорить о тех проблемах, решения которых требует забота о его будущем. И хотя разговор пойдет в основном о путях развития белорусского сценического танца, я надеюсь, что он в какой-то мере будет интересен и для хореографов других республик, ибо все наше хореографическое искусство, несмотря на свое национальное многообразие, развивается в одном русле, решая одни и те же задачи, преследуя общие цели.

Прежде всего необходимо сказать, что народное хореографическое искусство все еще слабо освещается теоретически. У нас нет даже четкой договоренности по поводу того, что же такое народный танец – веками отшлифованный древний пласт хореографического фольклора или пляски, ныне бытующие в народе? Имеем ли мы право называть этим именем сценическую интерпретацию, оставляющую в неприкосновенности основные черты фольклорного первоисточника, или авторское произведение, сохраняющее душу и дух народного творчества? Не разработан и целый ряд других вопросов тео-

рии и эстетики народно-сценической хореографии. Но самым животрепещущим вопросом, имеющим огромное практическое значение для развития народного хореографического искусства, является вопрос о путях, методах и принципах сценической обработки фольклора, его так называемой театрализации.

Проблема эта встала перед деятелями народной хореографии еще три – четыре десятилетия тому назад, вместе с бурным ростом самодеятельных и профессиональных коллективов. Балетмейстерами с горячностью провозглашались и воплощались на практике самые различные точки зрения: одни считали, что народный танец следует переносить на сцену в неизменном, фольклорном виде, другие ратовали за его художественную обработку, третьи говорили о возможности сочинения новых танцев на основе тщательного и глубокого изучения народного хореографического творчества. Время и творческая практика наших крупнейших и интереснейших балетмейстеров по народному танцу – “первопроходца” И.Моисеева, Т.Устиновой, П.Вирского, Н.Надеждиной и других – показали, что наиболее плодотворны две последние точки зрения, что именно такой путь открывает возможности не только для сохранения, но и для развития традиций. Этот принцип лежит в основе развития народно-сценического танца и сегодня. Активно перерабатывать фольклор, творчески переосмыслить его – вот творческое кредо большинства наших профессиональных и самодеятельных хореографов. И с этим, конечно, нельзя не согласиться. Здесь, кажется, все совершенно правильно, все совершенно точно.

И в то же время, разве не приходилось нам в разных коллективах встречать танцы, удивительно похожие друг на друга, воссоздающие как бы один человеческий характер, созданные по одному трафарету? Разве не приходилось сетовать на утомляющее однообразие приемов, красок, рисунков, наконец, названий?

Что это? Неизбежный при широчайшем развитии самодеятельного искусства переход на “массовое производство”, так сказать, “хореографический ширпотреб”?

Ответ на этот вопрос, конечно, далеко не односложен. Здесь играет большую роль недостаточность высококвалифицированных кадров руководителей профессиональных и

самодетельных хореографических коллективов, инертность мысли балетмейстеров, отсутствие в ряде случаев необходимых условий для плодотворного творчества и целый ряд других причин. Для их устранения нужны усилия многих людей и целого ряда организаций. Но есть среди них одна, которая занимает, на мой взгляд, не последнее место и зависит в какой-то мере и от теории, от правильного освещения и правильной ориентации деятельности хореографов-практиков.

“Наши недостатки почти всегда бывают продолжением наших достоинств”, – справедливо заметил кто-то. Мы стали излишне увлекаться театрализацией танца: наиболее эффективные приемы и находки тиражируются в десятках (а может быть, в сотнях!) экземпляров. Этот процесс захватил танцы многих народов – русские, украинские, танцы народов Кавказа, молдавские и наши – белорусские. Даже малоискушенные в хореографии зрители видели у нас, наверное, не один десяток “юрочек”, похожих друг на друга, как братья-близнецы, новеньких, будто недавно сошедших с конвейера “лявоних”, стереотипно размноженных “ленков”, штампованных “полек”.

Заимствование готовых приемов и красок, стандартизация характеров приводят к тому, что танцы теряют свою неповторимую индивидуальность, свою драгоценную непосредственность. За последнее время в народно-сценической хореографии все явственнее, все огорчительнее ощущаются подобные признаки. Поэтому борьба за сохранение национальной самобытности танца, против механических смешений и заимствований, приобретает сегодня особый смысл.

За последнее время у нас заметно повысился интерес к фольклору, к народным песням и танцам в их чистом виде, не обработанным профессионалами. Показателен в этом отношении шумный успех у белорусских зрителей этнографического танцевального коллектива деревни Хорошки Могилевской области, показавшего на последнем республиканском смотре старинные варианты танцев “Гусарики”, “Чиж”, “Юрочка”, “Подушечка”.

Оказалось, что старинные незамысловатые “Гусарики”, не построенные по законам театрального искусства, совершенно не претендующие на профессионализм, способны и сегодня

приносить живое и глубокое эстетическое наслаждение. Танцы эти пленяют своей искренностью и какой-то первозданной свежестью, затрагивая в душе каждого из нас те струны, которые звучат при виде знакомых с детства полей и лугов, белоствольных березок, родных деревень – в общем, всего того, что бесконечно дорого и близко нашему сердцу.

Выступление любительского коллектива из деревни Хорошки – еще одно доказательство той истины, что в хореографическом искусстве художественное воздействие того или иного произведения не определяется количеством сделанных пируэтов и артистической жизнерадостностью улыбки. Эти танцы возвратили нас к незамутненному источнику, позволили ощутить нетленное очарование подлинного народного искусства – мудрого и в своей наивной непосредственности, прекрасного и без украшательств.

Знакомство с работой этого деревенского самодеятельного коллектива заставляет задуматься и над некоторыми другими проблемами современной народной хореографии. Правильно ли мы делаем, что призываем сельские коллективы во что бы то ни стало театрализовать народные танцы, создавать на их основе сценические варианты? Ведь для создания высокохудожественных произведений такие коллективы практически не имеют возможностей. Художественная аранжировка танца для сцены требует большой хореографической культуры, тренировки, знаний, которые воспитываются годами. Совершенно правильно, на мой взгляд, поступил руководитель коллектива И.Толкачев, сделав основной упор на изучение и пропаганду местного фольклора, знакомого сельским исполнителям лучше, чем кому-либо иному. И они убедительно доказали право на существование коллективов этнографического, фольклорного плана. Свой вклад в сохранение и развитие народных танцевальных традиций они вносят – хранят хореографические алмазы, а отшлифовывать их, развивать традиции могут и должны те, кто обладает для этого необходимыми творческими данными. Может быть, именно в этом заключается одна из примет самобытности путей развития самодеятельного хореографического искусства, о котором мы так часто говорим, не столь же часто ясно представляя себе, что это такое.

Мне кажется, что сегодня пришло время, не снимая лозунга о творчески активном переосмыслении фольклора, о необходимости его художественной обработки, заострить внимание на более глубоком и тщательном его изучении. Мы освоили фактически для сцены лишь первый, верхний пласт народного творчества. Его кладовые значительно больше и богаче, чем это может представить себе тот, кто знаком с народной хореографией лишь по ее сценическому воплощению.

Здесь существуют, как мне кажется, два пути.

Первый – это расширение круга сценических названий.

В последнее время мне приходилось много ездить по деревням и селам нашей республики. К своему великому удовольствию и сожалению одновременно я убедилась, что в народе известно множество танцев, которые никогда еще не видели сцены. Взять хотя бы последние из находок. Вряд ли кто-нибудь из балетмейстеров слышал о таком танце – “Сплюшка”. А он существует в Белоруссии, прелестный и самобытный, который при талантливой сценической обработке может поспорить с самим нашим “Юрочкой”. Или хотя бы белорусский танец “Метелочка”, хорошо известный старожилам деревни Горталь Ивацевичского района Брестской области. Естественно, что эти названия не единичны и в деревнях Белоруссии можно найти еще много танцев, способных украсить репертуары наших профессиональных и самодеятельных коллективов.

Второй путь обогащения нашего народно-сценического танца – в более тесной связи с фольклорным первоисточником, в бережном сохранении его национального неповторимого колорита.

Стремление театрализовать танец во что бы то ни стало, сделать его “не хуже”, чем у других, приводит к тому, что балетмейстеры берут за основу своей постановки не подлинно народный образец, а один из более или менее удачных его сценических вариантов, то есть в достаточной мере уже художественно обработанный и театрализованный. Мудрено ли что в результате такого двойного, а то и тройного воздействия сущность танца выхолащивается и от него остается, если можно так выразиться, одна обработка. Широко известна, например, у нас в Белоруссии прекрасная сама по себе постановка “Юрочки” И.Моисеевым. В большинстве случаев,

обращаясь к этому танцу, хореографы отталкиваются именно от этой редакции и волей-неволей повторяют, копируют ее. Первоисточник же “Юрочки”, древний фольклорный вариант, к сожалению, мало кому известен. А ведь он открывает пути для иных сценических его изложений.

Мне не хотелось бы, чтобы все сказанное было воспринято как призыв к возвращению назад, к переносу на сцену народных танцев в фольклорном, художественно не обработанном виде. Совершенно невозможно согласиться с мнением, что мы не имеем права вносить изменения в танцы, созданные предками, что это было бы все равно, что вносить современные усовершенствования в храм Василия Блаженного. Живую и все время меняющуюся ткань хореографии нельзя сравнивать с застывшими формами архитектуры. Жизнь непрерывно вносит в танец свои поправки, меняет его облик. Даже если бы мы приложили все усилия для того, чтобы восстановить сегодня в точности один из танцев, бытовавших в старину, нам бы это не удалось, ибо исполнителями его будут уже совершенно другие люди, с новыми взглядами, манерами, привычками, с иным мироощущением. Танец будет новым по своему содержанию, по своему существу. Особенно сильные и быстрые изменения происходят в танце в наше время, время тесных контактов между народами, широкого распространения радио, кино и телевидения, когда в народном творчестве большую роль играют профессионалы.

Фольклорный танец при переносе на сцену требует художественной обработки и обогащения. Но не чрезмерных, не отрывающих от основы, не выхолащивающих самой сути. Как древний герой Антей, оторванный от вскормившей его матери-земли, сценический танец слабеет и гибнет, если он теряет тесную связь с плясовым фольклором. “Творец танца театрального, чтобы не утратить связь с жизнью, должен непременно оглядываться на танцы народа среди природы”, – справедливо писал М.Фокин. Этого же требует сегодня от постановщиков забота о дальнейшем плодотворном развитии, о славном завтрашнем дне нашего народно-сценического хореографического искусства.

ПТУШКА ТАНЦУЕ Ў ГОМЕЛІ Згадкі пра першы “Сожскі карагод”

“ЛіМ”, 31 кастрычніка 1997 г.

Адгрымеў, адшумеў, адтаньчыў грандыёзны па цяперашніх часах Першы Міжнародны харэаграфічны фестываль у Гомелі. Названы яго арганізатарамі, Гомельскім гарадскім выканаўчым камітэтам і шматлікімі спонсарамі, “Сожскім карагодам” (мастацкі кіраўнік В.Кірылава, галоўны рэжысёр А.Коваль), ён увабраў у сябе некалькі тысяч танцораў з больш чым пятнаццаці краін і разліўся па ўсім горадзе. Не часта мне даводзілася бачыць, каб дзеля харэаграфічнага свята амаль на два дні перакрываўся рух транспарту і ўсе жыхары, якія высыпалі на вуліцы, аказваліся на велізарнай сцэне, у розных частках якой выступалі лепшыя сцэнічныя і этнаграфічныя калектывы з Беларусі ды замежжа.

Правядзенне фестывалю было прымеркавана да дзвюх знамянальных дат у жыцці горада – 855-годдзю Гомеля і 200-годдзю з дня заснавання яго архітэктурнай жамчужыны, знакамітага палацава-паркавага ансамбля. Адсюль – адчуванне татальнасці свята, яго грунтоўнасці.

Арганізатары фестывалю ўсяляк падкрэслівалі, што ён – першы. І сапраўды, гэта першы ў нашай рэспубліцы такі маштабны фестываль у постперабудовачны час. Таму не дзіўна, што ён пераняў пэўныя рысы сваіх савецкіх папярэднікаў і, перш за ўсё, імкненне да пышняй параднасці, схільнасць да доўгіх наменклатурных прамоў. Забягаючы наперад, не магу не заўважыць, што афіцыйным, пратакольным мерапрыемствам, дзе прысутных размяшчалі ў строгай адпаведнасці з іерархіяй, аказаўся нават сціплы банкет, на якім арганізатары і ўдзельнікі маглі б, здаецца, нефармальна парадавацца шчасліваму заканчэнню вялізнай працы. Але затое па-чалавечы цёплым было ўшанаванне заслужаных дзеячаў харэаграфіі, майстроў танца Л.Ляшэнка ды І.Серыкава. Іх цалавалі, віншавалі, ім дзякавалі. Шмат добрых слоў было сказана і на адрас адсутнага па хваробе пачынальніка гомельскай харэаграфіі А.Рыбальчанкі.

Арганізатары фестывалю задумалі так або іначай пра-дэманстраваць літаральна ўсё, што толькі ёсць у харэаграфіі,

ахапіць усе яе асноўныя жанры. Дзіўна, што гэтую фантастычную задуму шмат у чым удалося рэалізаваць. І ўсё ж – “нельзя аб’яць неаб’ятнае”, як справядліва заўважыў Казьма Пруткоў. Адсюль – відавочныя арганізацыйныя хібы.

Найбольш яны праявіліся ў адкрыцці свята на стадыёне, дзе было занята больш за тры тысячы чалавек. Тут былі і дзіцячыя танцы да пасінення (прычым у літаральным сэнсе, бо ў той дзень рэзка ўпала тэмпература паветра і лёгкія сукенкі не абаранялі дзяцей ад холаду ў іх шматгадзінным знаходжанні на стадыёне), і тэатралізаванае шэсце, і выступленне майстроў спорту, і шматлікія танцы ў духу мінулых харэаграфічных уяўленняў пра непарушную дружбу народаў, і феерверк, і віртуозныя прыжамленні парашутыстаў у цэнтр стадыёна.

Пастаноўшчык свята на стадыёне В.Байкоў яўна не шкадаваў ні часу, ні грошай, і так перагрузіў і расцягнуў прадстаўленне да таго, што трыбуны пакінула большая палова глядачоў. Не ведаю, як у іншых, але ў мяне з’явіліся сумненні наконт неабходнасці пашыву такіх дарагіх, але аднаразовых касцюмаў, адпаведных менавіта толькі гэтай задуме рэжысёра, а фраза пра грошы, літаральна “выкінутыя на вецер”, міжволі прыгадалася, калі ў фінале магутныя гірлянды з соцень і тысяч рознакаляровых шарыкаў узняліся над стадыёнам і паляцелі па ветры ў бяскрайнія далячыні, каб абрынуцца недзе “гумавым снегападам”.

З другога боку, пасля таго, як мы мелі магчымасць назіраць па ТБ, як на святкаванні 850-годдзя Масквы шматтысячадоларавы дракон змагаецца з рускім людам, а на юбілеі Мінска бачылі тэатралізаванае шэсце раёнаў і раскошны феерверк над Свіслаччу, я не ўпэўненая, што маю права папракаць гаспадароў гомельскага фестывалю за марнатраўства. Можна маюць рацыю тыя, хто лічыць, што менавіта ў нашы цяжкія і шэрыя будні людзям патрэбна свята. Зверху гэта, напэўна, больш зразумела, чым знізу. “Жираф большой, ему видней”, – гаворыцца ў вядомай песеньцы У.Высоцкага. Будзем спадзявацца, што, паклапаціўшыся пра відовішчы, паклапоцяцца і пра хлеб.

Падчас фестывалю можна было ўбачыць нямала арганізацыйных пралікаў. І ўсё ж яны не заступілі галоўнага: свята Танца адбылося, Першы Міжнародны фестываль у Гомелі паказаў адметнае аблічча і засведчыў, што харэаграфія ў нашай

краіне жыве і ўсе яе пяць жанраў, прадстаўленыя на фестывалі, маюць рэзервы для руху наперад.

Пра поспехі першага з іх – класічнага балета ў Беларусі – не мае сэнсу шмат гаварыць. Усім вядомыя спектаклі і дасягненні трупы Нацыянальнага акадэмічнага тэатра балета пад кіраўніцтвам Валянціна Елізар’ева. З поспехам прайшоў і балет “Жызэль”, паказаны на фестывалі. Гамяльчане шкадавалі толькі, што яго не змаглі паглядзець усе жадаючыя. Увогуле, праблема білетаў на спектаклі і канцэрты была для арганізатараў адной з самых вострых. Гамяльчане выкарыстоўвалі тут усе свае знаёмствы і сувязі, ішлі на ўсемагчымыя хітрыкі, спасылаліся на прыезд каханай дзяўчыны і замежнай бабулі, каб расчуліць сэрцы тых, хто хоць неяк мог ім памагчы. Перапоўненыя залы і плошчы, удзячная публіка – адметная і вельмі прыемная рыса фестывалю. Гэтае свята доўга не забудзе той, хто на ім пабываў.

Другі жанр харэаграфіі, прадстаўлены ў Гомелі, – спартыўны, у мінулым бальны танец – зіхаець як еўрапейскім узроўнем судзейства, так і высокім класам выканаўцаў, сярод якіх былі прызёры і фіналісты чэмпіянатаў свету і Еўропы. Турнір гэты таксама меў тытул Першага Міжнароднага і ўключаў у сябе спаборніцтвы розных узроставых груп. Дарослыя выканаўцы з Беларусі пакуль яшчэ не занялі ганаровых першых месцаў, але мяркуючы па колькасці юных танцораў, якія прадстаўлялі шматлікія школы і студыі, а таксама па колькасці іх балельшчыкаў, – галоўныя перамогі яшчэ наперадзе. Прынамсі, праблемы спартыўнай бальнай харэаграфіі ў Беларусі, вядома ж, заслугоўваюць асобнай гаворкі.

Шырока быў прадстаўлены на фестывалі трэці жанр танцавальнага мастацтва – аўтэнтычны фальклор у выкананні шматлікіх этнаграфічных калектываў, у асноўным з Гомельскай вобласці. Як заўсёды, шчыра жыццярэдасныя, непасрэдныя, захопленыя танцоры ды спевакі з навакольных паселішчаў і вёсак прываблілі шмат глядачоў. Прысутныя не маглі не паддацца зачараванню той асаблівай “фальклорнай аўры”, якая ствараецца заўсёды вакол выканаўцаў з народа. Яны нібы ўзнавілі старажытны вітальны дух і ўнеслі сваю непаўторную фарбу ў шматколерную палітру фестывалю.

Цэнтральнай жа яго падзеяй стаўся конкурс сцэнічнай харэаграфіі, у якім удзельнічала больш за дваццаць лепшых

харэаграфічных калектываў Беларусі, а таксама ансамблі з Расіі, Украіны, Шатландыі. Выразнай асаблівасцю гэтага конкурсу было тое, што асноўным крытэрыем ацэнкі службыла не выканаўчае майстэрства ўдзельнікаў, як гэта часцей за ўсё было ў мінулым, а ўзровень мастацкага мыслення балетмайстра, пастаноўшчыка прадстаўленага на конкурс твора.

Такая арыентацыя конкурсу зыходзіла з надзённай неабходнасці. Вось ужо шмат гадоў усе, хто мае адносіны да народна-сцэнічнай харэаграфіі, ад практыкаў да тэарэтыкаў, наракалі на аднастайнасць фарбаў, паўтор прыёмаў, стандартызацыю выяўленчых сродкаў, увогуле, на відавочны застоў у гэтай сферы. Раней калектывы, якія ўтрымліваліся багатымі прадпрыемствамі, заводамі, фабрыкамі, неяк маглі прыхаваць беднасць фантазіі сваіх кіраўнікоў багатымі касцюмамі, што шмат разоў мяняліся (мне не раз даводзілася шкадаваць пра нерацыянальнае выкарыстанне вялікіх сродкаў па прыхамаці пастаноўшчыкаў нумара, задума якога часта была немастацкай і ніяк не апраўдвала выдаткаў) ці віртуознымі трукамі выканаўцаў, аўтарства якіх даўно растварылася ў калектыўнай творчасці многіх пакаленняў танцораў і балетмайстраў. Неабходнасць акцэнтаваць увагу менавіта на аўтарскай аснове твора, на здольнасці яго пастаноўшчыка ствараць цэласны мастацкі вобраз, шукаць і знаходзіць новае, свежа інтэрпрэтаваць традыцыі, лішні раз, даказаць сам конкурс.

Многія з яго ўдзельнікаў паспрабавалі пакарыстацца старымі схемамі. Паказальнае ў гэтым сэнсе выступленне танцавальнага калектыву з Бабруйска, прыстойна апранутага, дастаткова падрыхтаванага ў тэхнічных адносінах, які паказаў нумар пад гучнай назвай “Квітней, Беларусь”, але атрымаў пры ўсім гэтым аднадушную самую нізкую ацэнку журы. Кампазіцыя ўяўляла сабой стандартную сюіту з трафарэтных танцаў, падобных да тых, што выконваліся на сцэне амаль усе 70 гадоў савецкай улады і, да таго ж, мелі мала агульнага з назвай пастаноўкі. Аўтар яе зрабіла ўсё, здавалася б, паводле правяраных старых рэцэптаў, не заўважыўшы, аднак, што жыццё вакол змянілася і на двары ўжо канец другога тысячагоддзя.

І гэты выпадак не адзінкавы. Як і шмат дзесяцігоддзяў таму сутаргава тузаючы лейцы, прадаўжаюць скакаць па харэаграфічнай сцэне зухаватыя конніцы Будзённага, па-ранейша-

му высыякаюць іскры сваімі шашкамі крутыя рубакі з нікому ўжо невядомага роду войска, шалёнымі ваўчкамі круцяцца аднолькава застылыя ўсмешкі рускіх, украінцаў і беларусаў, і, жадаючы поспеху ў што б там ні было, у фінале кіраўнікі калектываў “выстаўляюць на продаж” усіх сваіх трукачоў.

Пасля такіх клішыраваных відовішчаў у мяне міжволі ўзнікла асацыяцыя з іншай шматразова тыражаванай традыцыяй, пры фармальных адносінах да якой з яе выхалашчваецца ўвесь сэнс. У час урачыстага адкрыцця фестывалю на вышытым ручніку мне паднеслі прыгожы каравай хлеба. Наважыўшыся, як мае быць, адламаць ад яго кавалачак, я раптам са здзіўленнем выявіла пад яго скарынкай вялікую дзірку. Каравай аказаўся кардонным, бутафорскім. Такое ж уражанне выклікаюць і некаторыя танцы: за фасадам з паказнога аптымізму, казённай бадзёрасці, штучнай патэтыкі нярэдка хаваецца пустата, як тая дзірка ў караваі.

І ўсё ж “лёд крануўся”! Цэлы шэраг беларускіх харэографіў паказаў арыгінальныя задумы і свежыя па фарбах творы. Першай сярод іх я назвала б В.Ямпольскую, кіраўніка майстэрні абрадавай творчасці “Спас”, створанай у Мінскім вучылішчы мастацтваў у 1993 г. Балетмайстар, вельмі дакладна ўлавіўшы магчымасць сінтэзу паміж аўтэнтчнымі, фальклорнымі формамі і мадэрн-харэаграфіяй, стварыла на аснове старажытных паганскіх абрадаў досыць сучасную па стылі і духу сцэнічную кампазіцыю. Яе рэдкая і пазітыўная асаблівасць – спецыяльна напісаная Л.Бебікам музыка, дзе фальклорныя напевы арганічна спалучыліся з сучаснымі сродкамі. У выніку пастаноўка гэтая заслужана атрымала спецыяльны прыз журы “За цэласнасць і арыгінальнасць музычна-харэаграфічнага вырашэння”.

Творча паставіцца да традыцый і непасрэдна, з гумарам інтэрпрэтаваць вядомую кадрылю “Гультая” здолеў і ансамбль “Крыніца” са Жлобіна, які таксама атрымаў спецыяльны прыз “За вернасць традыцыям”.

Сярод іншых прызёраў – гомельскі калектыў “Палескія зоры” (3-я прэмія), кіраўнік якога А.Коваль з’явіўся галоўным ініцыятарам правядзення фестывалю, ансамбль Беларускага ўніверсітэта культуры (2-я прэмія), нумар якога ў пастаноўцы А.Волкавай не ўтрымліваў ніводнага трука, але – шматлікія знаходкі ў малюнку, лексіцы, вобразнасці.

Цудоўна паказаў сябе магілёўскі калектыў “Рунь”, якім кіруе В.Папоў. Створаны каля 15 гадоў таму і выступіўшы ўжо ў многіх краінах Еўропы, ён здолеў адкрыць новыя фарбы ў традыцыйным фальклоры, паказаў свежую па вырашэнні харэаграфічную кампазіцыю “Люляшы”, якую журы палічыла вартай першага месца.

Гран-пры заваявала яркая і бясконца вынаходлівая “Путанка-распутанка”, пастаўленая кіраўніком вядомага далёка за межамі рэспублікі калектыву “Белая Русь” А.Карповічам, выпускніком Беларускага ўніверсітэта культуры.

Што ж датычыць апошняга, пятага жанру харэаграфіі – сучаснага, ці як яго часта называюць мадэрн-танца, – то ён быў прадстаўлены на фестывалі ў невялікай колькасці (гэта адлюстроўвае, між іншым, узровень развіцця яго ў нашай рэспубліцы). Прысутнасць сучаснага танца на фестывалі, які паводле задумы яго ініцыятараў мусіў ахапіць усе жанры, была натуральная. Сучасны танец практычна вылучалі ў асобны жанр. Ён уваходзіў у агульны раздзел сцэнічнай харэаграфіі не толькі з прычыны сваёй малалікасці, але і таму, што яўна пачаўся працэс інтэграцыі народна-сцэнічных формаў з сучасным танцам і ў цэлым шэрагу выпадкаў было б цяжка вызначыць, да якога жанру аднесці тую ці іншую пастаноўку (напрыклад, кампазіцыю калектыву з Шатландыі, нумар “Спаса” і інш.). Гэты адносна юны жанр харэаграфіі мае пільную патрэбу ў афіцыйнай падтрымцы. Усё тое новае і цікавае, што ствараецца ім (а новага, цікавага ўсё больш і больш), робіцца часцей за ўсё на голым энтузіязме нешматлікімі фанатыкамі, якія не маюць, як правіла, ні трывалай матэрыяльнай базы, ні сістэмы навучання, ні пляцовак для выступленняў.

Сцэну для сучаснай харэаграфіі ва ўсім СНД рэгулярна прадстаўляе толькі знаны фестываль у Віцебску (таму і шырока вядомы па ўсім СНД). Цудоўна, што цяпер гэта зрабіў і Гомель, тым больш, што тут ярка зазіхацела зорка аднаго з самых таленавітых маладых харэаграфістаў, якія працуюць у гэтай сферы ў Беларусі, – Дзмітрыя Куракулава. Зрэшты, малады кіраўнік гродзенскага калектыву “Тад” заявіў пра сябе яшчэ гады 2–3 таму на фестывалі сучаснай харэаграфіі ў Віцебску. Выступленні яго былі запамінальнымі, але няроўнымі: ён то заваёўваў прызы, то здзіўляў юнацкімі празмернас-

цямі сваіх пластычных фантазій. У Гомелі ж ён прадстаў раптам маладым Майстрам, здольным саборнічаць з высокімі прафесіяналамі.

Прызнацца, калі я даведалася, што маленькі, нядаўна створаны пры Гродзенскай філармоніі калектыў сучаснага танца пад кіраўніцтвам Д.Куракулава будзе выступаць у адным канцэрце з балетнай трупай Малога опернага тэатра Санкт-Пецярбурга, я пашкадавала гродзенцаў і падумала, што іх жорстка “падставіў” лёс. Якое ж было маё здзіўленне, калі ўбачыла, што нумары, пастаўленыя Д.Куракулавым і выкананыя ім ды ягонымі артыстамі, вытрымалі параўнанне з пастаўкамі знакамітых Р.Пеці, Л.Якабсона і іншых вядомых харэографіў! Варыяцыя з гітарай з яго кампазіцыі “Сустрэчы з танга”, дзе парадаксальна спалучаліся непасрэдная шчырасць і вытанчаная выдумка, дзівосная касцюмна-пластычная фантазія ў “Малітве”, мяккі гумар у сцэнцы “У стаматолага” прадэманстравалі самабытны і яркі талент Д.Куракулава, харэограф і выканаўцы. Вядома ж, гэтую рэдкую каштоўнасць трэба берагчы, цаніць, песціць, але адначасова страшна захваліць, сурочыць. Увогуле, дай Бог расквітнець ягонаму таленту на поўную сілу, а нам – убачыць гэты росквіт.

Вынік гэтых нататак аптымістычны, як і вынік усяго фестывалю. Нягледзячы на арганізацыйныя недахопы, увогуле даравальныя для нованароджанага, Першы Міжнародны харэаграфічны фестываль у Гомелі адбыўся. Ён стаўся доўгачаканым святам для шматпакутнай зямлі, ён даў багатую інфармацыю для роздуму і вызначыў перспектывы для далейшага развіцця сцэнічнай харэаграфіі.

Цудоўным сімвалам фестывалю зрабілася птушка, якая танцуе. Няхай яна прылятае і танцуе ў Гомелі яшчэ не раз!

III. БАЛЕТНЫЙ

ТЕАТР



ТАЛАНТ К ТРУДУ

“Советская Белоруссия”, 25 июня 1957 г.

Становится уже привычным в разговоре об артистах балета часто употреблять слово труд. Действительно, танцовщицы и танцовщики должны постоянно трудиться хотя бы уже только в силу специфики своего искусства, ибо нельзя научиться танцевать раз и навсегда, как можно научиться, например, читать или писать. Балет требует ежедневной тренировки тела. Но этого мало. Чтобы добиться сколько-нибудь серьезных успехов, надо обладать еще особым умением трудиться. И зачастую не столько от физических особенностей и данных зависит сценическая судьба балерины, сколько от него, этого “таланта к труду”.

Нина Давыденко обладает им в полной мере. Все, что обычно называют “личной жизнью”, подчинено у нее интересам балета. Даже маленький, нежно любимый и потому прочно занявший командный пост в семье сынишка Нины знает: когда мама произносит слово “театр”, бессильны громкий плач и самые крупные слезы...

Мне не раз приходилось видеть, как работает танцовщица. Недавно во время постановки балета “Спартак” я снова наблюдала эту, надо сказать, весьма поучительную картину.

...Окончена общая репетиция. Нина Давыденко и ее партнер по спектаклю Валерий Миронов остаются в зале и теперь уже самостоятельно, контролируя свои движения с помощью зеркала, начинают репетировать один из моментов адажио. Они повторяют его вновь и вновь. Внешне все эти повторения будто ничем особенно и не отличаются друг от друга: одни и те же движения, одни и те же поставленные балетмейстером позы. Но артистов что-то не устраивает в собственном исполнении, и они продолжают искать то, что пока понятно и видно только им.

Забота о своем профессиональном совершенствовании ни на минуту не оставляет Нину Давыденко. Кто знает, сколько раз повторяет она в зале труднейшие поддержки, прежде чем они будут восхищать зрителя легкостью и чистотой исполнения. Кто в силах был бы сосчитать то поистине астрономи-

ческое количество пируэтов, которые сделала балерина, добиваясь их четкости и стремительности?

Еще занимаясь в Московском хореографическом училище и наблюдая за вдохновенным мастерством балерин Большого театра, Нина мечтала о том времени, когда она сама будет выступать на сцене, ну и, конечно, (как страстно хотела этого старательная, серьезная девочка из Витебска!) в больших и ответственных ролях. Первая часть этой мечты стала сбываться после окончания училища. Молодую выпускницу направили на работу в Белорусский театр оперы и балета. Трудно, пожалуй, найти сольную роль в балетных постановках театра тех лет, в которой не выступила бы молодая артистка. А с 1953 года начала осуществляться и вторая половина Ниного желания: она стала получать в балетах главные роли. Первая из них, партия Ларисы в белорусском балете “Повесть о любви”, бледная и схематичная в драматургическом отношении, не стала событием в сценической биографии Н.Давыденко. Но зато в последующих ролях, таких значительных, как Одетта-Одиллия в “Лебедином озере”, Аврора в “Спящей красавице”, Маша в “Щелкунчике”, наличие которых в репертуаре составляет предмет гордости для любой балерины, уже в полную меру проявились одаренность Н.Давыденко, отличительные качества ее танца: удивительная легкость, музыкальность и отточенное изящество каждого движения.

Выяснилось, что творческий диапазон Нины значительно шире, чем предполагалось в училище, что в ее выразительной палитре – не только элегическая задумчивость и светлая печаль, но и солнечная жизнерадостность, искристая веселость. Убедительно подтвердили это Давыденко-Китри (за исполнение па-де-де из “Дон Кихота” танцовщица получила звание лауреата на Всесоюзном конкурсе артистов балета), Давыденко-Лиза-Медора-Франциска-Вакханка и многие другие роли, исполненные талантливой белорусской балериной.

Казалось, что в этих многочисленных и разнообразных партиях полностью раскрывалась творческая индивидуальность артистки. Но с приходом на белорусскую балетную сцену современной темы обнаружили новые грани ее таланта, новые стороны ее исполнительского “амплуа”. В роли Анежки из белорусского балета Г.Вагнера “Свет и тени” ярко

проявились драматизм танца Давыденко, ее умение создавать психологически тонкие хореографические портреты.

Характер девушки, опутанной сетями религии, Нина Давыденко раскрывает в балете “Свет и тени” в развитии, видоизменении. В образе Анежки, интерпретированном артисткой, находят свое последовательное претворение сперва черты робкой и замкнутой девушки-сектантки; затем характера, раздираемого внутренними противоречиями, бунтующего и сбрасывающего с себя оковы, и, наконец, жизнерадостной, освобожденной молодости. Такой развивающейся характеристикой Давыденко наделяет свою героиню в полном соответствии с музыкой: выразительная лейттема Анежки трансформируется по ходу действия и из грустно-лирической, застенно тревожной превращается постепенно в радостную, широкую, светлую.

Анежка-Давыденко несет на себе основную драматическую нагрузку, в ее танцевальных эпизодах наиболее ярко раскрывается идея этого балетного произведения. Чтобы сказанное было более ясным, приведу примеры.

...Борьба “света” и “теней” в душе девушки (и во всем спектакле) обостряется, когда в нее вступает отец Анежки, закоренелый сектант, фанатик. Происходит открытое столкновение между любимым Анежки – Алесем и ее отцом, борющимся за душу дочери. Пока еще уверенный в своей власти над девушкой, отец предлагает ей самой решить, с кем она будет. Его расчет оправдывается: страх перед богом, верить в которого учили с детства, у Анежки на этот раз сильнее всех других чувств, и она избирает отца...

В этой сцене балерина постепенно и последовательно подводит зрителя к мысли, что покорность девушки вынужденная, что, оставаясь с отцом, она совершает страшное насилие над собой. И в тот момент, когда Анежка-Давыденко “произносит” (хореографически, конечно) свое “да” отцу, ясно слышится ее скорбное “нет” счастью, жизни, свету. Кажется, что жизнь покидает ее, движения девушки становятся неровными, автоматическими, линии танца – ломкими, прерывистыми. Будто в трансе движется она по диагонали к отцу, загипнотизированная его медленно поднимающейся рукой, которая в давно знакомом жесте напоминает о грозном и непро-

щающем боге, и вместе с последним аккордом умирающей мелодии без сил падает к ногам отца.

А вот как просто и вместе с тем смело и впечатляюще разрешает балерина основной конфликт второго акта (и всего балета).

...Над телом упавшей без чувств Анежки начинается свое медленное, вкрадчивое движение сборище сектантов. Недобрым, мрачным “запевом” звучит тягучий танец Женщины в черном, вдохновительницы сборища. Постепенно темп танца убыстряется, движения Женщины в черном становятся все более резкими, все активнее и громче вторит ей в глубине сцены своеобразный хор – толпа сектантов. В мелодию танца вливаются все новые и новые оркестровые голоса, она растет и ширится, приобретая напряженное, зловещее звучание. Все конвульсивнее, изломаннее, исступленнее делается пляска сектантов. К концу сцены и в музыке, и в хореографии оргия достигает своей кульминационной точки. В бешеном темпе, с развевающимися волосами и одеждами, мечутся по сцене потерявшие человеческий облик фанатики, и как кликушеский вопль, еще более взвинчивающий и подхлестывающий толпу, звучит прорывающаяся на авансцену дикая пляска Женщины в черном. Но вот пришла в себя и встала Анежка. Давыденко не играет в этот момент ни страха, ни отвращения, ни ненависти к окружающим ее темным силам. На ее лице сперва чуть брезжит, а затем разгорается все ярче, словно луч солнца, улыбка радости, улыбка освобождения. Ей нет дела до обступивших ее сектантов, она уже не с ними, а с Алесем, с людьми. В это мгновение свершается то, что давно уже зрело в душе Анежки – она прозрела и потому с ликованием и восторгом бежит навстречу пришедшим ей на помощь Алесю, его друзьям.

После роли Анежки, семнадцатой главной и, бесспорно, лучшей партии в репертуаре Нины Давыденко, можно было бы сказать, что вот теперь-то уж, наконец, балерина раскрылась полностью. Можно было бы так сказать, если бы... не новые роли артистки. Новая роль – новое перевоплощение, открытие новых сторон ее дарования. Эгина-Давыденко в балете “Спартак” – полная противоположность светлой и прозрачно-чистой Анежки. За внешним обаянием, блеском у нее кроется вероломство, жестокость и порочность. Эгина-Давы-

денко – еще одно (уже какое по счету) свидетельство того, что постоянный успех актрисы не является результатом простого совпадения требований роли со сценическими данными Н.Давыденко, что многоликость – лицо балерины.

Совсем недавно Нина Давыденко удостоена высшего в республике звания – народной артистки. Это высокая оценка таланта Нины Степановны, ее творческого роста. Артистка молода, впереди у нее еще много ролей, а значит – и новых открытий.

– ПОИСК? – ДА, НО УДАВШИЙСЯ ЛИ?

“Советская Белоруссия”, 27 октября 1965 г.

“Хореографические миниатюры” – новый спектакль Белорусского государственного академического театра оперы и балета. Либретто и постановка О. Дадишкилиани, дирижер Н.Абрамис, художник Е. Чемодуров.

“Человек – планета – жизнь. Любовь и подвиг, жизнь и бессмертие – удел Человека. Безвестность и мрак, страх и смерть – удел Труса. В дерзании – жизнь. В подвиге – бессмертие. Все лучшее поколений, их свершения и борьбу за счастье впитал в себя советский человек, Человек XX века!”.

– И что вы хотите этим сказать?

– Текст-то к “Хореографическим миниатюрам” хромает?!

– Вступительный текст к спектаклю, конечно, литературно не на высоте, но зато тема грандиозна. Согласитесь, что постановщику здесь простор для раздумий, для философских обобщений.

– Да, но каково воплощение этой заявки? Судя по вступлению, балетмейстер избирает возвышенный аспект зрения. Собирается рассказать о “жизни человеческого духа” в его высших проявлениях. Но нанизать миниатюры на этот единый стержень ему явно не удастся.

Ну, положим, первый номер концерта – “Токката” Баха – вполне отвечает заявленной теме. XVI век. Средневековье. Церковь встает на пути любви. Догма мешает живому человеческому чувству. В этой миниатюре налицо “жизнь человеческого духа”, в конфликте обобщен целый пласт человечес-

кой истории. Кроме того, она подготавливает хронологическую последовательность номеров.

– Насчет “Токкаты” с вами можно согласиться. Это, бесспорно, интересная вещь. Она была бы хорошим началом программы, если бы за ней следовало такое же продолжение. Но уже в последующих номерах хронологическая линия обрывается, исчезает и философская настроенность. “Мушкетеры”, “Полишинель”, “Буревестник”, “Испанка” и соответственно – Евгений Глебов, Сергей Рахманинов, Фредерик Шопен, Мануэль де Фалья следуют друг за другом, обнаруживая пестроту и, если хотите, даже эклектичность спектакля.

– Вас смущает близкое соседство столь разных композиторов? По-моему, оно может существовать.

– Да, будь программа пронизана единой сквозной идеей. Если бы постановщик захотел показать, например, становление личности человека в различные эпохи, соответствующие музыкальные произведения помогли бы ему в этом. Но подобной объединяющей идеи в “Хореографических миниатюрах” нет. Нет и единого стиля. Номера, в которых мысль концентрирована, образы обобщены, перемежаются с поверхностными иллюстрациями. Эмоционально приподнятые аллегории – с жанровыми сценками, с танцами в традиционном эстрадном стиле. И большая часть этих композиций, хоть и предваряется объяснительным текстом, никак не “работает” на тему спектакля. Второстепенное заслоняет главное, необходимое тонет в случайном.

– А текст? Разве он не помогает разобраться?

– О, часто он только ухудшает дело. Автор текста всячески пытается подтянуть новеллы ближе к теме и друг к другу. Но они упорно сопротивляются и живут своей собственной жизнью, независимо от того, что от них хочет постановщик. И это противоречие между фактическим содержанием танца и тем, что ему приписывают, вызывает недоумение. Например, об аристократическом “Менуэте” непонятно почему говорится, что это “аристократы играют в народ”. А заявление о том, что “острые шпаги и не менее острый язык мушкетеров вспарывают сутаны папских слуг”? Оно не находит подтверждения в хореографии номера, банальность которого не может скрасить даже изящная, остроумная музыка Глебова.

Вот и выходит, что пафос, которым наполнен текст, зачастую оказывается ложным, значительность – мнимой. Попробуйте, скажем, в эстрадных кубинском и испанском танцах найти подтверждения того, что “Остров Свободы славит... подвиг”, а Испания “все еще во мраке”. Может быть, вам это удастся? Мне нет.

– Ну, об этом несоответствии заставляют забыть хорошая постановка, темпераментное исполнение номера Красовской и ее партнерами, красочная музыка. И вообще, если “отвлечься” от темы и рассматривать спектакль как простой концерт миниатюр, не следует ли признать, что в программе немало интересного? Вы заметили, постановщик почти всегда добивается успеха, когда обращается к драматизму внутреннего мира человека, идет путем больших обобщений? Такова “Токката”, такова и “Хиросима”. Содружество Глебова, Дадишкилиани и Корзенковой достигает в “Хиросиме” большой силы эмоционального воздействия. Трагедия Женщины, трагедия Матери передается здесь страстно и взволнованно. Помните искаженное “небалетной” мукой и озаренное вдохновением лицо балерины, ее беспомощно падающие руки, позы, полные неподдельного ужаса... Этот номер не на шутку задевает наши чувства. Кстати, эту линию концентрированности мысли, внутреннего психологизма продолжают “Фронт” Глебова, актерски выразительно исполненный Малышевой и Чеховским, и “Полишинель” на музыку Рахманинова.

– Но полному “приятию” этих номеров мешает некоторая нечеткость балетмейстерского замысла. К тому же исполнитель “Полишинеля” только чуть-чуть приоткрыл подлинное лицо Человека, скрытое под маской шута.

– Учтите, исполнителям нелегко овладеть “языком” балетмейстера. В своих поисках новых возможностей хореографической образности Дадишкилиани требует от актеров предельной выразительности всего тела. В поиске, естественно, не все удается. Но зато, когда удачная танцевальная мысль балетмейстера находит выразительного интерпретатора, хореография делается очень “красноречивой”. Ей доступны и карандашная четкость психологического рисунка, и прозрачная акварель настроений, и сочная живописная характеристика.

– Все это так, но лексика миниатюр иногда оставляет впечатление, что поиск ведется ради поиска, что балетмейстер ищет прежде всего необычности, оригинальности формы, пренебрегая смыслом, содержанием. Движения выбираются как можно более неожиданные... Вы можете как-нибудь объяснить, почему космическая незнакомка шагает по телу распростертого перед ней космонавта? Или девушка, встречаясь с любимым, делает мостик и вытягивает вверх ногу?

– Это движение встречалось у Григоровича в “Легенде о любви” и ни у кого не вызывало особых возражений.

– Да потому, что оно было осмысленно. В пароксизме страдания и страсти Махмене-Бану изгибалась всем телом, прижимала к себе поднятую вверх ногу. У Григоровича это движение было подсказано конкретным содержанием, а, пойдя гулять с его легкой руки по другим спектаклям как признак нового современного языка, оно превратилось в своеобразный “штамп новаторства”. Отдавая дань моде, потеряло смысл.

– Нельзя же требовать осмысленности, значимости каждого движения. Оно читается только в контексте.

– Согласитесь, однако, что от набора подобных движений сам танец теряет смысл. Мысль становится не столь обобщенной, сколько общей, и создается впечатление, что постановщик сам точно не знает, что хочет сказать. Его замысел можно трактовать так, а можно и иначе. Вот уж где поистине “подтекста много, а текста нет”.

– Но ведь Дадишкилиани ищет новизну языка не только в интригующих сочетаниях поз. В лексике концерта немало по-настоящему интересных комбинаций, необычных и образных движений. Выразительность пластических интонаций часто вытекает из содержательности танца.

– И все-таки жаль, что и здесь проскальзывают иногда следы спешки. Балетмейстер кое-где пользуется уже найденным им самим в другом месте. В “Токкате”, “Экспромте” и в некоторых других миниатюрах хореография напоминает местами отдельные моменты из “Спартака”. Возникают “самоповторы”. А от частого повторения образы, как известно, тускнеют.

– Вы ведь знаете, как это сложно – сочинять миниатюры. Иногда поставить целый спектакль бывает легче, чем один

маленький концертный номер. Рассказать о чем-то значительно проще длинно, чем коротко. Может быть, поэтому у нас так мало удачного в этой области. Лишь немногие балетмейстеры решаются на это. Кого вы, например, знаете у нас из создателей миниатюр?

– Лопухова, Голейзовского, Якобсона.

– И только?

– Пожалуй, да.

– Вот видите, тем более трудно создать целую программу, да еще объединенную одной темой. К тому же, это впервые на белорусской сцене. Уже одно обращение к этому новому для нас жанру заслуживает поощрения. Риск, поиск!

– Это правильно, конечно. Но сознавая все трудности, тем более нельзя оправдать поспешность, торопливость, с которой создавался спектакль. Результат – не только недодуманность замысла, недоработанность некоторых номеров. Оркестр вынужден был выучивать вещи в кратчайший срок. И это, конечно, не могло не сказаться на исполнении. Обидно. Особенно потому, что это было первое знакомство с новыми произведениями наших белорусских композиторов – Д.Каминского, Е.Глебова, О.Янченко, написанных специально для хореографического воплощения. Их танцевальная образность покорила, но не все еще краски партитур были донесены. Озорство “Сувенира”, зажигательность “Кубинского”, светлая напевность “Вальса” пока еще скорее угадываются, чем слышатся.

– Однако я надеюсь, что эти недоработки не отвратят композиторов от хореографии. Может быть, начиная именно с этого спектакля, они начнут систематически писать для балета. Говорят ведь, что нет большего стимула для творчества, чем видеть сценическую жизнь своего произведения. Уже одно это оправдало бы появление вечера миниатюр. Кроме того, нельзя же отрицать значение поиска, пусть даже не совсем удавшегося. Ведь эксперименты рождают открытия.

– Конечно, поиск должен быть продолжен. Но хотелось бы, чтобы впредь он велся с более ясными целями, с более точным прицелом. Тогда и удача придет скорее.

Не буду настаивать, что эта беседа была услышана мною. По правде говоря, ее не было. Но ведь могла бы и быть!

ОДНА, НО ПЛАМЕННАЯ СТРАСТЬ

“Советская Белоруссия”, 10 декабря 1966 г.

Она может часами рассказывать о своих замыслах. Перед единственным слушателем-зрителем может несколько раз протанцевать всю постановку и за героев, и за солистов, и за кордебалет. Напевая отрывки из выбранной музыки, показывая сочиненные на них движения, она тут же горячо и взволнованно объясняет: “Когда зазвучат фанфары, надо, чтобы вся масса людей шла вперед каким-то одним, яростным, движением. Каким точно, я пока еще не знаю. Надо подумать. Может, как-нибудь так...”.

И опять бесконечная цепь движений, проб, поисков, в которых так ощутимо бьется неумная, неукротимая творческая энергия.

Кто-то сказал однажды об обреченности настоящего поэта на стихи. Очевидно, эти слова можно отнести ко всем подлинным художникам в искусстве. Именно так “обречена” на танец и народная артистка БССР Александра Васильевна Николаева.

Танец – средство ее самовыражения. В хореографическом искусстве для нее сконцентрировалось многое из того, что мы обычно привыкли как-то разделять: работа, личная жизнь, увлечения.

Так получилось, что именно Александра Васильевна впервые познакомила автора этих строк с миром балета. Таким, каким она сама его знала. Необъятный и в то же время всеобъемлющий мир! Балет для Александры Васильевны одна, но поистине пламенная страсть. Она могла неделями – изо дня в день, час за часом – готовиться к выступлению: без усталости репетировать, терпеливо унижать блесками волнистые километры юбок, быть сосредоточенной, однонаправленной и даже аскетичной в быту, чтобы потом за несколько часов, а то и несколько минут пребывания на сцене сжечь все накопленное в огне неистового творческого темперамента.

Не удивительно, что танец А.Николаевой обладал, пользуясь известным выражением М.Светлова, “инфекционным” свойством. Он действительно заражал зрителей эмоциональным зарядом, будь это опьяняющая жизнерадостность или

глубокая печаль. «Когда в финале третьего акта Зоська, разлученная с любимым, потерявшая надежду на счастье, придавленная тяжестью горя, медленно, глядя перед собой, идет на авансцену, – писал рецензент спектакля “Соловей”, – трепетная волна охватывает зал, и заслуженные аплодисменты срываются не сразу, но лишь после длительной и напряженной тишины. Это те минуты вдохновения, которые подготавливаются художником огромной напряженной работой».

Балерина наполняла и переполняла роли своей человеческой личностью, и трудно даже сказать, какая из сценических жизней ее героинь была по характеру ближе индивидуальности самой Николаевой. Она с упоением отдавалась превратностям судьбы испанской девчонки Китри, глубоко переживала трагедию Заремы, наслаждалась холодным фейерверком игры обольстительной Одиллии, Коломбиной лихо, напропалую кокетничала с Арлекином и по-русски целомудренно любила Иванушку.

Артистка с одинаковой убедительностью воплощала совершенно разные характеры. Но была в них все же одна общая черта, единый стержень, проходящий через все роли А.Николаевой. Это огромная духовная активность, солнечность мироощущения.

Не случайно не стало событием в творческой жизни балерины исполнение ею роли Одетты, не случайно в ее репертуаре отсутствовали такие партии, как Жизель, Сильфида, Эсмеральда. Причины этого кроются не в превратностях творческой судьбы актрисы. А.Николаевой просто чужды, а потому и малоинтересны созерцательная скорбь Одетты, умиротворенность Жизели, отрешенность Сильфиды, робость протеста и беспомощность Эсмеральды. Героини Николаевой просто не умели быть жертвами. Даже погибая, они боролись, утверждали, торжествовали.

Все сказанное, конечно, не означает, что в палитре балерины отсутствовали лирические тона. Ею созданы глубоко лирические образы Зоськи в “Соловье” и Надейки в “Князь-озере”, за который А.Николаевой была присуждена Государственная премия. Просто танцовщице не свойственны холодная отрешенность, безысходная скорбь. Ее лирика теплая, земная, и даже в моменты печали она, как река подо льдом, всегда таит в себе живые струи. Струи радости, весеннего возрождения.

Балерина всегда старалась избегать и той “голубизны” балетной партии, которая так часто становится равнозначной понятию одноцветности. Самую “голубую” роль она умела делать многокрасочной, находя в ее драматургии возможности для контрастирования и позволяя рецензентам писать об одном и том же образе в ее интерпретации: “сильная, самоотверженная, способная на борьбу” и “нежная, весенняя, как та березка”.

Человечностью создаваемых характеров, простотой манеры, подлинной близостью к народным образам А. Николаева заложила в национальной хореографии традиции, которые живут и поныне. В реалистическом образе белоруски, созданном на нашей сцене, немало черт принадлежит балерине, творения которой Зоська и Надейка открыли шествие белорусских девчат по балетным сценам страны.

Вообще надо сказать, что в лице Александры Васильевны белорусская хореография нашла своего неустанного пропагандиста. В десятках городов и сел Советского Союза она выступала с концертами и спектаклями, а в годы войны – во фронтовых бригадах. Много лет подряд она была художественным руководителем хореографического училища, воспитывала национальные балетные кадры. Тридцатипятилетняя творческая деятельность народной артистки не раз отмечалась правительственными наградами.

Время не погасило творческого огня, не ослабило духовной энергии танцовщицы. По-прежнему она не видит своей жизни без балета. И на уроках в хореографическом училище, и на занятиях в студии классического танца Александра Васильевна с прежним запалом и юношеским безрассудством может вдруг загореться какой-либо новой темой, постановкой, исполнителем. Тогда она способна даже не замечать всех их несовершенств. И ее можно понять. Ведь перед ее глазами стоит тогда сам танец – всемогущий, совершенный, магически покоряющий. Он живет у нее в крови, на него привычно отзывается каждый мускул тела, и, как жрица боже-ству, ему поклоняется, им восхищается балерина.

БЕЛОРУССКИЙ БАЛЕТ И НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ

“Тeatp”, 1967, № 11

Можно с уверенностью сказать, что белорусский балетный театр был связан с танцевальным фольклором со дня своего рождения. Народные песни, танцы, игры, обряды включались в первые синтетические спектакли Белорусского государственного театра, который открылся в Минске в 1920 году. “Вырвавшись” на профессиональную сцену (а нужно сказать, что белорусский танец до революции не имел своей сценической истории, если не считать сравнительно недолгой деятельности Игната Буйницкого, основателя Першай беларускай трупы), хореографический фольклор стал занимать там все более значительное место, все увереннее и громче заявляя о себе.

В репертуаре небольшой балетной труппы, существовавшей при театре, наряду с несложными для постановки балетными спектаклями начинают появляться белорусские пляски, исполнявшиеся самостоятельно, как отдельные хореографические номера. Несколько таких концертных народных танцев – “Лявониха”, “Юрочка”, “Крыжачок” и “Толкачики” – с большим успехом были показаны, например, в 1927 году в Москве на сцене Большого театра. Любопытно отметить, что изучение и сценическая обработка хореографического творчества народа в белорусском театре происходили одновременно с освоением традиций классического танца. Они долгое время существовали отдельно, эволюционируя, если можно так сказать, параллельно друг с другом. Между ними почти всегда можно было провести четкую грань даже в одном и том же концерте или спектакле: за первым отделением, состоящим из чисто классических номеров, часто следовало второе – белорусские народные танцы; а в традиционный классический спектакль вкрапчивалась белорусская пляска.

Можно было заметить и взаимодействие классического и народного танца. Под влиянием народного танца проще, естественнее становилась манера исполнения классических номеров, классика в какой-то степени утрачивала свой несколько отвлеченный характер. В то же время народная пляска

театрализовалась, приобретала благородство, чистоту линий и законченность формы – свойства, всегда присущие классическому танцу. Но поначалу это были лишь отдельные перекрещивающиеся струйки в мощных параллельных потоках. И только с рождением идеи создания своего национального балетного спектакля по-новому стал вопрос о взаимоотношениях классики и фольклора. Соединение народного и классического танцев было подготовлено предшествующим развитием белорусского балетного искусства, поисками и находками всей многонациональной советской хореографии (вспомним хотя бы достижения в этой области предшественника белорусского “Соловья” – грузинский балет “Сердце гор”). В спектакле “Соловей” (музыка М.Крошнера, либретто Ю.Слонимского и А.Ермолаева, постановка А.Ермолаева, 1939 год) впервые в истории национальной хореографии героем балета становится белорусский парень, впервые на балетную сцену выходит живая народная масса. Перед создателями “Соловья” встало много сложных проблем. И хотя на сценах Москвы и Ленинграда, в республиках уже велись подобные же поиски, белорусским хореографам предстояло найти решение проблемы национального своеобразия хореографического спектакля на своей национальной почве. Каким должен быть танец крестьянской девушки и пастуха? Как найти форму, далекую от вездесущего “пейзанства” балетов прошлого? Заставить Симона и Зоську, главных героев “Соловья”, говорить на языке чистой классики? Но тогда это будут танцы “вообще”, вне времени и пространства, от которых с таким трудом уходил советский балет. Построить спектакль только на материале народного танца? Но это значило бы пойти на искусственное ограничение выразительных возможностей хореографии, оставить за бортом тот интернациональный классический язык, который отшлифовываясь столетиями, был способен передавать сложные человеческие чувства, раскрывать “жизнь человеческого духа”.

Чтобы хореографический язык героев балета стал национальным и общечеловеческим одновременно, необходимо было трансформировать и классический и народный танец, создать сплав, неразделимый в своем единстве. Постановщику “Соловья” балетмейстеру А.Ермолаеву это в основном удалось. В балете возник новый по качеству хореографи-

ческий язык, который нес в себе черты и белорусского и классического танца одновременно. Вместо традиционного адажио, канонического начала каждого классического па-де-де, дуэт героев “Соловья” начинался в ритме белорусской польки. Но уже первые движения говорили о том, что танцевальный рисунок ее сильно изменен. Сымон и Зоська вылетают стремительными, большими прыжками, совершенно несвойственными народному танцу. Можно было бы сказать, что прыжки эти являются классическими большими жете, если бы не руки танцующих – свободные, легко сгибающиеся в локтях, с раскинутыми, распростертыми ладонями. Жете здесь естественно продолжают стремительный, но близкий к бытовому бег. И вся эта комбинация прыжков и бега осмыслена как погоня Сымона за Зоськой. Девушка убегает, парень хочет догнать ее, задержать. В следующей комбинации Сымон и Зоська одновременно перепрыгивают несколько раз через заборчик. Здесь классическое движение – перекидное жете. Но отсутствуют классические позиции рук – Сымон и Зоська держатся за плетень. К тому же, будучи использованным в качестве прыжка через заборчик, перекидное жете приобретает совершенно иную окраску, нежели в классическом танце.

Еще одна комбинация движений. Продолжая убегать от юноши, Зоська уходит от него вращением, построенным на основе народной вертушки. Но темп этого вращения намного ускорен, что приближает его к классическому шене, исполняемому обычно в очень быстром темпе. И еще одно отличие от народного вращения: носки чуть приподымаемых поочередно ног по-балетному вытянуты, заострены. Вот-вот ускользнет Зоська от парня. Сымон складывает веревочную петлю и, бросив ее, ловит девушку.

Шутливо упираясь, приближается Зоська к парню. Здесь ее движения – типично народные: ковырялочка, притоп, поворот с притопом, сопровождаемые бытовыми жестами рук, как бы отгоняющими от себя Сымона. Но в этих движениях есть тонкость, модифицирующая весь облик комбинации. Это – вытянутость носков ног и значительно большая, чем в народной пляске, мягкость, плавность, пластичность жестов. Таким образом комбинация получила право встать в одну танцевальную строку с другими комбинациями этого дуэта, в кото-

рых использовались движения, классические в своей основе. Но вот Сымон поймал Зоську. Он берет ее на руки, ласково прижимает к себе, кружит. Здесь – сплав классики и народного танца. Сам прием поддержки не характерен для белорусского народного танца, применение его в дуэте Сымона и Зоськи – от классики. Но сама поза – народная, естественная, простая, чуждая академической холодности. В то же время в ней нет той грубоватой прямоты, которая присуща народной пляске, – линии поддержки изящны, рисунок выверен и художественно завершен.

Такое слияние классических и народных элементов можно было бы проследить и дальше на протяжении всего “Соловья”. Пользуясь самыми различными приемами, синтезируя классические и народные движения, переосмысливая их, тонко стилизуя, меняя эмоциональную окраску, наполняя традиционную форму новым содержанием и т.д., постановщик добивался простоты и естественности танцевального языка. Результаты этих поисков оправдали себя. Хореографический язык героев балета приобрел необычайную для того времени выразительность, свежесть и ярко национальный характер. Танцевальный фольклор, войдя в балетное искусство, внес освежающую струю, расширил его выразительные средства, “раскрасил его пластический рисунок яркими живыми красками”.

Метод синтеза классики и фольклора стал в дальнейшем одним из основных творческих методов белорусских балетмейстеров при создании хореографического языка национальных балетов. Национальная окраска усиливала реалистическое звучание образов, придавала художественное единство лексике балета.

Балетмейстер К.Муллер в “Князь-озере” В.Золотарева удачно сливает элементы народного танца с виртуозной пальцевой техникой, что значительно расширило выразительные возможности женского танца. К.Муллером же делается и первая в белорусской хореографии попытка поставить “на пальцах” массовый народный танец (“Юрочка” в “Князь-озере”). В балете “Подставная невеста” Г.Вагнера ставится на пуанты белорусский девичий хоровод, и это придает ему еще большую поэтичность и одухотворенность.

Есть и еще одна форма танцевального фольклора – включение народных танцев как законченных номеров в хореографическую драматургию спектакля. Попытки такого рода не раз делались белорусскими хореографами еще до создания национального балета. Однако только в “Соловье” народный танец становится органичной частью общего драматургического замысла. В отличие от многих национальных спектаклей тех лет, которые являлись своеобразными попури из народных танцев, объединенных незамысловатым сюжетом, здесь они становятся факторами, движущими действие, разрешающими узловые моменты драматургии. Вот, например, как использовалась в “Соловье” известная белорусская “Метелица”.

...Вокруг упавшего Сымона словно черные вороны сгрудились гайдуки. Еще секунда, и они убьют его. Вдруг отовсюду в стремительном ликующем танце появляются люди, одетые в светлые, праздничные одежды. Это народ пришел на помощь своему герою. Не обращая никакого внимания на тесно сбившихся в центре врагов, мужчины и женщины самозабвенно пляшут “Метелицу”, а передние ряды танцующих, словно волны гнева, все ближе и ближе подкатываются к гайдукам. И вот уже тесным людским кольцом окружена испуганная кучка панских холоуев. Они отступают, жмутся друг к другу все теснее, карабкаются друг на друга, образуя причудливую пирамиду, и, наконец, обрушиваются под ноги танцующих. Когда народ в танце расступается вновь, то уже нет гайдуков: они исчезли, потонули в реке народной ненависти. А когда вдали запылала панская усадьба, словно огненный вихрь восстания, еще шире взметнулась, закружилась и понеслась, увлекая всех за собой, разудалая, буйная “Метелица”...

Народный танец становится, таким образом, высшей, кульминационной точкой драматургии балета, разрешает основной конфликт произведения – борьбу народа со своими поработителями. Стоит убрать “Метелицу”, и спектакль окажется незаконченным.

Большую смысловую нагрузку несут и другие белорусские народные танцы, введенные в хореографическую ткань балетов, – “Ленок” и “Юрочка” в “Соловье”, “Крыжачок” в “Князь-озере”, “Лявониха” в “Повести о любви”... Значительным звеном хореодраматургии становится хоровод в современном балете Е.Глебова “Мечта”.

...Отчаявшаяся, затерянная в джунглях капиталистического города белорусская девушка Мария. В момент острого душевного кризиса, в момент крушения ее последних иллюзий перед мысленным взором девушки как видение далекой и желанной страны возникает лирический девичий хоровод вокруг белоствольной березки. Он становится для Марии как бы поэтическим символом родины, символом Белоруссии.

В лирической просветленности хоровода, в его мудрой успокоенности как бы “тушится” экспрессия драматического взрыва предыдущей сцены, смягчается ее эмоциональная напряженность. Потрясенная, пережившая гибель своих надежд на счастье, Мария именно здесь черпает силы для того чтобы снова жить, снова бороться. Любопытная деталь: при включении народного танца в балетный спектакль несколько изменяется и “технология” его сценической обработки. Пляска становится не просто ярче, богаче по лексике, разнообразнее по рисунку, но в ней подчеркиваются и соответствующие драматургическому замыслу балета стороны. Танец как бы “переозвучивается”, наполняется новым смыслом. Вот хотя бы та же “Метелица”. Идея победного ликования народа достигалась стремительностью танцевального движения, когда пляшущие, разливаясь по сцене, как бы овладевали пространством, покоряли его широтой жестов, уверенной силой движений...

В интерпретации этого танца на балетной сцене были также случаи, когда “Метелица” осмысливалась как снежный буран (“Князь-озеро”). И тогда большую роль в танце играли непрерывно меняющийся рисунок, вихревые вращения, быстрые взмахи белыми полотенцами. Балетмейстеры А. Андреев и Н. Стуколкина в балете “Мечта” увидели этот танец по-новому. “Метелица” здесь – зимнее спортивное развлечение молодежи. И соответственно этому в танце появились движения, напоминающие ходьбу на лыжах, катание на коньках и т.п.

Конечно, не всегда балетмейстерам удавалось создать однородную хореографическую ткань. Соединение классических и народных элементов оказывалось иной раз механическим, компилятивным. Не совсем удачно было, например, решение финального “Коло” в “Подставной невесте”, где инородными вставками выглядели не трансформированные в народном духе классические туры по кругу. Не до конца уда-

лась постановщикам “Мечты” и попытка поставить целиком “на пальцах” белорусскую “Бульбу”. Для нее не были найдены сценически яркие и не теряющие связь с первоисточником рисунок и композиция. Неоднородной по своему составу была и лексика танца. Непродуманно были включены в “Мечту” и несколько народных танцев в качестве дивертисментных номеров. Не придавая спектаклю национальных черт, эти танцы дробили и без того фрагментарную, некрепко скроенную драматургию балета.

Надо сказать, что в последних национальных постановках театра (это касается не только белорусского балета) как-то ослабла столь прочная раньше связь с танцевальным фольклором. В их хореографическом языке в значительно меньшей мере чем в предшествующих балетах, присутствуют национальные штрихи, элементы народного танца.

На это есть, разумеется, и свои объективные причины. Сегодня в облике белоруса гораздо меньше этнографических признаков, внешних черт национального. Многие из того, что было характерно для белорусского селянина или жителя провинциального городка старой Белоруссии, не присуще гражданину нашей республики. Изменился не только его внешний вид, но и духовный облик. Поэтому преобразился и танцевальный фольклор. В нем отмерло все устаревшее, архаичное и появились новые, современные черты. Причем они являются часто чертами, сближающими белорусское хореографическое искусство с искусством других народов, живущих в нашей стране, так как в народном творчестве находят свое отражение общие явления советской действительности. Естественно, все это в свою очередь отражается и на балетных спектаклях, делая менее яркими этнографические черты.

Нельзя не признать также, что процесс синтеза классического и народного танцев сложен и трудоемок. Он требует от балетмейстера большой изобретательности, тонкого вкуса, интуиции. И главное – постановщику необходимо прекрасно знать не только классический, но и народный танец, изучение которого требует длительного времени. Им не всегда располагают довольно быстро меняющиеся в наших театрах балетмейстеры-постановщики. Еще сложнее обстоит дело со взаимоотношениями хореографического фольклора и современного пластического языка, который сам уже

является сложным комплексом элементов классики, акробатики, спортивной гимнастики, бытовых движений. Надо также принять во внимание и нынешнее стремление хореографов к поэтической обобщенности, возвышенной условности балетного языка, их желание уйти от исторической и этнографической достоверности, к которым почему-то отнесен и хореографический фольклор. Но не перегибаем ли мы здесь палку? Не напрасно ли сбрасываем со счетов этот богатейший арсенал выразительных средств? Я вовсе не являюсь сторонницей этнографической точности, обязательной национальной достоверности хореографического спектакля. Напротив, я убеждена, что балетный театр навсегда ушел от прямой цитатности в использовании народного танцевального творчества, от подражания ансамблям народного танца. Но мне думается (хотя предсказывать – занятие неблагоприятное и рискованное), что хореографический фольклор должен снова найти себе дорогу на балетную сцену, что постановщики еще не раз обратятся к этому неиссякаемому источнику выразительных средств. Какими конкретными путями войдет народная хореография в современный пластический язык, сказать, естественно, трудно. Конечно, новыми. Открыть эти пути, которые не “протоптанней и легче” – дело практиков.

В этой связи интересно вспомнить разговор, состоявшийся недавно с Алексеем Николаевичем Ермолаевым, большим мастером хореографии, которому белорусский балет обязан едва ли не лучшими достижениями в национальных постановках. Говорили о некоторой национальной обедненности хореографического языка современных балетов. Когда же я спросила как бы он решил эту проблему на нынешнем этапе, Алексей Николаевич недовольно пробурчал: “Вот когда сделаю, тогда скажу”. Пришлось удовлетвориться таким ответом практика. Ибо, хоть это и обидно звучит для балетоведов, “теория” все же “суха”, “но вечно зелено древо жизни”.

“АЛЬПИЙСКАЯ БАЛЛАДА” В БАЛЕТЕ

“Неман”, 1968, № 6

Советский балетный театр переживает сегодня пору бурных творческих поисков. Идет борьба за танцевальный балет,

балет, который способен хореографическим языком ярко и умно рассказать о современной действительности, о важнейших и сложнейших явлениях жизни.

Танцевальный балет... Наверное, у человека, непосвященного в проблемы современной хореографии, это вызовет улыбку. Простите, дескать, а какой же еще? Балет обязан быть танцевальным, иначе он перестанет быть балетом. Да, это аксиома.

Но аксиомой является и другое. Хореографическое искусство, как и всякое иное, если оно хочет жить и развиваться, должно быть тесно связано со своим временем, отвечать его требованиям, жизненно, правдиво отражать его.

Оба эти положения очевидны и не подлежат, как говорится, обсуждению. А вот сочетать их в живой ткани спектакля оказалось далеко не так просто.

Трудности начались с первого же дня существования советского хореографического искусства. Медленно и постепенно, в непрекращающейся борьбе с отжившим, используя лучшие, демократические традиции русского балета, рождая новое, ошибаясь и вновь устремляясь вперед, выходили советские хореографы из царства принцев и принцесс, насыщали свои спектакли общественно значимыми идеями.

Но стремление к идейной содержательности не обошлось без потерь. Наши постановщики гораздо чаще, чем это следовало, стали обращаться за помощью к драматическому искусству, способы и средства отображения действительности которого казались им более близкими к жизни и правдоподобными по сравнению с хореографией.

Балет и драма обменялись рукопожатием, но, как кто-то остроумно заметил, рукопожатие было таким крепким, что у балета “ослабли руки и задрожали колени”. Жанр “драмбалета”, создавший вначале так много ценностей, в дальнейшем стал препятствовать развитию хореографического искусства. В стремлении все объяснить, все оправдopodobить, балетмейстеры стали наводнять свои произведения массой натуралистических деталей, сухой, жестикулирующей, нетанцевальной пантомимой. В балетных сюжетах стали появляться ситуации, которые просто невозможно было представить “отанцованными”. Хрестоматийным примером этого стал балет “Родные поля”. В нем делалась попытка, например, “станце-

вать” даже защиту дипломного проекта. Недаром говорили, что пародия на этот балет, поставленная на актерском капустнике, имела значительно больший успех, чем сам спектакль.

В балете перестали танцевать в полном, широком смысле этого слова. Из него ушла та хореографическая обобщенность, та образная символика, которая является одной из важнейших сторон его специфики. Догматическое понимание жизненной правды в балете привело к тому, что всякое условное, по-балетному метафоричное решение объявлялось чуть ли не отходом от реализма. Естественно, застой в балете вызвал беспокойство и протест у мыслящих и ищущих хореографов. Открытое и яркое свое выражение он получил в конце 50-х годов, когда постановки Ю. Григоровича и Н. Бельского, двух наиболее талантливых тогда молодых балетмейстеров, возвестили, что советский балет вступил на путь новых поисков – за подлинно хореографическую образность балетного спектакля, за возвращение в него стихии танца.

Поиски эти, подхваченные и продолженные другими хореографами, характерны и для нынешнего дня. Балетное искусство все дальше отходит от следования законам драматического театра и приближается к музыке. Именно она, ведя к симфонизации танца, помогает отразить сложный внутренний мир человека, протянуть “сквозную” линию хореографического действия, найти обобщенно-поэтические решения. Примером тому служит и последняя работа нашего театра – балет “Альпийская баллада”. Авторы его пытаются найти свой ответ на самые актуальные вопросы, рожденные практикой и теорией балетного искусства. А обращение при этом к современности, разработка значительной темы выводят их, если можно так сказать, в первые ряды ищущих.

Сюжет “Альпийской баллады” внешне не сложен. Либретто, написанное Р. Череховской по мотивам повести В. Быкова, рассказывает о чувстве, рождающемся между двумя преследуемыми беглецами из фашистского концлагеря – белорусским юношей Иваном и итальянской девушкой Джулией. Но балет не является еще одним вариантом трактовки вечной темы трагической любви. Скорее это история человеческой стойкости, человеческого мужества. Любовь наперекор всему, любовь как протест, любовь как утверждение – вот основная тема спектакля, его эмоциональная доминанта.

На сцене непрерывным потоком разворачиваются картины жизни человеческого духа. Вместе с героями балета мы радуемся их удачному побегу, замираем в ужасе, когда из темноты, как порождение мрака, возникают черные фигуры фашистов, наслаждаемся короткими мгновениями отдыха, живем их гневом и любовью, ненавистью и восторгом. И только прочувствовав каждый поворот судьбы Ивана и Джулии, прожив вместе с ними каждый из трех сценичных дней, мы постигаем второй, глубинный план балета, начинаем понимать, что вся пережитая история любви и бегства была, по существу, историей человеческого героизма. А смысловое постижение этого как бы озаряет все увиденное новым светом, еще больше увеличивая остроту и боль сопереживания. Воистину, хореография, как и музыка, является искусством, “которое доходит до сердца через мысль и возбуждает мысль через сердце”.

Балет “Альпийская баллада” по своей сути, по своей идейной направленности – героический. Хотя фабула его рассказывает как будто только о преследовании и любви. Хотя, кажется, нет других, более противоположных, даже взаимоисключающих друг друга понятий, чем героизм и бегство.

Трудно представить, что такой балет мог бы появиться на нашей сцене еще полтора – два десятилетия назад, когда воплощение героической темы не мыслилось без обязательных хореографических монологов героя, где он недвусмысленно заявлял бы о своей готовности к подвигам, без его призывов к борьбе. Все это говорится, конечно, совсем не для того, чтобы поиронизировать над прошлыми хореографическими спектаклями, – они были закономерны для своего времени; так видели, так понимали тогда балетную героиню.

Сегодня же во имя подлинно хореографической героики авторы балета даже отказываются от действительно-героических эпизодов, которые присутствуют в повести В.Быкова и ее одноименной экранизации студией “Беларусьфильм”. В спектакле вы, к примеру, не найдете сцены столкновения Ивана с лагерным надсмотрщиком, нет в нем и эпизода борьбы с немецкими овчарками. И в этом отказе создателей балета от внешних проявлений героизма надо видеть их стремление предельно сконцентрировать внимание на внутреннем мире героя, на состоянии его духа в условиях, когда у человека отняты, кажется, все возможности для того, чтобы он мог

чувствовать себя человеком, когда он, как травимый зверь, доходит до своей последней жизненной черты.

Доверяясь зрителю, создатели спектакля не упрощают для него течение хореографической мысли, не разлагают сложные танцевальные па на простые, составляющие их движения. И зритель сам разбирается в реалистической условности образного мира современного балетного искусства, легко взбирается вместе с авторами по тернистым “горным” тропам хореографических ассоциаций и танцевальных метафор.

Конечно, далеко не просты пути, ведущие от исключительных по своей натуре героев балетного прошлого, от былинных богатырей Сымона и Янки, например, в национальных балетах “Соловей” и “Пламенные сердца” до “будничного героизма” Ивана и Джулии в “Альпийской балладе”. Не прямые линии преемственности, связывающие этот спектакль с другими балетами на героическую тему, поставленными на белорусской сцене. И все же – они есть. Отрицая в чем-то традиционно-балетный героизм прошлого, героика “Альпийской баллады” вырастает в то же время из его же зерна. И это – диалектическая закономерность развития. Не будь у нас за спиной плодотворного опыта в решении героических балетов на темы истории, в создании образов выдающихся личностей, не могли бы мы, возможно, вести сегодня разговор о нашей действительности, о таком явлении ее, как героизм рядового, обыкновенного человека.

Вслед за “Мечтой” Е.Глебова, первым белорусским современным балетом, авторы которого выходят за рамки национальной тематики и размышляют о судьбе честного художника в капиталистическом обществе, о невозможности счастья для человека вне родины, “Альпийская баллада” расширяет круг проблем, освещаемых в национальной хореографии. Авторы этих балетов поднимают темы, интернациональные по своему звучанию.

Как видим, многообразны, хотя и не всегда впрямую очевидны нити, связывающие новый балет с опытом воплощения на белорусской сцене героической и современной тематики. Но жаль, что балетмейстер при этом не использует всего богатства национальной пластики, традиций, накопленных в процессе создания танцевального языка национальных балетов.

В этом отношении хореографическая ткань “Альпийской баллады”, на мой взгляд, излишне и неоправданно обеднена. Балетмейстер-постановщик спектакля оказался здесь даже скуперее композитора. Если в музыке звучат все же иногда славянско-белорусские интонации, то в хореографической партии Ивана присутствуют всего лишь два крохотных движения “Крыжачка”, которые, словно пара слов на родном языке, сказанных мимоходом и скороговоркой, выглядят иллюстративной вставкой, не ложащейся на образ. А как органично, например, вплетаются в партитуру и танцевальную лексику балета элементы итальянской тарантеллы. Они придают пластике Джулии национальный колорит и своеобразную прелесть, добавляя к ее музыкальному и хореографическому портрету свежие мазки.

Само собой разумеется, что сказанное нельзя понимать как призыв к этнографизму на балетной сцене. Естественно также, что современный белорус не должен “говорить” в точности так, как герой балета на историческую тему. Но тактичное национальное интонирование пластики героя дало бы зрителям возможность почувствовать слитность его с родной землей, ощутить “дыхание” Белоруссии. Оно придало бы также большую красочность хореографическому языку балета, который в общем-то, если не считать этого “огреха”, достаточно целостен и выразителен.

Постановщик спектакля О. Дадишкилиани, следуя музыке Е. Глебова, стремится к психологической углубленности характеристик, к возможно более полному раскрытию внутреннего состояния героев. И в то же время балетмейстер тяготеет к широкой обобщенности и условности решений. В этом плане представляется уместным и удачным введение в партитуру вокальной партии для женских голосов и эквивалентного ей “хореографического хора” на сцене, комментирующего действие и вторящего солистам. Своеобразно построены финальные адажио, в отдельные моменты ассоциирующиеся с полетом подстреленных птиц, эпизоды преследования, которые порою предваряются свечением в глубине сцены двух прожекторов, похожих на пару глаз какого-то чудовищного зверя, и многие иные сцены спектакля.

По замыслу композитора и балетмейстера, спектакль не следует привычно-традиционным формам, не разделяется на

адажио и вариации героев, дивертисментные номера и т.д. Три основных музыкальных и соответствующих им хореографических лейтмотива – мужественно-драматическая тема Ивана, тарантеллообразная тема Джулии и тупой, мертвяще механистичный нацистский марш, развиваясь по принципам современного симфонизма, объединяют три части балета в единое драматургическое целое, создают поток непрерывно обновляющегося действия, все узловые моменты которого решаются средствами танца, почти полифоничного по сопряженности пластических тем.

Нужно сказать, что в “Альпийской балладе” как единомышленники выступили не только непосредственные авторы балета: на одном дыхании с ними работал целый коллектив и, прежде всего, дирижер Г.Дугашев, под руководством которого оркестр театра взволнованно и темпераментно интерпретировал партитуру, художник Е.Чемодуров, создавший лаконичные и точные декорации, балетная труппа, четко и профессионально выполнившая свои задачи, и, конечно, исполнители центральных ролей спектакля – солисты балета Клара Малышева и Леонид Чеховский. Выразительные и технички зрелые артисты, они вдохнули в образы подлинную жизнь, согрели их теплом своих сердец. Драматические и лирические сцены балета К.Малышева и Л.Чеховский проводят с неослабевающим эмоциональным накалом, достигая кульминации в финальном адажио.

...После мучительных дней и ночей для беглецов наступило вдруг тихое солнечное утро. Напряженно и радостно вглядываются в лица друг друга Иван и Джулия, стремясь все сказать, все узнать друг о друге. Окрыленные любовью, они, словно птицы, вновь и вновь делают разбег, как бы желая взлететь. Но их стелющийся по земле полет прерывист и ломок. Вдали вновь угрожающе начинает звучать сухая барабанная дробь погони. У птиц подрезаны крылья, больше им уже не взлететь. Но, погибая, они не падают. Прикрывая и защищая друг друга, они застывают изваянием, памятником мужеству, “призывом гордым к свободе, к свету”...

Таков финал балетной оптимистической трагедии. Он утверждает человеческое мужество перед лицом смерти, провозглашает веру в конечную победу добра над злом и варварством.

А в целом спектакль “Альпийская баллада” подтверждает, сколь плодотворно возвращение балета к милой его сердцу, присущей его специфике условности выражения. Оказывается, совсем не нужно, скажем, показывать беготню и физическую ловлю одних другими, чтобы создать впечатление погони, и можно без “всамделишных” драк и потасовок нарисовать хореографически убедительную картину борьбы. Оказывается, отход от внешнего правдоподобия, реалистическая условность формы выражения делают действительность, изображенную в балете, “больше похожей на действительность, – по выражению В.Белинского, – чем сама действительность”.

Углубление рационального начала, заметное ныне во всем современном искусстве, сказалось и в балетном театре.

Многоплановый, сложный, философский балетный спектакль, каким является “Альпийская баллада”, – событие довольно знаменательное для белорусского искусства. Выкристаллизовывается новая эстетика хореографии, которая стремится к гармонии эмоциональности и аналитизма, содержательной драматургии и танцевальности.

ПОИСКИ, НАХОДКИ, ПРОСЧЕТЫ

“Советская Белоруссия”, 5 июня 1971 г.

Вопрос о том, доступна ли балету философская глубина переводимых им на свой язык литературных произведений, кажется, уже давно и положительно решен советскими хореографами. Вспомним хотя бы такие этапные спектакли, как “Бахчисарайский фонтан”, “Ромео и Джульетта”, “Тропой грома”, “Легенда о любви”. Ведь даже на сакраментальный гамлетовский вопрос советский балет с уверенностью ответил: “Быть!”. И все же каждый раз, когда создается хореографический спектакль по конкретному произведению литературы, сомнения возникают снова.

Признаемся, сомнения подобного рода были и у нас, когда мы шли на первый спектакль “После бала”, поставленный в Белорусском государственном академическом театре оперы и балета. Могут ли несколько страничек рассказа Л.Толстого лечь в основу “полнометражного” сценического произведе-

ния, и наоборот – сумеет ли балет вместить в себя всю психологическую глубину, емкий социальный смысл этого рассказа?

Некоторые из этих сомнений, в частности по поводу “танцевальности” сюжета Л.Толстого, начали рассеиваться сразу же после открытия занавеса. В своеобразном хореографическом прологе, который вообще-то напоминает скорее вынесенный в начало эпилог, создатели балета – автор либретто и постановки О.Дадишкилиани, композитор Г.Вагнер – смело вводят нас во внутренний мир героя. В короткие сценические минуты вместе с ним мы как бы охватываем мысленным взором основные моменты пройденного им трагического пути: блеснувшую на миг надежду на счастье, потом безжалостно растоптанную, возмущившееся человеческое достоинство, затем распятое на дыбе антигуманного строя. Таким образом, в прологе делается заявка на социальное звучание конфликта, разрешение которого авторы обещают дать в последующих картинах спектакля. Уже в первой сцене балета мы слышим крик ужаса, отчаяния и боли, который как бы предвосхищает связный и последовательный рассказ о происшедшем.

Этот композиционный прием, найденный авторами, кажется нам очень удачным, ибо в нем заключена заявка на определенное, самостоятельное хореографическое видение темы – сквозь призму чувств героя, в произвольном потоке его воспоминаний, когда не обязательно протокольно последовательное изложение событий. Такое начало спектакля заставляет также нас, зрителей, по-иному, в чем-то острее и глубже, воспринимать все последующие сцены. Знание конца побуждает уже в начале искать истоки трагизма, в результате чего светлая лирика приобретает иногда щемящий душу оттенок звучания, ординарные эпизоды кажутся многозначительными, и даже в томно-буйной пляске цыган видится надрыв и страстная тоска по недостижимой свободе.

Искренним лиризмом проникнута большая часть музыки первого акта балета. Мелодика Вагнера – не песенного, а скорее инструментального склада – широкая по диапазону, богатая по краскам. Красивая, гибкая тема вальса (она же становится затем и темой любви) органично сочетается композитором со светлыми, свободно льющимися адажио, с полной неповторимой прелести “Паваной”, тонкой стилизацией старинного бального танца, где Вагнер со вкусом использовал

единственную цитату из музыки Перселла, английского композитора XVII в. Хороши жанрово-характеристические эпизоды второго акта – “Ночной город”, “Гульбище”, “Цыганский напев”, хотя они несколько распадаются на отдельные, не тесно связанные между собой фрагменты.

Другая группа тем – кратких, колючих, ритмически заостренных – связана с характеристикой мира зла, губящего живое человеческое чувство (тема, проходящая в прологе и эпилоге, а также тема масок, которые играют важную драматургическую роль в финале балета). Сталкивая эти темы, сплетая воедино и развивая две или несколько мелодических линий, композитор создает сложный, многоплановый музыкальный образ, способный видоизменяться, трансформироваться в зависимости от драматургической ситуации.

Говоря о музыке балета, нельзя не заметить, что, кроме полифонического мастерства, в ней ярко проявились также наиболее сильные стороны “балетного” дарования Г.Вагнера – хорошее ощущение танцевальной стихии, богатство и разнообразие ритмического рисунка, свободное владение оркестровыми красками.

Нелегкая партитура балета вдумчиво и эмоционально прочитана молодым, способным дирижером В.Мошенским.

На основе музыкальной партитуры балетмейстером О.Дадишкилиани создана интересная хореографическая. Сильной стороной почерка постановщика является сама танцевальная лексика, хореографический язык балета. Именно здесь интенсивные поиски Дадишкилиани вознаграждаются значительными находками. Массовые сцены, монологи героев, и особенно их диалоги, свежи по пластическому рисунку, выразительны по форме, осмысленны по содержанию. Балетмейстеру и исполнителям главных партий Л.Бржозовской и Ю.Трояну удалось великолепно раскрыть возникновение и постепенное нарастание любви Юноши и Девушки, показать, как каждая встреча прибавляет что-то новое в их отношения, как светская любезность сменяется искренней симпатией, а затем подлинным чувством.

Балетмейстер успешно решает, таким образом, достаточно трудную задачу – из потенциально дивертисментных картин первого акта создает единое драматургическое целое. Но, как это ни парадоксально, спасовал перед сравнительно

легкой: будто бы насыщенный (по либретто) действием второй акт (блуждание Юноши по ночному городу, сцена казни, прозрение героя, его отчаяние) раздробил на малосвязанные и – увы! – откровенно дивертисментные номера. С некоторыми из них, конечно, можно согласиться, с другими – ни в коем случае. Если прекрасно поставленные и исполненные пляски цыган (солистки Р.Красовская и В.Елсукова), танцы шестерых мужчин и даже несколько менее интересные сцены с бродячими комедиантами дают нам представление о праздничной ночи и, то перекликаясь, то контрастируя с душевным состоянием героя, говорят нам что-то о нем, то такие номера, как вальс снежинок, танец героя с незнакомкой в военной форме, не вызывают никаких художественных ассоциаций, разбивают действие и вообще затрудняют его понимание. Номера эти похожи на бусины, рассыпавшиеся с разорванной нити. Спектакль во втором акте ярко уступает место концерту.

Драматургическая кульминация балета – сцена казни. О.Дадишкилиани в принципе находит верное, обобщенно хореографическое решение начала эпизода экзекуции. В нем нет натурального избияния солдата-татарина, нет индивидуальных человеческих лиц, к которым он мог бы, как в рассказе Л.Толстого, обратиться с душераздирающей просьбой: “Братцы, помилосердуйте!”. Бездушная машина официальной России просто перемалывает в своих недрах очередную человеческую жертву. Такое сконцентрированное, по-балетному условное выражение мысли писателя о том, что “...для личного совершенствования необходимо прежде изменить условия, среди которых живут люди”, кажется нам оправданным и убедительным. Именно здесь коренится заявка на основной, социальный конфликт балета.

Действительно, ведь Юноша отказывается от своей любимой не в силу каких-то личных ее качеств, а потому, что видит в ней дочь своего отца, а еще точнее – представительницу того общества, которое за маской добропорядочности, благородства, утонченного аристократизма скрывает свое подлинное лицо – жесткий военный режим, бесчеловечный механизм унижения людей.

Эта мысль Л.Толстого, которую стремятся сделать своей и авторы балета, поддерживается, раскрывается и в других эпи-

зодах спектакля. Так, находкой балетмейстера в этом плане является сцена, когда в воспаленном воображении Юноши возникает образ его невесты, зловеще, механически повторяющей за отцом движения военной шагистики, тупой муштры.

Но постановщик здесь не до конца последователен. Сделав такую заявку на общественно значимый, социальный конфликт, попытавшись создать образ государственной машины, топчущей достоинство и счастье личности, балетмейстер вдруг переводит его в план чуть ли не рукопашной потасовки между героем балета и полковником (артист С.Пестехин). Не в стиле всего спектакля, по-бытовому суматошно решены и сцены разрыва героя со своей невестой: она бросается к нему, он отбрасывает ее руки, затем отталкивает полковника...

Подобный мелодраматический накал страстей напоминает нам скорее то, как “все смешалось в доме Облонских”, чем конфликт между личностью и государством. Нечеткость, рыхлость хореографического решения финальных сцен смещает идейные акценты балета, говорит нам больше о скандале в частном доме, о разоблачении одного подлеца, а не о столкновении полярных идеалов гуманности и бесчеловечности. Намереваясь, согласно Л.Толстому, сорвать маску со всего общества, авторы балета в финале “оплошали” и сорвали ее лишь с одного злодея.

Таким образом, в спектакле оказался пересказанным в основном лишь сюжет толстовского произведения, но оттуда ушла его философская глубина и социальная значимость.

Конечно, мы не судили бы новое хореографическое произведение по столь высоким критериям, если бы не имели повода для сравнения его с рассказом Л.Толстого, по мотивам которого он создан. Мы не предъявляли бы ему столь большого счета и в том случае, если бы балетное искусство в художественном отношении было бы не способно выдержать “конкуренцию” с литературой. Но мы недаром начали эту рецензию перечнем балетов, во многом равноценных, хоть и не тождественных своим прославленным литературным первоисточникам. Этот список можно было бы продолжить, и тогда в него попал бы и наш белорусский балет “Альпийская баллада”, поставленный, кстати, тоже О.Дадишкилиани. Несмотря на всю свою специфику, на своеобразие вырази-

тельных средств и иные законы драматургии, балет может, а значит, должен быть равнозначен (не в смысле подстрочного перевода, а в смысле своей идейной, эстетической значимости) произведению литературы, даже если его автором является Шекспир или Толстой. У балета, как вида искусства, есть для этого все возможности, у авторов и исполнителей нового спектакля Белорусского оперного театра – тоже. Пусть наши критические замечания будут восприняты в качестве дружеских советов, которые, может быть, помогут спектаклю в его дальнейшей жизни.

ПОЕДИНОК С ЖИЗНЬЮ

“Советская Белоруссия”, 16 мая 1974 г.

Балеты бывают разными. Присутствуя на одном, мы восхищаемся постановкой и оформлением, высоко оцениваем мастерство актеров, а возвращаясь домой, с удовольствием думаем о том, каких прекрасных артистов, какой прекрасный спектакль мы видели. На другом забываем и о мастерстве исполнителей, и об изобретательности режиссера.

Взволнованно следим за происходящим на сцене, а потом, растроганные, а то и расстроенные, задумываемся уже о другом – о судьбах героев, их характерах, вообще о жизни. Наверное, оба таких спектакля следует признать хорошими, но первому принадлежат наши аплодисменты, а второму – души.

Эта мысль невольно приходит на ум, когда после финальных аккордов “Кармен-сюиты” в зале зажигается свет и зрители смущенно пытаются скрыть от соседей следы душевного волнения. Новому балетному спектаклю Большого театра Белорусской ССР удастся по-настоящему взволновать присутствующих в зале, увлечь их трагической поэзией судьбы Кармен, заставить задуматься над “вечными” вопросами бытия: любовью, жизнью, смертью. Постановка эта лишний раз доказывает, что балетное искусство способно осуществлять прочные и гармоничные связи между поэзией и философией, мыслью и чувством, как и музыка, “воздействовать на душу через мозг и волновать ум через сердце”.

Эта внутренняя и внешняя гармоничность “Кармен-сюиты” достигается прежде всего редким творческим единомыслием создателей спектакля. В соответствии с музыкой Ж.Бизе – Р.Щедрина, рисующей обобщенные образы, постановщик и автор либретто В.Елизарьев, дирижер Я.Вошак, художник Е.Лысик стремились сконцентрировать свое внимание не на конкретных деталях и реальных условиях жизни Кармен, а на внутреннем мире главных действующих лиц, психологических закономерностях их взаимоотношений. Поэтому из спектакля убраны второстепенные герои, несущественные сюжетные мотивировки, бытовые детали. Авторы спектакля стремились к тому, чтобы балет этот рассказывал не о быте, но о бытие.

В полном согласии друг с другом создатели “Кармен-сюиты” на белорусской сцене пытались также дать свою, новую трактовку образу главной героини, уйти от штампов в изображении Кармен, этой романтической и загадочной женщины, волнующей воображение художников уже более ста лет. За это время личность Кармен сделалась удивительно многозначной, и каждое новое поколение в соответствии со своими взглядами может увидеть в образе героини новеллы Мериме символ свободы или одержимый страстями характер, роковую обольстительницу или даже, при желании, легкомысленную искательницу приключений. Первая и прекраснейшая исполнительница этой роли на сцене Большого театра Союза ССР Майя Плисецкая, например, сравнивала жизнь Кармен с корридой на арене цирка. Постановщик балета В.Елизарьев решил идти своим путем. Он устоял перед властью апробированных форм и избежал соблазна повторить, как это делают многие театры, постановку “Кармен-сюиты” Большого театра. По существу на музыку Бизе – Щедрина был создан совершенно новый спектакль, где история любви и жизни Кармен предстала перед нами в свежем, оригинальном прочтении. Неожиданно выглядит Кармен уже при первом своем сценическом появлении. Мы привыкли к бравурным настроениям, яркой гамме тонов, доминирующими в которой являются красный, белый, черный – “цвета любви, жизни и смерти”. Здесь же мы видим Кармен скорбно задумавшейся, в серых, бесцветных одеяниях, с трагическим прозрением в глазах. Глядя на одинокую, однотонную фигу-

ру, не меняющую своих одежд до конца спектакля, по достоинству оцениваешь вкус и находчивость художника и постановщика, которые таким образом сумели выделить Кармен из кричаще яркой, ординарной толпы, заставить зрителей еще пристальнее вглядываться в ее внутренний, духовный мир.

Мир этот приоткрывается уже в начальной Хабанере – своеобразном монологе Кармен, где она мечтает о любви, любви большой, подлинной, страстной. Надежда на такую любовь живет и в последующих хореографических диалогах Кармен с Хозе. Недаром она так пристально вглядывается в его лицо, изучает, оценивает. Первое адажио Кармен и Хозе – словно начало поединка, продолжающегося до конца ее жизни. Решительно и твердо снимает Кармен кольцо рук Хозе со своих плеч. Она протестует против цепей, которыми становятся для нее объятия собственника-мужчины, словно угадывая их губительную силу и предчувствуя свою судьбу.

Людмила Бржозовская и Юрий Троян, исполнители главных партий, великолепно проводят эти сцены. Искренние, юные, выразительные, они заставляют сопереживать каждому движению своей души, любить, страдать и ненавидеть вместе с ними. Особенно сильное впечатление оставляет финальная сцена балета, на краткое мгновение сталкивающая всех трех участников драмы. Отчаявшийся, обезумевший от горя Хозе молит Кармен не покидать его. Страстная жажда любви, мечта о ней как бы отрывают юношу от земли, заставляют взлетать в высоких, стремительных прыжках. Но контрапунктирующая этому полету глухая, трагическая, тревожно стелющаяся музыкальная тема словно не дает расправиться крыльям, рождает ощущение непрочной хрупкости этого парения над бездной и полет обрывается падением на колени. Снова попытка взлететь, и снова падение – словно бьется большая, смертельно раненная птица. Хозе неотступно следует за Кармен, которая уже давно все поняла, которая уже прочла свою судьбу в его глазах – и все же уходит, все же отказывается. И вот прощальное отчаянное объятие, оказавшееся для Кармен последним. Бессильно повисли ее еще секунду назад протестующие руки, сделалось кротким гордое, неукротимое лицо. Кармен умирает в объятии, обвитая железным кольцом рук Хозе, той самой любовной цепью, против которой она так боролась.

Выразительными, интересными исполнителями ролей Кармен и Хозе оказались также Н.Павлова и В.Комков, многообещающие и одаренные солисты нашего театра. И, конечно, нельзя не выделить особо В.Саркисяна, прекрасного актера, виртуознейшего танцовщика в роли Торреро. Его ликующий, динамичный танец, фейерверк сложнейших прыжков рисуют облик жизнерадостного, пылкого юноши, все чувства которого отданы борьбе, арене, упоенного своими победами, шумом и поклонением толпы. Встреча с Кармен для него не более чем эпизод. Заинтересованный ею лишь на краткое мгновение, Торреро – Саркисян не составляет третью сторону традиционного любовного треугольника и проходит как бы стороной. Такое решение образа еще сильнее оттеняет силу чувств, незаурядность, цельность, бескомпромиссность характеров Хозе и Кармен, а нестандартная, эффектная лексика партии Торреро вносит в спектакль свежую краску, делая его более многоцветным и ярким.

Еще одним главным героем спектакля является оркестр театра под управлением Я.Вошак. Темпераментно, ярко и в то же время вдумчиво интерпретируют музыканты партитуру балета. Выполняя волю автора транскрипции Р.Щедрина, дирижер заставляет оркестр звучать, если можно так сказать, на несколько градусов “горячее”, чем обычно, поэтому легко представить, какое сильное эмоциональное воздействие оказывает на слушателей уже только музыка балета.

Экспрессивно исполнили свои фрагменты артисты балетной труппы театра. Массовые танцы в спектакле, являясь то нейтральным фоном для главных действующих лиц, то контрастируя с их настроением, то сливаясь с ним, вызывают многочисленные образные ассоциации. Да и вообще хореографический язык балета отличается образной метафоричностью, пластической иносказательностью. Драматургическая мысль балетмейстера без остатка растворяется в его хореографии, почти всегда рождая тот или иной художественный образ. Интонации, обороты, акцентировка речи персонажей балета, их “образ мыслей” делают их нашими современниками, с сегодняшними представлениями о любви, духовных ценностях. Балет тем самым еще раз подтверждает справедливость известной мысли: не все, что современно, вечно, но то, что вечно, всегда современно.

В репертуаре нашего театра появился новый, яркий по форме и глубокий по содержанию хореографический спектакль.

ОБЫКНОВЕННОЕ ЧУДО

“Советская Белоруссия”, 29 апреля 1976 г.

В искусстве существуют явления, когда не хочется разминать на бумажные знаки слов золото высочайших эмоций, трудно преодолеть нежелание анализировать, разлагать на составные части произведение, которое потрясает. И это не абстрактные рассуждения. В данном случае я имею в виду вполне конкретное явление – балет А.Петрова “Сотворение мира”, поставленный в Белорусском театре оперы и балета, спектакль необычной силы, выразительности, глубины. После него уходишь из театра взволнованным пережитым и только спустя некоторое время приобретаешь способность разобраться в том, что было.

Силу воздействия спектакля многократно умножает удивительная гармония его слагаемых – музыки, хореографии, художественного оформления, актерского мастерства. Создатели балета, воодушевленные единой идеей, сделали, кажется, все от них зависящее, чтобы донести до зрителей волнующую их мысль, сделать единомышленниками всех присутствующих в зале. И это им вполне удается, несмотря на то, что структура спектакля не проста и зрителям предлагается увязать в единое целое наивный сюжет библейской легенды с грозовой атмосферой и реальными потрясениями XX в.

Удивительна способность создателей балета к органичному сплавлению компонентов, на первый взгляд, несовместимых. Оно начинается уже с музыки, где просветленно-лирическая тема Евы соседствует с намеренными диссонансами, со сценами, потрясающими своим драматизмом, а ироничная пасторальность сцен с богом и ангелами, идущая, очевидно, от стилистики рисунков Жана Эффеля, с современными джазовыми ритмами, острым гротеском. Остроумная, ярко театральная музыка Петрова нашла прекрасных интерпретаторов в лице дирижера В.Мошенского и руководимого им оркестра, которые с тонким чувством и в то же время темпераментно

раскрывают все оттенки и контрасты партитуры, ее мелодические и интонационные богатства.

В единое целое синтезирует явления, казалось бы разноплановые, и художник Е.Лысик. Именно в художественном оформлении балета сказка впервые оборачивается былью, легенда – реальностью. Уже первое из декорационных решений Е.Лысика содержит в себе богатую пищу для размышлений и ассоциаций. Предельно обнаженный планшет сцены, отсутствие привычного театрального занавеса и кулис, спускающееся сверху нагромождение конструкций – все это символически обозначивает первозданный хаос, и в то же время виднеющиеся кое-где остроконечные силуэты ракет, суровый блеск металла заставляют нас перенестись мыслями в иные, совсем не изначальные времена, задуматься над тем, что “сказка – ложь, да в ней намек”... Мысль эта развивается художником и далее. Разворачивая мрачные панорамы ада, Е.Лысик говорит не только о нем. Его мощные живописные полотна несут в себе ненавязчивый намек на войну, разрушение, реакцию, фашизм. Об этом же свидетельствует и все время меняющийся облик исчадий ада – самого Дьявола, выступающего то в роли Мефистофеля, то Кощея, то злобного духа разрушения и его приспешников, которые по воле художника превращаются то в крестоносцев, то в людей с современными прическами, то в устрашающе знакомые силуэты в касках.

Ярким примером умения авторов спектакля соединить распавшуюся “связь времен” может служить также сцена первого появления Евы. В светлой, струящейся ручьем мелодии, поющих, гибких, трепещущих, словно первые листочки, движениях, в наполненности чувством радостного пробуждения и в то же время таинственного, мудрого прозрения композитор, хореограф и обе великолепные исполнительницы этой партии Л.Бржозовская и Л.Синельникова создают образ рождения не только Евы, но Женщины, более того – вечной женственности. Художник же подхватывает, утверждает и развивает эту тему, вознося над миром величественный лик мадонны, на принадлежность которого к нашему времени указывают трагическая сосредоточенность женского взгляда и повязка из бинтов на голове младенца.

Подобной обобщенностью, поэтической многозначностью решений изобилует и хореография спектакля. Постановщик В.Елизарьев умеет каждый раз находить символические и одновременно глубоко реалистические приемы и средства, когда условность хореографического языка всегда самым тесным образом связана с безусловной правдой жизненного содержания. Связь эта такова, что балету оказалось ненужным развернутое либретто. Зрители и без лишних слов понимают, что перед ними, легко сбросив оболочку мифа, рассказывающего о сотворении первого человека, разворачивается картина сотворения человеком самого себя.

Эти две в общем такие разные истории связываются в единое целое необычайно дерзновенно и на редкость тактично. Балет начинается со сцен, полных мягкого юмора и щедрой выдумки, в которых рассказывается о скуке безмятежной жизни в раю, о сотворении Адама и борьбе за него между Богом и Чертом. Артисты Ю.Троян и В.Саркисян, блестяще справляясь с непростыми техническими и актерскими задачами своих партий, создают запоминающиеся, яркие образы Адама и Дьявола. Изящно проведя героев через ряд комических ситуаций, артисты показывают, как развиваются их характеры, как из доверчивого и простодушного человеческого младенца вырастает Мужчина, воин, борец, а играющий вначале роль добродушного малого Дьявол постепенно превращается в олицетворение зла и мракобесия. По-своему интересно трактуют эти образы также В.Комков и В.Пестехин. Несколько менее красочным получился у балетмейстера и танцовщика В.Иванова образ Бога, которому несколько не хватает характерности и изобретательного танцевального текста. Но поскольку Бог принимает небольшое участие в дальнейшей судьбе Адама и вскоре вовсе исчезает с горизонта, мы охотно прощаем ему его “божественные несовершенства”. Тем более, что собственно человеческая история начинается в балете без его участия. С появлением Женщины к людям приходит любовь, которая заставляет их забыть о Боге и послать к черту Черта. Человек завоевывает себе свободу и право самому распоряжаться своей судьбой, и недаром в сцене, названной хореографом “Люди”, изображения на занавесе рая и ада сменяются устремленной ввысь, простирающей руки над миром фигурой Человека.

Образно, выразительно, сильно рассказывает В.Елизарьев о пути человечества. Он избегает натуралистических решений, не следует перипетиям сюжета, избавляется от ненужных деталей и подробностей. В спектакле отсутствуют образы Чертовки, архангелов, мотивы, связанные с деревом познания, изгнания из рая и еще многое из того, что присутствовало в первой, ленинградской редакции и других постановках балета на сценах страны. Вслед за музыкой В.Елизарьев идет путем обобщения, концентрации образов, мыслей и чувств. Свежо и художественно убедительно хореограф рассказывает о том, как восторг первых детских шагов Человека сменяется горечью познания, как на тернистом своем пути он преодолевает преграды и бури, как никнет человечество, сломленное отчаянием, и вновь поднимается, влекомое надеждой. Начавшись с доброй непритязательной шутки, балет постепенно набирает философскую глубину и значительность, взмывает к высотам трагедии, стремится к постижению добра и зла. Коллективный талант его создателей совершает истинное чудо – мифическую историю первых жителей земли он делает историей наших современников, рассказывая о судьбе Адама и Евы, он заставляет задуматься над судьбами мира и человечества.

Раздвигаются привычные границы балетного спектакля, ломаются оковы жанра, хореография осваивает новые сферы... Происходит чудо. Обыкновенное чудо искусства.

ДИАЛОГ

“Советская Белоруссия”, 16 февраля 1978 г.

В Большом театре Белорусской ССР состоялась премьера балета “Тиль Уленшпигель” (музыка Е.Глебова, либретто и хореография В.Елизарьева, художественное оформление Е.Лысика, дирижер В.Мошенский), спектакля сложного, новаторского, вызвавшего споры. Рецензия, написанная в форме диалога Зрителя и Критика, представляет собой не изложение двух различных точек зрения на этот балет, а своеобразное размышление, где выявляются и уточняются основные принципы его эстетики.

Зритель. Новая редакция балета Е.Глебова “Тиль Уленшпигель” показалась мне интересной. Но... не все я понял, не все принял. Поэтому хотел бы поговорить на эту тему, прояснить некоторые вопросы. Не кажется ли вам, во-первых, что сценарий балета слишком далеко ушел от романа Шарля де Костера, по мотивам которого он создан? Ведь в спектакле нет многих главных героев романа, таких, как Клаас, Сооткин, Ламме, Катлина.

Критик. Балет не может пересказать все события большого, многослойного произведения, вывести на сцену всех его действующих лиц. Он имеет свою специфическую образность, свой ракурс взгляда на мир. Многие ситуации и приемы литературного произведения вообще оказываются непередаваемыми на язык танца, и поэтому часто бывает так: чем ближе хореограф подходит к литературному первоисточнику, тем дальше удаляется от его сути. Так случилось, к примеру, с первой редакцией “Тиль Уленшпигеля” на минской сцене. Там были и Клаас, и Сооткин, и Ламме, но не был передан дух романа, не было Тиль – озорника и насмешника, народного героя и мстителя. Авторы нынешнего “Тиль” видят свою задачу не в пересказе произведения Костера. Вы вот пришли смотреть балет о Тиле – разве для того, чтобы узнать, кто такой Тиль и что с ним приключилось?

Зритель. Нет, конечно. Все это я знаю из романа. Я хочу посмотреть, каким будет Тиль в балете, что нового откроют для меня хореографы. Ведь читая, скажем, стихотворный монолог Тиль “Пока убийцы ходят по земле”, написанный Е.Евтушенко, я не ищу изложения сюжета романа, я интересуюсь, что хотел сказать мне о Тиле и от лица Тиль поэт, мой современник.

Критик. Совершенно верно. И вы точно уловили определенную общность поэзии и хореографии. В основе обеих лежат глубокие и широкие обобщения, которым чужды подробности быта. По этому принципу и построена драматургия балета, в ней опускаются детали, промежуточные звенья жизни Тиль, а фиксируются лишь ее кульминационные моменты, основные этапы, рождение, любовь, борьба, смерть.

Зритель. И все же кое-что, мне кажется, в спектакле опущено напрасно. Скажем, костер, на котором сгорел Клаас. Ведь именно в этот момент рождается Тиль-мститель. Неда-

ром в романе неоднократно звучит: “Пепел Клааса стучит в мое сердце!”.

Критик. Авторы балета стремились увидеть эту тему несколько шире. У каждого из примкнувших к восстанию во Фландрии против власти Испании, короля и инквизиции мог быть для этого личный повод, но подлинные мотивы борьбы коренились глубже – в социальных и национальных противоречиях. Это как в известном всем примере: убийство эрцгерцога в Сараево было поводом, но не причиной Первой мировой войны. Основную причину того, что Тиль стал борцом, постановщик увидел в принадлежности его и его отца к угнетаемому народу. Для авторов балета было важно, чтобы не пепел Клааса стучал в сердце Тилиа, а пепел всех сожженных стучал в наши сердца. Поэтому они и создали в финале образ костра из человеческих тел, в котором как бы горели Фландрия и ее герои. Это призыв к отмщению, напоминание нам – зрителям. Помните, как у Евтушенко: “И посреди двадцатого столетия я слышу – кто-то стонет и кричит. Чем больше я живу на этом свете, тем больше пепла в сердце мне стучит”.

Зритель. То, что балет рассказывает не только о прошлом, об инквизиции XVI в., – понятно. Это явственно просматривается и в художественном оформлении, и в хореографии: колючая проволока, опутывающая сердце, движения трех отрицательных персонажей, которые, сплетясь воедино, напоминают одновременно и паука, и ожившую свастику. Но скажите, почему столь непривычна пластика действующих лиц спектакля, зачем балетмейстер отказался от форм классического танца, традиционной основы всех балетных спектаклей?

Критик. Балетмейстер не отказался от классического танца. Танец этот лежит в основе хореографического языка “Тилиа”, без владения им актеры просто не смогли бы сделать все то, что поставил В.Елизарьев. Хореограф лишь кое-где отказался от традиционных форм, обновил их, слил с пластикой бытия, спорта, акробатики, с условно-символическими, экспрессивными движениями, выражающими непосредственно чувства человека. И это вызвано художественной необходимостью. Человек двадцатого века, наблюдавший и испытывавший драматические события реальности, – это совсем иное,

чем безмятежный герой сказки о спящей красавице. Развиваются, трансформируются наши представления о жизни, значит, должен развиваться, трансформироваться и балет. Одни средства исчерпывают себя, на их место приходят новые. Ведь следование самым лучшим традициям не есть их бесконечное повторение, а развитие, обновление.

Зритель. Вот вы сказали, что постановщик “Тиля” идет часто от бытовой пластики, от непосредственного чувства. Но тогда язык балета должен бы быть понятен и прост. Он же сложен и иногда трудновоспринимаем.

Критик. Секрет здесь в том, что хореограф не прямо воспроизводит бытовые движения и чувства, а на основе их создает каждый раз художественное обобщение, образ. Безусловную правду жизни он облакает в условную форму хореографического искусства. Возьмем хотя бы для примера сцену боя. В ней показывается не натуральное столкновение гёзов с войсками короля и силами инквизиции, а музыкально-хореографическими средствами создается образ борьбы. Помните, в музыке явственно звучит громopodobный шум битвы, драматическое напряжение ее, призывные звуки труб, трагически страстный набат. Движения танцующих наполнены яростной энергией и неистовством сражения, они напоминают о стремительных атаках, отчаянном сопротивлении, предельном напряжении сил. В жестах поднятых и сомкнутых над головой рук мы узнаем и размах колоколов, зовущих к борьбе, и клятву, и проклятье. В общем, все так, как в настоящей жизни, и в то же время не так. Что же касается затрудненности восприятия некоторых сцен балета, то это вопрос довольно сложный, ибо он связан не только с самим балетом, но и со зрителем, уровнем его компетентности и подготовленности.

Зритель. Недавно в “Крокодиле” были опубликованы фрагменты из писем, авторы которых выражают недовольство уже самой формой балетной одежды, по их мнению, слишком укороченной. Вы намекаете на таких зрителей, считаете, что понимание балета зависит от наличия каких-то знаний в этой области искусства?

Критик. Конечно, восприятие балета требует определенной подготовки. Она, кстати, в какой-то мере проявляется уже в ходе самого спектакля. Зрители вживаются в образный

мир постановщика, и второй акт “Тиля Уленшпигеля” воспринимается уже значительно легче, чем первый. Спектакль усложнен и перегружен мыслями лишь на первый взгляд. Постановщик мог бы, конечно, что-то убрать, упростить или разъяснить. Но почти за каждым из его приемов стоит интересный образ, который доходит при более близком знакомстве со спектаклем. И упростить решение – значит, в ряде случаев отказаться от находок, которые могут принести наслаждение тем, кто их поймет сразу. К сожалению, балетное искусство в прошлые годы слишком долго боялось уйти от бытия, подняться до поэтических обобщений. Оно приучило нас к мысли, что на балетной сцене все должно происходить так же, как в жизни. А В.Елизарьев идет по другому пути и рассчитывает на зрителя чуткого, готового к соавторству, способного к ассоциативному мышлению, наделенного фантазией.

Зритель. Ну, нафантазировать в этом балете действительно можно сколько угодно. Многие сцены его вроде бы можно понимать так, а можно – иначе. Вот, например, сцена казни, когда распластанные на полу люди, приподнимаясь, делают медленные взмахи руками. Что это – последние вздохи умирающих или попытки взлететь? Или, скажем, декорации. Что они изображают – паука в центре паутины или корабль с рулевым колесом и свисающими снастями?

Критик. И то, и другое. Авторы балета специально находят многозначные, а не одномерные решения. И этот принцип один для композитора, художника, балетмейстера. При всей своей яркой красочности и будто бы “зримости” музыка нигде не иллюстрирует сценические события, а создает обобщенные образы и характеристики, раскрывает конфликт двух противостоящих миров, создает многосоставную полифоническую драматургию. Многослойна и сценография балета. В живописных декорациях можно увидеть и страну Питера Брейгеля, вписывающуюся в круг Вселенной, и символ мирной, прекрасной жизни, разрушенной жестокостью “нелюдей”, и философские раздумья о судьбах земного шара... И, конечно же, неоднолинейна, насквозь метафорична хореография. Балетмейстер создает множество танцевальных инсказов, поэтических аллегорий, реалистических символов. Помните, здесь и ползучее предательство, и восставшие из

мертвых его жертвы, и воскрешение Тиля, который не может сгореть, не может погибнуть, ибо бессмертен народ и его герои. Как у поэта: “Гудели печи смерти, не стихая. Мой пепел ворошила кочерга. Но, дымом восходя из труб Дахау, живым я опускался на луга”. Такая многозначность образов позволяет балету осуществить “стыковку” с философией, легко передвигаться во времени и пространстве, говорить не только о прошлом, но и настоящем, будущем. Да, балет стал сложным искусством. Но ведь и жизнь усложнилась.

Зритель. Все это так, конечно. Но мне все-таки жаль, что балет при этом несколько потерял свою танцевальность. Вам не кажется, что в “Тиле” стало как-то меньше танцев?

Критик. А что вы имеете в виду под словом “танец”? Если пластическое выражение чувств, мыслей, поступков, то в “Тиле” только и делают, что танцуют. Ну, а если отдельные, дивертисментные номера, то их действительно в спектакле нет. Авторы балета увидели и решили его тему как трагедию. Оптимистическую, но трагедию. Им было близко понимание романа Роменом Ролланом: “Смех фламандского Уленшпигеля – личина смеющегося Силена, скрывающая неумолимое лицо, горькую желчь, огненные страсти. Сорвите личину! Он страшен, Уленшпигель. Суть его трагична”. Создатели балета показали трагедию эпохи, страны, народа и его героев. Тут уж, кажется, не до веселья.

Зритель. Шекспир вот как-то умел соединять воедино трагическое и комическое...

Критик. Вы правы, но здесь, очевидно, надо учитывать, что В. Елизарьев ищет в одной из самых труднодоступных для балета сфер – сфере социальных конфликтов. Он стремится раздвинуть традиционные идейно-тематические рамки балетного искусства, создать произведение современное, гуманистическое, философское по своему звучанию. И завоевания хореографа в этом направлении столь значительны, что, мне кажется, просто невыносимо требовать от него еще чего-то.

Но мы с вами не говорили об исполнителях. Как они вам понравились?

Зритель. К ним у меня нет претензий. Прекрасно справились со своими труднейшими партиями С.Манзалевский, С.Пестехин. О каждом из них можно сказать много хороше-

го. Но особенно выразительны Л.Бржозовская, Ю.Троян, В.Саркисян. Образы Неле, Тиля и короля Филиппа, созданные ими, позволяют говорить об этих артистах как о больших, сложившихся мастерах. Вы со мной согласны?

Критик. Абсолютно. Я бы только добавил еще несколько слов об артистах кордебалета, которые буквально живут на сцене жизнью своих персонажей, и об оркестре театра, ярко и темпераментно интерпретировавшем партитуру балета.

Зритель. Ну вот мы с вами, наконец-то, оказались единомышленниками. Впрочем, и во многом остальном вы меня убедили. Только надо бы еще раз посмотреть балет, подумать.

Критик. Наша цель была бы достигнута, если бы к такому же выводу пришли все зрители.

ЯК ВОДГУК ДЗЁН ДАЎНО МІНУЛЫХ ("ЛІЗА І КАЛЕН", ЦІ "ДАРЭМНАЯ ПЕРАСЦЯРОГА")

"Тэатральны Мінск", 1979 г.

У старэйшага пакалення беларускіх глядачоў назва балета "Ліза і Кален" ("Дарэмная перасцярога") выклікае, відавочна, добрую ўсмішку. Гэты спектакль, пачынаючы яшчэ з даваенных гадоў, некалькі разоў быў пастаўлены на сцэне нашага опернага тэатра, і мінчане памятаюць яго дабрадушных, сімпатычных герояў у выкананні вядучых салістаў трупы – А.Нікалаевай, З.Васільевай, Б.Карпілавай, С.Дрэчына, В.Міронава.

Сёння балет "Ліза і Кален" зноў радуе нас. Відаць, ёсць штосьці ў гэтым балете, што дазваляе яму жыць на сцэне вось ужо амаль два стагоддзі, пастаянна мяняючы выканаўцаў, мастацкае афармленне, харэаграфію і нават музыку. Сапраўды, балет гэты, які быў упершыню пастаўлены ў Бардо вядомым французскім харэографам Ж.Дабервалем, перарабляўся і аднаўляўся затым шматразова. На савецкай сцэне апошняю грунтоўную перапрацоўку "Лізы і Калена" зрабіў народны артыст РСФСР А. Вінаградаў, які правёў велізарную даследчую работу і аднавіў страчаную раней музыку Л.Герольда. Ён жа стварыў на яе аснове і новую харэаграфію, якая захавала вядучыя драматычныя ходы даўнейшай пастаноўкі, але была арыгінальнай па лексіцы, кампазіцыйных ма-

люнках, рэжысуры. Гэты спектакль, паказаны некалькі гадоў назад на сцэне Ленінградскага малага тэатра оперы і балета, цяпер перанесены на мінскую сцэну калегай і жонкай балет-майстра А.Вінаградавай.

Французскія сяляне, што жылі ў часы, якія папярэднічалі французскай рэвалюцыі, наўрад ці пазнавалі б сябе і свой побыт у балете Ж.Даберваля. Вытанчаныя, быццам створаныя з сеўрскага фарфору фігуркі ў багатых касцюмах, ружовая атмасфера іх сцэнічнага жыцця, дзе лёгка і хутка вырашаліся ўсе канфлікты для таго, каб усім дзеючым асобам можна было ўдоставіць патанцаваць у фінале! На балетнай сцэне панавалі тады свае законы, якія часта мелі мала пунктаў сутыкнення з рэчаіснасцю, і ўжо тое, што харэограф звярнуўся да сучаснага яму жыцця і з сімпатыяй паказаў жыццё ніжэйшага саслоўя, было само па сабе актам прагрэсіўным і незвычайным для балетнага тэатра таго часу.

Доўгае жыццё спектаклю забяспечылі таксама і іншыя яго вартасці – мяккі, няхітры гумар і светлая жыццярадаснасць, якія пранізваюць літаральна кожную яго сцэну.

А. Вінаградаў імкнецца захаваць гэтую безмяцежную яснасць погляду харэографа XVIII ст. на свет і яго праблемы і добрасумленна пераказвае гісторыю згодна з лібрэта Даберваля. Аб тым, як нейкая фермерша Марцэліна хацела выдаць сваю дачку за сына багатых бацькоў, але дзяўчына выбрала сабе жаніха па сэрцу і пасля шэрага камічных здарэнняў выйшла замуж за каханага. Дасціпная, вынаходлівая харэаграфія, тонка стылізаваная ў духу таго часу, перадае асноўныя рысы эстэтыкі балета XVIII ст. І ўсё ж лёгкая іронія, якая дзе-нідзе прарываецца ў пастаноўцы ў адносінах да герояў і сітуацый, выразна выдае ў аўтарах нашых сучаснікаў. Лялечныя граблі і сярпы ў руках сялян, камедыйны перафраз сцэны вар'яцтва з “Жызэлі”, што з’явілася на паўстагоддзя пазней, – гэтыя і многія іншыя дэталі спектакля паказваюць, што яго аўтары не здолелі, а дакладней, не захацелі ўсур’ёз паверыць у тое, у што верылі харэографы мінулага.

Людзі іншай эпохі праглядаюць нярэдка і праз аблічча персанажаў. Чароўна-выразнай Т.Яршовай усё ж не ўдаецца да канца прыкінуцца прастушкай, прыгожанькая галоўка якой занята толькі думкамі аб Калене. Ёй, як і яе партнёру А.Мартынаву, ледзь-ледзь не хапае той шчырасці зносін у вобразах,

той захопленасці падзеямі, якая б захапіла і нас. Тое ж самае можна сказаць і аб У.Глінскіх, які з тэхнічнага боку бездакорна выконвае партыю няўдачлівага жаніха Алена.

Выдатныя танцоўшчыкі, але выхаваныя ўжо на другой, сучаснай па строю харэаграфіі, яны звяртаюць увагу перш за ўсё на тэхніку і чысціню ўласна танца, мімічныя ж сцэны, якіх так многа ў старых класічных балетах, здаюцца ім чымсьці другарадным, неістотным. Збіваючы ў танцы масла, Кален (А.Мартынаў), напрыклад, заклапочаны перш за ўсё дасканаласцю батманаў, а не праўдападабенствам выканання работы свайго героя.

Застаецца ўражанне, што ствараць у глядача ілюзію верагоднасці не жадаюць нават неадухоўленыя прадметы: млын адвольна спыняе бег сваіх крылаў, быццам яму надакучыла выконваць ролю “папраўдзе”; каровы не ківаюць нам прыветна галовамі (як гэта пацешна адбываецца ў ленынградскім спектаклі).

Усёй душой захапіцца сваёй роляй, зажыць на сцэне паўнакроўным жыццём удалося, напэўна, толькі Л.Палякоўскаму, які стварыў яркі вобраз (як гэта ні парадаксальна) энергічнай і сварлівай матухны Марцэліны.

Страта ж у астатніх выпадках дробных дэталей, нюансаў у акцёрскай ігры збядняе спектакль, пазбаўляе яго пэўнай долі прывабнасці, якую мае старанна, з любоўю, замілавана ва ўсіх дробязях зробленая цацка.

Увогуле ж балет пакідае прыемнае ўражанне вынаходлівай харэаграфіяй (асабліва прывабны танец сабацьераў у выкананні Я.Мініна, С.Манзалеўскага, І.Молчана, А.Талочка), з густам і гарэзлівасцю выкананымі дэкарацыямі і касцюмамі (мастакі Б.Сотнікаў і Т.Ратнер), добрым гучаннем аркестра (дырыжор Л.Лях), які тактоўна аднаўляе стыль музыкі XVIII ст. Мы з радасцю прымаем прапанаваныя стваральнікамі спектакля ўмовы забаўнай гульні і дазваляем балету, які вядомы нам сёння як інтэлектуал і філосаф, прыкінуцца прасцячком. Мы з задавальненнем даведваемся, якім быў балет, з задавальненнем тым большым, што ведаем, якім ён стаў.

“О, БОЛЕРО, СВЯЩЕННЫЙ ТАНЕЦ БОЯ!”

“Советская Белоруссия”, 17 января 1984 г.

Вместе с первыми звуками возникающей в оркестре мелодии луч прожектора выхватывает из темноты фигуру медленно поднимающейся женщины в красной четырехугольной пилотке. В ее поступательно набирающем пластическую звучность танце – затаенная тревога, напряженный поиск выхода из окружающей тьмы, растущий гнев. На ее голос откликается второй, мужской, исполненный силы и решимости. Темными силуэтами вырисовываются из мрака далекие горы... Или, может, это угрожающе растет грозовая туча, насыщая воздух невидимыми зарядами электричества? Постепенно, словно огромная хищная птица, она наползает на все небо, закрывает все просветы, и на ее зловеще разворачивающихся страшных крыльях возникают, как отражение того, что она несет миру, картины хаоса, разрушения, ужаса. Уродливые морды быков, распаленная в немом крике трагическая маска лица, рука, отчаянно взывающая о помощи – все эти реминисценции из знаменитого полотна Пабло Пикассо конкретизируют наши впечатления хронологически и территориально, адресуя их к бомбардировке в 1937 году фашистами испанского города Герника. Мы видим, как черные крылья смерти все шире распластываются над миром. Но вместе с нарастанием угрозы нарастает и сопротивление. На призыв тех, кто поднялся первыми, отзываются другие, третьи и безмолвный пластический клич “Но пассаран!” мощной волной прокатывается по рядам борцов. Темная вражья сила пригибает их к земле, ломает пластику, рассеивает ряды. Падают, но вновь поднимаются обессиленные, заменяя расстрелянных, выходят на авансцену новые бойцы, непреклонно стоят насмерть, бесстрашно идут вперед люди в залитых кровью, дымящихся одеждах. И кажется, что многоголосый пластический хор удваивает силу звучания мелодии. Неумолимое накопление силы в музыке, хореографии и сценографии, накал жизненного драматизма достигает, наконец, апогея и разрешается мощным взрывом, – в музыке происходит неожиданный тональный сдвиг, как бы распахивающий новые горизонты, танец солистов и массы обретает полетность, и в слепящих вспышках молний скукоживается черное чудовище смерти.

Катарсисом, очищением разряжается и напряжение души зрителя, пришедшего посмотреть новый спектакль академического театра оперы и балета БССР.

Признаться, соединение в одном балете музыки французского композитора М.Равеля, антифашистской темы и мотивов “Герники” П.Пикассо казалось поначалу достаточно рискованным, но создатели спектакля, а среди них прежде всего надо назвать В.Елизарьева, Я.Воцака и Э.Гейдебрехта, сумели не только убедить в правомочности такого решения, раскрыв определенное стилистическое, историческое и идейно-художественное родство частей этого синтеза, но добиться того, что оно кажется сегодня чуть ли не единственно правильным.

Создателям спектакля надо было обладать поистине нетрадиционным взглядом, чтобы отказаться от привычной сценической трактовки “Болеро” как гимна любви и танцу, декорированного в испанском духе. Хотя сам композитор высказывался о своем произведении преимущественно с технологической стороны, говоря, что оно построено на упорном повторении одной и той же мелодии и гармонии, чаще всего музыка “Болеро” воспринималась жизнеутверждающе, как выражение силы и энергии. Правда, как всякое подлинное произведение искусства она была многомерна и открывала возможности для иных трактовок. Так, некоторые музыковеды видели в “Болеро” звуковой образ зла, “навязчивую идею кошмара”, выражение отчаяния. Авторам белорусского спектакля удалось самым парадоксальным и счастливым образом как бы совместить эти противоречивые суждения, сделав каждое из художественных слагаемых носителем определенной концепции и одновременно слив их в единое целое.

Нет, не голос дивной страсти, не гулкое биение влюбленных сердец слышали белорусские музыканты в партитуре Равеля. В оркестре звучит неистовая сила, которая, опираясь на стальной воинственный ритм барабанов, неуклонно ширится и множится, достигая ошеломляюще яростного фортиссимо в финале. Концепция дирижера Я.Воцака заставляет вспомнить строки, посвященные равелевскому “Болеро” советским поэтом Н.Заболоцким:

Танцуй, Равель, свой
исполинский танец.
Танцуй, Равель! Не унывай,
испанец!
Вращай, история, литые
жернова,
Будь мельничихой в грозный час прибоя!
О, болеро, священный
танец боя!

Одну пластическую тему мастерски развивает и хореограф, варьируя ее, трансформируя, передавая от солистов к массе. Подобно композитору, В.Елизарьев сознательно ограничивает набор выразительных средств и тем не менее создает впечатляющий образ не балетно бодряческой, а мучительной и героической, наполненной лишениями и подвигами народной борьбы. Выразительно доносят эту мысль балетная труппа и солисты И.Душкевич, В.Иванов, А.Курков, которые создают образы людей, прекрасных в своей суровой готовности “умереть стоя, но не жить на коленях”. (У одаренной Т.Шеметовец в партии иногда проскальзывает облик ее прежней героини, который покори́л всех в “Кармине Буране”, но не смотрится органичным в нынешнем балете.)

И, наконец, сценография Э.Гейдебрехта, как бы материализуя кошмар разрушения и варварства, противопоставляет человеческому нечеловеческое. Этот контраст двух полярных сфер и составляет основной стержень драматургии спектакля. Художник подключает к сценографии балета глубочайшую образность картины Пикассо, и, глядя на живописное решение спектакля, мы начинаем понимать, почему с репродукциями “Герники” испанские республиканцы шли в бой как с символом протеста против антигуманизма.

Этот маленький балет в яркой зрелищной форме поднимает большие общественные проблемы и служит еще одним доказательством того, что подлинных высот хореографическое искусство достигает лишь в единстве художественного и социального, эстетического и этического.

“КАРМИНА БУРАНА”

“Советская Белоруссия”, 14 марта 1984 г.

Когда слушаешь это произведение известного немецкого композитора К.Орфа, понимаешь, почему так ратовал балетмейстер В.Елизарьев за постановку вокально-хореографического представления на эту музыку, почему пошел на риск ее первой в нашей стране сценической интерпретации, почему не убоился трудностей воплощения сложного сочинения, требующего предельной синхронности усилий практически всех творческих коллективов Большого театра республики – оркестра, хора, солистов оперной труппы, кордебалета, ведущих танцовщиков и танцовщиц.

“Кармина Бурана” К.Орфа пленяет особым сочетанием простоты и красоты формы с глубиной и значительностью содержания. Многоцветный kaleidoscope звучащих в ней чувств и мыслей рождает ощущение, что перед тобой, став слышимой, проходит сама жизнь, прекрасная и беспощадная, ликующая и печалющаяся. В темпераментном исполнении оркестром театра под руководством Я.Воцака, в полнокровной и многокрасочной интерпретации хором (хормейстеры А.Кобадеев, Н.Ломанович) и солистами Н.Губской, М.Мурадян, В.Скоробогатовым, А.Дичковским, В.Стрельченой партитура “Кармина Бурана” покоряет “духовной мощью”, которую стремился передать композитор, обратившийся к стихам средневековых поэтов-вагантов.

Из рукописного сборника, найденного в одном из бенедиктинских монастырей (отсюда название произведения: “кармина” по латыни – стихи, песни, “Бурана” – географическое название местности), К.Орф выбрал стихи о любви, о превратностях судьбы, о весне, застольные и сатирические песни, утверждающие свободную человеческую личность и высмеивающие лицемерную церковную мораль, и на их основе написал кантату, которая предназначалась для представления на сцене. Композитор не придерживался драматургических канонов современного музыкального театра и построил партитуру на сопоставлении различных по характеру и настроению музыкальных номеров.

Автор либретто и постановщик спектакля в белорусском театре В.Елизарьев на основе этой музыки сочинил сюжетное танцевальное действие, повествующее о любви, ее испытаниях, раскаянии и прощении, в общем, о тех коллизиях, через которые проходят влюбленные. Не вдаваясь в дискуссионные рассуждения о правомочности такого балетмейстерского решения (создание сюжетной хореографической драматургии без соответствующей музыкальной), как бесспорный факт можно отметить, что постановщик создал очень поэтичный, эмоциональный и красивый спектакль. Рука мастера ощущается в лирических адажио героев, поражающих свежестью лексики, в цельности и стройности архитектоники, в привычном для спектаклей В.Елизарьева тесном синтезе различных видов искусства.

Красочностью, созвучностью с замыслом постановщика отличается сценография Э.Гейдебрехта. Художник сумел погрузить нас в атмосферу вихревого смятения и благоуханного весеннего цветения природы, воссоздать ботичеллиевский колорит в костюмах грациозных танцовщиц.

Удались создателям спектакля и многие образы. Среди них прежде всего надо назвать два женских – Возлюбленной и Блудницы, которые как бы олицетворяют собой два разных лика любви. Великолепна в первой из ролей Л.Бржозовская. Масштабность и глубина ее актерской индивидуальности как бы раздвигает рамки роли, и балерина предстает перед нами не только Возлюбленной, но самой Поэзией, Музой, Вдохновением. В ее танцевальной речи выразительно звучат мотивы единения с природой, претворяется высокий строй чистой души. Несколько более прозаический образ, хотя ни в коей мере не лишенный привлекательности, создает в этой роли прекрасная танцовщица Т.Ершова. Огромное впечатление производит во второй женской партии молодая балерина Т.Шеметовец, которую минские зрители могли видеть во многих главных ролях балетного репертуара. Артистка не пошла по пути прямого противопоставления образа своей героини образу Возлюбленной, не выстроила антитезы “возвышенное – низменное”. Обворожительная Т.Шеметовец смягчает сатирические краски роли и создает образ скорее не Блудницы, а Очаровательницы, Соблазнительницы и непосредственным способом эстетизирует даже те несколько натура-

листические сцены, где хореограф стремится разоблачить фарисейскую нравственность церковнослужителей.

В.Елизарьев, на мой взгляд, напрасно прибегнул здесь к сильным средствам для изображения сластолюбия аббата, все равно что с медвежьим зарядом вышел на мелкую дичь. К тому же образ его, несмотря на усилия таких опытных исполнителей, как В.Иванов и С.Пестехин, не раз демонстрировавших в балетах В.Елизарьева свою способность к обобщениям, получился несколько однозначным, лишенным той художественной диалектичности, которая позволяет в единичном увидеть общее, в индивидуальном – типическое.

Не вышел на “расчетные мощности” и центральный образ балета – образ Поэта. Балетмейстер и наши известные мастера Ю.Троян и В.Комков прочувствованно и тонко раскрыли внутренний мир влюбленного юноши, влюбленного, но все же не Поэта, каким он назван в программе. Герою явно недостает определенной приподнятости над личным чувством, выхода за его рамки. Не заявили о себе в спектакле сколь-нибудь заметно современники героя, бродяги-ваганты. В балете не нашла пластического отражения их мятежная и насмешливая, искренняя и дерзкая поэзия, утверждающая за каждым человеком право быть счастливым. В.Елизарьев, обладающий редким среди хореографов даром рассказывать одновременно о прошлом и настоящем, способный чудесным образом соединять век нынешний и век минувший, на этот раз прошел мимо тех возможностей, которые предоставляла ему музыка, “пропустившая” поэзию XIII в. сквозь опыт композитора нашего столетия.

В “Кармина Бурана” хореограф избрал несколько неожиданной для него путь и создал спектакль более камерный по своей идейно-художественной концепции (по концепции, а не по внешнему облику, конечно, который оставляет монументальное и яркое зрелищное впечатление благодаря синтезу всех художественных слагаемых). Балетмейстер сосредоточил свое внимание на любви, ее красоте, поэзии и силе, то есть на том “мире чувств”, который всегда был традиционен для балета. Из всего спектра эмоций и мыслей, который в “Сотворении мира”, “Тиле Уленшпигеле”, “Спартаке” поражал своей широтой, В.Елизарьев ограничился здесь сравнительно узким эстетическим диапазоном, из сферы философ-

ской поэзии ушел в просто поэзию, многозначную метафоричность, связанную с “вечными вопросами” бытия, заменил однозначно красивым любовным сюжетом.

Об этом приходится сожалеть тем более, что хореограф доказал нам свое умение “протягивать руку сквозь века”, что гражданственная, публицистическая страстная муза В.Елизарьева приучила нас к звонкому и сильному голосу. Время заставляет судить об искусстве с позиций не только традиционных эстетических идеалов, но в соответствии с самыми насущными требованиями жизни.

Всем своим творчеством В.Елизарьев доказал, что с этих позиций можно судить и о балете. И, не отрицая художественных достоинств рецензируемой постановки, мы ждем от него новых спектаклей, сделанных по этим суровым и высоким критериям нашей действительности.

ЧАТЫРЫ ГРАЦЫІ БЕЛАРУСКАГА БАЛЕТА

“Работница і сялянка”, № 8, 1984 г.

Хто з аматараў балета не ведае старадаўняй літаграфіі А.Шалона: “Па-дэ-катр” зорак рамантычнага балета на чале з Марыяй Тальёні? Іх прыгожыя сілуэты амаль паўтара стагоддзя зноў і зноў ажываюць на тэатральных падмостках – харэаграфічная легенда ўвасобілася ў пластыцы ўспамінаў наступных пакаленняў.

Гэты твор жыве і цяпер на мінскай сцэне ў выкананні чатырох самых маладых і таленавітых балерын трупы Дзяржаўнага акадэмічнага тэатра оперы і балета БССР – Інэсы Душкевіч, Натэлы Дадзішкіліяні, Таццяны Шаметавец і Марыны Мельнікавай. У “Па-дэ-катры” выпускніцы Мінскага харэаграфічнага вучылішча ўпершыню так ярка “праявіліся” ўсе разам і прымусілі гаварыць пра сябе як пра даволі перспектыўнае сузор’е на небасхіле беларускага балета.

Гераінь Інэсы Душкевіч вызначаюць перш за ўсё значнасць і глыбіня ўнутранага свету. Надзвычай шырокі дыяпазон партый, што выконваюцца ёю на сцэне тэатра: холадна адасобленая ад рэчаіснасці Мірта і тэмпераментная Кітры, крылатая Сільфіда, зямная, цвяроза мыслячая Эфі, трагічна адзінокая Кармэн, лірычная Адэта, паглыбленая ў свой унутраны свет, вызвалена ад зямных клопатаў і ўмоўнасцей Жызэль.

Як правіла, Інеса Душкевіч не размалёўвае пластычныя партрэты сваіх герайнў многімі фарбамі. Яе палітра нешматколерная, але гучная і інтэнсіўная. Ствараецца ўражанне, што, не жадаючы рызыкаваць мастацкім цэлым, маладая артыстка стрымлівае сябе ў распрацоўцы дэталей, не дазваляючы залішняй раскаванасці, усплёску пачуццяў, празмернага фарсіравання гучнасці. Яе харэаграфічны почырк, калі можна правесці такое параўнанне, пакуль яшчэ пазбаўлены ўпэўненых росчыркаў, хуткапісных “перакідванняў” другаснага, жывапісных упрыгожванняў, ён месцамі па-вучнёўску роўны і старанны, але графалогія, калі б яна была сапраўднай навукай, несумненна, вызначыла б па ім натуру сур’ёзную і глыбокую. Пераважае моцнае пачуццё журботнай пакуты ў яе Адэце, энергію яе Адыліі жывіць жаданне пераканацца ў сваёй уладзе. Але паміж гэтымі дзвюма іпастасямі вобраза такі кантраст, што не верыцца, быццам яны створаны адной, да таго ж маладой, балерынай.

Засяроджана, удумліва працуе маладая салістка над сваімі ролямі. Доўга назапашвае ў сабе пачуцці і перажыванні, пранікаецца чужым жыццём. Тыя, хто быў сведкам работ Інесы Душкевіч над партыяй Жызэлі, запамнілі яе самапаглыблены і ў той жа час нейкі адсутны пагляд. Усе яе калегі, педагогі, рэпетытары (педагогам І. Душкевіч у харэаграфічным вучылішчы была вядомая балерына, заслужаная артыстка БССР Н.Ф.Младзінская, а ў тэатры шмат сіл фарміраванню яе таленту аддала народная артыстка рэспублікі Н.С.Давыдзенка) таксама адзначаюць выключную адданасць Інесы свайму мастацтву.

Шмат сіл патрабавала ад танцоўшчыцы партыя Кармэн, неардынарна задуманая пастаноўшчыкам балета В.Елізар’евым. За дзесяць гадоў існавання “Кармэн-сюіты” на беларускай сцэне гэтую ролю выконвалі ледзь не ўсе вядучыя балерыны тэатра. Мы бачылі ў ёй адухоўлена-інтэлектуальную Л.Бржазоўскую, страсную Н.Паўлаву, прыгожую Т.Яршову. Не паўтарыць ніводную з іх, ужо не кажучы пра наймагутны ўплыў Кармэн – Плісецкай, – дастаткова цяжкая задача для маладой танцоўшчыцы. І. Душкевіч не толькі справілася з ёю, але і здолела ўбачыць вобраз па-свойму, унесці ў яго свае карэктывы.

Сёлета І. Душкевіч стала сярэбраным лаўрэатам Усесаюзнага конкурсу балетмайстраў і артыстаў балета. Заслужаная ўзнагарода за самаадданую і натхнёную працу маладой балерыны.

У біялогіі ёсць такое паняцце “імпрытынг”, адзіны ў развіцці жывога арганізма адрэзак часу, калі фарміруюцца некаторыя стойкія схільнасці і ўменні. Такім імпрытыгам для Натэлы Дадзішкіліяні былі, безумоўна, дзіцячыя ўражанні ад балета: яе бацька – вядомы харэограф, а маці – танцоўшчыца, народная артыстка БССР. З самага ранняга ўзросту дзяўчынка жыла ў атмасферы тэатра, і не дзіва, што ён стаў ёй неабходны, як паветра. У харэаграфічным вучылішчы высветлілася, што ў малышкі ёсць шанец стаць у гэтым свеце “сваёй”. І не таму, што першым “рэцэнзентам” Натэлы была мама. У дзяўчынку аказаліся аб’ектыўныя фізічныя і псіхафізіялагічныя даныя, неабходныя для балерыны. Пасля двух гадоў работы ў тэатры Натэла атрымала першую галоўную ролю ў аднаактовым балете “Адажыета” на музыку Г. Малера. У яе танцы загучалі найтанчэйшыя струны ўзаемаадносін дваіх, дзе святло і цені, радасць і драматызм увасобіліся ў прыгожай сувязі рухаў, музычнай пульсацыі рытмаў, шматстайнасці эмацыянальных абертонаў, сталі відавочнымі шырокія творчыя магчымасці маладой танцоўшчыцы. Яе наступныя галоўныя партыі як у класічным, так і сучасным рэпертуары пераканаўча пацвердзілі гэта. Пацвердзіла яе грацыёзная, бясконца лёгкая Сільфіда – непасрэднае, гарэзнае дзіця прыроды, натура свавольная, па-дзіцячы капрызная, але добрая і паэтычная.

Шырокі ўнутраны свет раскрывае Натэла Дадзішкіліяні ў сваёй Еве са “Стварэння свету”. Пастаноўшчык балета В. Елізар’еў прадаставіў выканаўцам галоўнай ролі магчымасць пражыць на сцэне працяглае, трагічнае і светлае жыццё. Танцоўшчыца пражывае яго спаўна, радуючыся і пакутуючы, гінучы і зноў нараджаючыся. У Евы – Дадзішкіліяні стрыманая мяккасць рухаў і поз, засяроджаная цэласнасць настрою, глыбокі пагляд, які разумее ўсё і быццам бачыць будучы лёс, з яго горнымі вяршынямі і безданямі адчаю, з каханнем і пакутамі, са стойкай мужнасцю Жанчыны, якая пераадольвае ўсё.

Моцны жаночы характар абмалёўвае Н.Дадзішкіліяні і ў партыі Фрыгіі з балета “Спартак”. Танцуе маладая салістка і ў нацыянальным рэпертуары тэатра – у балете Я.Глебава – Г.Маёрава “Курган”.

І не віна Натэлы, што ёй не ўдалося дасягнуць поўнага поспеху ў ролі Наталькі, беларускі, якая, паводле падання, жыла на зямлі сваіх продкаў шмат гадоў назад. Характар сялянскай дзяўчыны, якая кахае свайго аднавяскоўца Машэку, але раптам ідзе да Князя, а затым гэтак жа раптоўна вяртаецца назад, не быў псіхалагічна пераканаўча вырашаны пастаноўшчыкам спектакля, і нават усёй шчырасці, так упасцівай балерыне, не хапіла, каб сплавіць у адно гэты супярэчлівы характар.

Драму падманутай, узрушанай душы Н.Дадзішкіліяні ўдалося значна больш цэласна ўвасобіць у ролі Жызэлі, вобраз якой давялі да філіграннай адточанасці многія пакаленні балерын. Вядома, у Н.Дадзішкіліяні, як і ў І.Душкевіч, пакуль яшчэ не хапае ў гэтай партыі шматграннасці, часам не стае закончанасці ў адпрацоўцы дэталей, але ў маладых балерын ёсць усё, каб прайсці гэты цяжкі шлях да дасканаласці.

Аднакласніцы Натэлы – Таццяна Шаметавец і Марына Мельнікава – танцоўшчыцы зусім іншага творчага складу. Іх педагог, народная артыстка БССР І.М.Савельева, знайшла да кожнай свой падыход, дала ім добрую школу акадэмічнага танца, здолела захаваць іх індывідуальнасць.

Т.Шаметавец пачынала свой шлях у тэатры пераважна як характарная танцоўшчыца. Іспанскія, цыганскія, усходнія танцы ў яе выкананні палыхалі кастрамі пачуццяў, а ў старадаўнім “Прывале кавалерыі”, пастаўленым яшчэ Марыусам Пеціпа, яе дзёрзкая Тэрэза была, пэўна, самым жывым вобразам спектакля, спружынай, якая раскручвае дзеянне. Насмешлівая дзяўчынка, яна ні перад кім не пасавала, дражніла і высмейвала сваіх кавалераў, гарэзліва інтрыгавала, змагалася за першыноўства з галоўнай гераіняй балета і перамагала яе (калі не ў перыпетыях сюжэта, то ў сімпатыях глядачоў). Спецыфікай харэаграфічнага мастацтва пазбаўленая слоў, яна была “вострая на язык” і сваімі пластычнымі выхадкамі выклікала ўсмішку не толькі глядачоў, але і калег, што знаходзіліся побач з ёю на сцэне.

Як бы на стыку двух ампула – характарнай і класічнай танцоўшчыцы – знаходзілася роля Зарэмы ў балете “Бахчысарайскі фантан” – плён сур’ёзных роздумаў і вялікай работы маладой салісткі. “Праўду пачуццяў” сваёй гераіні, яе паўднёвы тэмперамент, безразважную сілу страсці Таццяна здолела перадаць пераканаўча і сакавіта. А побач з Зарэмай партыі зусім іншага плана – строгія акадэмічныя варыяцыі, класічнае па-дэ-дэ з “Фестывалю кветак у Чынзана”, халодная, няўмольна жорсткая Мірта ў “Жызэлі”.

І ўсё гэта выконваецца танцоўшчыцай з аднолькавай творчай зацікаўленасцю і аддачай, з дзівоснай здольнасцю пранікаць у сутнасць вобразаў. Такая шырыня мастацкіх магчымасцей не вельмі ўжо часта сустракаецца на балетнай сцэне. І калі бачыш, колькі дадзена Таццяне ад прыроды, як яна ўмее працаваць над сабой, верыш, што яна абавязкова даб’ецца поспеху і ў такіх розных партыях, як Кармэн і Сільфіда, пра якія марыць.

І, нарэшце, Марына Мельнікава, чацвёртая “сільфіда” ў “Па-дэ-катры” беларускай сцэны – залатавалосая, з цудоўна вылепленымі плячамі, тонкай таліяй, стройнымі, прыгожымі нагамі, з цёплым, ледзь какетлівым позірам. У шматлікіх класічных варыяцыях, у пакуль што меншых па колькасці галоўных партыях, станцаваных ёю на сцэне нашага тэатра, у строгіх формах класічнага танца пераліваецца, здаецца, увесь спектр лірыкі, ад элегічнага смутку да прамяністай радасці. Поўныя журботнага хвалявання яе парыванні ў “Шапэніяне”, гуллівая і злёгка манерная яе Каламбіна ў “Арлекінадзе”, чыстая і ўрачыста светлая яе Магнолія з балета “Чыпаліна”.

Тыя, хто працуе побач з маладой артысткай, лічаць, што ёй некалькі не стае самаадданай мэтанакіраванасці, таго падзвіжніцтва, якое вызначае, скажам, іншых гераінь гэтага артыкула. Марына эксплуатае пераважна тое, што дадзена ёй шчодрай прыродай, а ў балетным мастацтве кожны крок да майстэрства даецца потам і крывёй (і гэта – літаральна!). Відавочна, ад яе самой залежыць, ці расквітнее заўтра яе талент, ці не стрэнецца з расчараваннем.

Думкі пра заўтрашні дзень беларускага балета непазбежна ўзнікаюць кожны раз, калі глядзіш старадаўні “Па-дэ-катр” у выкананні юных балерын нашага тэатра. Танец чатырох балерын, быццам сатканы з рамантычных летуценняў і імпульсаў

жыцца, пагружае нас у свет, поўны гармоніі і святла. Зліваюцца ў адно традыцыі і навіна, мінулае харэаграфіі спалучаецца не толькі з цяперашнім, але і будучым.

“КРЫЛЬЯ ПАМЯТИ”

“Советская Белоруссия”, 17 марта 1987 г.

Не случайно дебют на сцене ГАБТ БССР двух молодых авторов – композитора Владимира Кондрусевича и балетмейстера – известного танцовщика Юрия Трояна – состоялся именно в спектакле на военную тему. У тех, кто родился и вырос в Белоруссии, сказал в одном из интервью постановщик балета “Крылья памяти” Ю.Троян, война вошла в сознание с раннего детства, она как бы отпечаталась в генетической памяти. Действительно, война прошла сквозь жизнь каждой белорусской семьи, в том числе и создателей балета. Отец композитора и шесть братьев отца сражались на фронте и в тылу врага, в партизанских отрядах воевали родные и близкие хореографа.

Неудивительно поэтому, что взволнованность, эмоциональность, искренность – отличительные и самые сильные качества как партитуры, так и хореографии балета. С такой же отдачей претворены эти чувства в музыку и пластику оркестром театра под управлением Я.Воцака, артистами балетной труппы и солистами Л.Бржозовской, Н.Павловой, Н.Дадишкилиани, Т.Шеметовец, В.Комковым, С.Пестехиным, В.Ивановым, С.Манзалевским, О.Корзенковым, Ю.Раукотем, А.Курковым, И.Дударевым.

Балет строится на противопоставлении двух полярных музыкально-хореографических сфер. Первая из них – мир Матери и ее сыновей, в котором обитают прекрасные девушки-птицы, тянутся к небу березки, звучат родные напевы. Главная музыкальная тема здесь – выразительная, глубокая и мелодичная тема Матери. Из проникновенной колыбельной она постепенно превращается по воле композитора в светлоторжественную и мощную мелодию, становясь темой самой Родины. Она связывает между собой различные по содержанию и настроению сцены – юношески беззаботные игры братьев, исполненные напряжения и героического порыва

эпизоды борьбы с фашистскими полчищами, праздник Победы. В.Кондрусевич продемонстрировал яркий мелодизм, особое сценическое видение образов. Ему равно подвластны лирика, героика, драматизм. Свойственно ему и часто присущее ученикам народного артиста СССР Е. Глебова умение “одеть” музыку в красочный оркестровый наряд. С особой выразительностью это качество проявилось в музыкальной характеристике фашистского нашествия, второй, контрастной миру родной земли сфере, где удачно используется серийная техника, необычное звучание различных инструментов.

Образ вражеского полчища интересно разработан и у хореографа. Из-за спин возникших из мрака черных фигур, одетых в туполобые каски, появляются такие же вторые, третьи, четвертые... Будто где-то работает невидимый автомат зла, штампуемый черных уродцев, и многорукая нечисть расплзается по земле, заполняет все сценическое пространство. Под скрежет, лязг и свист она движется с пугающей механистичностью, глядя перед собой мертвым акульим взглядом.

Но не превзошел ли масштабный художественный образ зла по своей выразительности противостоящие ему картины довоенной жизни? Пластическому решению образов главных действующих лиц этих картин иногда недостает свежести, оригинальности. Так, излишне традиционной выглядит, на мой взгляд, хореографическая характеристика главной героини балета Матери. Характеристика эта часто содержит как бы “общие фразы”.

В последнее десятилетие белорусский балет приучил нас ждать от спектаклей философского осмысления событий, глубоких ассоциаций, смелых метафор. Ю.Троян, к сожалению, прошел мимо открывавшихся ему возможностей для подобных обобщений, и прежде всего в образе Матери, столь многопланово и ярко трактуемого мировым искусством. Большой выразительности можно ожидать и от образов ее сыновей, которых в спектакле различаешь, пожалуй, лишь по разным индивидуальностям исполнителей. Их партии тоже несколько стандартны по лексике. Дуэт одного из них с матерью, например, похож на обычное балетное адажио: он поднимает ее как кавалер даму даже вопреки логике, будучи,

согласно сюжету, обессиленным, умирающим. Думается, более смелое и органичное использование в лексике главных героев элементов народного танца придало бы этим образам большую национальную, да и просто человеческую характерность, избавило бы от схематизма.

То, что предстающий на сцене мир довоенной жизни оказался несколько бледнее, чем хотелось бы, во многом определено сценографией художника Л.Статланда. Представив этот мир, в основном, в холодной гамме цветов, насытив драматизмом, он лишил его необходимого тепла, света и радости: черными выглядят даже стоящие на родной земле деревья...

Структура балета такова, что картины мирной жизни возникают в воспоминаниях его героев – сыновей, ушедших на войну, в их последние, предсмертные минуты. Эта память – словно “ўспамінаў узорванья міны”, как сказал поэт. Каждый вспоминает то, что дорого и близко сердцу, видит себя рядом с матерью, братьями, любимой. Такой композиционный прием, придающий действию определенный ритм, делает драматургию балета непростой, “монтажной” по характеру, но одновременно достаточно стройной и цельной. В появившихся до и после премьеры интервью авторы “Крыльев памяти” неоднократно упоминали о трудностях, которые возникли у них с либретто. Думается, что авторскому коллективу (а над либретто работали и балетмейстер, и композитор, и дирижер, и художник) удалось их преодолеть. Другое дело, что рационально выстроенная сценарная драматургия не везде нашла полноценное художественное претворение.

Так, назвав балет симфонией, композитор не выполнил всех требований, предъявляемых к этому жанру. Развитие основных музыкальных тем не всегда достигает сквозной цельности и единства.

Первоначальный замысел не получил полного художественного воплощения и у художника. В эскизах сценография балета во многих своих элементах обещала быть интересной: спускающиеся на аръерсцене полотнища должны были напоминать и о бинтах, которыми покрылась израненная войной земля, и о дорогах, по которым шли пятеро сыновей Матери... Но все это оказалось невыразительно реализовано в декорациях.

Не удался финал спектакля. Интересно намеченная хореографическая метафора, передающая мысль о многократном умножении рядов воинов – защитников Родины и вместе с тем о гибели, распадении фашистского чудовища, не доведена до “читабельной” формы, так же, как и небанальный сам по себе замысел – показать скорбь матери и одновременно всеобщее ликование по поводу Победы, этот “праздник со слезами на глазах”. Статична, маловыразительна в хореографическом отношении заключительная сцена.

И все же художественные просчеты авторов не мешают балету волновать наши сердца, наполнять их болью, гневом и огромной благодарностью к тем, кто сохранил для нас мирное голубое небо, спас нашу землю от фашистской скверны.

Спектакль в целом состоялся и, что немаловажно, – будет совершенствоваться – авторы продолжают работу над ним. Сам этот факт – внесение изменений в постановку уже после премьеры – редкий в театре и свидетельствует о серьезном и ответственном отношении постановщиков к своему детищу. Но больше даже, чем появление на нашей сцене нового, содержательного в идейном и художественном отношении белорусского балета, радует “рождение” сразу двух авторов, композитора и балетмейстера, которые хотят, могут и, надемся, будут и в дальнейшем творить в национальной хореографической сфере.

ХАРЭАГРАФІЧНЫЯ АРАБЕСКІ

“Маладосць”, 1986, № 12

Імёны вядучых артыстаў, “зорак” балета, звычайна вядомы дастаткова шырока. Менш папулярныя імёны выканаўцаў, якія не заўсёды выступаюць у галоўных партыях, але, тым не менш, аддана і бескарысліва служаць балету, ствараюць славу не сабе, а свайму мастацтву.

Беларуская балетная труппа складаецца і складалася з мноства такіх людзей, пра творчыя лёсы некаторых з іх раскажваецца ў гэтых замалёўках.

Усе ведаюць імёны балетмайстраў і рэжысёраў, якія паставілі спектакль, ужо не кажучы пра яго аўтараў і выканаўцаў.

Але амаль нікому не вядомымі застаюцца імёны рэпетытараў, якія падрыхтоўваюць спектакль да выпуску, даводзяць яго да сцэны. Вядомая тэатральная думка пра тое, што рэжысёр павінен паміраць у акцёру, правільная куды больш у адносінах да рэпетытара. Гэта менавіта яго творчасць, яго работа раствараецца ў партыі, створанай артыстам, і, быццам нябачная падземная рака, сілкуе карані яго творчасці. Старэйшы савецкі харэограф Ф.Лапухоў назваў рэпетытара творцам, “толькі не для сябе, а для іншых”. І сапраўды, з аднаго боку, ён працуе на акцёра, удаस्कанальваючы яго выканальніцкае майстэрства, з другога – на балетмайстра, даводзячы яго задуму да закончанага сцэнічнага фармы. Гэта сціпая, але неабходная для балетнага цэха прафесія даволі няпростая і патрабуе ад чалавека рознабаковых даных. Яму трэба быць псіхалагам, педагогам, арганізатарам, валодаць цудоўнай харэаграфічнай памяццю, пачуццём стылю і часам балетмайстарскімі данымі, увогуле, многім з таго, чаму, як кажуць, нельга навучыць, але трэба навучыцца. Самаадукацыя – гэта пакуль адзіны шлях да гэтай складанай прафесіі, паколькі рэпетытараў пакуль не рыхтуе ні адна навучальная ўстанова, ні адна ВНУ. Імі становяцца часцей за ўсё, закончыўшы артыстычную кар’еру і выйшаўшы на пенсію, а часам і сумяшчаючы з рэпетытарствам сцэнічную дзейнасць.

У Беларускім тэатры оперы і балета выдатна працавалі рэпетытарамі З.Васільева, В.Дудко, В.Крапівіна, С.Тулуб’ева, Н.Давыдзенка. Цяпер гэтай работай займаюцца А.Смялянскі, Д.Браўдэ, Р.Самарукаў, Ю.Траян. У кожнага з іх свае творчыя схільнасці, адны, як, скажам, Д.Браўдэ і Ю.Траян, займаюцца яшчэ і самастойнай балетмайстарскай дзейнасцю, іншыя аддаюць перавагу педагогічнай. Іх метады і прынцыпы работы выкрышталізоўваюцца паступова са сцэнічнага і жыццёвага вопыту, мастацкай эрудыцыі і інтуіцыі.

Заслужаны артыст БССР Аляксандр Смялянскі за многія гады работы ў тэатры супрацоўнічаў з многімі вядомымі харэографамі. Пра яго цёпла і ўдзячна гаварылі Р.Захараў і П.Гусеў, высока ацаніў яго прафесіяналізм А.Месерэр. “Сан Саныч”, як яго называюць у тэатры, заўсёды энергічны, кантактны, прыветлівы, нягледзячы на шматлікія клопаты, якія спадарожнічаюць яго становішчу загадчыка балетнай трупы. Ён умее працаваць як з салістамі, так і з масай, знаходзячы

галоўнае, робячы больш “выпуклай”, “чытальнай” ідэю сцэны, варыяцыі, увесь спектакль у цэлым. «Рэпетытар павінен клапаціцца не толькі пра тэхнічную адукаванасць і дасканаласць танца, гэта азы прафесіі, – лічыць А.Смалянскі, – але перш за ўсё аб яго вобразнасці. Педагог павінен вучыць артыста, як гаварыць, а рэпетытар – што гаварыць. І тут у яго павінен быць поўны кантакт з балетмайстрам, аднолькавая думка ва ўсім, іначэй мы проста дэзарыентуем акцёра, саб’ём з панталыку. Вельмі цяжка працаваць з харэографам, пазіцыю якога не разумееш або не прымаеш. Я, да прыкладу, не здолеў рэпетыраваць балет “Курган”, бо мне падалося, што балетмайстар не да канца авалодаў матэрыялам. Даводзіць да бляску недасканалую пастаноўку – няўдзячная задача, гэтаксама, як працаваць з неталенавітым танцоўшчыкам, усё роўна што спрабаваць шліфоўкай зрабіць брыльянт з простага шкла. Але затое як радасна бачыць, калі твая работа дае відэавочныя вынікі. Артысту часта бывае даволі цяжка ўбачыць сябе збоку. “И поражение от победы ты сам не должен отличать”, – сказаў паэт. Рэпетытар павінен зрабіць гэта за яго і для яго. Ён павінен перасцерагчы яго ад памылак, указаць правільны шлях».

Зрабіць гэта няпроста. Рэпетытарская работа аб’ёмная і карпатлівая. Ён павінен помніць і ведаць кожны рух ледзь не на кожную чацвёртую ноту, у той час як толькі ў адной сцэне змяшчаецца шмат дзесяткаў музычных тактаў. Рэпетытару трэба трымаць у галаве, у думках пратанцоўваць цэлы балетны рэпертуар, прычым за ўсіх выканаўцаў – мужчын і жанчын, салістаў і кардэбалет.

Пытанне крыху спрашчаецца, калі рэпетытар працуе над партыяй, якую неаднаразова танцаваў сам. Але тады ўзнікае іншая складанасць: нельга паўтараць у новым выканальніцтве сябе, навязваць яму сваё бачанне ролі. “Многія выдатныя артысты балета, становячыся рэпетытарамі або педагогамі, як бы датанцоўваюць у сваіх вучнях, – гаворыць Р.Самарукаў. – Не, сэнс рэпетытарскай работы іншы: трэба, каб кожны з рухаў рабіў ён, а не ты, каб яго, а не твая індывідуальнасць асвятляла вобраз. Перайманне ў вялікага майстра ўласціва на першым часе амаль кожнаму маладому выканаўцу, але важна, каб гэты этап не зацягнуўся. Артыст балета з дапамогай рэпетытара павінен знайсці сябе”.

Знайсці сябе! Для некаторых гэта вырастае ў жыццёвую праблему, становіцца шчаслівым або няшчасным лёсам. Якой жа тонкай і ў той жа час дзейснай павінна быць дапамога педагога, рэпетытара і якой магутнай сувязь іх з выхаванцам. “Узаемадзеянне выканаўцы і рэпетытара – глыбока асабісты, інтымны працэс, – расказвае Н.Давыдзенка. – Ты адчуваеш сябе то блізкім, давераным сябрам артыста, то выступаеш ледзь не ў ролі ўтаймавальніка на арэне цырка. Да кожнай танцоўшчыцы даводзіцца падбіраць свой ключ, бо вучэбных дапаможнікаў па гэтай прафесіі не існуе і ты ідзеш інтуітыўным эмпірычным шляхам. Але затое, калі ўсталёўваецца ўзаемнае разуменне, давер, поспехі бываюць прыметнымі і адносіны паміж настаўнікам і вучнем далёка перарастаюць афіцыйныя адносіны і становяцца таварыскімі”. Ніна Сцяпаннаўна Давыдзенка ведае, пра што гаворыць. Яна літаральна “выцягнула” з кардэбалету адну з вядучых маладых балерын тэатра, цяперашнюю надзею беларускага тэатра І. Душкевіч. Пасля двух добрых педагогаў харэаграфічнага вучылішча, Э.Сіневай у малодшых класах і Н.Младзінскай у старэйшых, яна памагла юнай танцоўшчыцы зрабіць трэці, такі важны крок да сцэны.

Побач з кожным артыстам, які прыйшоў у тэатр, увесь час прысутнічае, ідзе рэпетытар. Нярэдка цяперашнія вядучыя балерыны і танцоўшчыкі рэпечыруюць свае лепшыя партыі з маладымі. Так, Л.Бржазоўская “ўводзіла” Н.Дадзішкіліяні ў “Бахчысарайскі фантан”, а І.Душкевіч у “Стварэнне свету”, Т.Яршова рыхтавала з Т.Шаметавец партыю Кармэн, В.Саркісьян “паказваў” свайго Краса Ю.Раўкуцю, Ю.Траян рэпечыраваў свае ролі з многімі пачынаючымі танцоўшчыкамі тэатра. Майстры балета робяць гэта зацікаўлена, з захапленнем, яны не толькі паказваюць тэкст партыі, але і вучаць любові да балета, натхненню.

Назва прафесіі рэпетытара паходзіць ад французскага дзеяслова *repetier* – паўтараць. Справядліва гавораць, што паўтарэнне – маці вучэння, у дадзеным выпадку яно яшчэ і маці Творчасці.

Побач з балетным тэатрам, у нагу з ім заўсёды імкнецца ісці харэаграфічнае вучылішча. Яго роля ў параўнанні з тэатрам куды больш сціплая і непрыметная. Калі выпускнік дама-

гаецца на сцэне поспеху, часта забываюць сказаць пра яго педагогаў, калі ж яго спасцігае няўдача, пра іх, як правіла, успамінаюць для дакораў і нараканняў. У нашым Беларускім харэаграфічным вучылішчы вырашаны яшчэ не ўсе праблемы, яно не мае пакуль свайго спецыяльнага памяшкання, удасканалення патрабуюць і некаторыя кадравыя пытанні. Але, тым не менш, факты сведчаць: пераважная большасць складу высокапрафесійнай трупы тэатра – выпускнікі нашага харэаграфічнага вучылішча. Яго выпускнікамі з’яўляюцца ўсе народныя артысты рэспублікі, якія цяпер танцуюць, большасць заслужаных, а таксама маладых вядучых артыстаў тэатра. Заслуга ў гэтым належыць, вядома, усяму педагогічнаму калектыву вучылішча, у які ўваходзілі і ўваходзяць такія педагогі, як цяперашні мастацкі кіраўнік вучылішча К.Малышава, Н.Младзінская, З.Васільева, А.Нікалаева, І.Савельева, А.Карзянкова, В.Дудко, Э.Сінева, А.Калядэнка, М.Пятрова, В.Швяцова, Л.Чахоўскі, Э.Турусава, У.Камкоў, А.Мартынаў, Г.Сінельнікава, Н.Нікалаева, Л.Халецкая, В.Мацкевіч і іншыя. Будзем успамінаць пра іх з удзячнасцю, гледзячы на поспехі іх вучняў – артыстаў Беларускага акадэмічнага тэатра оперы і балета.

Заслужаны артыст БССР Яўген Міхайлавіч Глінскіх працаваў у мінскім оперным тэатры параўнаўча невялікі тэрмін, менш за дзесяць гадоў, але ўсе, хто бачыў яго на сцэне, хто быў побач з ім, захоўваюць пра яго самую добрую памяць. Ён прыехаў у Мінск ужо сталым танцоўшчыкам, які меў вялікі вопыт работы ў балетных трупях Свядлоўска і Пярмі, і адразу стаў самым танцуючым вядучым салістам трупы. Прыгожы, высокі, стройны, ён цудоўна танцаваў усіх лірыка-драматычных герояў балетнага рэпертуару. Прагны да работы, зычлівы і памяркоўны чалавек, які загараўся кожнай новай партыяй, ён танцаваў практычна з усімі балерынамі тэатра, сярод якіх былі прадстаўнікі некалькіх пакаленняў. А.Нікалаева і Т.Караваева, Б.Карпілава і Н.Давыдзенка знайшлі ў ім чулага, надзейнага партнёра. Н.Давыдзенка стала апошняй, з кім ён станцаваў балет на сцэне нашага тэатра. «Яшчэ перад спектаклем я адчуў сябе кепска, – расказвае Яўген Міхайлавіч, – па дарозе ў тэатр чамаданчык з грымам выпаў з маіх рук. Але было няёмка адмаўляцца танцаваць проста перад пачаткам

спектакля і вельмі хацелася памагчы маладой балерыне, – для Ніны Давыдзенка гэта “Спячая прыгажуня” была дэбютам, і яна так да яе рыхтавалася, так старалася. Пасля спектакля я яшчэ дабраўся да гасцініцы і паспеў прыпаліць цыгарэту. А далей ужо нічога не памятаю, здаецца толькі, што як быццам я закрычаў ад болю». Урачы вызначылі інфаркт і паклалі 35-гадовага танцоўшчыка на некалькі месяцаў у бальніцу. Выйшаўшы з яе, Яўген Міхайлавіч стаў выкладаць у харэаграфічным вучылішчы – сярод яго вучняў заслужаны артыст БССР, цяпер таксама педагог вучылішча Л. Чахоўскі, салісты балета Л. Палякоўскі, Я. Мінін і іншыя танцоўшчыкі тэатра. Другі інфаркт зноў надоўга паклаў Я. Глінскіх у ложка, але і ён не змог адлучыць выхавацеля ад выхаванцаў. І толькі катэгарычныя патрабаванні ўрачоў пасля трэцяга інфаркту вымусілі Яўгена Міхайлавіча пайсці з вучылішча.

Оскар Уайльд сказаў неяк, што ўвесь свой геній ён уклаў у жыццё, на мастацтва застаўся толькі талент. Баюся, што прафесія артыста балета не дала б яму гэта зрабіць: гісторыя амаль кожнага сапраўднага танцоўшчыка – гэта гісторыя абмежаванняў, накладваемых на ўсё тое, што знаходзіцца за межамі балета і што, уласна кажучы, і называецца ў побыце жыццём. Напэўна, гэта мела на ўвазе салістка ДАВТа БССР, дыпламантка Міжнароднага конкурсу артыстаў балета Наталля Філіпава, калі з перакананнем, як жыццёвы прынцып, прамовіла фразу: “Калі табе дрэнна – добра балету!”. Табе дрэнна, калі ад напружання баляць ногі, калі ты не маеш права як след паесці, калі ты не ў стане думаць пра што-небудзь, акрамя вячэрняга спектакля. Табе дрэнна, але затое добра балету, дзеля якога прыносяцца ўсе гэтыя ахвяры. Ён, быццам Малох, паглынае звычайнае чалавечае жыццё, робячы яго нярэдка дадаткам да сябе. “Акцёр на сваёй вытворчасці траціць не дрэва і не сталь, ён расходуюе сябе”, – сказаў у адным інтэрв’ю вядомы акцёр і рэжысёр М. Міхалкоў. Н. Філіпава як бы прадаўжае яго думку, пераводзячы яе ў асабісты план: «Але я трачу свае сілы і нервы без роздуму і шкадавання. Я б хацела мець больш здольнасцей і ведаў для таго, каб больш аддаць балету. Хоць з-за яго ў мяне ў звычайным, “закулісным” жыцці далёка не ўсё лёгка і проста, я не адчуваю сябе пакрыўджанай. Я чалавек на сваім месцы, і маё месца ў тэатры».

І сапраўды, прадвызначанасць Наташы для тэатра, яе асаблівую акцёрскую выразнасць прымецілі ўжо ў харэаграфічным вучылішчы. Педагог яе, у мінулым выдатная балерына Ніна Фёдараўна Младзінская, нават паставіла спецыяльна для Філіпавай, тады яшчэ вучаніцы перадвыпускнога класа, канцэртны нумар на музыку А.Лядава. Дзяўчынка іграла ў ім фантастычную лясную кікімару. Захінутая ў зялёнае трыко, маленькая, злосная, яна нападала на падарожніка, палохала і дражніла яго, кружыла па бездарожжы, валіла з ног. З дзіўнымі рухамі, са збытанымі валасамі, яна раптам павісала на шыі ў добрага моладца, узбіралася яму на плечы, змяёй выслізгвала з-пад ног. Жудаснаватая пластыка кікімары адштурхоўвала, але чалавечыя пакуты, якія часам мільгалі ў яе поглядзе, прыцягвалі ўвагу, прымушалі ўгледзецца ў яе больш пільна. Вучаніца Н.Філіпава стварала складаны вобраз істоты, адначасова каварнай і жаласлівай, якая пакутуе ад сваёй пачварнасці і змушае пакутаваць іншых. Такая вострая выразнасць была па сіле дарослай балерыне, і Наташа зусім не выпадкова на Міжнародным конкурсе артыстаў балета была ўзнагароджана дыпламам за акцёрскае майстэрства.

Але, нягледзячы на гэты вялікі поспех, пачатак яе шляху ў тэатры не суправаджаўся гукамі фанфар. Наташа закончыла вучылішча, калі ў балет прыйшла мода на высокіх танцоўшчыц, яна ж была маленькая, тоненькая, па старых тэатральных канонах яе амшыа вызначалася як інжэню і травесці. Роля Амура ў “Дон Кіхоце”, а затым аднаго з анёлаў у “Стварэнні свету” надоўга пагражалі стаць асноўнымі яе партыямі. Але не такой была маладая артыстка, каб змірыцца з гэтым. Яна не змірылася з адсутнасцю “свайго” рэпертуару і самастойна, у нерабочы час, з дапамогай рэпетытара Н.Давыдзенка падрыхтавала і паказала мастацкаму савету партыю Папялушкі. Гэтак жа сама яна атрымала і зрабіла “сваёй” ролю Джуліі ў “Альпійскай баладзе”. Яна цудоўна станцавала таксама партыі Лізы ў “Лізе і Калене”, Радысачкі ў “Чыпаліна” (чаго варты ў яе выкананні ўжо хоць бы адзін ход, які стаў лейтматывам вобраза!), дзяўчынке ў “Сільфідзе”, якія былі блізкія яе індывідуальнасці. А потым раптам выявілася, што ў яе ёсць выйгрышныя, эфектныя ролі амаль ва ўсіх спектаклях. Тое, што ў іншых выглядала прахадным, непрыметным, у яе раптам ажывала і звінела звонкім голасам званочка,

пералівалася яркімі фарбамі. Нездарма ў “Шчаўкунчыку” партыя Шчаўкунчыка-лялькі, якая ставілася В.Елізар’евым для Н.Філіпавай, нясе сляды яе індывідуальнасці і з’яўляецца адной з самых яркіх у спектаклі. У вялікім трохкутніку, з велізарным намаляваным ротам яна спачатку з’яўляецца перад намі як вялікая завадная цацка, але хутка за знешнасцю лялькі мы выяўляем жывую, вясёлую і цёплую істоту. Яе рухі такія тэхнічна бездакорныя, а хітры позірк абпальвае такім сінім агнём, што рэцэнзенты балета ніколі не забываюць назваць прозвішча Філіпавай побач з выканаўцамі галоўных партый спектакля, а прэзідыум БТА адзначыў выкананне ёю ролі Шчаўкунчыка як лепшую акцёрскую работу года.

У мазаіку балетнага спектакля Н.Філіпава заўсёды ўносіць мажорныя і сонечныя фарбы, з’яўляецца жыццярадаснай, вясёлай, добрай. Быццам жывы агеньчык, яна на сцэне гарыць, свеціць, грэе. Такая ж яна і ў жыцці – вясёлая, дзейсная, ініцыятыўная, якая жыве жыццём тэатра. Здаецца, што без яе і трупа была б няпоўнай, і спектакль бы пазбавіўся чагосьці даволі істотнага. Балету хораша, калі яна на сцэне!

Яго твар стаў знаёмы, калі яго імя яшчэ не з’яўлялася ў афішах. Адна з асаблівасцей глядацкага ўспрымання заключаецца ў тым, што з масы танцуючых вока міжволі выбірае самага выразнага артыста і трымае яго як бы ў промні свайго глядацкага пражэктара. Ён спыняў увагу і затрымліваў яе. У “Спартаку” сярод многіх пакутных рабоў яго твар выказваў самы моцны боль, ён больш за іншых аднадумцаў Ціля суперажываў яго пачуццям, ён быў на сцэне самым шчырым сярод закаханых і самым разлютаваным байцом. Затым ён пачаў з’яўляцца ў эпизодах, ігравых сцэнках, маленькіх ролях, зробленых так сакавіта, што яны запаміналіся побач з галоўнымі. Запомнілася і яго імя – Леанард Палякоўскі. Паступова ролі пачалі станавіцца большымі, а яркасці не страцілі. Зраднік Рыбнік у “Цілі Уленшпігелі”, што асцярожна намацвае ступнёй зямлю, якая нібы гарыць пад яго нагамі; дамскі любімчык і жуір палкоўнік у “Прывале кавалерыі”, маладзецкія замашкі якога раз-пораз уваходзяць у супярэчнасць з узростам і падаграй; бесталкова нахабны, дурны сеньёр Памідор з “Чыпаліна”; разбэшчаная, шумная, какетлівая Марцэліна ў “Лізе і Калене”, – усе яны сталі цудоўнымі стварэннямі

танцора, засведчылі яго закончанае акцёрскае майстэрства. І ў той жа час Л.Палякоўскі прадаўжаў выступаць у маленькіх эпізадычных ролях, радуючы глядачоў жыццёвай паўнатай вобраза і праўдай сцэнічных паводзін. Гэта не проста – стварыць жывы паўнакроўны характар у адной – дзвюх кароткіх сцэнках, гэта рэдка каму ўдаецца і высока цэніцца ў балете. Каб добра выканаць маленькую ролю, трэба быць немаленькім акцёрам. Народны артыст БССР Валерый Міронаў шмат і плённа танцаваў на беларускай сцэне, ён выканаў вядучыя партыі амаль ва ўсім рэпертуары тэатра, але ўспамінаецца перш за ўсё выкананне ім параўнаўча невялікіх роляў: па-дэ-дэ з “Карсара”, Гармодыя ў “Спартаку”, дзе ён рэльефна абрысаваў вобраз двума – трыма штрыхамі. У маленькіх ролях артыстаў чакаюць часам вялікія ўдачы. В.Міронаў – Гамаш, С.Цітовіч – Мэдж, С.Філіпенка – Санча Панса – вось выканаўцы тых маленькіх роляў, якія праменяцца, нібы бурштын, і робяць спектакль жывым і шматфарбным. Не такая ўжо яна і маленькая, гэта маленькая роля!

Па аналогіі: сціплыя пасады памочніка рэжысёра і інспектараў балета не такія ўжо сціплыя. Яны вызначаюць унутранае жыццё трупы і спектакля, і іх займаюць вопытныя, даведчаныя ва ўсіх тонкасцях гэтага жыцця людзі. Вось ужо некалькі дзесяткаў гадоў гучыць па ўнутраным радыё голас Наталлі Фёдараўны Фінскай, сведкі і ўдзельніцы першых спектакляў беларускага балетнага тэатра. “Увага! Пачынаем спектакль, – гаворыць яна, – прашу ўсіх на сцэну!” – і, услухоўваючыся ў гукі уверцюры, у патрэбны, строга вызначаны момант адкрывае заслону. Адкрывае ў чарговы, шматтысячны раз. Яна трымае ў галаве ўвесь балетны рэпертуар і напамінае кожнаму з дзейных асоб пра яго выхад на сцэну. Па трыццаць з большым гадоў працуюць у тэатры салісткі балета Ірына Дзідзічэнка і Ірына Сарокіна – цяперашнія памочнікі рэжысёра, іначай, балетмайстра. Іх “закулісная дзейнасць” арганізуе і каардынуе работу нябачнага для вачэй глядача складанага харэаграфічнага механізма, і ў тым, што спектакль ідзе гладка, заслуга належыць ім, “дыспетчарам танца”.

“Гаспадыня ўдачы” не ўсіх надзяляе сваёй увагай. У балете некаторым таксама не шанцуе, як і ў звычайным жыцці. Бывае, што і здольнасці ёсць, і знешнасць, і працавітасць, але не міласцівая яна, фартуна, і прапускаецца патрэбны момант, нечакана адбываецца траўма, не “бачыць” тваю індывідуальнасць балетмайстар. У кожным тэатры можна назваць, на жаль, нямала імёнаў таленавітых артыстаў балета, якія на пачатку шляху падавалі вялікія надзеі, але потым не дасягалі абяцаных вышыняў, не выходзілі на “зададзеную траекторыю”. У беларускім балете адной з такіх стала, як мне здаецца, Вера Елсукова. Калі яна ўпершыню з’явілася на сцэне, маладая, прыгожая, з усімі прыметамі артыстычнай індывідуальнасці, ёй прадказвалі многае. У канцэртным “Цыганскім” на музыку Жалабінскага яна трывожыла пакутай і страсцю, сумам і радасцю рамантычнай і загадкавай душы. З’яўляючыся не часта, то ў адным, то ў другім спектаклі, яна ўражвала ўменнем зафіксаваць у пластыцы лятучую прыгажосць жыцця і прымушала чакаць сваёй наступнай ролі... Але... Яна прыйшла працаваць у тэатр у той момант, калі, шчыра кажучы, усе “вакантныя” месцы былі занятыя, і яе партыі былі размеркаваны паміж некалькімі іншымі выдатнымі характарнымі танцоўшчыцамі. Калі ж паміж імі ўтварыўся прасвет, не склаліся адносіны з пастаноўшчыкам, калі ж і гэта мінула, у балетных спектаклях пачало знікаць само амплуа характарнай танцоўшчыцы.

Вобразы, створаныя В.Елсуковай, вядома, жывуць у памяці яе калег і тых, хто бачыў яе на сцэне. Але як не пашкадаваць пра тое, што яна магла зрабіць і не зрабіла. Тут многае недаатрымалі як гледачы, так і сама артыстка.

Увогуле, углядаючыся ў гісторыю балетнага тэатра, бачыш не толькі перамогі і дасягненні, але часта – разбітыя спадзяванні, горыч незадаволенасці, няўдалыя артыстычныя (ды і не толькі артыстычныя) лёсы. Прымаўку “мастацтва патрабуе ахвяр” успрымаеш зноў, калі думаеш пра тых, хто затрымаўся на ўзлётнай паласе, чья зорка так і не засвяцілася на высокім балетным даляглядзе.

“На экран выпырхнула балетная пара. Ён быў у трыко, яна – у шараварах. Некаторы час балерына, размінаючыся, хадзі-

ла вакол партнёра і прымервалася. Потым разбеглася і ўскочыла на яго. Не, ён не паддаўся і адкінуў яе. Але яна зноў кінулася на яго і ўчапілася, як клешч. Тады ён пачаў змагацца з ёй, спрабуючы яе скінуць, не, яна не саступіла. Колькі ён ні кідаў яе, ні круціў у паветры, нічога не атрымлівалася. Тады яму нічога не заставалася, як панесці яе за кулісы і там прыкончыць пад вышцё трубаў і буханне барабана”. У гэтай цытаце з кнігі М. Анчарава, высокаадукаванага, інтэлектуальнага пісьменніка, утойваецца двухбакова вострая насмешка. Ён іранізуе з балета, які так далёка пайшоў ад звыклых жыццёвых формаў, стаў такім спецыфічным, закадзіраваным мастацтвам. Яго цяжка зразумець недасведчаным, і з нагоды самой гэтай недасведчанасці, дакладней, неадукаванасці гледача, які ўспрымае харэаграфію з бытавога пункту гледжання і дарэмна шукае ў ёй прамога падабенства з навакольным жыццём. Сапраўды, балет стаў цяпер адным з самых складаных відаў мастацтва, і хоць у параўнанні з мінулым, калі ён існаваў для некалькіх дзесяткаў тысяч эліты, папулярнасць яго непамерна ўзрасла, усё яшчэ застаецца нямаля людзей, якія яго не разумеюць.

Малады саліст балета Беларускага опернага тэатра Сяргей Манзалеўскі нарадзіўся і вырас у рабочай сям’і. У шаснаццаць год ён вырашыў паступаць у радыётэхнічны тэхнікум і, здаўшы ўсе экзамены, выпадкова па чужых справах зайшоў у харэаграфічнае вучылішча. Там ужо закончыўся прыём на народнае аддзяленне, але адно месца заставалася незанятым. Хтосьці з педагогаў вучылішча ўспомніў, што ён бачыў Сяргея ў самадзейным танцавальным ансамблі Палаца піянераў, і прапанаваў яму паступіць на свабоднае месца. Калі дома бацька даведаўся, што Сяргей хоча стаць танцорам, ён здзівіўся: што за такая несур’ёзная прафесія, і прапанаваў яму лепш ужо ісці да яго ў вучні. Калі ж сын, стаўшы артыстам тэатра, атрымаў першую зарплату, бацька здзівіўся зноў: няўжо за гэта балаўство яшчэ і грошы плацяць? З таго часу Сяргей неаднойчы прыносіў дадому наскрозь мокрыя ад поту рэчы і вадзіў бацьку ў тэатр, але адносіны таго да спецыяльнасці сына асабліва не змяніліся. Не падзялялі любові Сяргея да балета і яго старыя сябры – схадзіўшы пару разоў па яго запрашэнні на спектаклі, яны казалі: “Што там у вас у бале-

це робіцца, не вельмі зразумела, усе нечага скачуць, скачуць... Вось калі ты танцаваў у самадзейнасці, было лепш”.

Па-свойму яны мелі рацыю. Сённяшні балет нялёгка ўспрымаецца без пэўных глядацкіх навыкаў, эрудыцыі, спецыяльнай адукацыі. Ролі ж, якія часцей за ўсё выконвае ў іх С.Манзалеўскі, яшчэ больш складаныя. Ён пераважна танцуе гратэскавыя партыі, а гратэск патрабуе трэніраванага ўяўлення, умення мысліць мастацкімі асацыяцыямі, бо ён зрушвае звыклыя нормы, іграе на парадоксах, разбурае клішэпадобнае мысленне. Мітусіцца, мільгае, незвычайна рухаецца, напрыклад, здраднік Рыбнік – Манзалеўскі ў балете “Ціль Уленшпігель”. Ён то па-змяінаму падпаўзае да галоўных герояў і, як дробны шкоднік, рабалепаствуе перад моцнымі свету, то, як раздуранае дзіця да цацкі, цягнецца да штурвала ўлады, то становіцца часткай страшнага робата, механічнага аўтамата, які знішчае, топча і душыць усё жывое. Метадам “ад супрацьлеглага” стварае артыст свайго Д’ябла, у якім усё, здаецца, супярэчыць чалавечым ідэалам. У грыве С.Манзалеўскага ўвогуле часта бывае цяжка пазнаць. Немалады і ўладарны военачальнік Нуралі з “Бахчысарайскага фантана”, з яго нахабна паголенай галавой, выстаўленымі грудзямі і драпежна разведзенымі рукамі, мала вяжацца са стройным, сціплым хлопцам з жывым, хуткім позіткам. Сяргей валодае мастацтвам пераўвасаблення, умее карыстацца прыёмамі няпростай сучаснай вобразнасці. “Цяперашні балетны спектакль – гэта складаны свет, – гаворыць артыст, – і я хачу, каб ён быў зразумелы ўсім і сам імкнуся спасцігнуць яго законы. Цяпер я вучуся на трэцім курсе інстытута, у будучым, відавочна, вазьмуся кіраваць танцавальным калектывам. Я хацеў бы навучыць любіць харэаграфічнае мастацтва такіх жа, як я, хлопцаў і дзяўчат майго Заводскага раёна”.

С.Манзалеўскі не адзінокі ў сваіх памкненнях. Харэаграфічнай самадзейнасцю, навучаннем танцу ў школах і гуртках займаюцца ўжо многія былыя і цяперашнія артысты нашага балета. На сцэне і па-за ёй, у грыве і без грывы яны робяць адну важную і карысную справу – памагаюць юнакам і дзяўчатам лепш зразумець харэаграфію, далучыць іх да мастацтва, садзейнічаюць мастацкай адукацыі і эстэтычнаму выхаванню нашай моладзі.

Самыя яркія, “ударныя” танцы спектакля, эфектныя дывертысментныя нумары, “ажыўляжы” тонных акадэмічных балетаў – усё гэта было прэрагатывай артыстаў характарнага амплуа і высоўвала павышаныя патрабаванні да іх выразнасці, тэмпераменту, пачуцця стылю. Без здольнасцей менавіта да гэтага віду творчасці тут не абысціся, у масе згубіцца не ўдаецца, бо характарныя танцоўшчыцы заўсёды на віду, заўсёды салісткі.

Балерына, якая вядзе спектаклі, у другім акце можа выправіць уражанне ад промаху, дапушчаным у першым, а ў трэцім і зусім заваяваць сэрцы глядачоў. А характарная танцоўшчыца павінна ўмець гэта зрабіць адразу, нічога не пакідаючы на потым, бо ёй не даецца час на выпраўленне памылак. Яна павінна сказаць і зрабіць усё за 3–4 хвіліны свайго знаходжання на сцэне.

Хоць патрабаванні, якія прад’яўляюцца да артыстаў гэтага плана, высокія, у беларускім тэатры працавала нямала цудоўных характарных танцоўшчыц: народная артыстка БССР В.Крыкава, заслужаныя артысткі І.Дзідзічэнка і Р.Красоўская, артысткі С.Цітовіч, В.Елсукова. Валодалі гэтым мастацтвам і асобныя балерыны, якія танцуюць характарныя танцы побач з класічнымі. Гэтай рэдкай шырынёй дыяпазону валодалі ў поўнай ступені на беларускай сцэне толькі А.Нікалаева і А.Карзянкова, а таксама юная Т.Шаметавец, якая выступае на сцэне сёння.

Цяжкасці гэтага амплуа стануць больш зразумелымі, калі сказаць, што геаграфія яго ахоплівае ўсе краіны і кантыненты, а храналогія працягваецца ад першабытных часоў да нашых дзён. Характарны танцоўшчык павінен умець пераўвасабляцца то ў неўтаймоўнага варвара, то ў эlegantнага арыстакрата, то ў прадстаўніка таго або іншага народа. Відаць, пра аднаго з такіх майстроў старажытнага мастацтва характарнага танца расказаў Лукіян, прывёўшы словы аб ім здзіўленага іншаземца: “Я і не ведаў, прыяцель, што, маючы адно гэтае цела, ты валодаеш мноствам душ”.

Характарны танец у чыстым выглядзе сёння займае на сцэне меншае, чым раней, месца, ён стаў здабыткам толькі старых, класічных балетаў. Сучасныя харэографы сплаўляюць яго з акадэмічным танцам, дамагаючыся стылістычнай еднасці і большай выразнасці лексікі спектакля. Знікае, адпаведна,

і ампула. Прыроджаныя характарныя танцоўшчыцы і танцоўшчыкі бяздзейнічаюць, сумуюць, як клінкі, укладзеныя ў ножны. Але не-не, ды хто-небудзь з крытыкаў і нагадае пра былое раскашаванне характарнага танца, папракне балетмайстраў за невыкарыстанне яго сродкаў. З задавальненнем успамінаюць пра характарных артыстаў глядачы. Як ведаць, можа, наступны спіральны віток балетнай паэтыкі верне ім былую магутнасць? І зноў зазіхаціць, быццам дамаская сталь, іх адточанае майстэрства, заіскрацца радасцю яго фарбы.

...Быццам парасткі жыцця, з'яўляюцца з-за пандуса, які знаходзіцца ў глыбіні сцэны, чалавечыя рукі. Мноства далоняў імкнецца да святла, сонца, і з імі з улоння маці-зямлі вырастаюць яе дзеці – людзі, чалавецтва. Зацягнутыя ў трыко цялеснага колеру, гэтыя першыя людзі выглядаюць безбаронна аголенымі. Адамы і Евы пачынаюць свой жыццёвы шлях, і дзіўным захапленнем асвятляюцца іх вочы, якія ўпершыню ўбачылі свет, сарамлівая пяшчота першага кахання трымціць у іх дотыках, цяжкая радасць працы напаўняе рухі. Іх пластыка, то сінхронна вывераная, што рухаецца адзінай воляй, то разняволеная, свабодная, экстатычна парывістая, якая з'яўляецца нібы спантаным праяўленнем пачуццяў, паступова, ад сцэны да сцэны, пазначае контуры манументальнага вобраза людской масы. Перад глядачамі праходзіць як бы “спрасаваная” ў часе гісторыя чалавецтва, пакідаючы незвычайна моцнае, хвалюючае ўражанне. Мы бачым, як ідуць людзі сваім нялёгкім шляхам, пераадольваючы перашкоды, бездані, узбіраючыся на стромы, адчайваючыся і зноў уздымаючыся, захопленыя надзеяй. Стомленасць валіць іх з ног, ураганы разрываюць ланцугі рук, маці губляюць сваіх дзяцей, жонкі – мужоў. Але, згінаючыся пад цяжарам непасільнай ношы, процістаючы няўмольнаму бегу часу і бурам эпох, загартоўваючыся і мужнеючы ў барацьбе, людзі ўсё ідуць і ідуць наперад, вышэй, далей...

Як не падобна апісаная сцэна з пастаўленага ў мінскім тэатры “Стварэнне свету” на сцэны з удзелам кардэбалету са спектакляў мінулага стагоддзя!

Апранутыя ў шоўк і аксаміт пейзажы, якія выяўлялі народ, фантастычныя нерэіды, сільфіды і дрыяды, світа каралёў і прынцаў – вось часцей за ўсё тыя ролі, якія іграў кардэбалет

у балетах мінулага. Адпаведна з пануючым поглядам на народ і ролю мас у развіцці гісторыі ён служыў пераважна фонам, на якім разгортваліся лёсы галоўных герояў.

Сапраўды грандыёзны шлях пройдзены балетам, ад найўнага эскапізму спектакляў XIX ст. да сапраўды мастацкага пераўтварэння сацыяльнай, грамадска значнай тэматыкі!

Сучасныя харэографы значна ўскладнілі ў параўнанні з мінулым функцыі кардэбалету. Ён з'яўляецца зараз не толькі адным з галоўных дзейных асоб, але і ўступае ў розныя сувязі з героямі балета. Ён то выяўляе ўнутраны стан героя, то, быццам старажытнагрэчаскі хор, каменціруе яго дзеянні, то кантрапунктам праводзіць сваю тэму. У розных іпастасях паўстае, напрыклад, кардэбалет у “Кармэн-сюіце”. У пачатку балета ён – злітая з гераіняй бравурная, узвышаная людская маса; затым кантрастны фон, які падкрэслівае ардынарнасць натоўпу і адзіноту індывідуальнасці; бліжэй да фіналу ён нясе ў сабе своеасаблівы касандраўскі пачатак, як бы прадказваючы будучыню. Рэзкія, сечаныя рухі дзяўчат і юнакоў у чырвоных башлыках злавесна апярэджваюць трагічную развязку. Танец масы нясе тут у сабе не адзін сэнс, ён бівалентны, трохвалентны, амбівалентны. У шматлінейным узаемадзеянні з музыкай, сцэнаграфіяй голас кардэбалету надае балету поліфанічнае гучанне, уздымае да ўзроўню харэаграфічнай сімфоніі.

Не дзіўна, што многія з артыстаў кардэбалету паступова вырастаюць у цікавых, яркіх салістаў. Ды і амаль усе вядучыя танцоўшчыкі пачыналі з кардэбалету, прайшлі гэтую нялёгкую, але неабходную школу.

Ідуць у салісты лепшыя, якія даказалі сваё права заставацца на сцэне ў адзіноце, прыцягваюць да сябе ўвагу ўсёй глядзельнай залы. А кардэбалет папаўняецца новымі маладымі артыстамі, многія з якіх пройдуць з трупай усё жыццё. Прыгледзімся да твараў танцуючай на нашай сцэне масы людзей, – гэта калектыўны герой не толькі асобнага народна-гераічнага спектакля, але ўсяго балетнага тэатра.

ДУШОЙ ИСПОЛНЕННЫЙ ПОЛЕТ

“Неман”, 1986, № 12

В конце прошлого года артисты балета оперного театра нашей республики вернулись из длительной, почти двухмесячной поездки по Испании и Португалии. Это были уже далеко не первые их гастроли за пределами нашей страны, но, может быть, самые ответственные и длительные. В Испании, знаменитой своими фламенко, фанданго и хотами, надо было не уронить славу советской хореографии, завоеванную за рубежом лучшими нашими коллективами и солистами – “звездами” советского балета. С огромным волнением белорусские артисты ждали первых рецензий – успех превзошел самые смелые ожидания. Авторы многочисленных статей, посвященных белорусскому балету, с одобрением отмечали высокую технику Н.Павловой – Одиллии, отточенное изящество Т.Ершовой – Маши, силу драматизма В.Комкова – Спартака, необычайную психологическую выразительность В.Иванова – Хозе. Имя же нашей Инессы Душкевич рецензенты предлагали запомнить как имя будущей мировой знаменитости!

Чем же примечательно искусство наших артистов балета, как наследуют они традиции своих предшественников и каковы, наконец, они, эти традиции?

Сложной, трудноразрешимой представляется задача конкретно и точно определить черты национальной исполнительской школы. В каком соотношении находятся они с национальным характером народа, да и сам этот характер – миф или реальность? – как недаром вопрошали социальные психологи, сетуя на расплывчатость его контуров, на трудную уловимость его для науки. Говорить о лиризме, юморе, оптимизме, добродушии как свойствах мироощущения белорусов? Но они присущи и многим другим народам. Обозначать героическую тему как одну из доминантных тем национальной хореографии? Но то же можно сказать и об искусстве других республик. Да и явления эти не статичны, они эволюционируют, трансформируются вместе с жизнью народа, его историей, и зафиксировать одну какую-то черту или стадию – это значило бы остановить само время.

Формирование исполнительского стиля связано со многими социальными, духовными, идеологическими процессами, а также факторами, лежащими в сфере самого искусства, среди которых и наследование традиций, и личность творца, и логика собственно художественного развития и многое другое. Изменение хотя бы одного из этих слагаемых ведет к модификациям исполнительского искусства, ибо художник, творец или интерпретатор формируется в тесной связи со всей окружающей его действительностью. На смену отжившему, устаревшему приходит новое, современное. Изменяется и амплитуда преемственности, она увеличивается как вглубь, так и вширь, вбирая в себя опыт других культур.

Тот факт, что белорусский балетный театр – детище советской эпохи, наложил отпечаток на формирование его исполнительской школы, которая была открыта для интернациональных идей и стала развиваться в русле, едином со всей советской хореографией. Влияние лучших традиций русского балета, непосредственная помощь его мастеров позволили артистам молодой белорусской труппы с самых первых шагов органично сочетать освоение опыта академического русского и советского балета с изучением танцевального творчества собственного народа. И на каждом из последующих этапов развития стремление к синтезу этих сфер придавало своеобразную окраску создаваемым актерами образам, поиски национального колорита постоянно сопрягались с решениями проблем, поставленных жизнью.

В 30-е годы, время становления профессионального балетного театра, “первый призыв” белорусских артистов был как бы вынесен на гребень искусства самим творческим энтузиазмом строителей первых пятилеток. Победив внешних и внутренних врагов, преодолев разруху и голод, советский народ воздвигал величественное здание нового мира, и белорусские артисты были захвачены созидательным пафосом, – они строили новую социалистическую национальную культуру. В первом же поставленном в только что открытом в 1933 г. оперном театре балете “Красный мак” они обратились к актуальнейшей для тех дней тематике, с радостью воплощали на сцене образы советских моряков, китайских рабочих, друзей и врагов Страны Советов. Но и в старых классических балетах под костюмами прошлых эпох бились сердца совре-

менников тех, кто сидел в зрительном зале. Трактолками традиционных балетных партий также повелевало время.

Балет Л.Делиба “Коппелия”. Балерина З.Васильева вдохнула в образ кокетливой Сванильды новую жизнь, адаптировала его в духе своего времени. В ее феноменально виртуозном танце, головокружительных вращениях, дерзких парениях звучали безоглядная смелость, волевая решительность, утверждались новые возможности женщины.

Ощущением юности мира, вольности свободной стихии был насыщен в ее исполнении и образ Одетты-Одиллии.

Артистам молодой труппы пришлось в краткий срок решать достаточно сложные художественные задачи: осваивать технику лепки реалистических образов, воплощать средствами пластики “истины страстей”, постигать гармонию красок драмы и комедии. Но главным достижением их в эти годы были, конечно, жизненно полнокровные, национально самобытные характеры в первом белорусском балете “Соловей”. Взрыв коллективной энергии, интенсивная работа по сбору и изучению танцевального фольклора, творческая самоотдача труппы позволили его авторам (композитору М.Крошнеру, сценаристу Ю.Слонимскому, балетмейстеру А.Ермолаеву) создать художественно впечатляющий, новаторский спектакль, где были уловлены и ярко воплощены героический пафос и динамика времени. Подлинно народные, сценически обобщенные образы главных героев создали в нем С.Дречин и А.Николаева. Запоминался Сымон, становящийся в финале балета вождем восставших крестьян. Хотя артист создавал образ человека из прошлого, но по сути своей то был исторически новый тип белоруса, не темный, забитый и бесправный мужик, а вершитель своей судьбы, натура деятельная, щедро одаренная от природы. Под стать ему была и Зоська – характер цельный, мужественный, волевой и одновременно обаятельно женственный. Появление в первом же национальном хореографическом спектакле таких крупных человеческих индивидуальностей было поистине знаменем времени. И не случайно поэтому А.Николаева и С.Дречин стали на балетной сцене самыми яркими представителями исполнительского искусства этого этапа. Их художественные достижения надолго определили русло сценических поисков в изображении людей из народа.

В первые послевоенные десятилетия искусство белорусских артистов балета совершенствовалось в спектаклях, самых разных по жанрам и стилистике. Обогащалось психологическое мастерство лепки образов, оттачивалась внешняя актерская техника, шире становилась палитра красок, отчетливее вырисовывались грани индивидуальностей. Тему доброй, светлой, по-славянски теплой женственности пронесла сквозь все свои роли Т.Караваева; в академически строгих и изысканно-элегантных пластических формах жили благородные, иногда чуть ироничные героини Н.Млодзинской, грациозностью и искренностью пленяла Б.Карпилова-Розенблат, экспрессией и мужественной энергией дышал танец Е.Глинских.

В созданной при театре балетной школе ее первый художественный руководитель З.Васильева стремилась построить обучение по системе знаменитого советского педагога А.Вагановой, ученицей которой она сама была. Традиции русской школы классического танца находили своеобразное преломление в национальных балетах, синтезируясь с рисунком народного танца – это хорошо заметно в искусстве белорусских артистов, создававших сценические образы представителей своего народа.

Разумеется, национальное эстетическое восприятие ярче всего утверждалось в оригинальном репертуаре. Если образы “Соловья” имели героико-романтический характер, то в “Князь-озере” В.Золотарева – К.Муллера действующие лица спектакля живут в мире фольклора, получившем лирико-драматическую трактовку. В “Подставной невесте” Г.Вагнера – К.Муллера персонажи, жители провинциального губернского городка, обрисованы в комедийно-сатирическом ключе, в “Пламенных сердцах” В.Золотарева – А.Ермолаева образы людей из народа приобретают героико-эпическое звучание, в экспериментальной “Повести о любви” В.Золотарева – А.Ермолаева на национальную балетную сцену впервые выходят современники. Постановщики и актеры в полной мере использовали богатые сценические возможности, предоставленные этими спектаклями для творческого самопроявления. Спектакль “Князь-озеро” немислим был без выдающегося мастерства А.Николаевой и С.Дречина; яркой лирико-драматической танцовщицей заявляет о себе в “Пламенных серд-

цах” Л.Ряженова; в новом для себя жанре гротеска выступает Е.Глинских; в “Подставной невесте” и “Повести о любви” как интересные, многообещающие артисты проявляют себя Н.Давыденко, В.Давыдов, В.Миронов, Н.Шехов.

В 60-е годы важнейшим событием в исполнительском искусстве становится утверждение современной темы, сценическое воплощение которой усложнило внутренний мир самих балетных героев, вело к обострению драматизма, к повышению экспрессии и технической оснащенности танца.

В грозную, суровую атмосферу XX в. первыми на нашу сцену вступили герои балета К.Караева – Н.Конюс “Тропой грома” негритянский юноша Ленни и белая девушка Сари. Их любовь сталкивается с бесчеловечностью расовой дискриминации, и финал их чувства друг к другу трагичен. Остро современные проблемы воплотились в балетах “Мечта” Е.Глебова – А.Андреева, где авторы размышляли о судьбах честного художника в капиталистическом мире, в спектакле “Свет и тени” Г.Вагнера – А.Андреева, где разоблачалась антигуманная суть религии. “Альпийская баллада” Е.Глебова – О.Дадишкилиани обличала фашизм, утверждала стойкость и мужество человека, отстаивающего свои идеалы до последней жизненной черты.

Время вызвало к жизни героев нового типа – людей сложных, мятущихся, нередко преодолевающих препятствия не только вовне, но и внутри себя. От актеров потребовалась способность выразить тревожное, полное драматизма мироощущение эпохи, они должны были уметь говорить о проблемах общечеловеческих и в то же время оставаться художниками национальными. И такие актеры явились. Глубокие, одухотворенные образы создали в этих спектаклях Л.Ряженова, А.Корзенкова, Н.Давыденко, И.Савельева, К.Мальшева, В.Давыдов, В.Миронов... Часто вопреки не совсем убедительному сценическому материалу. Для любой сколько-нибудь интересной партии всегда находились яркие интерпретаторы. Скорее можно было бы упрекнуть балетмейстеров в том, что из-за их просчетов, неполноценных режиссерских решений тех или иных партий страдали артисты балета. Ведь когда отсутствует убедительный сценический материал, дающий возможность построить человеческий характер, актер почти бессилён самолично, за счет своего таланта, исправить

положение. Не надо забывать, что отсутствие интересных ролей при кратковременности творческой деятельности артистов балета (в большинстве своем они уходят со сцены, не переступив сорокалетнего рубежа) часто трагически сказывается на их судьбах. Кто знает, сколько ярких образов не досчитались мы в периоды тех или иных спадов и кризисов в балетном деле из-за ошибок, безответственности или просто бесталанности балетмейстеров?

Трудно переоценить значение личности хореографа для уровня исполнительского искусства руководимой им труппы. Ведь в его деятельности так или иначе реализуются идейно-художественные запросы времени, не говоря уже о том, что аккумулируется сама творческая энергия всего исполнительского коллектива. Подчиняя артистов своей воле, требуя соблюдения установленных им правил и норм, балетмейстер в то же время представляет им возможности для самовыражения. Вот почему творческий поиск того или иного хореографа часто служит толчком для раскрытия новых граней актерской индивидуальности, иногда ранее неведомых даже самому актеру, а нередко и вообще как бы рождает “новых” актеров. Одновременно и сам балетмейстер не свободен от влияния личности актера. В зависимости от его индивидуальности он изменяет рисунок роли да и саму структуру образа. Актер, если он талантлив, становится в этом случае подлинным соавтором постановщика, также как композитор, либреттист, дирижер, художник. Не случайно счастливыми удачами, успехами, художественными открытиями знаменуется творческое единomyслие; в ходе создания спектакля такое соединение усилий – залог многократного увеличения силы эстетического воздействия и впечатления.

Белорусская хореография на протяжении своей истории знала немало крупных творческих побед. Число их еще увеличилось в 70-е годы, когда руководителем труппы стал балетмейстер В.Елизарьев, наделенный острым чувством современности в жизни и искусстве, когда в театр пришла новая генерация артистов, его единомышленников. Выпускники Белорусского хореографического училища теперь составляли подавляющее большинство труппы, в которой ведущее положение заняло третье поколение мастеров национального балета Л.Бржозовская, Н.Павлова, Ю.Троян, В.Саркисян,

В.Комков, В.Иванов, С.Пестехин. Ярko заявили о себе идущие им на смену И.Душкевич, Т.Шеметовец, Н.Дадишкилиани, Н.Филиппова, Л.Титкова, В.Полушкина, Л. Терентьева, Ж.Деш, А.Курков, Ю.Раукуть...

Именно многообразие ярких индивидуальностей при высоком уровне исполнительского искусства обеспечивает плодотворность поисков белорусского балетного искусства. Каждый из исполнителей несет на сцену целый мир красок и чувств, каждый по-своему претворяет свое понимание времени, воплощает наиболее близкие ему темы и образы. Все это сопрягается в многосложную картину жизни. Современный театр достойно продолжает и развивает лучшие художественно-стилевые традиции национальной культуры, заложенные предшественниками, что свидетельствует о постоянном и продуктивном процессе внутренней регенерации балетного искусства. Сменяются направления поисков, творчески осваиваются одни эстетические идеалы с тем, чтобы уступить место другим, обновляется репертуар, но неизменными остаются внутренние константы – стремление как можно реалистичнее, полнее и глубже отразить действительность, сохранить тот священный огонь творчества, без которого не бывает искусства.

Удивителен художественный энтузиазм, душевное горение тех, кто был первым, стал в театре живой легендой. Артисты и сейчас еще вспоминают увлеченность К.Муллера, который мог ночью разбудить актера, концертмейстера и начать излагать им внезапно пришедший замысел; яростную страсть А.Ермолаева, который не знал счета вариантам сценических решений вплоть до премьеры своего балета. А балерины и танцовщики, которые часто до изнеможения работали, шлифуя трудные поддержки, пируэты, па. К этим одержимым своим искусством людям словно магнитом влекло молодых артистов. Атмосфера коллективного творчества, взаимодействие художественного опыта поколений многих уберегли от поражений и потерь. Конечно, на белорусской сцене бывали актерские работы слабые и серые, но практически никогда не было в них пошлости, сентиментальности, натурализма, увлечения голым формотворчеством. “Коллегиальный контроль” устранял наросты, выпрямлял зигзаги. Естественно, движение исполнительских традиций не было прямолиней-

ным. В живой циркуляции опыта трудно бывает рассмотреть, какими путями идет взаимопроникновение, взаимодействие, взаимовлияние артистических индивидуальностей, у кого из исполнителей вдруг дает себя знать опыт предшественников, кто из учеников наиболее полно выразит идеалы своего учителя. Можно ли с уверенностью определить, от кого получила умение свободно распоряжаться всем спектром выразительных средств артистка “третьего поколения” Н.Павлова? Кто сможет сказать, откуда взялась эта аристократически-утонченная, ботичеллиевская грация у Л.Бржозовской; может, от одного из ее педагогов – ученицы А.Вагановой, академической в полном и лучшем значении этого слова балерины Н.Млодзинской? Не И.Савельева ли, артистка “второго поколения”, сумела научить своих учениц, танцовщиц 80-х годов Н.Дадишкилиани, Т.Шеметовец тому, чем так хорошо владела сама: культуре и масштабности танца, умной и сосредоточенной работе над ролью? Радостно видеть, как в исполнительском искусстве В.Полушкиной, Л.Терентьевой приобретают новое звучание черты, которые были свойственны их педагогу М.Петровой – чистота и отточенность пластики; нельзя не заметить, как на партиях одаренной И.Душкевич благотворно сказывается вдумчивая, серьезная работа педагога-репетитора Н.Давыденко, которая, кажется, еще сама недавно блистала на белорусской сцене; нас не оставляет равнодушными то, как в возвышенных, благородных героях Ю.Трояна, В.Комкова, В.Иванова, Ю.Раукутя вновь оживают романтически окрыленные принцы В.Давыдова.

В такой сложной цепи самый неожиданный и оригинальный танцовщик является на поверку ее органичным звеном, потому что нельзя не видеть взаимодействия его индивидуальности с опытом талантливых предшественников, а также направленности его поиска в будущее. Постоянное взаимовлияние прошлого и настоящего, традиций и новаторства как раз и обеспечивает диалектику преемственности, позволяет актерскому искусству жить и обновляться в соответствии с требованиями времени.

Семидесятые и первая половина восьмидесятых годов ставят перед белорусскими артистами новые сложные задачи. На балетной сцене появляются масштабные, глубоко философские спектакли, в которых соизмеряются прошлое и на-

стоящее, с публицистической остротой поднимаются социальные проблемы. В “Сотворении мира” А.Петрова, “Тиле Уленшпигеле” Е.Глебова, “Спартаке” А.Хачатуряна, “Кармен-сюите” Ж.Бизе – Р.Щедрина, “Болеро” М.Равеля и других балетах их постановщик В.Елизарьев стремится к симфонизации хореографической партитуры балета, к обновлению образности, к яркому синтезу искусств. Белорусский балет осваивает в эти годы опыт не только советской, но и мировой хореографии, умело и талантливо выявляя диалектику национального и интернационального.

Чтобы лучше уяснить, как трансформировался стиль исполнительства в связи с изменившимися эстетическими представлениями и художественными идеалами, сравним искусство двух ведущих танцовщиц 30–40-х и 70–80-х годов А.Николаевой и Л.Бржозовской.

А.Николаева воплощала в своих ролях новый для искусства тип женщины, сложившийся в бурях революционной эпохи. При всем разнообразии ее ролей и широте актерского диапазона (она с одинаковым успехом танцевала и классические и характерные партии) основными красками ее палитры были жизнеутверждающий пафос, героическая патетика, бурная энергия. Ее могучий, открытый и радостный темперамент, казалось, все согревал и освещал вокруг себя. Зоська, Надейка в национальном репертуаре, Китри, Одиллия, Коломбина, Царь-Девушка – в классическом, Тао-Хоа, Зарема – в советском были характерами цельными, сильными, бескомпромиссными. В образах крестьянских девушек балерина умела отыскать то, что делало их, эти образы, подлинно народными и национальными, притом была по-настоящему артистична, не забывала о театральной природе балетного искусства: ее игра даже в самые драматические моменты была лицедейством в лучшем и полном значении этого слова. Ликующим, ослепительным праздником запомнились ее выступления в характерных танцах – она буквально заражала зрительный зал.

Героини Л. Бржозовской несут в себе иной тип женственности. Под внешней сдержанностью они скрывают напряженный внутренний нерв. Если исполнительское искусство А.Николаевой можно сравнить с открытым сверкающим пламенем, то творчество Л.Бржозовской – это огнедышащая

лава под слоем вулканического пепла. Ее Ева, Фригия, Неле-Жизель, Одетта-Одиллия, Китри, Маша выглядели трагически хрупкими, незащищенными. Но эта незащищенность только оттеняла мужественность ее партнеров, побуждала на подвиг Адама, Спартака, Тиля, Базиля, Щелкунчика. Когда же требовалось действие от самих героинь Л.Бржозовской, они вдруг обнаруживали такую стойкость и силу духа, которым мог позавидовать любой воин. Сознание героинь Л.Бржозовской было далеко не безмятежно. Трагическая тема всегда находила в ней одухотворенного и глубокого интерпретатора. И, не порывая с национальными истоками, будучи воспитанницей белорусской школы, создавая конкретно-реалистические образы, она одновременно как бы воплощала характер Женщины вообще, создавала образ вечной, пленительной и мудрой женственности.

Различна и природа воздействия искусства двух балерин на аудиторию. Если А.Николаева непосредственно заражала зрителей своими эмоциями, ошеломляла их, сразу беря в плен, то Л.Бржозовская, постепенно вовлекая присутствующих в свой мир, погружала в глубины психологии, убеждала постепенно, исподволь, незаметно.

Но при всей несхожести исполнительского стиля и художественских индивидуальностей артисток многое их и сближает, потому что творчество А.Николаевой и Л.Бржозовской утверждает прежде всего реалистическую образность, высокие жизненные идеалы. Танец А.Николаевой и Л.Бржозовской всегда был их временем, выраженным в пластике.

В лучших балетах, созданных в последние полтора – два десятилетия, заметно явное стремление их авторов к многостороннему синтезу: в драматургии и образной структуре спектакля (музыкальный симфонизм, живопись, театральная режиссура), в лексике (слияние классического и характерного танцев, академического языка и новых классических форм), в поэтике и стилистике (творческое осмысление опыта хореографии 20-х годов, “хореодрамы”, “симфобалетов”, зарубежного балетного театра). Соответственные изменения происходят и в исполнительском искусстве. В нем сгладилось разделение артистов на актеров и танцоров, то есть исполнителей ролей пантомимно-игрового и танцевально-виртуозного планов, исчезло амплуа характерных танцовщиц, да и само поня-

тие “амплуа” претерпело серьезные изменения. Поскольку образы в нынешних балетных спектаклях перестали быть однокрасочными, ушла классификация актеров на лириков, чистых классиков, актеров драматического, гротескового или комедийного жанров. Изменилась сама глубинная поэтика образов. Если в 30–40-е годы основным принципом исполнительского искусства был, так сказать, танец в образе, то ныне актеры и хореографы стремятся прежде всего создать образ в танце, что, разумеется, требует от актера не только пластического искусства. Артисту современного балета приходится уметь буквально все, владеть всеми красками и жанрами. И не случайно, наверное, две одаренные молодые балерины труппы И.Душкевич и Т.Шеметовец, которым доступны партии необычайно широкого диапазона, ярко демонстрируют ныне именно эту идею синтеза.

Так, отвечая на запросы времени и самого искусства, все выше поднимается уровень исполнительства национального балетного театра.

ДАРОГІ ТВОРЧАСЦІ

“Польмя”, 1988, № 3

У мастацтве здараецца часам, што людзі, якія яму служаць, выбіраюць не прафесію, а лёс. Беларускі балетны тэатр у гэтым плане не выключэнне. Тут працавала і працуе нямала майстроў, дзейнасць якіх аказала вялікі ўплыў на развіццё нацыянальнага харэаграфічнага мастацтва, лёсы якіх, можна нават сказаць, сталі яго лёсам. Пра некаторых з іх – артыстаў, балетмайстра, дырыжора – я і хачу расказаць у гэтых кароткіх нататках.

“Часам мне здаецца, што тэатральныя поспехі мінулага перадаюцца генетычна ад аднаго пакалення да другога, фарміруючыся ў духоўным актыве народнай памяці, што мы жывём і паўнакроўна помнім тое, чаго ніколі не бачылі, адчуваем тое, да чаго не дакраналіся”. Гэтая думка вядомага рэжысёра Марка Захарова, здаецца мне, падыходзіць і да балета. У гісторыі беларускай харэаграфіі ёсць некалькі артыстаў, якіх на сцэне не бачыў практычна ніхто з сучасных выканаў-

цаў, але пра іх не забылі – іх імёны сталі легендамі. Адно з іх – імя народнай артысткі БССР Зінаіды Анатольеўны Васільевай, якая працавала ў беларускім тэатры ў перадаенныя і пасляваенныя гады.

Як пра выдатную балерыну, пра яе загаварылі адразу пасля заканчэння ёю ў 1933 годзе Ленінградскага харэаграфічнага вучылішча па класе А.Ваганавай. Стаўшы адной з вядучых танцоўшчыц Ленінградскага Малога тэатра, маладая балерына адразу ж заваявала шырокае прызнанне. «Васільева – выключна таленавітая лірыка-камедыяная танцоўшчыца, пісаў кіраўнік балетнай трупы Ф.Лапухоў. – Сярэдняга росту, з паўпухіркавымі мышцамі і далёка не ідэальным складам, яна зрабілася любіміцай публікі, дзякуючы віртуознасці свайго класічнага танца. І справядліва называлася “балерынай, якая лётае”... Мужнасць і размахыстасць скачкоў у палёце Васільевай спалучаліся з чыста жаночымі якасцямі. Танец яе праменіўся вяселлем, гарэзнасцю і гэтым вельмі імпановаў нашаму глядачу».

Бліскуча выканаўшы галоўныя партыі ў балетах Ф.Лапухова, яна разам з балетмайстрам хутка перайшла на працу ў Вялікі тэатр Саюза ССР. Але пасля з’яўлення рэзкага крытычнага артыкула ў “Правде” пра балет Д.Шастаковіча “Светлы ручай” Ф.Лапухоў, які яго паставіў, быў вымушаны пакінуць тэатр і прыняў прапанову паставіць спектакль у Мінску. Сюды ж была запрошана і З. Васільева.

Прыезд на работу ў беларускі тэатр гэтай цудоўнай балерыны стаў вялікай падзеяй для балетнай трупы. Вось як апісвае яе з’яўленне К.Мулэр, які быў тады галоўным балетмайстрам опернага тэатра: «Помню, як у час адной з рэпетыцый у балетнай зале мы звярнулі ўвагу на тое, што нехта хаваецца за заслонай. Васільева адсунула заслону і знайшла артыстак балета, якія там схаваліся. Смеючыся, выцягнула іх з хованкі і пасадзіла на лаўку. Стала ў пазіцыю, каб пачаць варыяцыю, – раптам стук у дзверы. Увайшлі два артысты балета: яны, маўляў, пакінулі ў зале свае рэчы. Гэта была нагода застацца і паглядзець рэпетыцыю. З.Васільеву ў танцы яшчэ ніхто ў нас не бачыў».

Яна хітравата мне ўсміхнулася, зрабіла знак, каб я пачакаў. Стала ў пазіцыю і, зрабіўшы трайны піруэт, саслізгнула ў шпагат на падлозе. Усе ў недаўменні пераглянуліся: чакалі

варыяцыі з “Лебядзінага возера”. Васільева тым часам вывернулася, падскочыла і ўжо ўзяцела высока ў скачку, фіксуючы шпагат у паветры. Усе заапладзіравалі. Потым гарэзна адбегла ўбок і, не даўшы прысутным апамятацца, у імклівым тэмпе зрабіла кола і, як укопаная, застыла ў арабесцы.

Усё гэта яна зрабіла з незвычайнай лёгкасцю, весела, з імпэтам. Яе акружылі захопленыя дзяўчаты. Я зразумеў Васільеву. Ёй хацелася быць для іх проста сяброўкай, а не адчуваць сябе на п’едэстале прымы-балерыны.

...3. Васільева была эталонам нашай балетнай трупы. На яе імкнуліся раўняцца нашы салісткі».

На беларускай сцэне Зінаіда Анатольеўна з вялізным поспехам танцавала “Капелію”, “Арлекінаду”, “Бахчысарайскі фантаз”, “Марную перасцярогу” і з асаблівым – “Лебядзінае возера”. Не толькі глядачоў, але і калег уражвалі бязмежныя тэхнічныя магчымасці яе танца. У дуэтах яна рабіла столькі піруэтаў, што ў партнёраў сціраліся рукі, ашаламляльнае ўражанне выклікалі яе трыццаць два фугты, а пра яе скачкі складаліся ледзве не оды. “Палёт – ідэальнае ўвасабленне Васільевай. Яе бачыш у паветры з працягнутай наперад рукой і распластанымі, выпраямленымі нагамі... Васільева... ляціць бяспрашна, ляціць мяцежна, быццам пераадольваючы перашкоды, з гордай пераконанасцю і мудрым спакоем. Ляціць не над сцэнай, а над светам, якому радуецца і які радуецца ёй”.

3. Васільева па праву стала першым мастацкім кіраўніком Беларускага харэаграфічнага вучылішча, вяла педагагічную і рэпетыцыйную работу ў трупе, у гады вайны ў Каўрове, дзе збіраліся артысты беларускага тэатра, яна паставіла жыццесцвярджалную, радасную “Марную перасцярогу”.

Хвароба прымусіла Зінаіду Анатольеўну заўчасна пакінуць сцэну. У канцы 40-х гадоў яна паехала з Беларусі і занялася балетмайстарскай і педагагічнай дзейнасцю ў іншых тэатрах нашай краіны і за мяжой. Але традыцыі ваганаўскай школы класічнага танца, якія яна выхавала і ўкараніла на беларускай глебе, жывуць у харэаграфічным вучылішчы, у яго педагогах, у выпускніцах, якія танцавалі, танцуюць і будуць танцаваць на нашай сцэне. Жыве і памяць пра яе. Аб дзіўнай “балерыне, якая лётае” не толькі расказваюць ветэраны балета, здаецца, што яе паветраны цень лунае над вялікай сцэнай, якую яна

перакрывала двума – трыма імклівымі скачкамі, і кліча за сабой маладых, вабіць іх прагай дасканаласці.

Асоба Аляксея Мікалаевіча Ермалаева – народнага артыста СССР і БССР, тройчы лаўрэата Дзяржаўных прэміяў, – займае асаблівае месца ў гісторыі нашага савецкага балетнага тэатра. Ні на каго не падобны, ён не ўвайшоў, а, як пісалі крытыкі, літаральна “ўварваўся” на балетную сцэну. Да яго, як, можа, ні да каго іншага, не падыходзіла слова паслядоўнік. Яго немагчыма было ні з кім параўнаць, але затое скрозь пачалі параўноўваць з ім: “нагадвае Ермалаева”, “навучыўся ў Ермалаева”, “трымаецца пад Ермалаева”. Даўшы яму самабытную, непаўторную індывідуальнасць, нястрымны тэмперамент і небывалыя тэхнічныя магчымасці, прырода як бы сама адвяла яму ролю заснавальніка, пачынальніка. Так яно і атрымалася. А.Ермалаеў стаў адным з родапачынальнікаў гераічнай тэмы ў савецкім балете. У яго танцы ўпершыню з такім страсным напалам праявіліся мужная сіла, усёсакрушальныя парыў, якія сцвярджаюць магутнасць і ўладу Чалавека. Незабывальнымі застаюцца для гледачоў вобразы, створаныя А.Ермалаевым – марсельца Філіпа ў “Полымі Парыжа”, Базіля ў “Дон Кіхоце”, Тыбальда ў “Рамэа і Джульеце”, кавалера Рыпафрата ў “Мірандаліне” і многія-многія іншыя.

Шырокае прызнанне атрымала і педагогічная дзейнасць А.Ермалаева, які выхаваў, вывеў “у людзі” многіх выдатных танцоўшчыкаў савецкага балетнага тэатра. У кнігах, прысвечаных Ермалаеву, яго вучні і калегі з захапленнем і ўдзячнасцю пісалі пра яго як пра педагога і рэпетытара Вялікага тэатра.

Значна меншую вядомасць атрымаў Ермалаеў як балетмайстар, хоць гэтая сфера яго дзейнасці была, магчыма, не менш яркай, чым іншыя.

На гэта ёсць цэлы шэраг прычын. Па-першае, яго самыя значныя пастаноўкі, балеты “Салавей”, “Аповесць пра каханне” і “Палымяныя сэрцы”, былі зроблены на беларускай сцэне і паказаны лічаныя разы на дэкадах у Маскве (летам, у адпускны перыяд, так што большасць крытыкаў не змаглі іх убачыць). Па-другое, балеты гэтыя, створаныя ў часы перавагі эстэтычных прынцыпаў драмбалета, неслі ў сабе іншыя, супрацьлеглыя тэндэнцыі і проста не маглі быць ацэнены як

належыць. Творчасць балетмайстра Ермалаева, як і многіх іншых мастакоў, якія апярэдзілі свой час, здавалася, самім лёсам была прызначана для таго, каб быць зразумелай праз гады. І сапраўды, успамінаючы пазней пра пастаноўку Ермалаевым “Салаўя”, адзін са старэйшых майстроў савецкага балета Ф.Лапухоў пісаў, што такія таленты, выканальніцкія і “сочинительские” ў роўнай ступені, сустракаюцца рэдка, што “ў творчай садружнасці акцёра і пастаноўшчыка Ермалаеў быў і застаецца для мяне непераўзыдзеным узорам, звышхарэаграфічным тытанам”.

Зробленае Ермалаевым у першым беларускім нацыянальным балете стала не толькі сінтэзам, вынікам усяго папярэдняга развіцця, але і вытокам будучай нацыянальнай харэаграфіі. Здзіўляюць яго тагачасныя пошукі ў сферы танцавальнай абагульненасці, рэалістычнай умоўнасці вобразаў, яго імкненне да паэтычнага бачання свету, да ўвасаблення на балетнай сцэне прынцыпаў сацыялістычнага рэалізму, да сцвярджэння жанру народна-гераічнага харэаграфічнага спектакля. Знойдзенае А.Ермалаевым у “Салаўі” і “Палымяных сэрцах” лягло ў аснову беларускага балета, на многія гады вызначыла яго нацыянальную асаблівасць. Дагэтуль непераўзыдзенае яго ўменне харэаграфічна выяўляць вобразы фальклору, яго майстэрства ў стварэнні нацыянальнай пластычнай мовы шляхам сплаву народнага і класічнага танцаў.

Да многіх наватараў прызнанне, на жаль, прыходзіць са спазненнем. Бо ўсялякае адкрыццё – гэта пэўнае адмаўленне і ломка застаялых трафарэтаў мыслення, што, як правіла, выклікае сутыкненне думак, а нярэдка і саміх іх носьбітаў. Вакол Ермалаева заўсёды кіпелі страсці і шумелі буры. Гэтану садзейнічалі і яго асабістыя якасці. Ён не валодаў прыемнай для ўсіх дыпламатычнасцю, ён быў прамалінейна-рэзкі і востры на язык, размахысты і смелы ва ўчынках. Ён сам даваў магчымасць сваім ворагам і зайздроснікам – а яны ў кожнага таленту заўсёды ёсць – гаварыць больш пра яго чалавечыя недахопы, чым пра творчыя вартасці. І тым не менш сіла яго творчай асобы, артыстычнай абаяльнасці, розуму і натхнёнай творчасці была такая, што большасць з тых, хто яго ведаў, станавіліся яго страснымі прыхільнікамі і паклоннікамі.

У 1952 г. мы, вучаніцы старэйшых класаў харэаграфічнага вучылішча, раптам даведаліся, што нас выклікаюць у тэатр на рэпетыцыі балета “Аповесць пра каханне”, які ставіць вядомы Аляксей Ермалаеў. Першыя ж сустрэчы з ім усхвалявалі ўсіх. Здзіўляла сама асоба харэографа, якая не ўкладвалася ні ў якія каноны: яркая, гучная, фантазіруючая ўсё новымі ідэямі, фарбамі, думкамі. Ён прыдумляў нешта новае, дагэтуль нябачанае, што мяняла наша ўяўленне пра балетнае мастацтва. На рэпетыцыі ў тэатр мы прыходзілі заінтрыгаваныя і ў той жа час збянтэжаныя – было вельмі страшна чым-небудзь угнявіць гэтага скорога на расправу бога-грамавержца. Аляксей Мікалаевіч быў бязлітасны і ядавіты ў ацэнцы работы таго або іншага выканаўцы. Рэплікі, якія ён адпускаў у час рэпетыцый з прычыны чыёй-небудзь няўключнасці, бесталковасці або няўмення, маглі зваліць з ног і быка. Балерыны, якія выконвалі галоўныя партыі, плакалі амаль штодня. Але яны ж і працавалі з ім, як ні з кім іншым, самааддана, да самазабыцця, захопленыя магутнай плынню творчасці, разумеючы, што разам з ім яны ствараюць новае.

Мы, вучаніцы, валодалі тады меншым разуменнем. Занятая ў масавых сцэнах, мы часам моўчкі дзівіліся з адсутнасці ў танцах прывычных па, якім нас вучылі ў школе, здзіўляліся незвычайным вобразам. У адной са сцэн вяселля трактарыста Міхася і ткачыні Ларысы, на якое, па сюжэту балета “Аповесць пра каханне”, прыезджалі іх сябры і наладжвалі жартоўнае відовішча, нас усіх прызначылі паказваць трактар, на якім нібыта працаваў жаніх. Мне дасталася роля ці то поршня, ці то яшчэ нейкай дэталі, адным словам, я павінна была падымаць і апускаць самкнутыя над галавой рукі, дробна тупаць, разам з усімі, нагамі. Відаць, мой твар у час выканання гэтага па не выказваў асаблівага захаплення, таму што неяк на рэпетыцыі Аляксей Мікалаевіч раптам спыніўся каля мяне і адрывіста сказаў: “Што, не падабаецца? Танцаваць па-дэ-дэ цікавей? Добра, вось вам больш складаная творчая задача: адну руку працягвайце ўздымаць над галавой, а другой рабіце кругавыя рухі па жываце”. Хаваючы вясёлыя агеньчыкі ў вачах, ён пахмурна паглядзеў, як я безвынікова стараюся выканаць зададзенае. “Што, не атрымліваецца? А вы кажаце па-дэ-дэ. Рабіце, рабіце!” – і адышоў, задаволеная

пасміхаючыся. Толькі потым, з глядзельнай залы я змагла ўбачыць, як дасціпна і вынаходліва была вырашана сцэна з трактарам, вінцікам якога я была, і толькі яшчэ пазней здолела ацаніць усё значэнне эксперыменту, зробленага А.Ермалаевым у гэтым балете, яго спробы прарвацца ў малазведаную для балета сучасную тэму. Дарэчы, мы, вучаніцы, былі не адзінымі людзьмі, якія не зразумелі тады да канца задум А.Ермалаева. Некаторыя з сур’ёзных крытыкаў, рэцэнзуючы “Аповесць пра каханне” і прыгадваючы наш славуты трактар, абвінавацілі балетмайстра ў фармалізме і натуралізме адначасова, а пра асобныя сцэны наступнай яго пастаноўкі, балета “Палымяныя сэрцы”, пісалі, што іх трэба вырашаць больш рэалістычнымі сродкамі. У тыя гады праўда балета разумелася надзвычай вузка, у рамках бытападабенства, і ўмоўныя, сімвалічныя прыёмы часта аказваліся па-за межамі разумення рэалістычнага метаду.

Праз некалькі гадоў нацыянальныя балеты, а гэта былі ў асноўным пастаноўкі А.Ермалаева, сталі тэмай маёй універсітэцкай дыпломнай работы, а потым і кнігі. Вось тут і прыйшло асэнсаванне ўсяго таго, што зрабіў балетмайстар. Удакладняючы дэталі, я неаднойчы размаўляла з ім, прыязджаючы ў Маскву, прасіла прачытаць старонкі, прысвечаныя яго балетам. Мець справу з ім было нялёгка – ён выбіваў з каляіны звычайных, ветлівых размоў, калючы, рэзкі, прамы, ён патрабаваў іншага ўзроўню адносін, але затое гэта было бясконца цікава, і кожная сустрэча з ім літаральна ўразалася ў памяць. Ён не быў, у адрозненне ад многіх іншых, прыдзірлівым чытачом – ацэнкі ўласных пастановак ды і ўвогуле сваё мінулае яго цікавіла мала. Ён жыў сённяшнім і будучыняй. Нярэдка ў яго выказваннях прарываліся ноткі горычы. Адчувалася, што ён творча незадаволены, што ў ім жывуць і не даюць спакою шматлікія неажыццёўленыя задумы. Неяк на пытанне, якім ён бачыць нацыянальны балет, Аляксей Мікалаевіч буркнуў: “Вось зраблю, тады і ўбачым”. Лёс, на жаль, не даў яму гэтай магчымасці. Але і зробленае ім вельмі значнае. Беларуская харэаграфія абавязана яму многім. Яго творчыя прынцыпы, дасягненні і знаходкі сталі літаральна “скарбонкай мудрасці” для беларускіх харэографаў, з якой яны чэрпалі матэрыял для роздумаў і практычнай дзейнасці. І крыніца гэтая яшчэ далёка не вычарпана, хутчэй наадварот –

чым больш гадоў праходзіць, тым буйнейшай становіцца фігура балетмайстра А.Ермалаева, тым больш значны яго ўклад у харэаграфічнае мастацтва.

Калі на экране з’явіўся яе твар і загучаў нізкаваты, з ледзь прыметнай трэшчынкай голас, давялося адкласці хатнія справы, якія так зручна рабіць часам пры святле блакітнага экрана. Яна не проста прыцягвала ўвагу, яна прымушала замерці, баяцца прапусціць хоць адно слова. Я не здзівілася, калі даведалася пазней, што відэаінжынеры, якія правяраюць фільм перад паказам, пракручвалі яго сем разоў запар. Яна гаварыла пра музыку, пра жыццё, пра сябе без звычайнай прыгладжанасці, гаварыла шчыра, прама, не ўпрыгожваючы фактаў, не шкадуючы сябе, і яе твар з рэзкімі і вострымі рысамі рабіўся то рашучым і ўладарным, то мудра самотным, то асвятляўся іскрамі іранічнай усмешкі.

Народная артыстка рэспублікі Таццяна Міхайлаўна Каламійцава ўпершыню сустрэлася з беларускім оперным тэатрам у 1944 г. у Каўрове, дзе збіраліся эвакуіраваныя артысты. Яе, выпускніцу аспірантуры пры Маскоўскай кансерваторыі, запрасілі ў тэатр балетным дырыжорам. Т.Каламійцава была яшчэ маладым, але ўжо сталым сімфанічным дырыжорам, і натуральна, што пасля вайны яна вяртаецца да гэтай дзейнасці і некалькі гадоў кіруе сімфанічным аркестрам Беларускай філармоніі, выступае з канцэртамі. Але даўняя любоў да оперы, да вакалу зноў прыводзіць яе ў оперны тэатр, дзе яна працуе вось ужо больш за трыццаць пяць гадоў. Сімфанічная і оперная музыка назаўсёды застаюцца “першай любоўю” Т.Каламійцавай, але і балет паступова заняў значнае месца ў яе творчым жыцці. З ім прымірыла яе, паводле слоў Таццяны Міхайлаўны, асоба харэографа Васіля Вайнонена, з якім ёй давялося працаваць у першыя пасляваенныя гады над балетам Дрыго “Арлекінада”. “У мяне засталася самае прыемнае з успамінаў аб гэтым неардынарным чалавеку і мастаку, – гаворыць дырыжор, – баюся, што ў яго пра мяне склалася тады зусім іншая думка. Бо мне давялося стаць за пульт, мала ўяўляючы спецыфіку балета, не маючы часу на вывучэнне яго законаў”.

Спецыфіка ж балета вялікая. Глыбока памыляецца той, хто думае, што дырыжыраваць балетам лягчэй, чым сімфоніяй.

“Свабодай у аковах” называў стварэнне музыкі для балета П.Чайкоўскі. Для дырыжора гэтыя аковы робяцца трайнымі: ён павінен выконваць патрабаванні не толькі кампазітара, але і лічыцца з творчай канцэпцыяй пастаноўшчыка, індывідуальнасцямі выканаўцаў. Захваць разумную раўнавагу паміж усімі гэтымі, часам супрацьлеглымі складаемымі спектакля, стварыць гармонію паміж тым, што бачым і чуем, – нялёгкая задача, якая па плячы толькі таленавітаму дырыжору. Паспяхова вырашаць яе ў кожным канкрэтным выпадку памагалі Т.Каламійцавай, акрамя спецыфічна музычнай таленавітасці і абсалютнага слыху, здольнасць да тэатральнага бачання музыкі, бліскучая памяць, нежаночая рашучасць і воля. Кожная з гэтых яе якасцей заслугоўвае асобнай гаворкі.

Музыка многіх балетаў, асабліва створаных у мінулым, пісалася спецыяльна для харэаграфічнага ўвасаблення. Яна разлічана на сінтэз з пластычным дзеяннем, нясе ў сабе пэўную кінетычную пульсацыю, пабудавана на танцавальных рытмах і нярэдка не ўспрымаецца па-за сцэнай. “Музыка глядзіцца!” – пераканана заявіў пра балетную музыку адзін з самых вопытных савецкіх балетных дырыжораў. Такое ўменне бачыць музыку і адначасна адчуваць музычнасць пластыкі заўсёды вызначала Т.Каламійцаву. Нездарма яшчэ на пачатку яе шляху вядомы музыказнавец В.Галавінскі адзначаў прыгажосць яе жэста. «Таленавіты балетмайстар нярэдка прымушае дырыжора прыслухацца да яго разумення музыкі, якая заўсёды ўтрымлівае ў сабе магчымасці для розных прачытанняў, – гаворыць Таццяна Міхайлаўна. – Нават тая або іншая індывідуальнасць балерыны можа адбіцца на інтэрпрэтацыі партытуры. Н.Семізорова, скажам, бярэ незвычайна высокі тэмп у варыяцыі з трэцяга акта “Лебядзінага возера”, але даводзіцца падтрымліваць яе, бо тут праяўляе сябе не капрыз балерыны, а прапушчаныя праз яе свядомасць і цела токі часу, рытмы нашага, насычанага тэхнікай, стагоддзя. А наша Натэла Дадзішкіліяні выконвае варыяцыю з “Пахіты”, наадварот, у замаруджаным тэмпе, але робіць гэта так перакананай, напайняе яе такой паэтычнай значнасцю, што мне даводзіцца саступаць і ёй. Сама музыка ў гэтым выпадку набывае для мяне крыху іншы характар, раскрывае тыя свае бакі, якія раней не былі пачуты. Сказанае адносіцца, вядома, толькі да незвычайных выканаўцаў. Шэрыя ж танцоўшчыцы

ці тыя, што дастаткова валодаюць тэхнікай, імкнуцца толькі да зручнасці, функцыю дырыжора яны, на жаль, гатовы звесці да таго, каб “адгадаць і дагадзіць”. Каб не зламаць ім выступленне, даводзіцца часам ісці на кампраміс і ў гэтым выпадку. Але ўсё гэта магчыма, натуральна, толькі ў пэўных мастацкіх межах. Пры парушэнні іх дырыжор безумоўна выступае прыхільнікам інтарэсаў кампазітара».

Многія артысты беларускага балета (практычна ўсе пакаленні, пачынаючы ад А.Нікалаевай і канчаючы цяперашняй выпускніцай харэаграфічнага вучылішча) ведаюць і помняць Таццяну Міхайлаўну як добразычлівага, высокапрафесійнага памочніка і непадкупнага, патрабавальнага суддзю. Веданне спецыфікі харэаграфічнага мастацтва, незалежнасць поглядаў, вострая, хлёткая гаворка і аб’ектыўнасць крытычных выказванняў рабілі яе неаспрэчным аўтарытэтам. Нас, маладых танцоўшчыц, Таццяна Міхайлаўна наогул уражвала, ёю захапляліся, а з другога боку, баяліся больш, чым балетмайстра. У сваім свабодным чорным фраку, з прамымі валасамі вакол адухоўленага аскетычнага твару, яна была для нас уваабленнем самога духу музыкі, Паганіні, Лістам і Мравінскім у адной асобе.

Бліскучая памяць дазваляла Т.Каламійцавай дырыжыраваць самымі складанымі балетамі, не маючы перад сабой нот. Яна, як кажуць музыканты, заўсёды трымала не галаву ў партытуры, а партытуру ў галаве, і таму ясна бачыла ўсё, што адбываецца на сцэне. Гэтая творчая свабода дазваляла ёй дыхаць з выканаўцамі адным дыханнем, і часам нават здавалася, што ў яе пластыцы адлюстроўваецца тое, чым жыве сцэна. Дырыжор балета Вялікага тэатра Ю.Фаер цікава расказваў пра сцэны з дуэлі ў “Рамэа і Джульеце”: «Звычайна, пачынаючы з першага ўдару, я літаральна ўпіваўся вачамі ў сцэну, поўнасцю зліваючыся з дынамікай таго, што адбываецца. Тут ужо і сам і “колеш”, і “кідаеш”, і ледзь не курчышся, як Тыбальд на зямлі. Мне гаварылі, што часам і мае жэсты на гэтых ударах выглядалі збоку як рухі чалавека, які б’ецца халоднай зброяй...». Такі саўдзел дырыжора не раз дазваляў Таццяне Міхайлаўне вырочаць выканаўцаў з таго цяжкага становішча, у якое яны траплялі на сцэне. Парывістая, страсная ў жыцці, за пультам яна не паддавалася настроям моманту і не плыла па волі музычнай плыні. Захопленая

музыкай, прыцягнутая ў яе, яна тым не менш свядома прытрымлівалася сваёй канцэпцыі і вяла аркестр цвёрдай рукой. Воля, мэтанакіраванасць, уменне сабраць і падпарадкаваць сабе складаны арганізм спектакля і робіць, відавочна, прафесію дырыжора мужчынскай. Каламійцава – адна з нямногіх жанчын, якая засвоіла гэту *terra incognita* і стала адным з самых вопытных дырыжораў краіны. Нежаночая маштабнасць вызначае і прачытанне ёю балетных партытур. У драматургіі іх яна заўсёды імкнецца акцэнтаваць найбольш блізкія яе індывідуальнасці героіку, рамантыку, трагічны напал страцей. Яе заўсёды вабілі творы вялікага сімфанічнага гучання, значныя па тэме. У яе сімфанічным і оперным рэпертуары значыліся вердзіеўскі “Рэквіем” і танееўская “Арэстэя”, “Пікавая дама” і “Яўгеній Анегін”, “Аіда” і “Лаэнгрын”. Яна дырыжыравала ўсімі трыма балетамі Чайкоўскага, “Папялушкаю” і “Рамэа і Джульетай” С.Пракоф’ева, першым на беларускай сцэне балетам на сучасную сюжэтыку “Сцежкаю грому” К.Караева і многімі іншымі. Ёй належыць немалая заслуга ў тым, што ў нас набыла харэаграфічнае ўвасабленне музыка С.Пракоф’ева, якая доўгі час лічылася нетанцавальнай, што трывалыя традыцыі набыла нацыянальная харэаграфія. Яна была дырыжорам-пастаноўшчыкам (які ёмісты тэрмін, што паказвае меру ўдзелу дырыжора ў стварэнні спектакля!) першага пасля вайны нацыянальнага балета “Князь-возера” В.Залатарова ў харэаграфіі К.Мулера, яна працавала з А.Ермалаевым над “Аповесцю пра каханне” і “Палымянымі сэрцамі”, пад яе музычным кіраўніцтвам ажыццявіліся пастаноўкі трох балетаў Я.Глебава, балета Г.Вагнера “Падстаўная нявеста”. Т.Каламійцава супрацоўнічала з беларускімі балетмайстрамі К.Мулерам, С.Дрэчыным, А.Дадзішкіліяні, з масквічамі А.Ермалаевым, Р.Захаравым, А.Месерэрам, ленінградцам П.Гусевым. Яна не заўсёды была падатлівым, зручным партнёрам. Неспакойная, заўсёды ў пошуку, у імкненні даказаць сваю праўду, яна спрачалася, не згаджалася. Таццяна Міхайлаўна не ўмела прычэсваць свае думкі, яе афарызмы нярэдка потым перадаваліся з вуснаў у вусны, абрасталі фантастычнымі падрабязнасцямі, станавіліся міфамі. Але кідкая экспансіўнасць, эксцэнтрычнасць “маэстра Таццяны”, як назваў яе хтосьці з журналістаў, пры блізкім знаёмстве часта

аказвалася раскаванай яркай чалавечай індывідуальнасцю, якая ўмее пры ўсіх абставінах заставацца сама сабой.

Час не здолеў прытушыць вясёлага бляску вачэй дырыжора, маладога палемічнага запалу, не зменшыў захопленасці мастацтвам. “Хтосьці правільна сказаў, – жартуе Таццяна Міхайлаўна, – трагедыя старасці не ў тым, што старэеш, а ў тым, што застаешся маладым”. Заставайцеся ж і надалей маладой, паважаны маэстра!

ОБРАЩАЯСЬ К СОВРЕМЕННОМУ

“Балет”, 1989, № 2

Шекспир, Прокофьев – имена эти обладают для хореографов огромной притягательной силой, их неспадающий интерес к партитуре “Ромео и Джульетты”, созданной композитором на основе знаменитой трагедии, свидетельствует об этом. И в то же время величие этих имен способно, кажется, заставить затрепетать самое отважное балетмейстерское сердце, – трудно создать хореографию, соответствующую уровню подобной литературы и музыки. Сложность усугубляется еще и тем, что первая постановка “Ромео и Джульетты” на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С.М.Кирова на долгие годы стала эталонной и проложила достаточно глубокую колею художественных традиций. Композитор С.Прокофьев и балетмейстер Л.Лавровский, оказавшись соавторами либретто, сочинили такую музыкально-хореографическую драматургию, основные узлы которой явились опорными пунктами для многих последующих постановок. Контуры ее, естественно, проглядывают и в спектакле, созданном на белорусской сцене балетмейстером В.Елизарьевым, дирижером Г.Проваторовым, художником Э.Гейдебрехтом. И в то же время минский “Ромео” – это самостоятельная и новая хореографическая версия, где постановщик стремится слить воедино как бы три времени – Шекспира, Прокофьева и свое, увидеть повесть, которой нет “печальнее на свете” глазами нашего современника.

Хореограф уходит от эпически повествовательного плана, свойственного первой постановке балета, убирает персонажи, кажущиеся ему второстепенными (кормилица, герцог), неко-

торые жанровые сцены и танцы, картины-связки, разъясняющие действие, многие из которых, как известно, были дописаны С.Прокофьевым по просьбе Л.Лавровского и являлись нередко результатом компромиссного разрешения противоречий между композитором и балетмейстером, а вернее, между эстетическими принципами поэтики балета-симфонии и хореодрамы. В споре, развернувшемся между авторами первой постановки, В.Елизарьев определенно становится на сторону композитора. Ему, как и С.Прокофьеву, ближе не исторически-конкретный взгляд на трагическую гибель влюбленных и борьбу родов, ведущуюся когда-то в Вероне, а понимание их как событий из общечеловеческой истории, которые имеют надвременной характер. Стремясь вывести пластическое решение спектакля из колеи хореодрамы, В.Елизарьев, по аналогии с музыкой, пронизывает танцевальную ткань целой системой хореографических лейттем, разворачивает цепь контрастных сопоставлений и мощных конфликтных кульминаций, придает хореографической драматургии характер непрерывного потока.

Движущей силой основных коллизий спектакля является противодействие двух хореографических тем, которые можно было бы назвать темами любви и вражды. Их противопоставление у Елизарьева остро контрастно и масштабно; любовь в балете сильнее смерти, но и вражда сильна и бессмертна, как смерть. Первая из них претворяется в образах Джульетты, Ромео, Меркуцио, Лоренцо. Танцевальный язык их возвышен, светел, мягок. Слово игривый луч солнца появляется в пластике Джульетты, передается Ромео и Меркуцио, варьируется *rond de jambe en l'air*, придавая их танцевальному языку воздушный, игриво своевольный характер.

Но у каждого из главных действующих лиц есть и свои отличительные особенности. Поэтична и трогательна Джульетта (И.Душкевич). В наиболее экспрессивной в партии Джульетты сцене – в склепе, где ужас и оцепенение передаются то с помощью ломких, словно оборванных, то замедленных, будто уплывающих куда-то движений, в адажио с Ромео, с его то партерно-стелющимися, то порывисто полетными движениями раскрывается цельная и тонкая натура. Этому немало способствует и актерская индивидуальность

И.Душкевич, балерины глубоко эмоциональной, умеющей проникновенно передать свои чувства.

Мечтательность, правда, несколько умеренная нашим трезвым XX веком, отличает Ромео (В.Иванов). В полной мере волнение и порывы его души раскрываются в драматических сценах и монологах, где танцовщик мастерски использует возможности, предоставленные ему постановщиком. На первых спектаклях несколько недобирал до запрограммированного балетмейстером уровня художественного звучания исполнитель роли Меркуцио А.Фурман. В лексике этой партии много больших, “раскрытых” прыжков (в отличие от “закрытых” у Тибальда), мелких, шутливых по окраске движений, ироничных поз. Меркуцио живет, сражается, умирает, смеясь и балагурия. Молодому солисту подчас еще не хватает легкости в решении этой сложной художественной задачи. Мягкая, человечна пластика патера Лоренцо. Хореограф и исполнитель роли А.Нецветов создают образ, избегая традиционной сухой аскетичности. Лоренцо в минском спектакле – мудрый наставник, подлинный гуманист эпохи Возрождения.

Оригинальное и многоплановое претворение получает в спектакле тема Вражды. Прежде всего надо сказать о том, что балетмейстер дает ей зримое пластическое воплощение в символическом коллективном образе, – затянутых в серое зловещих фигурах, которые живут среди людей, “рядятся” в им подобных, в считанные мгновения возникают словно ниоткуда и делают эти мгновения роковыми: подталкивают руку, занесенную для удара, подают клинок безоружному. Серой пленкой, липкой паутиной Вражда опускается на город, смертным покровом окутывает спящую Джульетту, “прорастает” отовсюду как нечистое воинство зла из зубов дракона. Носители Вражды лишены человеческих лиц, но зато на их телах четко проступает некое подобие “кровеносной системы”. Черная, злобная кровь, просвечивающая сквозь все покровы, – вот характеристика, которую дает этим существам художник. А их пластическая характеристика разнообразна и, на первый взгляд, может показаться пестрой. Но позже выясняется, что она построена на едином принципе: серые фигуры как бы вторят пластике основных действующих лиц, но переводят ее каждый раз в систему гротес-

ка. Словно двойники, возникают они, например, рядом с ранеными после схватки Монтеки и Капулетти и вместе с ними будто бы обессиленно клонятся к земле. Но в их последних судорогах и смертных корчах чудится вдруг издевка и злорадное торжество. Будто азартные болельщики повторяют носители Вражды движения сражающихся Ромео и Тибальда. Но это – кровожадный призыв к убийству и одновременно злобное фиגлярство, маска ненависти. Апогея достигает звучание темы Вражды в третьем действии балета, в фантазмагорической пляске над телом Джульетты – здесь, словно в кривом зеркале, в издевательски искаженном виде отражаются те пластические мотивы, на которых были основаны два предыдущих танца – шутов и масок. Характер передразнивания, циничного паясничанья подчеркивается еще и тем, что здесь повторяется мелодия танца под оркестр мандолин, используемая авторами минского спектакля как своеобразный драматургический рефрен.

Замысел хореографа потребовал перепланировки и некоторых других фрагментов партитуры. Подобные действия почти всегда возбуждают споры. Вопрос разрешается обычно без особого труда, когда трансформация музыки производится с согласия композитора. Так было, скажем, со “Спартакoм”, который во многих театрах имел самостоятельные музыкальные редакции, соответствующие замыслу постановщиков и одобренные А.Хачатуряном. Дело становится более сложным, если необходимость в изменениях возникает, когда автора уже нет в живых. На стражу тотчас же становятся “неподкупные” ревнители его прав – музыковеды, отказывая хореографам в возможности малейшего вмешательства в партитуру. Думаю, что это связано с распространенным в музыковедческой среде взглядом на композитора как на единственного автора балета. Балет Б.Асафьева “Бахчисарайский фонтан”, балет А.Меликова “Легенда о любви”, читаем мы в различных публикациях, в то время как и Асафьев, и Меликов – авторы музыки балета, а хореография и постановка, то есть то, что делает балет балетом, созданы хореографами Р.Захаровым и Ю.Григоровичем. Именно балетмейстер – основной автор балета, или, в крайнем случае, полноправный соавтор композитора. В нашей литературе уже высказывалась мысль о том, что правильнее было бы авторами балета

называть, как минимум, двоих – композитора и хореографа. Охраняя же права композитора, музыковеды нередко несправедливо оставляют за балетмейстерами лишь обязанности, ограничивая их роль пассивным пластическим толкованием музыки, визуальным выражением ее содержания. Не учитывается иногда и тот факт, что прошлое, как сказал кто-то, меняется вместе с настоящим, и время приносит новое видение событий и произведений прошлого.

Очевидно, вопрос о правах балетмейстера по отношению к уже созданной музыке не имеет безотносительного, абсолютного решения, и в каждом конкретном случае должен рассматриваться отдельно, с учетом того, кто, во что, для чего и как вносит изменения.

Музыкальный руководитель минской постановки “Ромео” Г.Проваторов проявил бережность и такт по отношению к композитору, соблюдая логику развития его мысли (не совсем оправданной, на мой взгляд, является, однако, замена трагического вступления к третьему акту на совсем иную по звучанию “Утреннюю серенаду”), стремясь сделать швы максимально незаметными. Его задачу облегчил тот факт, что при наличии стройной системы лейттем, партитура построена по номерному принципу и многие фрагменты музыки были дописаны и вставлены самим С.Прокофьевым. Дирижер чутко и темпераментно интерпретировал партитуру, выявляя в ней все потрясающее многоцветье прокофьевских красок – от трагического накала страстей, звучащих у композитора с шекспировской мощью, до тонкой, прозрачной лирики. Г.Проваторов и В.Елизарьев сумели слить воедино музыкальную и хореографическую стихии, вновь и вновь заставляя убеждаться, как ошибались те, кому музыка Прокофьева казалась когда-то “недансантажной” и слишком сложной для балета. Сегодня хореограф стремится даже усложнить образность, создавая, к примеру, в описанной выше пляске Вражды контрапункт музыки и хореографии, что рождает особый художественный эффект, своеобразный пластический “трагифарс”. Мы как бы воочию видим сардоническую ухмылку смерти, празднующую свою победу над жизнью, гаерское надругательство уродства над красотой. Оценивая этот впечатляющий прием, понимаешь, почему постановщики решились на троекратный повтор музыки танца под оркестр ман-

долин. Жаль только, что пойдя на это, авторы не довели свой замысел до полной реализации, – пляске Вражды несколько не хватает химерического размаха и силы. Не дотягивают здесь, пожалуй, и исполнители, танцующие без необходимой в этом случае повышенной экспрессии.

Кстати, и некоторые другие танцы и сцены, особенно в первом акте, требуют от артистов кардебалета, в этом спектакле почему-то формально отнесшихся к своей роли, более заинтересованного прочтения.

Тема Вражды разрабатывается хореографом и в ином ракурсе. Ее носителями становятся вполне реальные персонажи – члены семейств Монтекки и Капулетти.

Первые штрихи к их коллективному портрету набрасывает Тибальд в прекрасном исполнении О.Корзенкова. Его ищущая выхода агрессивная энергия тотчас же провоцирует ссору, быстро переходящую в настоящее сражение, которое словно затягивает в свой вихревой круговорот даже стариков. Разъяренными быками идут друг на друга враждующие кланы, а расступаясь, словно открывают двери в царство смерти, где медленно, почти в рапиде, сопровождаемые ироническими кривляниями фигур в сером, падают и умирают люди.

Следующая сцена рисует уже “парадный” портрет Капулетти. В торжественно грозном, маршеобразном танце тяжело ступают мужчины, несущие большие мечи, которые становятся символом тупого и безжалостного фанатизма, олицетворением общества, где все держится на силе. Оружие вообще играет в спектакле определенную “сквозную” роль. Мечи несут как хоругви, под ними, будто под образами, произносятся клятвы. Шпага становится не только орудием убийства – раскачиваясь, словно маятник часов, она способна отмерять оставшиеся секунды жизни, она может, напоминая стрелку весов, колебаться между “быть” или “не быть”, взвешивая цену жизни и смерти. В характеристику семьи Капулетти входят и другие, великолепно найденные В.Елизарьевым пластические мотивы. Один из них – сложные и разнообразные переплетения рук, которые каждый раз приобретают свой иносказательный смысл. Вначале тесно сомкнутые руки отца, матери и брата Джульетты воспринимаются как неразрывные кровные узы. Затем в эту связь рук вплетаются ладони Париса, символизируя уже объединение в Клан. Эти цепко соединенные, ни на секунду не размыкающиеся руки стано-

вятся цепью, сковывающие Джульетту кольцом, в котором она задыхается, тщетно пытаясь выбраться.

Подобных запоминающихся образных находок, своеобразных хореографических афоризмов в спектакле немало. Выразительным пластическим лейтмотивом, проходящим через весь балет, является абрис креста, который можно было бы назвать, пожалуй, определенным символом эпохи. Он используется в балете многопланово и изобретательно, разворачиваясь в динамике всевозможными ракурсами и приобретая метафорическое значение.

Пронизанность хореографии целым рядом пластических лейттем, контрастность сопоставлений, особенности драматургии – все это приближает структуру балета к симфонической. Но все же В.Елизарьеву не всегда удается преодолеть принципы хореодрамы. Излишне традиционен финал, решенный в статично-пантомимном плане. Иллюстративной выглядит сцена, в которой патер Лоренцо предлагает Джульетте сон вместо смерти. Неубедителен, на мой взгляд, эпизод, когда Ромео дает пощечину Тибальду после убийства Меркуцио. Можно было бы также пожелать балетмейстеру и исполнителям психологически точнее выстроить первые мгновения встречи Джульетты и Ромео. Но все эти мелкие недочеты не ослабляют сильного и яркого впечатления, которое оставляет спектакль в целом.

То же самое можно сказать и о его сценографии. Отдельные просчеты художника (невыразительный, “дежурный” суперзанавес, неоправданно светлый костюм Париса, приближающий его к двум одетым в белое героям и выстраивающий некий драматургический треугольник, в то время как хореограф сознательно делает Париса “безликим”), не снижают высоких достоинств его работы в целом. Решенные в серо-красном колорите, богаты цветowymi оттенками и световыми эффектами, мобильно модифицирующиеся декорации являются органичной и действенной частью драматургии спектакля. Символами Вражды становятся разъединяющиеся, будто поднимающиеся на дыбы, половинки моста. Высоко вверх уносит Джульетту внезапно взмывающий к колосникам знаменитый балкон, и он же в финале становится как бы соединяющей частью моста между враждующими кланами, моста, “наводимого” любовью.

Подобная драматургическая “выстроенность” спектакля, продуманность его общего решения ни в коей мере не делает балет сухо умозрительным или сложно рационалистичным. Серьезная и глубокая музыкально-хореографически-сценическая концепция облечена в ясные, прозрачные, эмоциональные формы. События давних времен, о которых рассказывает спектакль, волнуют и сегодня. Победенная Любовью Вражда покидает сцену, но готова, кажется, спуститься к нам в зал, чувства героев балета кипят и переливаются через рампу, заставляя присутствующих в зале сострадать им. И это типично для “театра Елизарьева”, который силен своими контактами с аудиторией, со своим думающим, сопереживающим и (что особенно ценно сегодня!) многочисленным зрителем.

НЕПРОТОРЕННОЙ ТРОПОЙ

“Советская культура”, 20 октября 1991 г.

Главный балетмейстер Большого театра оперы и балета Белорусской ССР народный артист республики Валентин Елизарьев принадлежит к числу художников, творчество которых самым тесным образом связано со своим временем. Уже первая серьезная работа студента балетмейстерского отделения Ленинградской консерватории “Поэма” на музыку А.Петрова (вошедшая в репертуар коллектива, ныне называемого Московский классический балет) воспевала патриотизм и мужество наших воинов в годы Великой Отечественной войны. И позже, когда он стал работать в Белорусском театре оперы и балета, именно нацеленность на современность отличала спектакли, поставленные Елизарьевым. Отличала независимо от того, рассказывали они о восстании рабов в Древнем Риме, библейскую легенду об Адаме и Еве или о событиях, происходящих во Фландрии XVI ст.

“Я ставлю спектакли о своем времени”, – сказал балетмейстер в одном из интервью. Верность этих слов невольно оцениваешь, когда видишь, как легко перебрасываются мосты в его постановках между прошлым и настоящим, как из исторического, литературного, мифологического сюжета посте-

пенно выкристаллизовывается облик идей, актуальных для нашего времени.

Стремление решить сложную художественную задачу диктовало выбор средств выразительности. Постепенно от спектакля к спектаклю складывались определенные творческие принципы хореографа. Так, обращение к общеизвестным сюжетам, характерное для Елизарьева, позволяет не только показать связь различных эпох, их общность, но и дать этим сюжетам оригинальную трактовку. Используемый здесь хореографом своеобразный “эффект отстранения”, когда прошлое поверяется современностью, легенда – реальностью, дает ему возможность четко выявить то новое, что внесло в осмысление культурного наследия наше время.

Своеобразием отличается и драматургия балетов Елизарьева, либретто которых он чаще всего пишет сам. Хореограф не прослеживает течение жизни во всех реальных ее формах. Не сюжетная последовательность, а логика сочетания различных сцен и эпизодов – кульминационных, переломных в судьбах героев является основой драматургического строения его спектаклей. Стремясь постичь глубинный смысл происходящего, обнажить те мощные силы, те исторические, социальные закономерности, которые стоят за конкретными событиями и отдельными людьми, хореограф очищает основной конфликт произведения от ненужных ему подробностей.

В балете Е.Глебова “Тиль Уленшпигель”, скажем, постановщик отказывается даже от, казалось бы, важного в романе Шарля де Костера образа отца Тиля Клааса, ибо Тиль в трактовке Елизарьева и исполнителя роли Ю.Трояна прежде всего сын своего народа. Балетмейстера интересует не столько личный повод, заставивший Тиля вступить на путь мщения, сколько логическая неизбежность, приведшая угнетенный народ к борьбе против поработителей. Елизарьев убирает и из своего Спартака образ Эгины, поскольку не хочет видеть во вмешательстве куртизанки одну из причин гибели восставших гладиаторов. Он стремится показать в балете то противоречие между исторически необходимым требованием и практической возможностью его осуществления, о котором как о причине поражения народных восстаний писал Фридрих Энгельс.

Еще один художественный принцип, постоянно “работающий” в спектаклях Елизарьева, – это многозначность, многомерность хореографических образов. В одном пластическом тексте у него часто кроется как бы несколько подтекстов, и зрителям приходится активно размышлять о происходящем на сцене, разгадывать второе, а то и третье, четвертое значение увиденного. Елизарьев рассчитывает на подготовленного и думающего зрителя, умеющего быть своеобразным соавтором хореографа, способного мыслить ассоциациями, сопоставлять, проводить параллели. К месту сказать, балеты Елизарьева нашли в республике или, возможно, воспитали свою аудиторию, до отказа заполняющую зрительный зал, чутко и заинтересованно следящую за мыслью постановщика. Он ищет контакта – стремится вовлечь в круг своих мыслей, выступает в роли страстного агитатора.

Поставленные перед собой сложные творческие задачи хореографу, очевидно, не удалось бы решать столь художественно полноценно, если бы он не пользовался в полной мере выразительными возможностями других слагаемых спектакля – музыки, актерского мастерства и в особенности сценографии. Художник Евгений Лысик, в творческом содружестве с которым рождаются все спектакли Елизарьева на белорусской сцене, выступает не только, а вернее, не столько как художник-оформитель, сколько как полноправный соавтор спектакля, творческая мысль которого часто уточняет и углубляет сказанное композитором и хореографом. Распахивая, скажем, небо Фландрии до размеров Вселенной, вписывая маленькую страну Тиля в большой земной шар, то опоясанный цветами, то обнаживший обгорелый скелет своих параллелей и меридианов, художник недвусмысленно говорит о том, что создатели “Тиля” трактуют его тему значительно шире, чем рассказ о борьбе нидерландского народа в XVI в., осмысливают ее как проблему, имеющую отношение и к нашей эпохе.

Балетное искусство долго считалось по преимуществу “миром чувств”. Рассудочность, философичность противопоставлены балету, несут ему гибель – писали балетоведы даже сравнительно недавно. “Балет – искусство мысли” – столь же уверенно заявляет сегодня хореограф Елизарьев и подтверждает это своими спектаклями.

Возросший рационализм, усложнение идейно-художественных концепций и выразительных средств, которыми отмечена ныне вся художественная атмосфера, все громче заявляют о себе и в балете. Подобно всему искусству, хореография испытывает ныне влияние научно-технической революции, является свидетелем социальных бурь, переживает последствия перемен в духовном мире человека. В творчестве Елизарьева, как и некоторых других советских хореографов, выкристаллизовываются пока еще не осмысленные нами полностью черты нового интеллектуального, философского балетного спектакля. Балет стремится шагнуть в ногу со своим временем, откликаться на самые серьезные и болезненные вопросы действительности.

Но это лишь одна из характерных особенностей его творческой индивидуальности. Есть в ней и другие грани. Так, Елизарьев известен как художник ярко эмоциональный, наделенный светлым и поэтическим мироощущением, тонкий лирик, неистощимо изобретательный мастер возвышенных дуэтов. Вечными символами жизнеутверждающей красоты и всепобеждающей женственности воспринимаются созданные им образы Евы, Фригии... Но и в сфере этих эмоций хореограф, как правило, не идет проторенными тропами и здесь он предлагает новое, современное видение эстетического в балете, фиксирует наши изменившиеся представления о красоте. Каждое новое поколение, как известно, вносит свои модификации в эстетические идеалы, корректирует их в соответствии со своими взглядами и мироощущением.

Как и другие его коллеги-хореографы Елизарьев не приемлет слащавой красоты, бездумной развлекательности. Он ощущает определенную девальвацию красивых движений и поз, которые за многие десятилетия существования на балетной сцене в значительной мере потеряли свою первичную силу. Балетмейстер ищет и находит новые “слова”, и словно сдирает “засахарившуюся корку” с балетных канонов, обнажая то, что и сегодня кажется нам в них истинно прекрасным.

Правда, борясь против балетной рутинности, хореограф иногда делает это с прямолинейной резкостью, доводя свои принципы до крайности, дерзко трансформируя движения и позы, перегружая пластику танцевальными метафорами и иносказаниями, которые просто не успевают дойти до зрите-

лей. Хореограф словно специально дает пищу для упреков, не желая, как правило, идти ни на какие компромиссы, смягчать, убирать или заменять ту танцевальную фразу или решение, которые не воспринимаются строгими ревнителями балетных норм и устоев. В этом видится на первый взгляд запальчивость молодости (Валентину Елизарьеву лишь немногим более тридцати), полемическая неосмотрительность увлекающегося творца. Но при ближайшем рассмотрении, при проверке огнем критики (не всегда, к сожалению, доброжелательной и справедливой) обнаруживается стойкость борца, убежденность художника, уверенного в своей правоте. Максимализм оказывается принципиальной позицией, от которой балетмейстер не отступает, как бы трудно это ему ни давалось.

Валентин Елизарьев чутко улавливает биение пульса своего времени, страстно отзывается на боль и страдания людей. В своем искусстве он яростен и нежен, открыт и беззащитен. И это, наверное, главное для художника.

ИСКУССТВО ПРОДОЛЖАЕТ ТРЕБОВАТЬ ЖЕРТВ

“Советская Белоруссия”, 27 июня 1998 г.

Партитура И.С.Стравинского в интерпретации оркестра под управлением маэстро А.Анисимова является одним из главных действующих лиц спектакля – балета “Жар-птица”. Музыка не уходит на второй план, не становится фоном для танцевального действия, а на равных формирует образ произведения в целом. Она “горит, пылает, бросает искрами”, характеризуя таинственную Жар-птицу, поражает мертвящей жути темы Кощея. Красочное многообразие партитуры тонко уловлено и ярко воплощено в хореографии автором либретто и постановщиком балета Валентином Елизарьевым.

Двуединный образ девушки-птицы не нов для хореографии, достаточно вспомнить известную Одетту из “Лебединого озера”. Но у каждого хореографа есть свое видение этого образа и своя концепция всего спектакля. У В.Елизарьева Жар-птица несет в себе обобщающий смысл: расправившись со злом и исчезнув в одном обличье, она появляется в облике прекрасной русской царевны. И вместе с ней из хаоса погибающего Кощеева царства будто на крыльях вырастает бело-

каменный город, возрождается к жизни Святая Русь и к новому взлету устремляется ее народ.

Подлинным соавтором такой концепции стал художник В.Окунев, создавший потрясающую по красоте и многозначную по мысли сценографию спектакля. Художник создает невообразимо прекрасный образ сказочной Руси, что “ни в сказке сказать, ни пером описать”. Здесь удивительно красиво все, даже зло. Как бы в противовес ставшим уже традиционными жалобам на театральную нищету авторы балета демонстрируют на сцене расточительную роскошь, словно заявляя: искусство продолжает требовать жертв, оно должно жить полноценной жизнью даже в самые тяжелые времена. И, видимо, это поняли руководители культуры нашей республики, выделив средства на этот спектакль, красота которого граничит с чудом.

Интерпретаторы центральных партий и артисты кордебалета в целом достаточно убедительно доносят замыслы хореографа. Обе исполнительницы роли Жар-птицы, Е.Фадеева и Т.Беренева, изумительны по линиям, совершенны по технике. Но Т.Беренева создает более контрастный, а потому и более яркий образ загадочного двуединого существа. Она острее, динамичнее в роли птицы и теплее, человечнее в обличье девушки. Оба Кошеля – Р.Минин и А.Ищенко – хороши. Р.Минин в этой партии жесток и свиреп, А.Ищенко более многогранен: в нем присутствует какая-то странная ущербность, вымороченность, он коварен и самодоволен. Менее выписан композитором и хореографом образ Ивана-царевича. Его роль в балете несколько инертна и страдательна. Не повезло Ивану и с костюмом: широкие шаровары утяжеляют фигуру танцовщика и делают ее менее мужественной. Все это сумел преодолеть В.Долгих, создавший образ доброго, мягкого, но стойкого человека. В.Захаров же в этой партии потерялся: с откуда-то взявшейся женственной манерой, с выражением лица капризного ребенка он мало походил на русского витязя, а когда поворачивался спиной к зрителям, то и вовсе начинал напоминать незабываемого Бориса Моисеева.

Но эта практически единственная червоточинка спектакля легко растворяется в праздничном сиянии золотого солнца, торжественных хороводах, ликующем гуле колоколов. Соз-

дан бесконечно красивый, парадный по эстетике, экспортный по назначению спектакль. Своеобразный балетный Фаберже.

Искусство в очередной раз пытается спасти нас от жизни, врачевать красотой наши уставшие от повседневности души.

ШЛЬНЫ ПОЗІРК У ГЛЫБІНІЮ РЭЧКІ

“Літаратура і мастацтва”, 16 лістапада 2007 г.

Хоць я зацікавілася іншым родам літаратурнай працы, мастацтвазнаўства не пакідае мяне, ці я яго не пакідаю – думкі пра харэаграфію і яе цяперашні стан прыходзяць увесь час. (І гэта не дзіўна, бо ўсе героі маёй прозы – адтуль, яны працуюць у маёй прафесіі і мараць пра пластычнае пераўтварэнне свету.) Мабыць, гэты дыялог будзе цікавым і іншым, хто хоча не толькі глядзець на берагі рэчкі пад назвай “танец”, але і зазірнуць углыб яе.

– *Наколькі я ведаю, “Бахчысарайскі фантан” створаны даўно, – музыка была напісана Барысам Асаф’евым у 1934 годзе, а ў 1939-м харэограф Расіслаў Захараў паставіў яго на маскоўскай сцэне. Аўтарская рэдакцыя, з цягам гадоў адзначаная шматлікімі пазітыўнымі водгукамі, і была ажыццёўлена ў нас.*

– Разумею, пастаноўка не вымагае адмысловага разгляду. Выдатны спектакль, створаны каля 70 гадоў таму, застаецца дыхтоўным, як паказала практыка, і сёння. А той, што быў зняты тады з рэпертуару, не варты паказу і цяпер.

– *Вы гэта пра што?*

– Пра балет “Светлы ручай”, паказаны маскоўскім Вялікім тэатрам па тэлебачанні. За ўласцівыя тады “Светламу ручаю” лялечнасць і фальсіфікацыю жыцця яго крытыкавалі яшчэ ў 1935-м. Такі ж спектакль і сёння.

– *Але ж “Светлы ручай” добра прынялі на гастролях у Англіі.*

– Бачыла я тэлерэпартаж. Няўжо можна ўсур’ёз прыняць заяву тамтэйшай крытыкесы, што, маўляў, з гэтага балета яна даведалася, як цікава жылі людзі ў савецкіх калгасах? Брытанцы з захапленнем прынялі і “Карсара” – старадаўні класічны спектакль з наіўнай фабулай і размаітымі танцамі. Відаць, тамтэйшыя гледачы ад балета чакаюць адпачынку, забавы,

скокаў “красивых живчиков на красивых ландшафтиках”. Да таго ж, у абедзвюх пастаноўках бяспрэчна высокі выканальніцкі ўзровень рускіх артыстаў.

– *“Светлы ручай” даспадобы і маскоўскай публіцы.*

– Бо ёсць звычка прымаць нешта даспадобы ўжо толькі таму, што гэта лаялі ў савецкія часы, і закрэсліваць тое добрае, што было і там.

– *А вось “Бахчысарай” не закрэсліш: яго заўсёды любілі і глядачы, і артысты.*

– Для выканаўцаў гэты балет – сапраўдная школа майстэрства. Уяўляеце, што значыць упершыню станцаваць партыю Марыі, Зарэмы, дзе легендарнымі сталі вялікія Уланава, Плісецкая, а ў Беларусі – Васільева, Нікалаева?

– Людміла Кудраўцава і Марына Вежнавец слаўна справіліся са сваімі, напоўненымі паэзіяй, ролямі. У першай не атрымалася толькі знакамітая, дзякуючы кіназдымкам з Уланавай, сцэна смерці Марыі ля калоны, а другая, здаецца, больш думала пра тое, ці дастане нагой патыліцу, чым пра каханне сваёй гераіні да Гірэя.

– *Дык дастае ж! А з Уланавай цяжка саборнічаць.*

– Аднак найбольш уражваюць у спектаклі мужчыны. Гэта Канстанцін Кузняцоў у ролі военачальніка Нуралі (шкада толькі, што яго тэмперамент у татарскіх скоках не падтрымаў дырыжор), а таксама Юрый Кавалёў: так эмацыянальна пераканаўча раскрыў пачуцці свайго Гірэя, што балет пачаў распаўядаць перш за ўсё пра яго, татарскага хана. Прычым, ён даўмеўся гэта зрабіць у “нетанцавальнай”, пантамімнай ролі!

– *Цяперашнія артысты годна працягваюць традыцыі, закладзеныя Л.Бржазоўскай, І.Душкевіч, У.Камковым, В.Саркісьянам, У.Івановым. Гэта ўжо трэцяе пакаленне, узгадаванае на балетах Елізар’ева і выхаванае ім.*

– Ды і пастаноўшчык спектакля – Юрый Траян, які быў адным з лепшых танцоўшчыкаў трупы, карэктна і старанна аднавіў чужую харэаграфію. “Бахчысарай” у новым адзенні (мастак В.Окунеў) і з новымі выканаўцамі – цудоўны падарунак да юбілею мастацкага кіраўніка тэатра... Дарэчы, Елізар’еву некалі, як сышоў Грыгаровіч, прапаноўвалі кіраўніцтва балетам Вялікага тэатра ў Маскве, але, дзякаваць Богу, гэтага не здарылася.

– Так, гісторыя наказала: Вялікаму не пашанцавала, а пашанцавала нам. Менавіта гэты лідэр вывеў беларускі балет на міжнародную сцэну і ён стаў тым, чым стаў, – “тэатрам Валянціна Елізар’ева”.

– Заўважаю, што ў сваіх выказваннях мастакі чамусьці ганяць крытыкаў.

– Сапраўды. Калі я выступала ў шэрагу апошніх, заўсёды здзіўлялася, чаму нас так не паважаюць. І верыла ў празорлівасць і слушнасьць крытыка, які абвясціў, што аўтар не дажыў да правільнага разумення свайго твора.

– У прынцыпе, такое мажліва: многія ж не ведаюць, што вытвараюць.

– Але калі я перайшла ў стан практыкаў, сама не залюбіла тэарэтыкаў.

– Непазбыўнае супрацьстаянне? Але ж прафесія крытыка другасная: Пушкін адзін, а пушкізнаўцаў – процьма.

– Супрацьстаянне, відавочна, вечнае, бо кожны ўпэўнены ў сваёй беспамылковасці. Крытыкі хацелі б дыктаваць мастакам, дэманструючы сябе, а творцы хацелі б, як напісала супрацоўніца часопіса “Мастацтва” Т.Мушынская, перарабіць аддзелы крытыкі ў бюро прапаганды... “Калі крытыка ўвогуле з’яўляецца служкай паэта, дык сёння яна паводзіць сябе як пан”, – пішуць адэпты постмадэрнізму. Яны могуць “прыдумаць” талент, што і насамерч адбываецца.

– У народна-сцэнічнай харэаграфіі сёння ідуць роўнаскіраваныя працэсы інтэграцыі і дыферэнцыяцыі. Іх, як і іншыя з’явы сучаснага свету, можна ацаніць неадназначна. Глобалізацыя, з аднаго боку, – гэта яднанне, адзінства, а з другога – нівеліроўка этнічнай самабытнасці.

– Ці “сувенірная” функцыя: арыентацыя фальклору на турыстаў у многіх краінах не толькі мае негатыўныя наступствы, збядняе вобразнасць, але і пазітыўныя – забяспечвае большае захаванне самых яркіх традыцый.

– Так спрабуючы выжыць у зменлівых умовах, народна-сцэнічны танец спараджае самыя нечаканыя мутацыі.

– Кіраўнік нашага Дзяржаўнага ансамбля танца Валянцін Дудкевіч досыць цвяроза падыходзіць да ўзаемадзеянняў народнага танца са сцэнічным – ён не верыць у будучыню аўтэнтчнага фальклору, бо зашмат фактараў працуе на яго

разбурэнне: змяненне ўмоў асноўнага носьбіта традыцыі – сялянства, Чарнобыль, перасяленне, меліярацыя, утварэнне аграгарадкоў і да т. п.

– Па вялікім рахунку, з ім трэба пагадзіцца. Народная творчасць можа быць узноўленая на сцэне. Пра спосабы трансфармацыі, апрацоўкі, стылізацыі, а цяпер мадэрнізацыі і інш. – пісалі ўжо.

Фальклор можа сілкаваць аўтарскія творы, як гэта было, да прыкладу, у “Песняроў”, хоць раней і спрачаліся наконт правамоцнасці гэтага.

– Дудкевіч лічыць: калі дзяржава можа дазволіць сабе ўтрымліваць калектывы народна-сцэнічнага танца, гэта трэба рабіць. Хай яны не зусім спраўляюцца са сваімі задачамі, лепш горш, чым нічога, лічыць ён.

– А што кепскага ў дзейнасці нашых ансамбляў?

– Ды як заўсёды: трафарэтнасць пастановак, сэнсавае спусташэнне фальклорных элементаў, састарэласць прыёмаў інтэрпрэтацыі фальклору, недастатковае веданне яго рэсурсаў, імкненне “падкупіць” гледача, выставіўшы ўсё на продаж: трукі, эфекты, віртуознасць.

– Мяркуючы па вашых выказваннях, становішча народна-сцэнічнай харэаграфіі крытычнае. Вы песіміст? Шклянка напалову пустая...

– Не, аптыміст. Шклянка напалову поўная...

– Нядаўна па тэлевізары я ўбачыла кліп, зроблены, дзякаваць Богу, не ў нас: выказваючы сімпатыю да юнака, запрашаючы яго, дзяўчына перадала яму пад сталом свае пакаменчаныя трусікі.

Раней дзяўчына (у аналагічным памкненні) з паклонам запрашала юнака ў карагод. Наколькі ж мы змяніліся!

– Асабліва, калі меркаваць па СМІ. У адной беларускай газеце абмяркоўваўся факт забароны спектакля “Голая праўда”, у якім акцёры з’яўляліся на сцэне аголенымі. Дык адна маладая мастацтвазнаўца заявіла, што нельга пазбаўляць гледачоў права назіраць за “прыгодамі пеніса і вагіны”.

– Ну, нарэшце, я зразумела, чаму сёй-той не любіць крытыкес, і асабліва маладых.

– Харэаграфія, як і іншыя віды мастацтва, а, можа, і больш за іх, мае глыбінныя сувязі з эпохай, дзяржавай і аднаведнымі ёй ідэаламі, выказвае менталітэт таго ці іншага пласта грамадства. Відавочныя карэляцыі між парадкам, сіметрычнасцю, ідэальнымі персанажамі балетных спектакляў, устанавленнем канонаў класічнага танца з росквітам абсалютызму ў XVII ст., у эпоху Людовіка XIV: сам кароль – хоць гэта і не кесарава справа! – рабіў антраша са сваімі міністрамі. У XVIII ст. рэформа Навера ўвасабляе ўжо ідэі асветніцтва і вядзе балет ад мэтазгоднасці, параднай рытуальнасці – да протасці, жыццярадаснасці. “Марная перасцярога” – найярчэйшы прыклад гэтага. У XIX ст. усмешка сыходзіць з твару, балет, аднаведна нормам рамантызму, сумна задумваецца над недасканаласцю свету, імкнецца процістаяць ці адысці.

– У XX ст., калі канчаткова разбураюцца ідэалы, весялосць зусім знікае з “фізіяноміі” балета. Чалавек у працэсе развіцця харэаграфічнага мадэрна губляе гарманічнасць, вобраз яго робіцца драматычна напружаным, трагічным, а пазней брыдкім, страшным.

– Прытым у Расіі XIX ст. бляск і раскоша акадэмічных балетаў сімвалізавалі ўмацаванне і пашырэнне імперыі, а ў XX ст. савецкая харэадрама таксама аптымістычна люстравала свет. Яна, як ансамблі Маісеева і Надзеждзінай, як “ружовыя” фільмы і сталінскія “высоткі”, сцвярджала аблічча моцнай дзяржавы. Атрымліваецца, што балет – спецыфічная, пластычная мікрамадэль грамадства. І калі ў нашага суседа цяпер не ўсё добра, дык і балет у яго павінен быць “не надта”...

– А яно і сапраўды так. Апошнія маскоўскія прэм’еры не вельмі цешаць.

– Значыць, у Вялікім тэатры невыпадкова ўзнавілі пастаноўкі Юрыя Грыгаровіча?

– Высветлілася, што не зроблена нічога лепшага. Разброд, хаос, постмадэрнізм наступаюць. Усім вядомы скандальны выпадак з операй паводле сцэнарыя Уладзіміра Сарокіна... Балетная труппа Вялікага доўга трымалася, але, нарэшце, уключыла мадэрнісцкі балет у свой рэпертуар, – зноў жа, выпускніка нашай акадэміі музыкі.

– *Атрымліваецца, што, калі ў Беларусі захаваліся многія каштоўнасці савецкіх часоў – у сацыяльнай, этычнай, эстэтычнай, эканамічнай ды іншых сферах, дык гэтаму мусіць адпавядаць і наша балетнае мастацтва?*

– І насамрэч – так. У нас, ці не ў адзінай з рэспублік былога Саюза, захаваўся стацыянарны балетны тэатр, які сцвярджае значныя ідэі, узнімае маштабныя тэмы і мае ў рэпертуары сугучныя часу спектаклі. Беларускі балетны тэатр манументальны, змястоўны, метафарычны. Для яго кіраўніка чужы тэзіс сучаснага мадэрна: маўляў, харэаграфія не мае дачынення ні да розуму, ні да сэрца. Створаныя ім балеты звяртаюцца і да таго, і да другога.

– *Думаецца, такая кансервацыя традыцый – плённая?*

– Лепшых традыцый – вядома! Толькі б удалося ў новых пастаноўках нашага балета, якіх мы вельмі чакаем, захаваць і гэты сінтэз пераемнасці ды крэатыўнасці, і гэтую мастацкую вышыню.

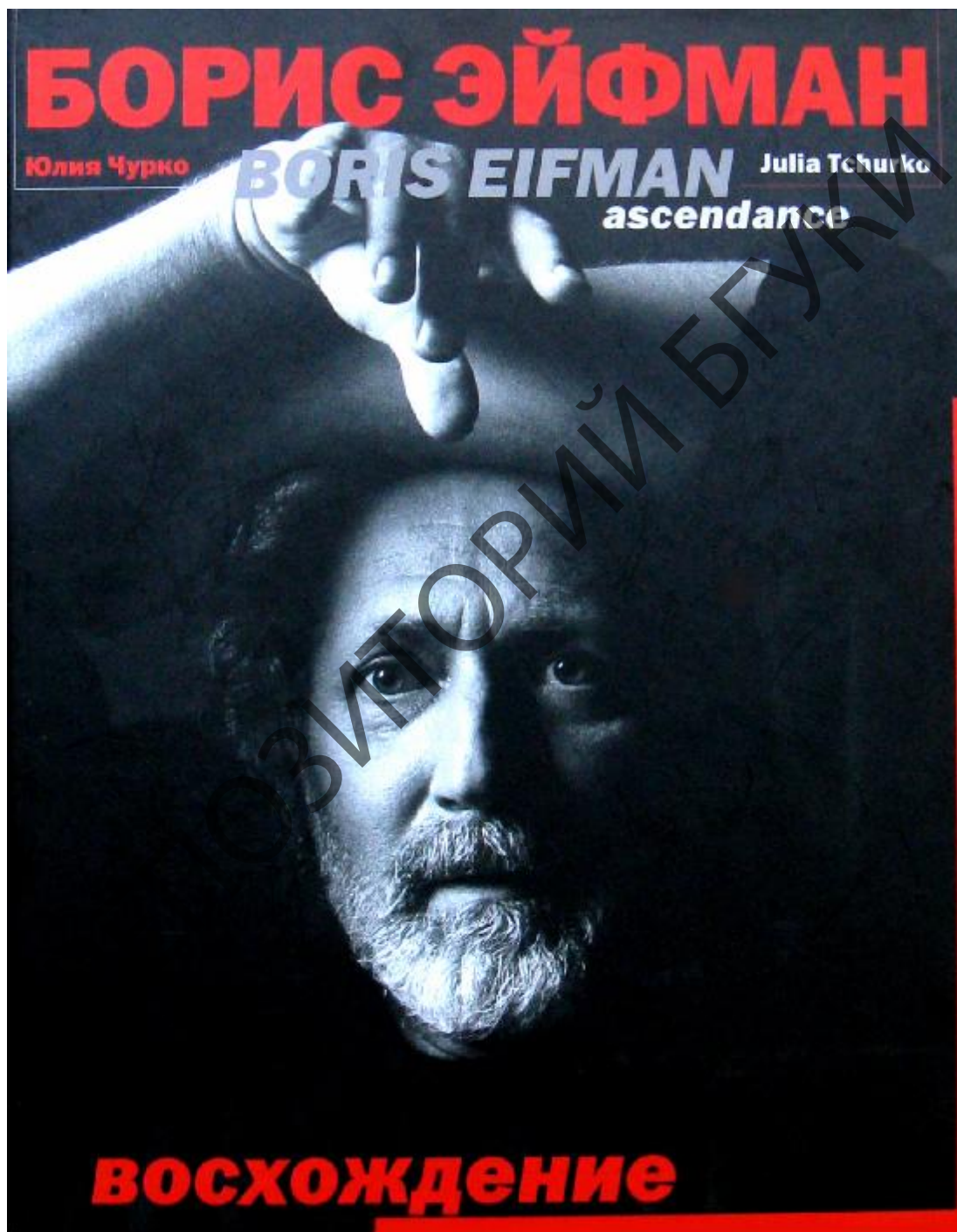
– *Класічны балет з’яўляецца ў поўным сэнсе слова мастацтвам цудоўнага. Гэткая квінтэсенцыя дасканалыя. Яго героямі – Апалон і Геркулес у адным. А прыгажосць нясе радасць.*

– Але ў ім ідэалізуецца форма. Менавіта яна – праекцыя ідэала, часцяком ва ўрон зместу. Сакрэтаў жа ў балете няма.

– *Затое мадэрн перагібае ў іншы бок: людзі там непрыгожыя, бывае – заганныя, іх жыццё часцяком бязрадаснае.*

– І абедзве гэтыя сферы патрэбныя для развіцця харэаграфіі: калі маятнік гайдаецца, гадзіннік ідзе.

IV. ЧЕЛОВЕК,
КОТОРЫЙ ОСМЕЛИЛСЯ



“ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ОСМЕЛИЛСЯ”

Прошло почти десять лет после написания мною книги о творчестве Бориса Эйфмана (издана она лишь в 2005 г.)¹. Но, естественно, интерес к этому удивительному человеку, талантливейшему хореографу не пропал. Что изменилось в его жизни, что создано за это время?

Информацию о Художнике можно, как известно, получить непосредственно из его творчества, высказываний и официальных источников. За последние годы Эйфман поставил несколько спектаклей, дал не одно интервью. Судя по ним, он продолжает свое дело, идет однажды избранным путем. Однако в корне перестроилось отношение к нему властей, – от отторжения, неприятия они пришли к его признанию, утверждению. Хореограф получил, кажется, все мыслимые награды, звания, премии и удостоверяет правоту известного, но малоупотребительного на практике тезиса: “Не верь, не бойся, не проси. Придут и все дадут сами”.

– Борис Яковлевич, говорят, чтобы добиться успеха, в России надо жить долго. Я знаю, что после создания в 1977 г. небольшой танцевальной труппы при Ленинградской филармонии вы долго мыкались. В связи с чем?

– Я никогда не был политическим диссидентом, просто сочинял хореографию “не как все”, отступал от консервативных эстетических канонов. Отход же от классического танца расценивался тогда как разрушение основ балетного искусства. И обком партии делал все, чтобы тихо избавиться от крамольного коллектива, – нас несколько раз хотели прикрыть, не давали помещений для репетиций, планировали огромное количество гастрольных выступлений, лишали субсидий, не пускали за границу. Я много лет чувствовал себя на родине изгоем и не жил, а выживал.

Эйфман действительно не придерживался господствующих художественных установок, выходил за рамки тоталитарного мышления, естественно, что партийные органы чутко улавливали в его произведениях дух свободы, видели в нем чужака и буквально выдавливали из страны.

Сопровождали его и непонимание, зависть, клевета коллег.

¹ Чурко, Ю. Борис Эйфман: восхождение / Ю.Чурко. – СПб., 2005.

Хорошо помню одну из первых, – и символическую! – постановку хореографа (я, как и многие другие, в те годы имела возможность специально приезжать в Москву и Ленинград на интересующие программы) – “Познание” на музыку Альбини: человек пытается отделиться от серой массы, связывающей его по рукам и ногам. Но вырваться не удается, – как только он делает несколько шагов, толпа настигает его и вновь затягивает в свои ряды, заставляя двигаться в унисон со всеми.

Вспоминается также, как в советские времена, будучи за рубежом в составе хореографических делегаций, я не раз выслушивала пожелания иностранных коллег увидеть спектакли Эйфмана. Мелкая сошка, я, понятно, не решала подобных вопросов, а лишь честно передавала просьбы по инстанциям. Но дело тем и заканчивалось, – хореограф был невыездным.

Уехать же, несмотря на все сложности жизни коллектива, на давление номенклатуры, Эйфман не хотел (и не надейтесь, – как говорил Поэт, – я не уеду) – его держала любовь к городу на Неве, который дарил ему вдохновение, сознание своей нужности труппе, признание зрителей, что с первых дней восторженно рукоплескали ему и заполняли огромные залы. Его хореографическое инакомыслие поддерживала тогда и московская критика, оценившая стойкое мужество хореографа в отстаивании принципов, раскованность языка, новаторство устремлений. Эйфман в те годы ушел как бы во внутреннюю эмиграцию и занялся проблемами своего искусства.

С его первыми спектаклями связаны и мои собственные, достаточно болезненные в ту пору оплошности. Став к этому времени молодым педагогом, я авторитетно, с полной уверенностью объясняла своим студентам, что тематика балетов хоть и не исчерпывается сферой любовных чувств, но все же достаточно ограничена. Балет не может, например, изобразить собрание (которые, к слову, были тогда многочисленными и нудными), не в состоянии воплотить сложные философские идеи. Но как раз в эти годы в “Гаяне” Эйфман показал колхозную сходку с ее борьбой единоличников и коллективистов, а затем поставил по роману Достоевского спектакль “Идиот” на музыку Шестой симфонии Чайковского. После него я испытала потрясение и поняла, что далеко не все знаю о своем предмете. С тех пор хореограф не раз удивлял расши-

рением тематики и способностью создавать многомерную модель мира. Эйфман изменил мое и, надеюсь, многих, представление о балетном искусстве, сделав его интеллектуальным, современным.

В подтверждение позволю себе еще одно личное воспоминание. Написав до того несколько работ по хореографии, я начала скучать, наблюдая узость круга тем и идей, однообразие средств и приемов. Невольно начала сетовать на судьбу, давшую мне соответствующее образование и приковавшую тем самым к этому виду искусства. Я занялась другими делами, сменила профессию, пошла преподавать эстетику. С балетом примирили лишь спектакли нового руководителя труппы в белорусском оперном В.Елизарьева, взорвавшие стылую атмосферу и давшие пищу для размышлений. Появление театра Эйфмана заставило гордиться своей принадлежностью к хореографии, а коллег-театроведов, киноведов – завидовать мне, ибо балет занял место в первом ряду искусств.

Действительно, впечатления от “Идиота” были ошеломляющие. Прошло более четверти века, а перед глазами стоит его финальная сцена.

...Словно сбросив вериги земного бытия, на сцене в лучах прожекторов появлялись четыре белые фигуры, – очищенные страданием души, – князя Мышкина, Настасьи Филипповны, Рогожина и Аглаи (В.Михайловского, А.Осипенко, Д.Марковскогo и В.Морозовой), которые любили, прощали и оплакивали друг друга. В больших жете, словно птицы, парили они над сценой, освобожденные от мирской суеты, кружились в ликующем хороводе, сплетались в горестных прощальных объятиях. В конце этого падекатра, своеобразного бытия героев, замедляли движение и застывали в неподвижности три фигуры, постепенно растворяясь в темноте и оставляя после себя вертикальные полосы света. Напрасно четвертый, – Мышкин – пытался удержать их, – при приближении силуэты гасли.

Меркло сознание и самого князя, наступала развязка. Последний монолог Мышкина – это движение птицы со сломанными крыльями. Под стоны, вздохи, всхлипы оркестра – резкие сломы рук, напрасные попытки взлететь, тихое угасание взора. “Валторны создают остинатный ритмический фон, сопровождающий, подобно биению сердца, светлую тему, за-

тем этот ритм передается низким струнным, и его замирание в конце производит гнетущее впечатление остановившегося человеческого сердца”¹.

Постановка “Идиота” вызвала в то время немалые споры.

В начале 80-х доминирующим был музыкацентристский подход к балету (как в 30–40-е – театроцентристский, а позже модным являлся лингвоцентристский анализ искусства). Грамотные, вооруженные клавирами и партитурами музыковеды изрядно теснили пугливо-бездоказательных хореографов, чей незафиксированный материал исследования улетал как дым вместе с окончанием исполнения. Нотолюбцы требовали полного соответствия хореографии не только духу, но и букве музыки, категорически возражали против соединения разнородных отрывков и вообще всячески лимитировали постановщиков. Музыкацентристские позиции, надо сказать, сильны и сегодня. Иначе, почему мы читаем, что “Ромео и Джульетта” балет Прокофьева, если известно, что Лавровский и, к примеру, Прельжокаж создали на эту музыку совершенно различные версии? Что балет “Двенадцать” сочинил Борис Тищенко, а не Леонид Якобсон, автор более существенной и яркой, – хореографической части спектакля? О подобных несуразицах можно говорить, очевидно, долго, я же хочу донести здесь главную мысль: авторами балетного спектакля по праву надо называть двоих, поставив их фамилии рядом. Скажем, балет “Спящая красавица” Чайковского – Петипа, или Чайковского – Эка. Несмотря на одинаковое название, между этими двумя спектаклями – эпохи.

Впрочем, в борьбу за свои права давно и активно включились сами хореографы-практики. Михаил Фокин считал, что нельзя одно искусство – пластику, заставлять быть в рабстве у другого – музыки, между ними должен быть полнокровный союз. Баланчин говорил, что хореография – еще одна строка в партитуре, а не иллюстрация к музыке. Известный балетовед Юрий Слонимский писал, что неправильно называть музыку душой танца, – у танца должна быть собственная. А знаменитый Морис Бежар еще в 30-е годы прошлого века свободно обращался с произведениями композиторов, ставил

¹ Розанова, О. История русской музыки / О.Розанова. – М., 1981. – С. 141.

балеты на коллаж из сочинений разных эпох, стран и даже вовсе без музыки, – под счет, дыхание, звук шагов.

В “Идиоте” несогласие вызвало, в основном, использование непредназначенной для танцев Шестой симфонии. Отношение критиков не смягчило и то, что постановщик отошел в спектакле от конкретной сюжетности и сделал его “программным”, сосредоточившись на раздумьях о жизни и смерти, неразрешимых трагических противоречиях, созвучных и литературному, и музыкальному произведениям.

Хореография рождается из духа музыки, гласит известная максима, но она рождается также и из души балетмейстера, своеобразном плавильном котле, где производится неразложимое на части соединение.

– Музыка вдохновляет меня, пожалуй, более всего, – отвечает Эйфман на вопрос об источниках своего творческого воображения. – Я ее не только слышу, но и вижу.

Постановщик сплавил с ней хореографию, и сопоставление, контраст, тематическое развитие легло в основу драматургии спектакля, обобщенно симфонической по методу организации материала. Балетмейстер разбил действие на отдельные эпизоды в зависимости не от причинно-следственных связей фабулы, а от музыкальной структуры, ее красок, полифонии, акцентов, темпоритмов.

В “Идиоте” музыка стала формообразующим фактором, и с первой же сцены хореограф заявляет свой принцип построения: в балете доминирует не объективное, а субъективное начало – не автор излагает ход событий, они как бы сами всплывают в памяти истерзанного, потрясенного героя. Вспомним Чайковского: программа Шестой симфонии “самая что ни есть проникнутая субъективностью”, она должна “выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и что должно быть высказано”. Композиционное решение балета представляет собой как бы экзистенциальный “поток сознания” князя Мышкина, его мятущиеся, рвущиеся воспоминания.

Будучи чрезвычайно близкими музыке Чайковского, образы спектакля не потеряли своей связи и с романом Достоевского. В самостоятельных, не являющихся рупором автора героях, противоречивых, “антиномичных”, по выражению писателя, раскрывается диалектика их характеров. В непре-

кращающихся диалогах-отношениях обрисовывается “квадратура круга”, в неразрешимых противоречиях сплетаются судьбы.

И Чайковский, и Достоевский рисуют ярчайшие картины кипения эмоций, доводя их порой до последней крайности, “отчаяния вечной тоски по идеалу”, могучих взлетов духа и низвержения его в беспросветные бездны. Музыкальные и литературные образы позволили Эйфману создать многоплановое полотно, отражающее противоречия жизни человека, несущего в себе божественные и дьявольские черты, показать его существование в пограничных ситуациях – на грани добра и зла, между жизнью и смертью.

К двум мощно звучащим голосам XIX века Эйфман добавил третий, современника XX, который оказался им созвучен. В результате возникла литературно-музыкально-хореографическая целостность, – новое художественное произведение, в котором появилось то, что не было присуще его отдельным частям. К сожалению, новаторство балетмейстера в этом спектакле, этапном не только для Эйфмана, но и всей хореографии, прошло незамеченным критиками. Зато было высоко оценено публикой. «В течение пятидесяти минут и я, и – смею вас уверить, – подавляющее большинство зрителей были охвачены объединивших всех ощущением высокого, трагического искусства, – писал после премьеры “Идиота” поэт Евгений Евтушенко. → ...Счастливая идея – поставить этот спектакль на музыку Шестой симфонии Чайковского – оправдала себя полностью»¹.

Позже Эйфман пошел дальше, – в качестве звуковой драматургии балетов он начал использовать коллаж (в этом, как я уже говорила, хореограф не был первооткрывателем). В одном из признанных его шедевров – балете “Братья Карамазовы” – взяты (страшно сказать!) произведения Рахманинова, Вагнера, Мусоргского и две цыганские песни. Музыковеды разорвали бы автора подобного микста на куски, если бы хитрый, мудрый и образованный хореограф не заручился поддержкой таких непререкаемых авторитетов, как Шнитке, Петров, Щедрин, которые засвидетельствовали высокое качество музыкальной основы спектакля.

¹ Советская культура. – 1980. – 2 сентября.

Постановщик так органично сплавляет в единое целое визуальную и слуховую ткани, что, кажется, – композитор писал специально для этого конкретного спектакля. Такое впечатление производит использование Первого концерта для фортепиано с оркестром Шнитке в “Убийцах”, части симфоний Малера в “Русском Гамлете”, “Ночи на Лысой горе” Мусоргского в “Карамазовых”, фрагментов сочинений Чайковского в “Онегине”. Уникально явление, когда специалисты отмечают, что хореография паритетна музыке, да еще, скажем, в таком великом произведении, как моцартовский “Реквием”, где “она буквально изливается из звуков”¹.

При кажущейся простоте выбор музыкального произведения требует от хореографа немалой эрудиции. В сложности проделываемой Эйфманом работы я убедилась, кстати, на собственном опыте (лучше всего понимаешь проблему, когда сталкиваешься с ней сама). При постановке “Круговерти” на сцене нашего белорусского академического театра балета, мы с соавтором В. Ивановым, конечно же, хотели заполучить первоклассную музыку, написанную, желательно, кем-то из “бессмертных”. (Упоминаю об этом факте личной биографии только для большей доходчивости ситуации.) Но где такую музыку взять? Надо было чуть ли не наизусть знать широкий круг произведений, найти человека, который смог бы качественно их смонтировать, иметь добротную записанную фонограмму. Все это оказалось нам не под силу, – проще было обратиться к профессиональному композитору, который напишет музыку специально для задуманного балета. (И, слава Богу, такой нашелся! – одаренный О.Залётнев.)

Однако, если авторами будущего спектакля трудности с созданием музыкального коллажа преодолены, можно пользоваться его преимуществами: партитура соответствует желаниям постановщика; значительно облегчаются гастроли коллектива, избавляя от необходимости везти громоздкий оркестр; обеспечивается стабильность звучания.

Практичность использования фонограмм подтверждается все более широким их применением, – к ним обращаются солидные стационарные театры, под них проводятся концерты, конкурсы и многое прочее.

¹ Ведехина, О. Реквием Эйфмана. Хореографическая концепция / О.Ведехина // Балет. – 1988. – Сентябрь – декабрь. – С. 27.

– Плохому оркестру всегда предпочтительна хорошая фонограмма, – говорит балетмейстер.

И с его мнением приходится согласиться. Так что в музыкальном отношении существование Санкт-Петербургского коллектива представляется на настоящий момент оптимальным.

Но это – сегодня. В начальный же период, казалось, все вызывало возражения. Не одобрено было обращение Эйфмана к негласно запрещенной рок-музыке, к ансамблю “Пинк Флойд”. Миниатюра “Двухголосие”, поставленная на его фонограмму и проникновенно исполненная Аллой Осипенко и Джоном Марковским рассказывала о драматическом пути и любви двух путников (позже в ней блистали Диана Вишнева и Ульяна Лопаткина). По словам самого Эйфмана, приемочная комиссия пришла в ужас, как от музыки, так и от хореографии. Балетмейстера обвинили тогда чуть ли не в порнографии.

Вообще, в советские времена с эротикой обходились сурово. Беспощадно громились Голейзовский и Якобсон, под подозрением находился Виноградов, в Беларуси критиковали Елизарьева (удивляюсь, почему обвинений избежал Григорович). Не случайно, видимо, с экранов телевизоров прозвучали на весь Союз слова, что у нас секса нет. В балете его точно не было, и Эйфман, откровенно заговоривший об отношениях мужчин и женщин, оказался, таким образом, как бы первым, осмелившимся на это, либералом от хореографии. А вольнодумцев никогда не жаловали. “Мне не нужны умники, мне нужны послушники”, – можно считать, что эту знаменитую фразу сказал не один из русских царей, а сама Власть (хоть она и неоднократно меняла свой облик). Где привыкли ходить строем, опасно быть героем, сказал поэт уже в советские времена. И он был прав. Хореограф рисковал.

«Но – слава Богу! – зрители, увидевшие “Двухголосие”, восприняли его по-другому: как откровение, как окно, распахнутое в мир чувств, которые до того с такой страстной силой не показывались на балетной сцене».

Впрочем, новоявленные пуристы и сегодня пытаются упрекать постановщика в излишней сексуальности, используя при этом выражения, которые следовало бы “запикать” даже при нынешней свободе нравов. Они напоминают мне

тех “блюстителей нравственности” из анекдота, которые влезают на шкаф, чтобы увидеть, что происходит у соседей, но не замечают, что то же самое демонстрируют с экрана телевизора.

– Кстати, Борис Яковлевич, некоторые пишущие о вас заявляют, что любовь является основной темой ваших спектаклей. Другие, – что вы ставите об одиночестве, о противоречиях между художником и обществом, о мрачной стороне человеческой психики. О чем ваши балеты?

– Обо всем этом и еще много о чем. Когда же речь заходит о любви, движения души интересуют меня не менее, чем тела.

В многочисленных произведениях Эйфмана действительно разливается половодье тем, разнообразными человеческими характерами он заселил целую хореографическую страну. Даже выдающиеся хореографы за всю свою жизнь создают лишь несколько балетов, остающихся в наследство потомкам. Эйфман же сочинил более сорока, причем только за первые десять лет существования коллектива он создал с дюжину постановок самой разной тематики и жанров – от трагедии до комедии. Здесь – сверкающие остроумием “Безумный день” и “Двенадцатая ночь”; “Прерванная песня”, посвященная погибшему в застенках чилийскому поэту Виктору Харе; исполненный горечи “Бумеранг”; страшный по производимому впечатлению “Подпоручик Ромашов”; остро-напряженные “Убийцы”.

Драма, трагедия – частые гости в спектаклях Эйфмана и в дальнейшем (вплоть до последнего ко времени написания этой статьи балета “Онегин. Online”). Они как бы вторят совсем не безоблачной действительности.

– В моей памяти – кровь и потрясения XX века, – говорит хореограф. – Я знаю об Освенциме, холокосте, голодающих детях. И по мироощущению – я не Моцарт, мне ближе мучительная страсть Бетховена: “Жизнь есть трагедия. Ура!”.

Да, Терпсихора у Эйфмана – не беспечно порхающая муза со звонким бубном и летящим шарфом, – у нее может быть тяжелая поступь, а в руках – карающий меч.

Но, конечно, балетмейстер преображает реальность в захватывающее театральное действо, безысходное горе превращая в великое сострадание, безмерную скорбь – в очищаю-

щую печаль, звуки – в музыку. Он волшебным образом творит новый, сценический мир. Иоанн Златоуст знал, что говорил: “Даже воскрешение – меньшее чудо, чем творение”. Эйфман стремится к предельной концентрации эмоций (таков уж его темперамент), не жалеет ни сил, ни фантазии, чтобы взволновать, потрясти, и нередко добивается катарсиса – высшей формы зрительской реакции в искусстве, “переживания красоты через трагедию”.

Постепенно высвечивается и интерес хореографа к большой литературе. За тридцать с лишним лет им “пластически осмыслены” Шекспир, Золя, Достоевский, Куприн, Толстой, Чехов, Брехт, Булгаков, Пушкин. Думаю, это – не конец. Балет должен быть вечно благодарен Эйфману за освоение такой тематики.

Естественно, что при переводе произведения на язык другого искусства встает непростой вопрос об интерпретации.

Проблема эта не нова. Во все времена обсуждаются, оспариваются новые трактовки произведений, созданных в прошлом. В театре каждый раз по-другому истолковываются даже зафиксированные тексты. Я сама на протяжении своей зрительской жизни видела минимум трех актеров – Гамлетов, которые в один и тот же монолог вкладывали разные смыслы. Иннокентий Смоктуновский, рассуждая с гуманистических позиций, сомневался, имеет ли он право убивать человека; Владимир Высоцкий решал вопрос “быть или не быть?” в пользу активного действия, немедленного наказания злодеев; Константин Райкин насмеялся над самой постановкой вопроса во времена, когда всё заранее куплено и продано. А ныне как бы от лица молодежи поэт Владимир Вишневский вообще весьма своеобразно формулирует сакраментальную идею: “Дерьмо вопрос – был Гамлету ответ”. Если так разнится смысл одной и той же написанной роли, фразы, то что можно говорить об условном хореографическом воплощении?

Сегодня в театре вообще стала распространенной такая “перезагрузка” произведения, которая может полностью изменить его идею. Режиссерам неинтересно ставить пьесу, где им нечего делать, и она становится порой лишь поводом для их самовыражения. “Перелицовка” доходит до того, что герои Чехова превращаются в гомосексуалистов и лесбиянок,

сексуальными мотивами насыщаются Шекспир и Толстой, в “востребованном” ныне ключе трансформируются даже русские оперы XIX века. Меня, к примеру, шокировало печатное свидетельство известного певца Владимира Маторина. Цитирую: «...в Лионе постановщик “Бориса Годунова” поместил на сцене раскладушки, на которых в одном углу лежали два голеньких мальчика, в другом – две голенькие девочки... Вошел Варлаам, к нему подошла Шинкарка, он ее поставил на колени, задрал юбку, себе – рясу, ну и потом поет “Как во городе было во Казани” и любовью занимается».

Подобная “актуализация” прошлых шедевров многими оправдывается. И правда, что остается делать, если мир перевернулся, и произошла переоценка всего? Спекулянты стали называться бизнесменами, воры – олигархами, вишневые сады оказались проданными, а три сестры, приехав в Москву, попали “на точку”.

На мой вопрос, как он относится к ультрасовременному прочтению старых произведений, Эйфман ответил, что не считает для себя возможным извращать идею первоисточника, но и не видит смысла в точном его воспроизведении. Зачем перевоплощать уже готовое? “Клонирование чужого произведения в принципе невозможно, – заявляет хореограф. – Кроме того, я хочу выразить свои мысли по поводу прочитанного и стараюсь, чтобы мой спектакль был самоценным в художественном отношении”.

Именно такое претворение нашли у него произведения классики.

Эйфман говорил, например, что при чтении повести Куприна “Поединок”, его значительно больше поразила обстановка в армии, чем измена, предательство женщины. И он создал в спектакле судьбоносный образ символического воинства, шагающего по странам и континентам.

Его решение было удивительно и впечатляюще.

В начале балета властный и грозный призрак возникает по контрасту с задушевной лирической мелодией, серебряным звоном колоколов, характеризующих светлые отношения матери с сыном. Фантом Армии словно плывет над землей, поверх звуков, уводя за собой замороженного юношу.

Повесть Куприна заканчивается казенным, сухим, но разящим как выстрел, рапортом унтер-офицера, сообщающего о том, что подпоручик Ромашов убит на дуэли. Эйфману пришлось искать другой, не вербальный, а пластический финал. Думаю, что это было непросто, и все же постановщик сумел найти образ адекватный по силе воздействия.

...Искалеченного, несуразно улыбающегося и завернувшегося в матрац героя тянет за собой измученная Мать. Тихо струится, истекает последними каплями наивный, бередящий душу, когда-то веселый мотив. А сзади, на арьерсцене вновь мрачным inferнальным миражом появляются темные силуэты солдат. В едином мерном движении поднимаются их ноги, ритмически, плавно взмывают руки, черненым серебром поблескивают каски над зловеще затемненными лицами. На истаивающую, будто жизнь Ромашова, мелодию накладывается оглушительный свист ветра, под который в рапиде шагает по всей планете неистребимая мистическая Армия. Она неумолимо движется на зрителей и кажется, что ее, сверхъестественную, не остановит даже закрывающийся занавес. Фантазмагорический финал спектакля рождает ощущение, которое трудно передать словами, но очевидно, близкое тому, что древние греки понимали под словом катарсис.

Обратившись к повести, балетмейстер не просто изменил ее структуру и расставил новые акценты, но в соответствии со своим замыслом и спецификой хореографии создал новое, самодостаточное произведение. При этом по идейной концепции (в спектакле поединок происходит не между двумя офицерами, а между Армией и Личностью) оно оказалось, если можно так сказать, еще более антимилитаристским, чем его литературный первоисточник. “Худсовет, принимавший спектакль в дни, когда шла афганская война, – вспоминает Эйфман, – упрекнул меня в том, что он может вызвать массовое дезертирство. Мои оппоненты все же несколько преувеличили роль балета в моральном разложении армии. Но, не скрою, мне было приятно сознавать могущество профессии хореографа, которую вот так, впрямую, оказывается можно связывать со злобой дня”.

Дальше – больше. Создавая спектакль по роману “Братья Карамазовы”, Эйфман пластически “дописывает” его (трудно представить себе другого хореографа, который осмелился бы

на такое с Достоевским!), основываясь на сохранившихся сведениях о неосуществленном замысле писателя. Достоевский должен был предвидеть, считает хореограф, чем будет жить Россия в XX столетии. И постановщик экстраполирует его мысли, стремится отразить те проблемы, которые волнуют общество. Он выстраивает систему ассоциаций: Алеша – Христос, Иван – Великий инквизитор и рисует картину того, как не “нуждающийся в хлебе небесном” народ не умеет во благо воспользоваться свободой и анархически святотатствует, “ниспровергает храмы и заливает кровью землю”.

...Движимый состраданием, Алексей открывает решетку “мертвого дома”, за которой томятся люди. Но напрасны его увещания, призыв к добру и вере. Освободив узников, он одновременно выпустил на волю неуправляемые, злые силы. Уродливо, по-звериному, касаясь руками пола, агрессивная толпа подступает к иноку: беспорядочно мотаются их головы, лихорадочно блуждают глаза, размашисто раскачиваются тела. Под музыку Мусоргского на сцене разыгрывается шабаш, “когда все дозволено”, “бунт бессмысленный и беспощадный”, после которого Алексей оставляет надежды и стремится очиститься от скверны, совершая свой покаянный подъем по крутой лестнице к Свету, Кресту, Богу.

Примеров таких непростых творческих интерпретаций в репертуаре Санкт-Петербургского театра можно привести много: в одноактном балете Эйфман дает своеобразную квинтэссенцию многолюдного романа Булгакова “Мастер и Маргарита”; сложно отраженный свет бросает на Мольера порожденный им самим Дон Жуан; двоится герой в “Чайке”, объединяя персонажей не только начальной фамильной буквой “Г”; сопоставление двух эпох в “Дон Кихоте” рождает третью – наши дни. Хореограф дает “вольный” перевод с языка классики, но зритель понимает, что он приходит в театр не для того, чтобы увидеть Достоевского, Островского или Чехова (литературные произведения он может прочесть и дома), а чтобы узнать, что думает о них постановщик.

Еще пару десятков лет подобное обращение с литературными первоисточниками сочли бы непозволительными, но общее усиление в искусстве авторского начала, повсеместное стремление сблизить прошлое и настоящее, заставили к этому, как минимум, привыкнуть. Над проблемой вынудили за-

думаться и великолепные иностранные транскрипции, иногда не менее популярные, чем первичные образцы. (Западные хореографы часто создают произведения, как, например, “Жизель” Матса Эка, где в соответствии с нормами постмодернизма используют старые формы, с помощью которых ярче выражают свою концепцию, полнее доносят трансавангардную идею.)

– Обращаясь к литературному источнику, я ставлю своей целью вскрыть то, что может сегодня волновать моих современников, – сказал при постановке в 2009 г. балета “Онегин. Online” Борис Эйфман. – Я давно хотел соединить прошлое Санкт-Петербурга с нашими днями и перенес пушкинских героев в новые обстоятельства, более драматические, даже экстремальные. Как распорядились бы своей судьбой персонажи романа, когда рушится старый мир?

То, о чем рассказывается в поэтической “энциклопедии русской жизни”, хореограф изображает как историю, которая могла бы произойти и сегодня. Он адресует к путчу 1991 года, к последним войнам, делает главными действующими лицами нынешних молодых людей – Евгения, Владимира, Татьяну, Ольгу, искалеченного в сражении генерала, помещает их в схожие с романом ситуации, как бы подчеркивая, что в этой стране существуют проблемы на все времена.

Нельзя не заметить, что постепенно необходимость соответствия между литературным первоисточником и его аранжировкой уходит из сознания. Пластические “отпрыски” получают все большую художественную самостоятельность. Рассказывая, к примеру, студентам о балете “Эсмеральда”, я чувствую все меньшую потребность обращаться к роману Гюго “Собор Парижской Богоматери”, ну, а о Сервантесе по поводу спектакля “Дон Кихот” уже вообще никто и не вспоминает. И если даже малочитающая ныне молодая публика воспринимает постановки “Отелло” или “Ромео и Джульетта” как детективы с неизвестным концом, не следует отчаиваться, надо радоваться, – ведь от этого зрителям будет только интересней.

Нет, действительно, уже без шуток, дело не в сюжетах – есть у хореографического театра какие-то эстетические каналы, которые доводят до нас информацию своими особыми, не логическими путями, есть произведения, которые нравятся

всем, или, по крайней мере, подавляющему большинству, причем как наивным первокурсницам, так и умудренным мужам. Каждый берет из них свое, понимает столько, сколько может.

Балеты Эйфмана принадлежат к их числу, – их любят массы (о чем почему-то не всегда с радостью сообщают критики), они понятны без синопсиса. Исполняется его заветная мечта – создавать балеты для людей. А для кого же еще? – может спросить дотошный читатель. Но ответ не будет однозначным, – история свидетельствует, что художники нередко творили для себя, элиты, или власть предержащих. Сегодня, как я с удивлением узнала, для некоторых литераторов не важны публикации, они пишут для посвященных, избранных. Эйфман нацелен совсем на другое: создает многоуровневые, многослойные, “многоэтажные” спектакли, которые при обязательной гармонии содержания и формы поражают, берут в плен каждого своим, – кого-то событиями и идеями, кого-то совершенством и технической виртуозностью исполнения, кого-то психологизмом. Одни видят в балетах, как накаляются страсти, рвутся к своим пределам обнаженные души, другие – броскую зрелищность. А некоторые – всё это и еще что-то, близкое только им.

Конечно, эта многоплановость, многозначность достигается нелегко, в огромном, каждодневном труде, мучительном, но счастливом. Борис Яковлевич однажды назвал его “наслаждением каторгой”. Честно говоря, я позавидовала такому удачно найденному и, главное, соответствующему реальности словосочетанию.

– Я знаю, что вы не курите, не пьете, не увлекаетесь женщинами и футболом, не ходите в казино и на светские тусовки, не собираете коллекций, не охотитесь и не рыбачите. Весь “джентльменский набор” мужских радостей я перечислила? Говорят, вы даже живете в своем рабочем кабинете, на “производственной базе”, откуда в период постановочной работы можете не выходить неделями, сводя до минимума общение с женой и сыном. Такой аскетический образ жизни друзья, шутя, называют “монастырским с элементами сектантства”.

– В балетном зале, в театре я провожу четыре пятых своего времени. Сочинительство – это мучительный, страшный и

прекрасный процесс, мне нужны для него все силы. В искусстве хореографа есть что-то от древнего шаманизма, общения с духами, с Богом.

Да и руководить людьми, театром, – это не для слабонервных, – улыбается хореограф. – Поэтому моя внешняя жизнь – это ежедневная режимная работа, как в колонии. Я узник самого себя, но для меня это – особый вид свободы духа.

– Как реагирует на это жена?

– Она знала, за кого шла, и я надеюсь, – она прощает, что я изменяю ей с Терпсихорой. С сыном сложнее, – он растет и требует все больше внимания.

У нас существуют какие-то логически необъяснимые, неразумные традиции. Одна из них – завышать оценки ушедших, и после смерти просто хороших артистов называть великими, талантливых – гениальными. Другая – изображать всех выдающихся людей образцами человеческой природы, в то время как это совсем не так. Помню, как была изумлена и разочарована, когда, взрослея, выходила за рамки школьных программ и узнавала о хрестоматийных героях не самые лицеприятные вещи. Они оказывались обыкновенными людьми, со всеми их слабостями и пороками. (Прекрасно сказал об этом Пушкин: “Пока не требует поэта к священной лире Аполлон, в заботы суетного мира он малодушно погружен”.) А кое-кто даже утверждал (Бердяев, например, да и другие), что гений непропорционален нравственному совершенству и идеальный человек может быть неблагоприятен для творчества.

Еще один неоправданный стереотип – уменьшать достоинства живущих. А ведь они больше, чем мертвые, нуждаются в поддержке и поощрении. Почему так часто мы богаты задним умом и не умеем вовремя оценить достижения Художника? Зачем потом жалеем, что не успели сказать все заслуженные им слова восторга и благодарности? Ведь сесть на ушедший поезд уже нельзя.

К моему герою все сказанное имеет опосредованное отношение. Не важно, хорош Эйфман или плох, как человеческая личность. Я вижу, что он – незащитный и заносчивый, скромный и амбициозный, императивный и сомневающийся, похожий на трагически задумавшегося сионского мудреца и беспечно улыбающегося юношу, одухотворенный художник

и раздраженный хозяин, дерганный, нервный и изнуряющий себя труженик. Написала и удивилась: и это все о нем?

Возможно, мне повезло, что я не общаюсь с ним тесно, живу в другом городе. (Ксантиппа не видела в своем муже великого философа Сократа, – “лицом к лицу лица не увидеть”). Я знаю спектакли Эйфмана лучше, чем его как человека. Будь по-другому, не исключено, что не смогла бы писать о них столь искренне и восхищенно.

Но одно мне известно точно: за каждую постановку хореографу приходится платить дорогой ценой, отсекая все, что мы называем самой жизнью, а он – тем, что мешает балету. “Отдаешь ей энергию, силы, здоровье, все без остатка, как в последний раз, – говорит Эйфман, – чтобы завтра все начать с начала”. Хореограф остро чувствует ответственность за дар, отпущенный свыше, и стремится реализовать его как можно полнее.

– Балет для меня не только профессия, – это способ существования, мое земное предназначение. Его средствами должен передать ту информацию, которая дается свыше. Я бы, наверное, захлебнулся своими эмоциями, если бы не имел возможности реализовывать их в спектаклях.

Нельзя не признать, что подобная точка зрения существует с незапамятных времен, чуть ли не с платоновских рапсодов. Многие творцы утверждают, что не они являются создателями тех или иных образов, а что лишь пеленгуют сигналы, идущие извне. “Поэт должен разложить костер, а огонь ударит с неба”.

Говорят, что искусство – это магия, волшебство, которое невозможно анализировать. Исследовать творчество таланта – это все равно что верующему разбирать Божественное Откровение или по-злодейски: убивать живое и “хладный труп разъединять на части”.

Профессия же балетоведа, может, замысловатейшая из всего искусствоведения.

Результаты творчества в хореографии нельзя подсчитать в метрах, граммах, секундах, оценка содержит в себе много субъективного и зависит порой не от самого произведения, а от вкуса и художественного тезауруса воспринимающего. Непрост также перевод одного вида искусства на язык другого. Чтобы создать словесный образ, адекватный танцевально-

му, рецензенту надо пользоваться совсем иной системой координат. Описание будет, к тому же, плодом совместного творчества коллектива, состоящего, как минимум, из трех человек, – самого автора, пишущего о нем и реципиента (воспринимающего), ибо известно, что один и тот же текст каждый воспринимает по-своему: читают все одно произведение, а прочитывают – разные.

Поэтому столь спорны суждения критиков, да, наверное, (о, ужас!) и сама необходимость их существования. Признаюсь, что критиков, к которым сама принадлежу много лет, не люблю и с готовностью встала бы в ряды их противников.

Тем не менее, поскольку Эйфман добивается совершенства каждой из частей спектакля в отдельности, деваться некуда, – со стесненным сердцем пойдем по пути критического анализа слагаемых.

О музыке в Санкт-Петербургском театре уже говорилось в связи с постановкой “Идиота” на Шестую симфонию Чайковского и “Реквиема” Моцарта. Дополнию лишь: чтобы соответствовать столь великим произведениям, хореографу надо было обладать феноменальной музыкальностью и поистине неисчерпаемыми пластическими возможностями. Что Эйфман и демонстрирует на всем протяжении своего творческого пути.

Чрезвычайно многообразна и драматургия его балетов. Она может течь как поток сознания или быть нарративной; смонтированной “покадрово” кинолентой или подобием искусного стяжения расходящихся плит земной коры. Действие способно стремиться по прямой – от мрака к свету, и кружить по спирали, складываться из контрастов, образовывать перпендикуляры, формироваться по принципу саморазвивающейся идеи. Постановщик умеет переводить явления из внешнего конкретно-событийного ряда во внутренний, эмоциональный, создавать в спектакле как бы новую пластическую модель мира со своим собственным хронотопом. Хореограф обладает способностью рассматривать пространство и время в движении, то прессуя, то растягивая его, разворачивать действие в изменяющихся условных координатах.

Далее. Далек не каждому хореографу удастся изобрести собственный пластический язык. Хотя монтировать, компилировать могут многие. Недаром старейшина советского

балета Федор Лопухов восклицал: “Покажите мне человека, сочинившего одно движение классического танца, и я назову его гениальным!”. У Эйфмана язык узнаваем, как росчерк имени. Может, именно поэтому, боясь обвинения в плагиате, его сравнительно мало воспроизводят другие (и это при практическом отсутствии авторского права!). Кроме того, текст, выдуманный хореографом, физически трудно повторить, – для этого нужны особо подготовленные артисты.

Влияние симфонической музыки, ее длительных, “просторных” мелодий сказалось на речи героев, обретшей широкое, вольное “дыхание”. В свободном по абрису танце, академическая основа которого ушла с поверхности в глубину, исполнители могут предельно полно раскрыть внутренний мир своих персонажей.

– Человеческое тело – богатейший инструмент. Кто-то даже рассматривает его как трехголосую фугу (руки, корпус, ноги). А ведь у него есть еще и голова. Стремлюсь извлечь из этого совершенного инструмента неповторимый отзвук сущего, насыщенный чувством и мыслью, – говорит хореограф.

Узнаваемость эйфмановского почерка, подобная интонационному тембру того или иного композитора, излюбленной строфе поэта, вовсе не означает, что лексика действующих лиц везде одинакова. (Упреки некоторых критиков по поводу самоповторов абсолютно беспочвенны.) Она – разная. Герои “кричат” от ярости и боли, нежно чуть слышно шепчут, или молчат так, что тишина становится красноречивее слов. Чопорны, горды танцы испанских аристократов; как в балагане, развязно пляшут крестьяне в “Дон Жуане” и “Мольере”; “смесь французского с нижегородским” содержит в себе хореография придворных в “Русском Гамлете”; фривольно, легко задирают ножки девицы мюзик-холла в “Кто есть кто?”. Постановщик практически не прибегает к чистому классическому танцу, но свободно пользуется всем арсеналом пластических “измов” (от экспрессионизма до модернизма) и способен слить, по его собственным словам, фуэте с брейк-дансом и фламенко. Поэтому в кинетическом словаре балетов можно увидеть элементы йоги, восточных единоборств, фольклора, хип-хопа, еврейского танца, русской пляски, всего, что “способно двигаться”.

Язык, как говорят на Востоке, дело тонкое. Чуть-чуть перетяни эту живую, вибрирующую ткань, и она станет старомодной, зажатой, клишированной, или топорной, грубой, аляповатой. Но как добиться гармоничности, уравновешенности, выразительности? Учебников нет, теория не разработана. Эйфман на практике делает все, чтобы рассказать не только о белом и черном, крошечной тьме и ослепительном свете, но обертонах, тонких оттенках цвета. (И воспитать артистов, способных передать все это танцем.)

Он вносит так много нового, своего (кстати, не только в язык!), что соглашаешься с известным режиссером, создателем таких телевизионных шедевров, как “Галатей”, “Старое танго”, “Анюта”, Александром Белинским, воскликнувшим: “Борис Эйфман! Единственный! Подчеркиваю: единственный хореограф в России. Остальные перелицовывают...”.

Иногда случается, что по воле автора несколько разных лексических сфер сталкиваются в одном балете. Так произошло, например, в “Убийцах”. У кордебалета – унисон, staccato, механичность, бездушность, у главных героев – полифоничность, legato, одушевленность, чувственность. Этот ряд противопоставлений можно было бы и продолжить: линия – вибрация, конформизм – индивидуализм, сознательное и бессознательное, логос и эрос. В гротесковом диапазоне находится лексика утопленника – Камилла (жутко хихикает и невообразимо трясется зеленый от тины монстр); в натуралистических (согласно эстетике романа Золя) конвульсиях бьются перед смертью Тереза и Лоран.

Калейдоскоп красок и узоров в балетах Эйфмана пополняется рисунками, которые чрезвычайно многообразны, – от движущихся, рассыпающихся и собирающихся живых смерчей, до возносящихся вверх трехъярусных мужских пирамид.

О них следует поговорить подробнее, ибо, повторяясь, они каждый раз приобретают новое значение. В “Русском Гамлете”, к примеру, пирамиды выстраиваются трижды. На одну из них в полный рост возносится Екатерина, воплощая величие императорской власти и напоминая известный монумент в Санкт-Петербурге у Александринского театра. С двух других обрушиваются Жена наследника и Фаворит царицы, платя жизнью за высоту, на которую рискнули подняться.

Взмывая ввысь, эти многоэтажные строения из тел не только демонстрируют особую виртуозность и мастерство артистов, но и являются своеобразной визитной карточкой коллектива, его знаком.

Впервые, помню, трехъярусную падающую конструкцию я увидела в “Легенде”, одном из ранних балетов Эйфмана, созданном по сочинению, трактующему библейский сюжет Экклесиаста. Он был недооценен, как и многие другие, из-за несоответствия советским официальным стандартам. В них не входили ни пессимистический финал балета, ни “диссидентствующий” Экклесиаст, ни рефлексирующий герой. Сцену с “осыпающейся пирамидой” я показала своим студентам, изучающим историю хореографии, как пластический символ всеобщего разрушения. Затем заметила, что доходчивыми параболами являются практически все эпизоды, и у меня родилась мысль сделать видеобалет своеобразным пособием, для того, чтобы научить читать хореографические коды, подобно алфавиту Брайля, помогающему плохо видящим. Особой очевидностью, на мой взгляд, обладал финал балета, где постановщик предельно внятно выразил мысль, вернее, “перевел” на язык пластики библейский текст.

Таких наглядных, врезающихся в память сцен, много у Эйфмана. Но даже среди них есть особые, потрясающие, исторгающие из глаз слезы. Равным им я не видела в мировом балетном театре. Нетленными они держатся в сознании годами, десятилетиями.

Один из таких эпизодов, финал “Анны Карениной”, заставил зарыдать мою аспирантку.

Какие слова найти, чтобы читатели могли увидеть его как бы воочию?

...В луче софита, словно в хрустальном бокале, под тихо струящимся, поблескивающим снегом стоит женщина, уповающая на счастье. А вокруг – темная, словно притаившаяся ночь, готовая поглотить серебристый островок света, магический круг ожидания, надежды.

И тьма его сокрушает, – в жуткой фантазмагорической пляске мужчин, содержащей в себе неотвратимое приближение какого-то inferнального сгустка энергии. Вместе с расходившейся метелью перед Анной с безнадежной русской удалью размахалась, распоясалась, растелешилась ее лихая,

лютая судьба. Звук оркестра поглощает стремительно нарастающий стук колес виртуально приближающегося поезда. Ускоряющийся техногенный ритм, увеличивающаяся ярость движений танцоров-мужчин, учащающийся пульс, нагнетающееся ощущение трагизма и, наконец, – все сметающая вспышка, словно взрыв шаровой молнии.

Я позавидовала своей юной спутнице, размазывающей по щекам обильную влагу, пожалев, что не могу уже испытать такое же художественное потрясение, безудержный самозабвенный восторг.

Впрочем, несколько ранее я сама была буквально раздавлена впечатлением от сцены из “Братьев Карамазовых”, где Дмитрий, обвиненный в убийстве отца, попадает в юридические тенеты, в путы судебных исполнителей. Длинные веревки, сетями опутывающие героя, то перекатывают, волокут тело по земле, то, натягиваясь, заставляют взлететь. На запечатленном видеорежиссером миге видно, как исполнитель роли делает тройной пируэт, прежде чем распятым повиснуть высоко над полом. Изумляешься головокружительной фантазии постановщика и акробатической ловкости артистов, сумевших выполнить это.

Чтобы сделать свою мысль зримой, Эйфман изобретает многочисленные, так называемые “реализованные метафоры”, которые придают сценам поразительную многозначность. Запоминается, к примеру, эпизод, где братья буквально “связанные” общей отцовской кровью, запутываются в ней, словно в липкой паутине. Сложные сплетения их фигур напоминают при этом известную статую Лаокоон и его сыновья.

Балет “Братья Карамазовы”, который с уверенностью можно назвать высшим достижением балетмейстерского мастерства, вдохновил западных критиков на многочисленные хвалебные рецензии.

“В изобретательном до удивления и щедром до изнеможения зрелище соединились речь, цвет, пантомима, живопись... Элементы этого сильного и причудливого действия сплавлены таким образом, что свет значит не меньше звука, тишина – не меньше музыки, слово – не меньше танца”¹.

¹ Генис, А. Перечитывая Достоевского / А.Генис // Новое русское слово. – Нью-Йорк. – 1999. – 29 янв.

У Эйфмана много такого, что в науке назвали бы изобретениями, открытиями. Не случайно создание некоторых либретто он предваряет историческими изысканиями, введением (не только в балетный обиход) новой информации. Так случилось, скажем, с “Русским Гамлетом”, породившем после своего появления цикл спектаклей и фильмов о Павле I, с “Красной Жизелью”, подогревшей интерес к забытой было фигуре русской балерины Ольги Спесивцевой.

Чтобы достичь предельной выразительности и сделать спектакли одновременно высокоинтеллектуальными, философскими и зрелищными, Эйфману приходится синтезировать многое. Его “балет, как словарь собрал все, накопленное веком”, – зорко заметил тот же американский рецензент спектаклей Санкт-Петербургского театра. Эйфман действительно не проходит мимо различных направлений хореографического модерна, кинетических явлений быта, вооружается найденным в других видах искусства. У него задействованы чуть ли не все одиннадцать муз (9 – традиционных, древнегреческих, плюс покровительницы кино и телевидения). Балетмейстер уверен, что совершенство достижимо только в синтезе, и можно, наверное, сказать, что он – интегратор по природе. Эйфман не боится по театральному “монтировать аттракционы”, выстраивать режиссерские “перпендикуляры” и скульптурные аллюзии, использовать узнаваемые изобразительные формы, живописные приемы. Из кино и телевидения пришли в спектакли полисцена – одновременное размещение нескольких исполнителей на площадке, своеобразная фокусировка – выделение светом действующих лиц и крупных планов, документализм; из рок- и техномузыки – рваные, ломаные линии, ураганные ритмы. Звучат у него и декламационная речь, вокал, народные песни. Но, конечно, есть у хореографа и собственные “фирменные” средства, с помощью которых он достигает свои, далеко не простые, цели. Среди них – концентрированная метафоричность, позволяющая многократно усиливать впечатление и экономить время, бесконечно изобретательное и многообразное использование аксессуаров. (Здесь можно вспомнить железную кровать из “Подпоручика Ромашова”, которая, переосмысливаясь несколько раз, превращается напоследок в тюремную решетку; длинные шести в “Мастере и Маргарите”, что служат распятием, ору-

дием пытки, летательным аппаратом; лодку в “Убийцах”, становящуюся по воле автора гробом, могилой, постаментом.)

Обращает на себя внимание и необычная способность Эйфмана выстраивать многофигурные композиции, – от своеобразных па-де-труа и па-де-сиз до структур с неограниченным количеством участников. Практически никто из нынешних хореографов таким умением не владеет. Узнаваемым “почерком” Мастера проходит вереница многосоставных, “сложноподчиненных” конфигураций от ранней “Легенды” до недавнего “Онегина”.

В спектаклях Эйфмана немало сцен, которые граничат с киношными спецэффектами, цирковыми трюками. Я, например, была поражена (и пусть буду тупой и недогадливой), когда на твердом полу вдруг вздувались “пузыри земли” и в пепельном оконце прорезалось лицо призрака (“Русский Гамлет”). Или на блюде удивительным образом вращалась живая голова возлюбленного (“Красная Жизель”), до почерневшей головешки сгорал веселый мальчишка (“Чиполлино”).

Но самым эффективным приемом, является, пожалуй, монтаж, используемый Эйфманом практически во всех балетах. Последовательное и параллельное соединение эпизодов, непрерывно сменяющих друг друга, как бы растягивает момент действия, создает впечатление, что проходит иное, не сценическое время. Эта пластическая полифония, когда соседствуют, параллельно идут, контрапунктируют счастье и страдание, красота и уродство, высокое и низкое, жизнь и смерть, походит на разноплановую, многомерную и интенсивную реальность. (Вообще-то, это слово трудноприменимо к балету, который условен и далек от изображения жизни в формах самой жизни. Скорее, имеется в виду тот факт, что мы не успеваем усвоить все, предложенное авторами спектакля, и впечатление от него напоминает наше восприятие действительности, когда многое остается за бортом внимания, упускается, исчезает непонятым.)

Многообразие художественных средств делает балеты Эйфмана все более изоморфными жизни. И вместе с тем они – полновесный, подлинный театр. Хореограф умеет добиваться редкого, – динамического равновесия между правдой и театральностью.

Это сочетание несочетаемого, диалектическое единство противоположностей и называется, наверное, чудом искусства.

Жаль, что понимание приходит к нам, как правило, с опозданием.

Сегодня я с некоторым смущением читаю собственную молодецкую рецензию, опубликованную много лет назад, на приехавшую в Минск на гастроли тогда еще мало кому известную Ленинградскую труппу Эйфмана. Высоко оценив работу хореографа, я с удовольствием потопталась тогда на музыкальном и сценическом оформлении спектаклей. И хотя фонограммы действительно были не лучшего качества, а декорации как бы отсутствовали вовсе, мною двигало, как видно, прежде всего желание обозначить свою значимость: “Ай, Моська, знать она сильна, коль лает...” пусть даже и не на слона.

Возможно, я наговариваю на себя лишнее, и в то время на самом деле искренне верила, что статья способна помочь, указать, научить; а может, я сказала о себе и не все плохое, что могла бы, – ведь была типичным представителем профессии и своего времени.

Раньше всегда удивлялась стойкой неприязни, которую испытывают творцы к критикам. Думалось: за что? Многие посвящали своим рецензентам гневные, саркастические филиппики, называли их жалящими оводами, трутнями, лианами, вампирами, говорили, что они кусают руку, которая их кормит. Балетмейстер Морис Бежар советовал принимать отзывы на вес, не читая: если увеличивается, – твои дела идут в гору, уменьшается – надо подтянуться. Писатель Михаил Веллер остроумно адресовал критикам переделанную поговорку: удаль карлика в том, чтобы высоко плюнуть. Их обвиняли в самопровозглашенности (“А судьи – кто?”), с горечью писали, что они, как правило, оценивали создателей иначе, чем время и публика, ошибки их были многочисленнее, чем врачебные, и они еще никому не принесли заметной пользы, а отравили жизнь многим (обширный список пострадавших обычно прилагался).

Теперь я понимаю авторов произведений лучше и мои симпатии переместились на их сторону.

Даже большие перемены, произошедшие в культурной жизни перестроечных 80-х, лихих 90-х и наступившая вседозволенность не могут оправдать в моих глазах беспардонности нападок на Эйфмана части критиков, прибегающих к “револьверному” тону статей, злобно кричащим заголовкам. Особенно отличаются этим пришельцы в искусствоведение, журналисты, так сказать, новая критическая генерация.

– Борис Яковлевич, что же получается? Зарубежная пресса вас превозносит, называет гением, считает ваши спектакли уникальным явлением культуры, прообразом будущей хореографии, а своя нападает, обвиняет чуть ли не во всех смертных грехах. Как вы относитесь к подобному?

– Я стараюсь не слушать ни тех, кто хвалит, ни тех, кто мешает с грязью. Я делаю свое дело, добиваясь задуманного. Ведь каждый новый балет – это экзамен и переоценка себя. И здесь не помогут ни вчерашний успех, ни звания, ни награды.

– А почему вы так корректны с заведомыми хулителями? Я сама была свидетелем, как некая критикесса тайно проникла в зрительный зал и пряталась на генеральной репетиции нового спектакля, чтобы наутро после премьеры опубликовать ругательную, я бы сказала, клеветническую статью.

– Да, я знаю этих критиков и даже здороваюсь с ними, – вздохнул хореограф. – Стараюсь отнестись к этому философски. Профессия критика такая же, как моя. Он пишет произведение на тему “Борис Эйфман”, выстраивает собственную концепцию, ибо просто описать, как все было придумано и исполнено, было бы лишь констатацией факта. Поэтому я рассматриваю такие публикации, как опусы, для которых я лишь повод.

– Но используются ваше имя, спектакли. Я понимаю, что сегодня без скандала авторы рецензий неинтересны, но смешно ведь называть ваши балеты масскультурой, китчем.

– Их немного, они не делают погоду. Нас по всему миру сопровождает трепетная любовь зрителей, аншлаги, заполненность залов, включая стоячие места, на 120 процентов.

Упорное неприятие отдельными критиками творчества Эйфмана имеет под собой, естественно, ряд причин. Среди них самые разные, – от биологической неприязни к “не такому, как все”, до социального раздражения по поводу всего, что утверждалось в советскую эпоху. Повернувшись

на 180°, как флюгер, критика стала упрекать балетмейстера в том, за что раньше хвалила. Журналисты не могут простить хореографу, что он остался верен своим принципам, по-прежнему независим, не ёрничает над общечеловеческими ценностями. Их ожесточение, неспособность адекватно оценить произведение искусства, выдают узость культурного диапазона. Справедливо сказал классик, что более всего из написанного виден сам пишущий.

Однако есть и еще один фактор, который влияет на представителей прессы, – это своеобразный критический мейнстрим, доминирующая культурологическая мода.

В современной западной цивилизации существует множество эстетических, идеологических, художественных направлений, среди которых наиболее авторитетен постмодернизм. Он заразил и наших “продвинутых” культуртрегеров, – скептицизмом, плюралистической всеядностью, стремлением иронически переосмыслить прошлое, прагматизмом.

Сделаю маленькое и, к сожалению, не лирическое отступление.

Как-то по телевизору видела программу, где трудоголизм объявлялся болезнью, наряду с алкоголизмом, наркоманией, игроманией. Напрасно герои, объявленные трудоголиками, заявляли, что жизнь, отданная любимой работе, способна приносить радость и счастье, что человек имеет такое же право жить, чтобы творить, как и творить, чтобы жить. Авторы передачи будто не слышали их. Они возражали против “культивируемой коммунистами” идеи бескорыстного труда и убеждали, что не надо забывать о себе, об удовольствиях, и в противовес нехорошему слову “трудоголик” изобрели хорошее “трудолоб”.

Я не сразу поняла, что в телепрограмме нашло свое выражение современное гедонистическое мировосприятие, для которого достаточно далеки мысли о том, что вдохновение является наградой за каторжный труд (И.Репин), или что “душа обязана трудиться и день, и ночь” (Н.Доризо).

Естественно, что новая генерация критиков впитала все эти веяния нашего времени. Человек иного склада мало понятен молодым. Они с подозрением относятся к словам об ответственности за Дар и готовы признать любую жажду, кроме жажды творчества. Эйфман для них – человек другой

эпохи, или даже другой породы. Жизнь в отречении почти от всего, что не связано с балетом? Над этим можно и поглотиться. – Вы действительно верите в свою миссию свыше? – недоуменно спросила у него одна из журналисток и практически не услышала ответа, – он был ей не нужен, – у нее была своя концепция.

Борис Яковлевич сказал как-то, что при всем внешнем спокойствии чувствует себя волком, утомленным гоном. Я вспомнила это выражение, когда прочла в Интернете беседу с ним, помещенную на сайте под зазывным названием “Обнаженная натура”(?!). Привожу ее с сокращениями.

Корреспондентка: – Борис, в интервью, которое вы недавно давали нашему радио, меня очень позабавило одно место. Коллега, беседовавший с вами, вспоминал, как в свое время в Ленинграде официальная критика клеймила вас, называя сексуальным маньяком.

Эйфман: – Если вы уж вспомнили об этом, давайте уточним. Меня впрямую не называли сексуальным маньяком, но хореографию мою действительно сравнивали с порнографией. Я глубоко убежден, что подобное утверждение было ошибкой. Причем, ошибались не только люди, наклеивавшие подобные ярлыки, но и само время...

– Так вы отрицаете маниакальность вашего отношения к сексу?

– Вообще к сексу как к таковому я никак не отношусь.

– То есть, не признаете его?

– Имею в виду только то, что у меня нет к сексу какого-то специального отношения... Для меня секс – органичная составная часть жизни и моего искусства. Как и любые эмоции, которые выражаются через движения тела. Впрочем, это не ощущение секса, а мое личное восприятие профессии хореографа.

– Значит ли сказанное, что ваше кредо как балетмейстера – “Долой покровы”?.. Вы декларируете красоту обнаженного тела. А господин Мопассан, знавший толк в этом вопросе, утверждал, что чуть прикрытое тело куда более эротично полностью обнаженного. Хотите поспорить?..

Бестактные вопросы следуют один за другим: “Эти ваши творческие, как и любовные, акты хоть приносят удовлетворение?”, “Не донимают ли вас все эти пресловутые толпы

поклонников и поклонниц... объяснения в любви?”, “И часто берете то, что вам нужно?”.

И так далее... Кажется, идет не беседа, а преследование вполне определенной цели. Эйфман искренен, не прячется за иронией, выглядит незащищенным, и это распаляет охотничий инстинкт корреспондентки. Но балетмейстер миролюбив и надеется отшутиться. В одном из подобных интервью он заявил:

– Критики в определенном смысле питаются моей кровью, а значит, постепенно становятся близкими, родственниками и со временем поймут меня лучше.

Но пока они лучше понимают других. С поразительным единодушным одобрением был встречен рецензентами балет “Светлый ручей”, опрометчиво показанный Большим театром по Центральному телевидению. Он оказался в русле модного постмодернистского мироощущения, с его саркастическим переосмыслением прошлого, созданием “абсурдистской” ситуации, где “все перепутано”.

Сюжет постановки, не мудрствуя лукаво, рассказывал о приезде в колхоз концертной бригады. Прима-балерина соревнуется в классическом танце с полеводкой, а артисты с сельчанами перекрестно влюбляются друг в друга. Все это действие венчается праздником богатого урожая и горячей дружбой между кубанцами и “лицами кавказской национальности”.

Пародировалось, похоже, всё – сценические стереотипы, советское прошлое. Но как-то так получилось, что балет оказался пародией прежде всего на самого себя, вторичного, помладенчески беспомощного, забывшего то, чему научился за многие десятилетия существования. Архаичным выглядел и юмор: тривиальная молодящаяся пара пенсионеров и мужчина, переодевающийся в женщину.

Ёрнический стиль хореографа уловил и продолжил остро словный рецензент, написавший о новом сочинении: «Если оценивать Большой театр в духе модных лингвистических тенденций, то премьера... заслуживает высшей степени восторга. А именно – оценки “Ратманский жжот!”¹».

¹ Маликов, Евгений. Наша родина – революция / Евгений Маликов // Литературная газета. – 2008. – 16–22 июля.

Нетрудно объяснить, на мой взгляд, и успех “Светлого ручья” у российского массового зрителя. Думается, он сродни тому, о котором в 1935 г. сообщала сотрудница музея в докладной записке руководству Большого театра. Посетившие балет донские казаки отзывались: “Веселый народ – плясуны в Большом театре. Хорошо пляшут, и хоть молчат, не играют песен, а все понятно, что они в колхозе живут и после уборки веселятся” (П.Солдатов, колхоз имени Второй пятилетки). “Как же это люди так плясать научились, да так прыгают, как птицы... нет ли у них пружин каких-нибудь в туфлях?” (Х.Мартынова, колхоз “Серп и молот”).

Интеллектуальный стёб авторов спектакля не был понят широкой публикой, “раздевание” прошлого обернулось, как это нередко и бывает, саморазоблачением. Постановка в 1930-е была названа “балетной фальшью”. Такой она и осталась. Но хуже всего, что “Светлый ручей” был удручающе скучен, – мои студенты досматривали видеопленку до конца только под большим моим давлением.

Глядя на такие спектакли, невольно задумываешься о кризисе, который поразил в последние десятилетия российский балет, бывший когда-то “впереди планеты всей”.

За последние десятилетия сильно поредел лес создателей полнохудожественных постановок. В двух столичных городах, законодателях балета, да и у нас в Минске, руководителями титульных трупп стали бывшие танцоры (хотя и прекрасные), на всю огромную постсоветскую территорию остался чуть ли не единственный авторский театр. (И это, кстати, – коллектив Эйфмана.) Прославленная исполнительская школа, звездные артисты, патентованная классика, – наличие всего этого только подчеркивает отсутствие в России столь же достойных хореографов-лидеров и поставленного ими репертуара. (Вот почему, очевидно, и случилось “второе пришествие” Григоровича.)

В свете сказанного становится ясно, что театральная реформа началась не от хорошей жизни. Передача власти от несостоятельных творцов к удачливым финансистам, будем надеяться, улучшит ситуацию и изменит художественную политику, которая до сих пор оставляла желать лучшего. Трудно находиться в “Палате № 6”, не завинчивается “Болт”,

легко разбиваются “Стеклянные сердца”, не горит с прежним накалом “Пламя Парижа”.

Пока не принесли особого успеха и оглядка на западный модерн, приглашение зарубежных хореографов и сочинение собственных постановок в их стиле.

Но, конечно, я очень далека от того, чтобы отвергать все формы хореографического авангарда. За время своего существования он принес балетному театру немало пользы: вступив во взаимодействие с академическим танцем, опустил на землю улетевших в заоблачные выси идеальных героев; расширил арсенал лексики; избавил от старых штампов (правда, подбросив новые); освежил застоявшуюся аристократическую кровь в венах классического балета, создал целый ряд шедевров. Но он также навязывал и холодную искусственность, нигилизм, представление о жизни как бессмысленном хаосе, трагическом одиночестве или издевательском стёбе, насмешливом фарсе.

Вслед за одним из столпов отечественного постмодернизма, не так давно ушедшим из жизни Дмитрием Приговым, часть нынешней критики считает искусство не родом духовной деятельности, а полем для игры, интеллектуальных упражнений. Ряд пишущих о балете видит в нем средство для услаждения глаз и чувств. “Возникла потребность в искусстве тонком, наивном, светлом. Таким, как в спектаклях государственного балета Нанси или труппы Пола Тейлора”, – цитирую я одного из зоилов ничтоже не сомневающегося в своей правоте. Но сами критики не светлы, не безобидны. Забыв об обязанности быть “априори доброжелательными” (Луначарский), они не замечают агрессивного прокурорского стиля своих рецензий, язвительности тона, даже в тех случаях, когда речь идет о явлениях сугубо позитивных: “выдрессированная труппа” (о дисциплинированных, отдающих сцене все силы артистах); хореограф “выпекает балеты” (о количестве поставленных спектаклей, которое с таким качеством не удалось создать практически никому); “к несчастью, Эйфман уверовал в свое предназначение” (об осознании хореографом своего призвания).

Грустно видеть, что подобными высказываниями грешат не только молодые, неискушенные авторы. В недавней телевизионной “Школе злословия” (символичное название!) свою

“единственно верную” точку зрения со злым сарказмом провозгласил М.Гаевский, человек вполне солидного возраста.

Удивительно, парадоксально! Россияне сетуют и огорчаются, когда отечественные звезды не котируются на музыкальной зарубежной эстраде, фильмы не включаются в программы западных кинофестивалей, имена не звучат среди награжденных и номинированных.

Чуть не как национальный праздник отмечалась победа Димы Билана на конкурсе Евровидения 2008.

Признание руководителя Санкт-Петербургского театра балета на мировой сцене куда более престижно и серьезно. Где же взрыв патриотических чувств? И не пришла ли, наконец, пора собирать камни, которые соотечественники в него бросали?

Конечно, Эйфман никогда не плыл по течению мейнстрима, не придерживался господствующих вкусов.

Никогда не был он и сторонником теории “чистого искусства”, для него художественно привлекательным было не абстрактное эстетство, а вычленение смысла бытия, обуздание, а не распространение хаоса. Сценический занавес не отделяет его балетов от жизни непреодолимым барьером. Хореограф вновь и вновь ставит те вечные вопросы, над которыми бьется человечество, и дает свои ответы.

Вот как трактует он, к примеру, образы знаменитого классического романа, созданные им как бы заново уже в нашем, XXI веке:

“...Для меня Анна была оборотнем, потому что в ней жили два человека: внешне – светская дама, которая была известна Каренину, сыну, окружающим. Другая – женщина, погруженная в мир страстей...”.

“...Что важнее – сохранить общепринятую иллюзию гармонии долга и чувств или подчиниться искренней страсти?.. Имеем ли мы право разрушить семью, лишить ребенка материнской заботы ради буйства плоти?.. Эти вопросы не давали покоя в прошлом Толстому, не уйти от них и сегодня. И нет ответов! Есть неутолимая жажда быть понятым и в жизни, и в смерти...”.

“...Каренин – трагическая фигура. Он – одинок, оголен, раздавлен... Нормальный человек, любящий свою жену... До

конца пытающийся сохранить свою семью. За что с ним так обошлись?..”.

Санкт-Петербургский театр балета мощно противостоит тому размашистому потоку, который двумя руками, – массовым и элитарным, попсовым и авангардным, обтекает нас сегодня чуть не со всех сторон. (Правда, постмодернистское искусство в своих крайних формах не принимается зрителем. Оппозиция растет ему и в художественной среде, – писатель Михаил Веллер справедливо назвал его “постедой”.) Хореограф опять осмеливается отстаивать свои принципы, оставаться самим собой.

– Борис Яковлевич, известно, что в произведениях отражается личность создавшего их художника. Герои поставленных балетов – это вы?

– В какой-то мере. Ведь все в мире связано. Когда сочинял “Дон Кихот”, к примеру, ловил себя на ощущениях, что и сам был когда-то ограничен кругом, за который было не выйти, существовал в условиях, где все делалось как бы по свистку. А в период постановки “Пиноккио” сыну было 4 года 8 месяцев, и я жил в атмосфере детских игр, рисунков. Вообще, я так или иначе присутствую в каждом персонаже, даже литературном. Ведь это кардиограмма моего собственного сердца, его взрывы, потрясения, взлеты и падения.

Изучая жизнь и судьбу эмигрировавшей на Запад Ольги Спесивцевой, Эйфман при создании “Красной Жизели” так вжился в образ, что однажды воскликнул: “Спесивцева – это я!”. О замысле “Реквиема” в момент его постановки Эйфман говорил как о собственном духовном итоге: “Ни в одном другом спектакле я не был так искренен и внутренне обнажен. Это мое прошлое, настоящее и предчувствие будущего. Это моя память вводит незащищенного юношу в мир, воскрешает испытания зрелости, видит мудрость и бессилие старости. Сколько клеветы, зависти хранится в моей памяти, сколько неувядающих прикосновений счастья, любви... Все это во мне, в каждом из нас”.

Произведения Санкт-Петербургского хореографа, хочет он того или нет, приобретают нередко исповедальный характер. “Эйфман создает портрет композитора не как наблюдатель,

стоящий в стороне, а переселяясь в личность”¹, – пишет о балете “Чайковский” корреспондент одной из немецких газет. Красноречиво свидетельство рецензентки, оценивающей “Мой Иерусалим”: в монологе, исполненном Игорем Марковым, «непредвиденно возникает “портрет” Эйфмана в молодости»².

Иногда общность с героями прорывается даже против воли автора, как это случилось, на мой взгляд, в “Чайке”, поставленной по мотивам пьесы А.Чехова. Раздваиваясь на Тригорина и Треплева, Эйфман словно признается в тайных мыслях, навязчивых страхах, разъедающих сомнениях, практически в том, в чем люди бывают откровенными лишь с самими собой.

Нельзя не признать, что с годами образ художника, что сквозит из его спектаклей, становится все драматичней. Куда-то подевалась былая веселость, перестали появляться комедийные спектакли. Возможно, это возрастная закономерность: человек со временем все больше познает мир, а во много знания, как известно, много печали.

Прислушаемся к словам хореографа, стремящегося успеть совершить задуманное, к тем грустным нотам, которые звучат в его признании:

– Раньше я думал, что впереди вечность и делал репертуар. А сейчас стал более жадно относиться к своему времени.

Надо, очевидно, и нам отнестись к Мастеру рачительно, избавиться от стереотипа запоздалого признания и с благодарностью сказать, что он – как тот поэт, по произведению которого поставлен последний спектакль – “наше всё”. Балет много выиграл, что у него есть Эйфман. Особенно важно, что в эпоху безвременья и кризиса, творчество хореографа выглядит маяком, освещающим путь, представляет молодому поколению балетмейстеров возможность выбора. Я охотно соглашаюсь с одним из газетных обозревателей, который заявил уже при первом появлении Санкт-Петербургского театра в Америке: “Борис Эйфман – вот имя, которое станет новым синонимом русского балета!”.

Во всяком случае, сегодня можно с уверенностью сказать, что его творчество прямо или опосредованно будет влиять на

¹ Дер Ландботе. – 1993. – 10 ноября.

² Луцкая, Е. Плач и молитва / Е.Луцкая // Культура. – 1999. – 13 апреля.

дальнейшее развитие танцевального искусства. Эйфман, как мне представляется, идеальная кандидатура для планирующейся в стране серии “ЖЗЛ: биография продолжается”, ибо его пластические идеи и находки будут жить очень долго, питая многих в хореографическом “завтра”.

Говоря о руководителе, нельзя не сказать, конечно, и о его коллективе. В художественных свершениях балетмейстера всегда поддерживают исполнители, работающие с редкой отдачей, можно даже сказать, самопожертвованно.

– Сочиняя партии, я всегда полагаюсь на мастерство артистов, их волю, интуицию, художественный интеллект. Передо мной – не тела, не материал, а личности, ассистенты, сотворцы. Мы взаимозависимы, и я благодарен им за понимание и готовность работать на пределе возможностей, – говорит Эйфман.

Эйфман и созданный им коллектив единомышленников как бы совместно обучают, воспитывают все новые и новые поколения артистов. В том, что им нередко приходится справляться с задачами, труднодоступными для других, – свидетельствует хотя бы постановка Эйфманом “Русского Гамлета” в Большом. (Некоторые московские мастера отказались участвовать в спектакле, опасаясь за свою “цельность”.) Молодой обладатель Гран-при на Парижском конкурсе танца Дмитрий Гуданов, с радостью взявший за главную роль, рассказал перед премьерой журналистам, что в хореографии много необычного: акробатические элементы, большое количество поддержек, бешеный темп, и при всем этом еще эмоциональная наполненность, которую требует постановщик.

– После репетиций у меня колени разбиты в кровь, вся спина в синяках, тело буквально стерто, – жаловался танцовщик. – Но у Эйфмана – мощнейшая энергетика, так заводит, что обо всем забываешь.

О сложности работы свидетельствовал и один из первых ведущих танцоров труппы Валерий Михайловский, к которому после исполнения партии князя Мышкина в “Идиоте” коллегам приходилось вызывать чуть ли не карету скорой помощи. Но зато “у меня появился шанс иметь контакт напрямую со зрителем, говорить как бы от самого себя”, говорит артист.

Нигде, наверное, не работается так трудно и интересно, как в Санкт-Петербургском театре. Эйфман как-то сказал, что испытывает огромное уважение к тем, кто не разменивает талант на корыстные интересы, а стремится воплотить его. Но, конечно, он понимает, что не все готовы соответствовать столь высоким творческим принципам и делает многое, дабы удовлетворить иные потребности исполнителей. Балетмейстер стремится, чтобы они не чувствовали себя ни в чем ущемленными по сравнению с зарубежными танцорами, и достойно оплачивает их труд (государство дает лишь 25% бюджета), выделяет дополнительные бонусы, старается, чтобы театр был для них не только местом работы, но домом, а коллектив – семьей.

И все же, насколько мне известно, отношение артистов к руководителю разноречиво. Одни смотрят на него, как на Бога, другие – как на тирана, кто-то мечтает поработать в его труппе даже бесплатно, кто-то хочет уйти.

– Артисты меня не любят, но уважают, – трезво оценивает ситуацию Борис Яковлевич.

Текучесть кадров велика, безжалостна “рабочая мясорубка” – трудно быть лучшими, востребованными, гастролирующими по всему миру. Эйфман жестко требователен к исполнителям. Впрочем, как и к себе: он присутствует на каждом спектакле, сидит, если надо, в осветительной ложе, волнуется за кулисами. И это не считая перманентного процесса “вынашивания” новых замыслов, постановочной работы, переделок восстанавливаемых балетов (практически никто из хореографов всерьез не занимается усовершенствованием уже зарекомендовавших себя спектаклей).

О том, что Эйфман не жалеет себя, говорит и та работа, которую он проделывает при переносе своего спектакля в другие театры.

Так, в 2006 г. на сцене Staatsoper unter den Linden для звезды мирового балета, директора объединенных балетных трупп Берлина, русского танцовщика Владимира Малахова, хореограф создает практически новую редакцию “Чайковского” с учетом уникальных возможностей исполнителя и его актерской индивидуальности.

Если в Санкт-Петербургской версии балета в центре был перманентный дуэт Композитора и его Двойника, то здесь

стержнем являлся Чайковский Малахова – Мастер, Творец, Небожитель. Он чист душой, наивен в обыденных реалиях, но жизнь его сфокусирована на трагедии человека, “не такого, как все”, и прочитывается, как мистерия. Спектакль, начинающийся и заканчивающийся смертью героя, содержит многочисленные идиомы, которые придают ему символический смысл.

Балетмейстер и артист добились в этой постановке ошеломляющего успеха. По свидетельству очевидца, “зрители (те самые немцы, которых принято считать холодными, не склонными к экзальтации людьми) не просто повскакали с мест после окончания представления: на сцену из зала неся сплошной вой (самое точное слово для определения того, как публика выражала свой восторг)”¹.

Подобным же образом проходят спектакли Эйфмана на Родине. Ведущие артисты, – по сути звезды первой величины, покоряют тонким проникновением в суть создаваемых образов. Они как бы сдирают с героев коросту эмоционального анабиоза и рисуют портрет Человека во всей сложности его внутреннего мира, борениях, страданиях, подлинной страсти.

Кордебалет же солистов (да-да, я не оговорилась – в Санкт-Петербургском театре танцующие в массе работают так, как в других – солисты) поражает бешеной динамикой, накалом бьющих через край чувств. Именно это, очевидно, имел в виду рецензент, когда писал о спектаклях труппы как о стопроцентных шлягерах, в которых энергия буквально выбрасывает зрителей из кресел. Того и гляди, появится светящаяся табличка “Пристегните ремни”².

Премьеры и примы Санкт-Петербургского театра, конечно, не так раскручены, как другие, но в мастерстве, пожалуй, превзойдут многих. Ибо должны с одинаковым совершенством владеть техникой и актерской выразительностью в партиях виртуозных и одновременно не уступающих драматическому театру по психологической точности. В названии “театр танца” ударение можно с полным правом ставить как на первом, так и на втором слове, ибо Эйфмановские спектакли – это тотальный театр и тотальный танец, а актеры,

¹ Русский базар. – 2006. – 1–7 мая.

² Котыхов, В. Московский комсомолец. – 2000. – 23 февраля.

исполняющие в них роли, возможно, самые универсальные на балетной сцене. Кроме того, артисты обязаны идеально вписываться в ансамбль, – возможно, это и объясняет их меньшую известность, – ведь в других театрах принято ходить на звезд, танцующих даже заведомо плохую классику, а сюда же идут на спектакль в целом, который делает и в котором побеждает вся команда во главе с ее руководителем.

Наверное, не имеет смысла перечислять фамилии артистов, стоявших в разные периоды на афишах и составлявших славу и гордость коллектива, не стоит называть и педагогов, репетиторов, администраторов, технических работников. Мало что даст читателю список имен, за многими из которых – жизнь, отданная театру, судьба, достойная отдельного рассказа.

Трудно передать льющийся со сцены поток чувств, живой блеск глаз, бешеный ритм пульса, предельное напряжение вздувшихся мышц, неподдельный энтузиазм. Слова бессильны! Мне остается только уповать на благодарную память видевших балеты Эйфмана, на воображение читателей этих строк, способных представить весь спектр красок, с помощью которых артисты материализуют пластические фантазии хореографа.

Известно, что пальцы, сжатые вместе, всегда сильнее, чем вытянутые отдельно, – от художественного впечатления, производимого коллективом, как от наносимого удара, перехватывает дыхание, происходит как бы внутренний взрыв. По крайней мере, так случается со мной на балетах Эйфмана. Рождается ощущение эйфории, эстетического потрясения.

Чувство счастья от приобщения к высокому искусству заставляет с нетерпением ждать премьер.

И хореограф всегда оправдывает ожидания. Признаюсь: постановки Эйфмана как-то обесцвечивают старые балеты. После его спектакля об испанском безумце трудно смотреть традиционный “Дон Кихот”, также как после “Жизели” Матса Эка – одноименную классику. Думаю, не вызвал бы такого бурного интереса и балет по пушкинскому роману, послушно вторящий сюжету XIX века. Просто “Онегин”, без “Online”, думаю, не подтвердил бы надежд зрителей на новизну и креативность, как правило, свойственных Эйфману. Лично я бы наверняка на нем заскучала.

И наконец, – последним по счету, но не последним по значимости, слагаемым спектаклей Санкт-Петербургского театра является их сценография. И здесь, прежде всего, надо назвать имя художника Вячеслава Окунева, который вносит концептуальный вклад в драматургию, создает декорации, движущиеся в буквальном смысле этого слова.

Огромный прозрачный купол в “Красной Жизели” бесконечно меняет свое назначение: взлетая вверх, становится световым окном в небо, маковкой русской церкви, напоминает очертаниями Мариинку или Гранд-опера, а опускаясь вниз, превращается в стеклянную решетку, за которой томится героиня.

Трансформируется пурпурно-алое, простирающееся иногда чуть ли не на всю сцену, одеяние балерины, делаясь то сценическим костюмом, то смиренной рубашкой, то морем крови, то охватившим ее пламенем безумия.

Задник сцены в этом балете порой превращается в зрительный зал и создается впечатление, что публика смотрит сквозь сцену на свое отражение.

Тема зеркального двойничества развивается авторами и в картине “театра в театре”, где сходит с ума балетная Жизель и одновременно исполнявшая ее роль Спесивцева. Изменяющийся, движущийся прозрачный многогранник оказывается одной из ключевых метафор спектакля, – в глубь светящихся бликов, сквозь призму гладких стекол балетного зала, словно в звездные осколки таинственного зазеркалья уходит героиня.

Удачно использовал В.Окунев в балетах “Братья Карамазовы” и “Чайковский” эффект живописного итальянского sfumato, когда с помощью света резкие контуры приобретали дымно-мягкие очертания, и пространство сцены как бы заполнялось воздухом Вселенной.

В “Русском Гамлете”, где Эйфман дал волю воображению и в пластике сплавил возвышенное и профанное, гротеск и лирику, художник поддержал постановщика, поместив на заднике сцены конструкцию, напоминавшую одновременно увеличенный в размере старинный орден, роскошно украшенную раму, геральдический знак или герб с изображением сабель, клинков, фанфар, колонн. Декорация эта многозначна и почти каждый пишущий о балете увидел в ней свое:

классическую ротонду, символическое колесо истории, “государево око”. Сам В.Окунев объяснил замысел по-своему: “Вместе с хореографом мне хотелось развернуть сюжет шире конкретного исторического контекста. Опрокинутые ризы превращаются в царское оплечье, оставляя пустоту там, где должен быть портрет; золотистая пыль аграмантов отливает самоварным блеском кабака...”. Структура эта вдобавок ко всему неоднократно трансформировалась, становясь то театральной ложей (или подразумеваемой масонской), то укромным местом свидания, то подсвеченным тeneвым экраном. Модифицировалось и ядро сооружения – металлический диск, помещенный в центре, порой выглядел гонгом, готовым возвестить начало действия, а подчас наливался кровавым огнем или мерцал холодной голубой луной. А иногда конструкция преображалась в парадный тронный зал, где цесаревич воображал себя императором.

Странное дело, – фейерверк, выброс творческого огня рождался только тогда, когда Эйфман и Окунев объединяли усилия. Поодиночке фокус не получался. Ничего особенного не произошло при оформлении Окуневым балетов в белорусском театре (я их видела и свидетельствую об этом), не вызвала особых эмоций сценография эйфмановской “Чайки”, сделанная другим сценографом.

Но когда оба творца встречаются, эффект художественного воплощения превосходит все ожидания. Как это случилось, к примеру, в “Моем Иерусалиме”.

...В последней сцене балета звучит музыка Моцарта. Ее гармония стирает с лиц танцующих судороги боли, гримасы злобы, усталую отрешенность. Затихает вражда, и представители трех разных религий – ислама, христианства и иудаизма – собираются в единую группу. Неожиданно вырастает, преобразуется строение, которое до того не привлекало внимания и принималось за постамент. Его шпиль превращается в мачту, поднимаются борта, – и вот уже маленькая старинная фелюга несется по бурному морю, и на ней отважно стоит горстка людей. Держась друг за друга, с надеждой смотрят они в будущее, ибо позади, вокруг и впереди них, как сказано в программке, “одно небо, одно солнце, один мир”.

Финал спектакля производил поразительное впечатление. С восторгом писали о нем многие зарубежные критики. “Светлый гений Эйфмана не может допустить мысли о том, что между людьми будет вражда, – пишет один из рецензентов. – Ведь одна на всех ладья, или Ноев ковчег, или попросту Земля-колыбель. Мечта, чудесное будущее, всеобщая гармония, идеал... Уплывает вдаль грандиозная конструкция, сочиненная дизайнером Вячеславом Окуневым и Борисом Эйфманом, уносит с собой своих неразумных помирившихся детей... Да, поистине балет Эйфмана явился нам к концу века в утешение. Спасибо!”¹

Когда Эйфман показал свои первые спектакли за рубежом, один из критиков написал о нем статью, которую назвал “Человек, который осмелился”.

Хореограф действительно осмелился противостоять господствующим нормам, не убоился идеологического давления властей, не испугался репрессий.

Он выстоял в начальный период, сумев остаться самим собой и создать свой театр. Он сохранил эстетические принципы и в последующие годы.

На стыке веков кардинально преобразовалась страна, цензурный режим сменился, может, не менее жестким, коммерческим, трансформировались представления о ценностях. Но балетмейстер остался верен себе. Обновляясь, совершенствуясь, он сохранил основные константы своего художественного кредо и снова с удивительным юношеским темпераментом противостоит всему тому, что для него неприемлемо. Эйфман создает спектакли, по-прежнему озаренные творческим бесстрашием. К счастью (моему и многих тысяч зрителей), он меняет не очень приглядную картину нынешнего состояния русской хореографии. И не столь важно, награждают его или задвигают, превозносят или хулят, – он высится, словно одинокая (а это уже к несчастью) скала, о которую разбиваются волны времени.

Эйфман и поныне, в XXI веке, сохраняет свою позицию “вперед смотрящего” и заглядывает в будущее.

¹ Белая, Н. Плач по недостижимому / Н.Белая // Вечерний Нью-Йорк. – 1999. – 29–31 января.

Более десяти лет назад влиятельный американский критик А.Киссельгофф писала: “Балетный мир, ищущий главного балетмейстера, может прекратить поиск. Он есть, это Борис Эйфман, россиянин из Санкт-Петербурга” (Нью-Йорк таймс. – 1998. – 10 апреля).

За этот период хореограф создал много уникальных, глубоких и ярких спектаклей, и я бесконечно рада, что, знакомясь с мировыми шедеврами, с сочинениями других постановщиков (теперь, слава Богу, это возможно благодаря видеопленкам), мои студенты и сегодня вновь отдают пальму первенства ему, по-прежнему недостижимому. Живет слава русского балета!

...Когда-то, уезжая в очередной раз из Петербурга, я спросила Эйфмана: что пожелать на прощание?

Он ответил не задумываясь:

– Вдохновения!

Хореограф остался прежним, – пожелаем ему того же.

– Вдохновения, Борис Яковлевич!

Январь 2010

V. ХОРЕОГРАФИЯ, МОДЕРН,
ПАНТОМИМА, ДРУГОЕ

Юлия ЧУРКО

ЛИНИЯ,
УХОДЯЩАЯ
В БЕСКОНЕЧНОСТЬ



МОДУ В ХОРЕОГРАФИИ ДИКТУЕТ ВИТЕБСК

“Вечерний Минск”, 21 декабря 1993 г.

Фестивали камерной музыки имени И.Соллертинского, “Витебский диксиленд”, “Славянский базар” – вот неполный перечень праздников, которые проводятся в Витебске уже много лет. И Международный фестиваль современной хореографии ныне привлек сильнейших участников из многих стран СНГ.

Высокому уровню проведения и организации фестиваля способствовали прежде всего те “сумасшедшие люди”, как охарактеризовал их председатель жюри Валентин Елизарьев, которые живут в Витебске. И действительно, чтобы в наше трудное время взяться хотя бы только за материальное обеспечение такого мероприятия (на одни премии надо было найти пару десятков тысяч долларов), нужно быть до безумия влюбленным в искусство, в свое дело. И такие нашлись в Витебске – спонсоры, учредители, непосредственные организаторы, команду которых возглавляла директор фестиваля, президент фирмы “Арт-Марк” Марина Романовская.

Хлопоты организаторов фестиваля не пропали даром. Он отличался чрезвычайно высоким художественным уровнем и порадовал яркими и талантливыми работами. Об одном только можно пожалеть: среди победителей не оказалось балетмейстеров из нашей республики. Из участников-белорусов, пожалуй, лишь гродненская группа “Тад” под руководством Д.Куракулова была не ниже некоего среднего уровня.

Да это и неудивительно: ведь работа в области модерна, долго ругаемого и “не пускаемого”, началась у нас совсем недавно. Еще точно не определилось даже само значение слова модерн в нашей хореографии. В переводе с французского оно означает современный. Но чаще всего под этим словом подразумеваются те тенденции в искусстве, которые появились на Западе в 20-е г. XX ст. и характеризовались интенсивным поиском новых форм и идей. Осваивая эти направления, наши хореографы тем не менее не повторяют чужие приемы и формы, а творчески переосмысливают их, создают собственные концепции.

Большинство работ, показанных на фестивале, были совершенно самостоятельными и оригинальными. Особенно удачно выступили, на мой взгляд, коллективы из Москвы, Перми, Екатеринбурга, Тольятти. Они создали произведения, в которых за внешне экстравагантной формой билась живая и, я бы даже сказала, очень знакомая славянская душа.

Наиболее явственно это было видно в постановках, где так или иначе использовались фольклорные мотивы. Так, в “Ностальгии по...” пермского балетмейстера Евгения Панфилова в очень эмоциональной форме раскрывается менталитет наших современниц, городских девчонок-лимитчиц. Поиск значительной идеи, свежей формы отличает работы труппы “Провинциальные танцы” из Екатеринбурга.

Балетмейстеры модерна стремятся развивать и обновлять средства самой хореографии. Наиболее интересными в этом плане оказались две работы, удостоенные, кстати, высших наград, – “Тотем” Московской студии Елены Богданович и три “Миниатюры” в исполнении артистов Балета Геннадия Песчаного. Эти произведения поразили буквально всех. Пластика здесь излучала такую художественную мощь, что ее вполне можно было бы назвать особым энергетическим полем, тем более, что в этих миниатюрах речь шла о вещах действительно необычных, – антропоморфном существе, духе-прародителе, о взаимоотношении человека с Землей и Космосом.

Но, конечно, не всем участникам фестиваля удалось создать столь яркие произведения. Легче было пойти по стопам различных модных направлений (на Западе со второй половины XX в. они стали называться постмодернизмом), особенно тех, которые не требуют профессионализма, упорного труда и долгих размышлений. Легко обратить на себя внимание, произвольно соединяя несоединимое, сочиняя абсурдистские сюжеты, эпатируя скабрзностью. “Главное – не бойсь!” – будто говорят себе авторы таких произведений и заставляют зрителей скучать даже на коротких одноактных балетах и удивляться неприхотливости вкуса их постановщиков. “Фабрика натюрмортов” из Москвы – типичный коллектив такого плана. Показанные им “Крик павлина” и “В.П. 28” заставляют думать, что любой из сидящих в зале, даже не обучавшихся хореографии, мог бы сочинить и исполнить что-нибудь и похлеще.

Тем не менее, показ на фестивале даже таких произведений выглядит вполне оправданным, ибо позволяет увидеть весь спектр поисков нынешних балетмейстеров. А то, что многие из этих поисков увенчались блистательными находками, делает витебский фестиваль явлением в хореографической жизни нашей республики. И не только в ней. По сути дела этот фестиваль пока единственный в странах Содружества, где проводится конкурс современной хореографии. Традиции его складывались на протяжении семи лет. Дай Бог им долгой жизни!

**СВЯТА І ЛАБАРАТОРЫЯ
ХАРЭАГРАФІЧНАГА МАДЭРНА**
(нататкі з віцебскага фестывалю)

“Мастацтва”, 1995, № 4

Летась беларускім танцорам, якія прыехалі ў Віцебск на фестываль сучаснай харэаграфіі, асабліва пашанцавала. Раней, у 1993 г. яны апынуліся ў цені ўжо вядомых калектываў, што з’ехаліся з усіх канцоў СНД. Цяпер складанае фінансавае становішча рэспублікі пагражала наогул спыніць фестывальную традыцыю, якая складвалася на працягу васьмі гадоў. Але, дзякуючы нястомнаму энтузіязму арганізатараў і, перш за ўсё, дырэктару і нязменнаму арганізатару фестывалю М.Раманоўскай, VIII Міжнародны фестываль сучаснай харэаграфіі ў Віцебску адбыўся. І – не было б шчасця... – уключаў у сябе як гадоўнае звяно конкурс толькі для беларускіх калектываў, астатнія ж удзельнікі – з Масквы і Новасібірска, Вільнюса і Таліна, а таксама Францыі і Германіі – выступалі ў якасці гасцей. На конкурсе беларусы здолелі паказаць свае разгорнутыя праграмы, і тут, на радасць усім прысутным, выявілася, што і ў нас ёсць, з’явіліся цікавыя калектывы, прафесійныя выканаўцы, таленавітыя балетмайстры.

Першым сярод іх я б назвала Д.Куракулава, кіраўніка гродзенскай трупы “Тад” (слова гэтае, дарэчы, запазычана з санскрыта і азначае не што іншае, як “энергію, якая матэрыялізуе ўяўленне”). У аднаактовым балете, паказаным калектывам, творчая энергія, якой дастаткова ў Д.Куракулава, матэрыялізавалася ў пластычны роздум пра жыццё, адносіны

людзей, пра час, пра сябе. Роздум гэты быў такі выразны, што прымушаў забыць аб пэўнай недасканаласці выканаўчага майстэрства танцораў, якія не маюць магчымасцей, і перш за ўсё, вядома, матэрыяльных, наладзіць штодзённыя трэніроўкі, займацца рэгулярнай работай, стаць прафесіяналамі. Ні ўлады, ні багатыя прадпрымальнікі, ні ўстановы культуры Гродна чамусьці не спяшаюцца дапамагчы гэтаму таленавітаму харэографу і яго калектыву. Праўда, у такіх жа цяжкіх умовах існуюць і многія іншыя маладыя артысты, што працуюць у галіне сучаснай харэаграфіі. Пра магчымасць памерці з голаду, якой яны толькі нядаўна шчасліва пазбегнулі, увайшоўшы ў склад муніцыпальнага тэатра, з горыччу гаварыла, напрыклад, Алена Багдановіч, кіраўнік ужо вядомай маскоўскай студыі, аўтар цудоўнага нумара “Татэм”, які атрымаў першую прэмію на мінулым фестывалі ў Віцебску. Заўважым, што менавіта гэтая прэмія на працягу года дапамагала калектыву выжыць. Іншыя, хто не атрымаў такіх прэмій, і цяпер знаходзяцца ў суровых умовах выжывання. На голым энтузіязме (ну, зусім голым, паводле слоў саміх удзельнікаў) працуе і група “Гад”. Гэта не перашкодзіла ёй паказаць, акрамя балета, яшчэ шэраг сімпатычных работ – непасрэдны, лірычны дуэт “Як кожны ў каханні”, мініяцюру “Дрэва”, у якой, праўда, дрэва чамусьці было больш падобна на матылька, і, нарэшце, прыгожую мяккую пародыю на авангард. У ёй Д.Куракулаў паіранізаваў і над знарчыстасцю прыёмаў, і над адсутнасцю сэнсу, якія так часта дэманструюцца ў работах заходніх, ды і нашых мадэрністаў. З падкупляльнай абаяльнасцю Д.Куракулаў тут дэкламаваў вершы, апранаўся ў спадніцу і пер’е, адным пальцам іграў на раялі, абсыпаўся папяровым снегам, увогуле паказваў любімыя авангардыцкія клішэ і тонка балансаваў на мяжы паміж разважлівасцю і насмешкай. Падобная рэакцыя, я б назвала яе рэакцыяй цвярозага розуму, здалася мне сімптоматычнай для ўсёй той сітуацыі, у якой цяпер апынуліся нашы харэографы, што працуюць у сферы мадэрна. Яны вымушаны ў хуткім тэмпе праходзіць той шлях, па якім дзесяцігоддзі ішло еўрапейскае і амерыканскае танцавальнае мастацтва, асвойваць знойдзеныя там прыёмы і сродкі. Уласныя традыцыі мадэрна, якія так паспяхова развіваліся ў першыя дзесяцігоддзі ХХ ст. (у Беларусі яркі прыклад – культурнае жыццё таго ж Віцеб-

ска, звязанае з імёнамі Малевіча і Шагала), былі гвалтоўна спынены, плыні сярэбранага стагоддзя растварыліся ў “жалезным патоку” сацыялістычнага рэалізму. Працяглая ж адарванасць савецкай харэаграфіі ад іншых, немагчымасць атрымання інфармацыі аб уплывовых кірунках і школах заходняга танца нарадзілі ў нашых харэографіаў пэўны комплекс непаўнацэннасці, паставілі іх у становішча вучняў. Але вучняў, як паказала практыка, якія ў большасці сваёй цвяроза мысляць, умеюць крытычна засвойваць чужы вопыт і ўпарта шукаюць свой шлях. На шчасце, мастацтва, у адрозненне, скажам, ад навукі, мае іншыя законы развіцця, яно здольна рухацца не толькі з прыступкі на прыступку, кожны раз базіруючыся, як навукі, на папярэдніх ведах, але і пралятаць, калі можна так сказаць, цэлыя лесвічныя маршы адным узмахам крыла, якое належыць таленту. Зямля ж наша ніколі не была бедная на таленты, і яны заўсёды знаходзілі магчымасці для стварэння ўласных каштоўнасцей і ў канчатковым выніку – свайго ўкладу ў сусветнае мастацтва. Успомнім хоць бы фарміраванне на замежнай аснове школы рускага балета, якая, увабраўшы віртуознасць італьянскай і элегантнасць французскай, здолела дасягнуць вышынь “душой исполненного полёта”. Думаецца, што і цяпер нашы харэографы нядоўга будуць адчуваць сябе вучнямі. Паказальнае таксама ў гэтым плане выступленне гасцей з Екацярынбурга, ужо вядомага беларусам калектыву “Правінцыйныя танцы”. Ён паказаў на фестывалі дзве новыя работы розных аўтараў, у якіх яскрава адчувалася розніца эстэтычных падыходаў. Першая з іх – пастаноўка нямецкага харэографа Крыстыны Брунель, фрагмент з балета “Заар”. Па задуме балетмайстра, як яна была выкладзена ёю на словах, спектакль пра тое, як людзі імкнуцца ў біблейскі горад Заар, каб набыць спакой, але намаганні аказваюцца марнымі і ўнутраная гармонія не прыходзіць. На сцэне ж усё гэта выглядала крыху інакш: дзве пары выканаўцаў разам і пачаргова выконвалі наборы то больш, то менш мудрагелістых рухаў, якія ў лепшым выпадку выглядалі кодавымі абазначэннямі, пластычнымі шыфрамі нейкіх пачуццяў ці думак, але іх сэнс, значэнне так і засталіся неразгаданымі. Бясстрасныя фігуры з мёртвай прасторы, неадухоўленыя манекены, якія быццам задаліся мэтай выпрабоўваць цярплівасць глядачоў сваімі па, што бясконца пра-

цягваліся і паўтараліся. У пастаноўцы ўвасобіліся рысы модных плыняў усяго нямецкага мадэрнісцкага тэатра з яго змрочнай механістычнасцю, жорсткай бяздушнасцю (не бездухоўнасцю, а менавіта бяздушнасцю). Ад гэтага ў многім адыходзіць аўтар другога твора, паказанага “Правінцыйнымі танцамі”, – Т.Баганавя. Калі адысці ад назвы пастаноўкі – “З жыцця матылькоў”, якая па мадэрнісцкай традыцыі мае мала агульнага з сутнасцю таго, што адбываецца, то відавочным будзе імкненне Т.Баганавяй расказаць пра рэальныя адносіны людзей, пра іх пакутлівыя пошукі, уздымы і падзенні. Выкарыстоўваючы некаторыя ходкія прыёмы заходняга постмадэрнізму, харэограф, тым не менш, свядома або не, пранізвае іх псіхалагізмам, насычае атмасферай унутранага неспакою, так і хочацца сказаць, славянскай душы. Такім чынам, у работах розных харэографіў, пастаўленых у адным і тым жа калектыве, як бы абазначыўся падзел паміж “сваім” і “чужым”, пэўная розніца ў менталітэтах. Традыцыйная для нашых аўтараў накіраванасць да пастаноўкі сакраментальных пытанняў, да пошукаў сэнсу, духоўнасці, а можа, нават і душэўнасці, – гэтая рыса, неўласцівая ўвогуле мадэрнізму, вызначае пастаноўкі харэографіў з былога СССР і, магчыма, менавіта тут пралягае наш, айчынны шлях у новае мастацтва. Не капіраваць чужы менталітэт, не пераймаць модныя прыёмы, а прытрымлівацца ўласнай прыроды – вось, як мне здаецца, адзіны правільны спосаб знайсці і ўвасобіць сябе ў пластыцы. Вядома, чужыя сістэмы і мовы трэба ведаць, імі трэба ўмець карыстацца, ды баюся, што нашым балетмайстрам не ўдасца цалкам праявіць сябе ні па-нямецку, ні па-французску (дарэчы, на фестывалі паказвалі таксама свае работы вядомыя французскія харэографы І.Ранкаглію, Ф.Лескюр, якія не выклікалі належнага ўражання, бо аказаліся “ні пра што”), а толькі выключна на роднай мове. Калі і трэба было б штосьці пераняць у замежных калег, дык гэта перш за ўсё – адсутнасць комплексу непаўнацэннасці, зайздросную ўпэўненасць у цікавасці, важнасці і значнасці ўсяго, што імі робіцца.

Але пакуль жа, вядома, сарамяжлівасць, комплексы і аглядка на Захад у нашых харэографіў зразумелыя і даравальныя. Пасля ўздыму “жалезнай заслоны” ім стала даступная інфармацыя, як ужо гаварылася, якая патрабуе сур’ёзнага

асэнсавання. Мадэрн-мастацтва прайшло доўгі шлях, і ў кожным з яго этапаў распрацоўваліся не толькі свае сродкі выразнасці, але і прапаноўвалася свая вобразная мадэль свету. Адчужаны чалавек у свеце абсурду паўставаў у творах экзистэнцыялістаў; адзінокага, разгубленага чалавека ў варожым свеце маляваў экспрэсіянізм; аб непераможнасці чалавечых інстынктаў у неспазнавальным свеце гаварыў сюррэалізм; да ўцёкаў ад ілюзорнай рэчаіснасці заклікаў абстракцыянізм; у хаатычнасці і выпадковасці свету спрабавалі пераканаць нас хэпенінг і перформанс. Цэлую пластычную культуру сфарміравалі і шматлікія вучэнні, што прыйшлі з Усходу, Кітая і Японіі. Постмадэрнізм, які прыйшоў у пасляваенныя гады на змену мадэрнізму, увогуле аказаўся ўсёядным. Ён асіміляваў любыя каштоўнасці са створаных да яго, ад класікі да авангарда, ён узвёў эклектыку ў мастацкі прыныцып, ён разбурыў мяжу паміж мастацтвам і немастацтвам, абвясціўшы лозунг: “Гэта можа зрабіць кожны!”. Постмадэрнізм расчыніў дзверы для ўсіх, як геніяў, так і авантурыстаў, ён зрабіў магчымым, каб мастакамі рабіліся людзі, якія не ўмеюць маляваць, а балеты выконвалі тыя, хто ніколі не вучыўся танцам. У мастацтва пранік невынішчальны дух камерцыі, многія харэографы пачалі зарабляць сабе на жыццё, навучаючы ўласным сістэмам танца (мы гэта ўбачылі і на віцебскім фестывалі). Да гэтай стракатай, блытанай і складанай карціны трэба дадаць яшчэ і ўласныя, СНДоўскія прычыны для творчага неспакою – рухнула ранейшая сістэма прыярытэтаў і каштоўнасных арыенціраў, і нашы маладыя мастакі аказаліся, па сутнасці, у маргінальнай сітуацыі: адмовіўшыся ад традыцый сацрэалізму, яны апынуліся на скрыжаванні плыняў і стыляў, не ўключанымі ні ў якую культурную традыцыю. Не здзіўляе таму, што закуліснае, “размоўнае” жыццё фестывалю аказалася не менш цікавым, чым сцэнічнае. Прычым слова гэтае ўжыта зусім не ў негатыўным сэнсе: закулісных інтрыг тут быў мінімум, а максімум – роздуму і разваг пра сутнасць убачанага і пастаўленага, пра сэнс нашага мадэрна і ролю харэаграфіі. Увогуле пра тое, хто мы? Адкуль? Куды ідзём? Пачутае на пасяджэннях творчай лабараторыі аказвалася часам больш цікавым, чым убачанае на сцэне. Так, напрыклад, раскажваючы пра задуму свайго нумара, харэограф з Новасібірска Н.Фіксель

гаварыла пра лабірынты падсвядомасці, нагадваючы імёны Ніцшэ і Шапенгаўэра, у пастаноўцы ж яе можна было ўбачыць толькі дзвюх мілых дзяўчат, якія выконвалі штосьці сярэдняе паміж вальсам і шэпінігам.

На пасяджэннях лабараторыі нямала спрэчак выклікала тое змрочнае, бязрадаснае светаадчуванне, якое дамінуе ў работах заходніх адэптаў мадэрнізму і праявілася таксама ў пастаноўках шматлікіх нашых харэографіў. З уражальнай сілай гэты драматычны менталітэт выказала ў сваім спектаклі “Інтуіцыя міфа” Ларыса Сімаковіч, кіраўнік фольк-тэатра “Госьціца”. Гледзячы яго, мы як бы міжволі ўцягнуліся ў нейкае старажытнае рытуальнае дзейства, невядомы магічны абрад, які разгортваўся пад незвычайную, экспрэсіўную музыку (аўтар яе – сама Л.Сімаковіч, выпускніца Беларускай акадэміі музыкі па класе кампазіцыі). Аўтар спектакля не мела на мэце выкарыстаць аўтэнтычны фальклор, стварыць этнаграфічна праўдзівае дзеянне. Але ўрыўкі з сапраўдных народных песень, што гучалі ў выкананні саміх удзельнікаў, і той факт, што яны не навучаліся спецыяльна танцу, надалі відовішчу спрадвечную сілу, якая ідзе ад фальклору. Пасля першага прагляду “Інтуіцыя міфа” мне падалося, што ў спектаклі прысутнічае нейкая знарочыстасць, штучнасць, сканструяванасць. Надта ж ужо замаруджаны быў тэмп, настойлівыя паўторы, доўгія паўзы, рэзкія фарбы. Вельмі ж змрочная была атмасфера, прасякнутая нібыта касмічным холадам. Але, пазнаёміўшыся з Л.Сімаковіч, я зразумела, што для яе ўсё гэта натуральна, арганічна і ляжыць у рэчышчы яе поглядаў, якія яна выклала з палохаючай шчырасцю. У рабоце, сказала яна, адбіліся не столькі інтуітыўныя ўяўленні пра мінулае, колькі прадчуванні будучых катастроф. Мы не маем народа, дзеля якога можна ахвяраваць жыццём. Так, народ непатрэбны Богу, адсюль, на думку аўтара спектакля, экалагічныя бедствы, Чарнобыль і іншыя катаклізмы. Выслухаўшы гэтыя думкі Л.Сімаковіч, я ўжо была паверыла ў тое, што ёй наогул уласцівы песімістычны погляд на свет, але раптам выпадкова па тэлевізару ўбачыла створаны ёю фільм пра летняе народнае свята, дзе ўсё было прасякнута святлом, цяплом, сонцам.

Палітра мастака можа быць шматколернай, як само жыццё. І ў гэтым плане на фестывалі выклікала недаўменне імкненне

некоторых хореографу, ды і крытыкаў, прывесці ўсіх да аднаго назоўніка, навязаць пастаноўшчыкам безвыходна змрочны погляд на свет. “У цябе мала смерці!” – так ацаніла, напрыклад, работы Алены Багдановіч, таленавітага і шматграннага балетмайстра, адна з яе калег. “Не могуць існаваць такія ідылічныя героі ў нашым жорсткім ХХ стагоддзі!” – пераконвала адна з крытыкес і беларускага хореографа, аўтара непасрэднага, лірычнага адажыю, дзе расказвалася пра закаханых. Такая пазіцыя крытыка справядліва выклікала адпор у практыкаў. “Вы што, хочаце, каб на сцэне была адна чарнуха?” – спытаўся адзін з нашых балетмайстраў-хореографу, які працуе прафесійна і цікава, але не трапіў у вызначанае рэчышча і таму не быў адзначаны ўзнагародамі.

Прыемна бачыць, што беларускія хореографы не закруціліся ў віры плыняў і стыляў, што іх не аднесла плыню моды, што яны свядома шукаюць свой шлях у гэтым новым сучасным мастацтве. І ёсць усе падставы думаць, што яны гэты шлях знойдуць.

ЛИЦА

“Балет”, 2002, май – июнь

XIII и XIV Международные фестивали современной хореографии, состоявшиеся в Витебске друг за другом в 2000 и 2001 гг., стали одновременно и танцевальным смотром самой Беларуси на фоне значительной части “танцующей” постсоветской территории, и праздничной встречей друзей: артистов друг с другом и с витеблянами, которые за эти полтора десятка лет сделали заядлыми “модернистами” от хореографии.

Под несчастливой цифрой “13” проходил, судя по итогам, вполне счастливый национальный конкурс, где получили долгожданную возможность продемонстрировать свои успехи белорусские хореографы. Начав развиваться несколько позже россиян и с большим отставанием от Запада, белорусы прошли все положенные искусства пути: ученичества, подражательства, слепого следования за модой. Ныне все четче проявляются их собственный облик и творческое кредо. XIII и XIV фестивали показали, что при всей несхожести мышле-

ния и художественных индивидуальностей белорусских хореографов объединяет общее стремление сохранить и выразить в танце свой менталитет, синтезировать то новое, что принес модерн-танец с тем, что было достигнуто в хореографии до него. И, прежде всего, образность, осмысленность, жажду гармонии. Оказалось, что современные белорусские хореографы приемлют модерн, постмодерн и постпостмодерн до тех пор, пока он не доходит до крайностей, не разрушает сознания, не отрицает человеческих ценностей.

Постановки, показанные белорусами, выглядели, пожалуй, несколько традиционными. Хотя, кто скажет, что для модерн-хореографии является сегодня обычным? Может, самым традиционным и будет отрицание традиций? Но зато эти сочинения были светлы и гуманистичны по мироощущению. Ухаживали за волшебными цветами и махали крылышками-руками персонажи в постановках И.Асламовой из Гомеля. О загадках всяческих пересечений по ту и эту стороны жизни задумывалась А.Махова (Витебск). “Цветущим маем” назвал одну из своих работ гродненец А.Тебеньков, получивший на XIII фестивале приз “За творческий рост”. Таинственные и поэтические русальные обряды вдохновили руководителя коллектива Белорусского радио и телевидения Л.Симакович. Синтез фольклорных мотивов с лексикой модерна лежал также в основе постановок С.Гутковской, балетмейстера танцевального ансамбля Белорусского университета культуры. За опус “Свадьба: эскиз к обряду” автор получила третью премию на национальном конкурсе XIII фестиваля. Непритязательность названия лишь подчеркивала завершенность и целостность сценического действия. Сюжет воспроизведен по всем законам образности, драматургии, полифонии. Светлым было мироощущение лидера гродненского коллектива “Тад” Д.Куракулова. Фантазия, как всегда в его постановках, была ключом, и он по праву занял второе место. Его “Призрак” на музыку В.Захарова (в виртуозном авторском исполнении на гитаре) стал маленьким открытием фестиваля. Движения двух фигур, слитых в одну с помощью эластичной ткани, впечатляли богатством пластических находок и мягким юмором. Двудикое существо не превратилось у Д.Куракулова в страшное чудовище, а было созданием ласковым и игривым.

Первое же место в конкурсе XIII фестиваля совершенно справедливо заняли работы Р.Поклитару. Хореографу природой дан талант пластически острого видения бытовых, на первый взгляд, ситуаций, которые приобретают в его сочинениях обобщенность, делаются тем, что мы называем типичным случаем. В миниатюре “Мир не кончается за порогом твоего дома” муж и жена представляют два разных начала. Он, используя выражение Гумилева, пассионарий, стремящийся узнать новое, увидеть большой мир, что начинается за порогом. Она же хочет ограничить жизнь кругом семьи, боится выйти за пределы дома. В результате муж уходит, и вести из далекого мира, словно опавшие листья, напрасно кружат вокруг нее, оцепеневшей в одиночестве за семейным столом. В другой миниатюре подобная же ситуация разыгрывается иначе: после очередной ссоры темпераментный муж кидает вещи в чемодан и уходит, чтобы потом вернуться тихим и покорным. Но счастье длится недолго: новая вспышка вечного конфликта заставляет мужчину в ярости покинуть пенаты. Теперь уже за чемодан хватается его настырная, назойливая жена и бежит вслед за ним.

Артисты Ю.Дятко и К.Кузнецов, получившие премию “За исполнительское мастерство”, в гостевых вечерних программах фестивалей станцевали еще два номера Р.Поклитару. На тринадцатом очень смешной парафраз адажио из “Лебединого озера”, где Одеттой предстала вдруг современная “бизнес-леди” в очках и узких брючках, а роль Лебедя и отца-одиночки досталась мужчине. После прошлогодней победы в Витебске, Р.Поклитару завоевал первую премию и в Москве, на Международном конкурсе хореографов 2001 г., после чего получил приглашение возглавить балетную труппу кишиневского театра оперы и балета. Но не забыл пестовавший его фестиваль, прислав на очередной, четырнадцатый, остроумную пародию на классический балет “Видение розы”.

Тот факт, что миниатюры Р.Поклитару были высоко оценены и пользовались большим успехом у зрителей, очевидно, стал определенной “информацией к размышлению” для многих белорусских хореографов, которые пока только ищут свой путь. На облик и стиль отечественного танцевального модерна, как и всего витебского фестиваля, бесспорно, оказало влияние также и то, что бессменным председателем его

жюри является В.Елизарьев (кстати, учитель Р.Поклитару), сторонник осмысленной, образной хореографии. Будем надеяться, что национальные конкурсы, задуманные “вдохновителем и организатором” всех витебских хореографических праздников Мариной Романовской, ее командой и генеральными спонсорами предприятием “Белвест” и фирмой “Шварцкопф и Хенкель” (их нельзя не назвать, ибо они не только финансово помогают фестивалю, но выступают как соавторы его организаторов), дадут белорусским хореографам еще один шанс художественно и убедительно выразить свой “пластический менталитет”.

Пока же на последнем, XIV фестивале, “скромное обаяние” белорусских танцоров оказалось в тени: ни один из конкурсантов не вышел в финал. Это и не удивительно, их затмили фундаментальные и яркие постановки, привезенные известными коллективами из ближнего и дальнего зарубежья.

Совместную работу с голландским хореографом Полом Нортоном показал Русский камерный балет “Москва”. Спектакль “Взлом”, название которого, возможно, определила “взламывающая” слух музыка, содержал энергичные волевые движения, кинетический напор которых прекрасно передавали великолепно обученные артисты. “Острословна” и хореографическая вариация солиста, где он, подстать хамелеону, с помощью палочки превращался в дирижера, слепца, шпагоглотателя, полицейского-регулирующего, эстрадного певца, наркомана, гордого членоносителя и кокетливую девицу, подкручивающую ресницы. Эти метаморфозы немало способствовали тому, что “Взлом” получил специальный приз за актерское мастерство.

Жизнь человека в эпоху катастроф воспроизвела литовская “Аура”. На фоне телевизиальной Вселенной, разразившейся нашествием комет, в перманентной судороге живут люди. Изобретательная лексика хореографии вполне оправдывала название постановки – “Extremum Mobile” и право на одну из четырех равнозначных премий фестиваля.

К слову, обилие различных кино- и телеэкранов на сцене отражало не только возросшее оснащение коллективов, но и приход новой моды. Современная хореография уже не раз переживала повальное увлечение какими-либо приемами, быстро перетекавшими в штампы. Несколько лет назад на

модерн-сцену налетел “цунами” из стульев, ныне в “джентльменский набор” уважающих себя коллективов вошли, так называемые, “технические средства”. Любопытно играл с собственной тенью, вернее, со своим визуальным двойником, герой номера “Laroque Dance Company” из Австрии, что принесло ему одну из премий фестиваля.

Более скромно, всего лишь тремя полосами отражающей фольги, не очень нужными для действия, экипировалась хореограф из Польши Ханна Стржемецка, что не помешало жюри оценить специальным призом хореографию этого номера. С помощью экрана сумела воздействовать на эмоции большинства присутствующих в зале Ольга Пона из Челябинска. Оставаясь верной своей русской теме, она создала сложную связь порой ошарашивающих ассоциаций из непредсказуемого соединения сцен, в которых беспросветная отечественная тоска соседствовала с агрессивностью восточных единоборств. Женщины здесь с криком падали из рук мужчин, плачущая деревенская старуха смотрела с экрана на тусовавшуюся на сцене авангардную молодежь, а невидимый принтер печатал на киноленте нецензурные частушки. В конце концов, шокирующий контрапункт лубка, модерна и действительной жизни сплавливал все в единую картину. Артисты словно снимали с себя маски, становились самими собой и пополняли строй запечатленных на пленке настоящих жителей страны. Когда же перед зрителями внезапно возникал ряд подлинных лиц, в душе просыпались давно забытые чувства, на глазах появлялись слезы, и ты понимал, как умело выстроен щемящий душу образ России.

Как всегда на высоте оказались хореографы из Китая. Танцовщик Zhang Yi Gang в двух своих миниатюрах “Сон на берегу” и “Добродетель” сумел рассказать о жизни Человека в столь широкой и одновременно тонкой гамме чувств, что заслуженно получил Гран-при фестиваля.

Но подлинным потрясением стали спектакли, показанные в гостевой программе XIV фестиваля. При всем уважении к профессиональному коллективу “Dancing People Company” из США, это было не его время. В центре оказались сочинения Евгения Панфилова и, прежде всего, его знаменитая, увенчанная “Золотой маской” постановка “Бабы. 1945”. Созданный для “Балета толстых” и посвященный победе в Великой

Отечественной войне, спектакль поражал неожиданным, но очень точным “попаданием в тему”, в фактуру исполнительниц. Лишенный хореографического профессионализма и техники, балет производил, тем не менее, более сильное впечатление, чем, если бы был исполнен виртуозными и стройными балеринами. Так близко подойти к правде жизни в условном по своей природе искусстве, так художественно и экспрессивно в пластической форме воспроизвести атмосферу “праздника со слезами на глазах” дано только большому таланту. Е.Панфилову удалось добиться в этом произведении катарсического воздействия на зрителей, сотворить чудо, на которое далеко не так часто способна нынешняя хореография.

Сильное впечатление оставил и второй балет Е.Панфилова – “Капитуляция”, эпиграфом к которому автор взял слова Ницше: “Я поднял занавес и увидел человеческую порчу”. Спектакль по своей стилистике перекликается с недавно созданной М.Шемякиным скульптурной группой, изображающей человеческие пороки. (Воистину, одни и те же идеи “носятся в воздухе” времени!) Постановщик создает редкий по окрасу, сардонический образ смертельной уморы, проводит перед зрителями вереницу монстров, художественно задуманных и самоотверженно воплощенных артистами труппы. Раскованное, буйное воображение Панфилова, рождающее причудливые метафоры, символы и аллегории, в то же время прочными нитями связано с действительностью. При всей фантазмагоричности сочиненного хореографом мира, в нем угадываются конкретные явления современного общества: непристойное фарисейство, агрессивное мещанство, циничный обман, власть безголовых пигмеев. Жутким напоминанием о массовом душегубстве становится эпизод, когда люди снимают свои одежды и в смертных рубахах уходят со сцены, а оставшиеся после них дымчатые силуэты, словно крематорский пепел, сметает равнодушный уборщик...

Глядя на постановки Панфилова, начинаешь думать, что рядом с ними многие картины кошмаров и катастроф, нарисованные зарубежными хореографами-модернистами, являются всего-навсего “страшилками”, призванными поперчить и подогреть, сделать поострее и погорячее пресную, остывающую жизнь. Замечено же, что благополучным людям после

сытного обеда нравится поразмышлять о конце света; находясь в безопасности, посмотреть “ужастик”; будучи уверенным в прочности своего семейного очага, покопаться в темных низинах человеческой природы. Создавая суррогатный мир, искусство компенсирует нам то, чего недодает реальность. Е.Панфилову не приходится пугающе щелкать вставными челюстями и нарочито нагнетать ужасы. Страшна сама жизнь, что просвечивается и воплощается в луче его волшебного “пластического фонаря”.

На XIV фестивале отсутствовали такие признанные мастера модерн-хореографии и участники почти всех предыдущих конкурсов, как Т.Баганова, Н.Огрызков, А.Пепеляев. Но праздник не стал от этого менее красочным и масштабным. Программа едва вместила в себя всех прибывших, а финальный тур, где, как известно, демонстрируется самое лучшее, длился четыре с лишним часа!

Пришел в Витебск и пока известный больше по описаниям перформанс: две молодые шведки в гриме старушек с длинными прутьями-пальцами появились перед началом одного из концертов и на глазах изумленных витеблян изобразили неудовлетворенное желание заполучить что-то из работающего в фойе буфета, а потом принялись бродить среди безудержно расступавшейся перед ними публики. Теории, питающие перформансы и хеппенинги, то ли к сожалению, то ли к счастью, пока еще мало известны нашим зрителям.

Витебский фестиваль предоставил свою сцену самым различным формам современного танца и самым разным художественным индивидуальностям, нарисовав контрастную картину мира. Здесь с одинаковой убежденностью констатировали конец света и его цветение. Здесь соседствовали болезненная судорога и вдохновенный полет. Здесь пинали женщин ногами и мечтали о великой любви. Музыка могла реветь заводской сиреной, скрежетать и лязгать металлом, а хореография петь, словно сладкоголосые сирены Древней Греции.

И все это явилось результатом стремительного извержения творческой энергии, свечение которой рассеивало темень декабрьских вечеров вокруг Дворца во Фрунзенском парке, где проходил фестиваль. Казалось, что и лица идущих на концерты людей освещались этим светом, светом творчества.

Без сомнения, Витебск и многочисленные любители этого “нового”, “другого”, “свободного” танца, приезжающие в город со всех концов страны, будут с нетерпением ждать следующего, XV фестиваля.

А ЦІ НЕ ЗАБЛУДЗІЛІСЯ МЫ?

(палемічныя нататкі пра XVI Віцебскі фестываль сучаснай харэаграфіі і яе развіццё ў нас і за мяжой)

“Мастацтва”, 2004, № 2

Прадбачу нязгуду з гэтым артыкулам людзей, якія па-іншаму бачаць стан праблемы. Тым не менш, я свядома абвастраю некаторыя пытанні, даводжу да лагічнага канца, г.зн. да крайнасці асобныя тэндэнцыі. Каб усе мы спыніліся, азірнуліся, задумаліся. Ці туды мы ідзём, куды належыць? Ці правільна тэарэтыкі арыентуюць практыкаў? Або тэорыя, як заўсёды, сухая, а дрэва мастацтва зелянее?

Цяжка пераацаніць значэнне віцебскага фестывалю для развіцця мадэрн-танца не толькі ў нашай рэспубліцы, а і на ўсёй постсавецкай прасторы. Ён вырас з маладзёжнай тусоўкі, са свята моднага ў 1980-я брэйк-данса, і стаўся самым прэстыжным конкурсам на тэрыторыі былога Саюза. На яго з’язджаліся і з’язджаюцца з усіх канцоў усё яшчэ велізарнай краіны, ён не толькі адлюстроўвае, але і фарміруе розныя плыні сучаснага танца, на ім упершыню паказалі сябе і выраслі многія з тых майстроў, якія прадстаўляюць усю нашу пасляперабудовачную, “іншую” харэаграфію на пляцоўках свету і заваёўваюць высокія ўзнагароды.

Нязменным арганізатарам і душой гэтага фестывалю з’яўляецца Марына Раманоўская, чалавек творчы, яркі. Ёй удалося сабраць вакол сябе каманду гэтых жа цікавых людзей, хто аддана, як і яна, любяць сучасную харэаграфію. Гэтым энтузіястам, нягледзячы на ўсе сённяшнія цяжкасці, пры дапамозе вялікай колькасці фундатараў удалося вось ужо ў 16-ы раз правесці фестываль, еўрапейскі па ўзроўню арганізацыі, але пазбаўлены камерцыйнай накіраванасці і прагматызму. На ім заўсёды пануе сяброўская атмасфера, пануе дух творчага спаборніцтва, які падаграецца шчырай зацікаўленасцю свайго,

выхаванага фестывалем глядача, сапраўднага прыхільніка мадэрн-танца.

Неацэнная і роля віцебскіх харэаграфічных сустрэч як міжнароднай арэны для абмену інфармацыяй, знаёмства з дасягненнямі свайго і замежнага мастацтва. Сёлета фестываль ізноў адыграў гэтую ролю пры значным абнаўленні складу айчынных удзельнікаў конкурсу. Былыя лідэры зрабіліся мэтрамі і перамясціліся – хто ў журы, хто на заходнія сцэны. Рака мадэрна нібы разлілася ўшыркі, ахапіўшы шмат новых маладых адэптаў, і, натуральна, крыху абмялела.

Але па-ранейшаму высокі ўзровень трымала на фестывалі праграма гасцей. Асабліва ўражальным было адкрыццё, дзе выступіў цудоўны калектыў са Швецыі “Movesperminute”, які паказаў танцавальную п’есу “4”, створаную на стыку розных стыляў сучаснага танца. Яна нібыта была прысвечана чатыром порам года, стыхіям вады, агню, зямлі і паветра, але аказалася экспрэсіўным аповедам перш за ўсё пра стыхію харэаграфіі.

Трупа Беларускага дзяржаўнага музычнага тэатра ў гэты ж вечар паказала дасціпны спектакль Радэ Паклітару “In vivo veritas”. Яго стваральнік – лаўрэат віцебскага, маскоўскага і многіх іншых міжнародных конкурсаў – надаў спектаклю такое ж лёгкае, жартоўнае вызначэнне зместу, як і сам балет: “Слабаалкагольнае відовішча, створанае выключна для наталення прагі танца аўтара і выканаўцаў...”. У ім чарговы раз бліснулі майстэрствам вядучыя салісты тэатра Юлія Дзятко і Канстанцін Кузняцоў.

Свежасцю пластычных малюнкаў падкупіў яшчэ адзін гасцявы спектакль – “Голас”. Екацярынбургскі харэограф С.Смірноў здолеў прымусіць глядачоў зацікаўлена сачыць за рухамі выканаўцаў, якія то зліваліся ва унісоне, то гучалі ў поліфаніі, насычаючы бессюжэтнае дзеянне рознымі нюансамі настрояў.

Некалькі арыгінальных твораў было прадэманстравана і па конкурсе.

...Пяць жанчын у строях колеру чырвонай гліны існуюць у рытмах утрапёнай музыкі Стравінскага. Ім процістаяць, падтакваюць, кантрапунктуюць аголеныя па пояс мужчыны. Усё проста ў гэтым першабытным свеце: пачуцці прымітыўныя і недалёка адышлі ад першасных, агрэсіўных і сексуальных

інстынктаў, кожны змагаецца за сябе, але раз-пораз усе збіваюцца ў зграю, якая не ведае літасці і шкадавання. Ад тупату многіх ног слупамі клубіцца пыл, а небяспека заганяе гэтыя істоты на галіны дрэў, ролю якіх выконвае сцяна са шматузроўневымі пляцоўкамі, што стаіць у цэнтры. Французскаму харэографу Рэджысу Абадзья не спатрэбіліся ні бутафорскія дубінкі, ні звярыныя шкуры, каб паказаць спрадвечнасць законаў жыцця. Тут ніхто не паспачувае хвораму, не дапаможа ахвяры – ні ў душах, ні ў навакольным свеце яшчэ няма агню, як рэальнага, так і боскага, толькі зямля і вада. Яны робяць бруднымі целы мужчын і мокрымі валасы жанчын. Неўтаймоўная страсць і раптоўная смерць тут звычайныя і заўсёды знаходзяцца поруч. Яны ярасныя і громападобныя, як у музыцы, так і ў пластыцы. Пастаноўшчык дасягае трывалага сінтэзу гэтых дзвюх стыхій і стварае магутны вобраз варварскага свету...

Я напісала гэтыя радкі адразу пасля спектакля, імкнучыся зафіксаваць пакінутае ўражанне. Пазней, разгарнуўшы праграмку, са здзіўленнем прачытала, што Абадзья меў на ўвазе постурбаністычны свет, які перажыў нейкую тэхнагенную катастрофу. Напэўна, усё гэта можна ўбачыць і так, падумала я. Надта ж ужо падобныя старажытнае мінулае і не такая далёкая будучыня, якімі яны ўяўляюцца аўтару.

Не вельмі адрозніваецца ад іх і асэнсаванае ў пластыцы цяперашняе. Яно ярка ўзноўлена ў пастаноўцы “Выхад”, створанай Сяргеем Смірновым, кіраўніком “Эксцэтрык-балета”. У ёй выяўляецца грамадства сённяшніх маргіналаў. Яны таксама – кожны сам за сябе, іх таксама збіваюць у зграю агульная агрэсія, страх, голад, розныя фобіі. Жыццё бамжоў паказваецца аўтарамі і выканаўцамі харэаграфічна вынаходліва, востра і са спачуваннем да абяздоленых, убогіх персанажаў. Гэты балет заслужана атрымаў адну з першых прэмій і аднадушнае адабрэнне журы, глядачоў, крытыкаў.

Яшчэ адным безумоўным фаварытам сталася пара кітайскіх танцоўшчыкаў, якія бліснулі выразнасцю і майстэрствам. У дзвюх мініяцюрах яны распавялі трагічныя гісторыі з жыцця. Так, у “Сонцы нячорнага колеру” былі пераканаўча раскрыты ўнутраныя пачуцці сляпых людзей, якім толькі ўзаемадапамога і цёплыя адносіны адно да аднаго дазваляюць не адчуваць снег безнадзейна цёмным. Але напружана драма-

тычнай была не толькі тэматыка паказаных на фестывалі твораў. Мастацтва, як вядома, звязана з жыццём тысячамі ніцей. Цяперашні крызіс культуры выяўляецца ў ім і ў многім іншым. У відавочным паўсюдным падзенні маралі і дамінаванні цікавасці да “нізу” чалавечага цела, распаўсюджанні таннай папсы, усталяванні эстэтыкі шоку і эпатажу. Нават літаратура, якая заўсёды стаіць высока, не толькі запоўніла большасць сваёй прасторы бульварнымі раманамі і баевікамі, але і апусцілася да простых парнаграфіі і брыдкаслоўя.

Натуральна, што харэаграфія не засталася ўбаку ад агульнага працэсу. “Рыба гніе з галавы” – і крызіс балетмайстарскай думкі ўжо дасягнуў двух буйнейшых тэатраў СНД, “заканадаўцаў мод”, – Вялікі ў Маскве і Марыінскі ў Санкт-Пецярбургу. Рэпертуарны голад вымусіў вярнуцца да спектакля 60-гадовай даўніны “Рамэо і Джульета”, да творчасці Грыгаровіча, а таксама да 70-гадовага французскага харэографа Ралана Пеці, які даўно перажыў свае лепшыя часы.

Дарэчы тут будзе сказаць, што ўбогасць рэпертуару вядучых тэатраў Расіі, на шчасце, не заразіла нашу рэспубліку. Дзякуючы В.Елізар’еву наш балет усё яшчэ знаходзіцца на плаву, хоць праблемы, вядома, ёсць і ў нас.

Крызісныя з’явы не ў меншай, а можа, і ў большай ступені выявіліся і ў заходняй харэаграфіі. Не буду гаварыць пра балетны тэатр, штодзённыя справы якога нам не так добра вядомы, і толькі рэдкія святы бачны (на відэакасетах) усяму свету. У іх мадэрн-харэаграфія сінтэзавана з іншымі пластычнымі сістэмамі, у тым ліку і акадэмічным танцам, некалькімі вялікімі пастаноўшчыкамі і выканаўцамі. Першых можна пералічыць па пальцах адной рукі, а сярод другіх знакамітыя ўсяго толькі Міхаіл Барышнікаў і Сільвія Гілем.

Што да ўласна мадэрн-танца, то тут сітуацыя больш відавочная і значна больш сціпая. Член журы таго ж віцебскага фестывалю Дзітмар Зайферт піша, што “сучасны танец не карыстаецца прызнаннем у шырокага кола публікі”, нягледзячы на тое, што ў ім існуе сюжэтны дэфіцыт, што “пастаноўкі часта стамляюць глядачоў, хоць яны нашмат карацейшыя за традыцыйныя”.

Каб прыцягнуць увагу, харэографы-мадэрністы ужываюць сённы самыя ашаламляльныя прыёмы. Тон тут задае знака-

мітая Піна Бауш, якая зрабіла сваё імя камерцыйным брэндам і зарабляе вялікія грошы. У яе спектаклях удзельнікі абменьваюцца ўстаўнымі сківіцамі і прамаўляюць абракадабру; афіцыянткі прапаноўваюць на стол сябе замест ежы і пітва; вялікія, амаль сапраўдныя, бегемоты задуменна стаяць і ходзяць па сцэне; факіры паказваюць фокусы. Пры дапамозе не звязаных паміж сабой вычварных, кічавых сцэн Піна Бауш імкнецца прывабіць глядачоў. Але іх, тых, хто мае досвед, цяпер цяжка чым-небудзь здзівіць. І іншыя пастаноўшчыкі выбіраюць сродкі больш моцныя. Француз Прэльжакаж, напрыклад, на адной з салідных маскоўскіх сцэн нядаўна паказаў, нягледзячы на пратэсты вернікаў, балет “Благавешчанне”, дзе архангела Гаўрыіла танцуе жанчына, а Прасвятая Дзева Марыя сексуальная, паводле сведчання рэцэнзента, як “начны матылёк з Цвярской”. Той жа харэограф “Вясну свяшчэнную” пачынае, для прынады, з таго, што дзяўчаты ў кароткіх спаднічках дэманстратыўна здымаюць трусікі. Ці трэба пасля сказанага здзіўляцца, што нашы шоу-калектывы, якія зноў нараджаюцца, шукаюць вострыя назвы. На фестывалі ў Віцебску быў таксама паказаны балет “Мат”, дзе быў выкарыстаны звычайны фізкультурны мат. Але баючыся, што яго зразумеюць проста лінейна, аўтар паспяшаўся растлумачыць задуму і зрабіў эпиграфам “дэвіз рыцараў ордэна Падвязкі” (?!): “Няхай засароміцца той, хто кепска пра гэта падумае”. Менавіта гэтае вытлумачэнне і падштурхоўвала да розных думак, калі бачылі, як матам крылі і пакрывалі адно аднаго тры дзяўчыны і тры хлопцы.

Не буду цяпер разбірацца ў тым, якімі шляхамі заходняя мадэрн-харэаграфія прыйшла да цяперашняга стану. Гісторыя гэта налічвае амаль стагоддзе, яна не толькі доўгая, але і заблытаная. У аснове шматлікіх кірункаў заходняга харэаграфічнага мадэрна ляжаць як сур’ёзныя філасофскія і эстэтычныя тэорыі (пра ўплыў экзістэнцыялізму і фрэйдызму я ўжо пісала ў папярэдніх артыкулах пра віцебскі фестываль), так і ўласныя густы яго адэптаў. У ім змяшаліся альтруістычныя жаданні знайсці новыя выяўленчыя сродкі і прагматычныя памкненні зарабіць. Сёння мадэрн-танец, не карыстаючыся папулярнасцю, як ужо было сказана, у глядачоў, вылучыўся ў асаблівую сферу і пачаў функцыянаваць пераважна ў конкурсным асяроддзі.

Сёння ў Еўропе праводзіцца велізарная колькасць розных фестываляў, спаборніцтваў, платформ, на якіх пастаянна перамяшчаюцца мадэрн-калектывы, судзі і нават крытыкі, многія з якіх існуюць, чаго грэх утойваць, і кормяцца за іх кошт. Такія “прафесіяналы” ўсё больш замыкаюцца ў сваім асяроддзі і адрываюцца ад інтарэсаў шырокіх колаў публікі. Страшна далёкія яны ад народа, пажартаваў хтосьці, зусім Канарскія астравы. Расце колькасць падобных харэаграфічна-мадэрнавых “збораў” і ў СНД. Я была на некалькіх з іх і магу засведчыць, што ў асноўным яны ідуць услед за заходнімі. І гэта натуральна: мадэрн-танец пачаў развівацца ў нас значна пазней, і многае мы атрымалі з рук замежнай харэаграфіі: лексіку, стылі, моды, ідэі. Яны ішлі да нас праз урокі, семінары, майстар-класы, навучанне і стажыроўкі за мяжой, канцэрты, спектаклі, гастролі, фестывалі. Многія заходнія дзеячы дагэтуль мяркуюць, што ў нас у гэтай галіне нічога няма, і прапануюць мадэрн-харэаграфію як гуманітарную дапамогу. Некаторыя члены журы, што прыехалі ў Віцебск упершыню, выказвалі здзіўленне тым што ўбачылі, і шчыра жадалі гэта ўдасканаліць.

На свой лад, вядома, эмісары-іншаземцы, да прыкладу, не разумеюць, чаму нашы харэографы хочуць укласці ў свае творы нейкі сэнс, імкнуцца да вобразнасці. Мне прыгадваецца размова з саветнікам па культуры французскай амбасады аматарам сучаснай харэаграфіі Франсуа Ларанам – размова, што адбылася пару гадоў таму і збянтэжыла мяне. З нагоды аднаго з арганізаваных ім спектакляў я штосьці сказала пра неабходнасць стварэння мастацкага вобраза, пра выразнасць танца. Месье Ларан замахаў на мяне рукамі: “У нас нічога такога няма”. Пазней я навучылася ацэньваць французскі танец мадэрн па ўласцівых яму крытэрыях і не чакаць таго, чаго ён даць не можа. Постмадэрнісцкая эстэтыка дыктуе еўрапейскаму танцу свае законы. У Нідэрландах, напрыклад, увогуле накладзена табу на ўсялякі сэнс. Усёднасць і ўсёдазволенасць, погляд на чалавека, як на істоту эгаістычную, агрэсіўную і сексуальную, на свет, як на зборышча абсурду і выпадковасці, а на мастацтва, як на гульню, – усё гэта, характэрнае для заходняга танца, распаўзецца ціха і няўхільна, як радыяцыйная пляма, па нашай сучаснай харэаграфіі. Нягледзячы на тое, што падобныя канцэпцыі незразумелыя

нашым глядачам і выканаўцам і нелюбімыя імі. Хоць многія даўно ўжо гавораць пра страту мадэрнізмам і постмадэрнізмам сваіх пазіцый на Захадзе і чакаюць не дачакаюцца іх канчатковай пагібелі.

Аднак засілле постмадэрнісцкай ідэалогіі было ў нас не заўсёды.

Пасля таго, як у другой палове 1980-х былі адкрыты шлюзы і заходні мадэрн абрынуўся на нашых харэографічных магутнай інфармацыйнай плыню, яны пачалі шукаць у ім блізкае сабе, зразумелае, сваё. Новае спрабавалі сінтэзаваць са звыклымі каштоўнасцямі і нормаў. Віцебскі фестываль у гэтым плане стаўся для іх спрыяльным асяродкам, родным домам, дзе яны маглі асвойваць чужое, не адмаўляючыся ад свайго. Невыпадкова галоўны прыз на адным з першых фестываляў атрымаў Яўген Панфілаў, які стаў знакавай фігурай не толькі для віцебскай, але і для ўсёй айчынай мадэрн-харэаграфіі. Гэты таленавіты балетмайстар, стаўшы любімцам віцяблянаў, рэгулярна прывозіў на фестываль усе свае пастаноўкі, адгукаўся на ўсе просьбы арганізатараў.

У Панфілава быў першы і адзіны ў СНД прыватны харэаграфічны тэатр, і з-за абставін ён павінен быў утрымліваць трупы, ствараючы для аматараў папсы спецыяльныя спектаклі. Аднак у той жа час ён сачыняў філасофскія балеты, што ўздымаюцца да ўзроўню шэдэўраў. Свабодна карыстаючыся арсеналам мадэрн-танца, Панфілаў стварыў свой уласны харэаграфічны стыль, які адпавядае яго мастацкім мэтам. Пачынаючы часам з “нізу”, ён дабіраўся нярэдка да самага “верху”, да вяршыняў чалавечага духу.

Значэнне Яўгена Панфілава для віцебскага фестывалю цалкам усведамляецца толькі пасля яго адыходу (два гады таму ён быў забіты). Харэограф у многім вызначаў аблічча фестывалю і службыў арыенцірам для маладых. Асабліва гэта тычылася беларускіх танцораў, якія толькі пачыналі свой шлях. Гэта тычылася і творчасці гродзенца Дзмітрыя Куракулава. Самы таленавіты і шчыры з харэографічнай нашай рэспублікі, ён заўсёды прывозіў на конкурс творча асэнсаваныя работы. І першы атрыманы ім у 1994 г. на фестывалі ў Віцебску прыз быў узнагародай за тонкую, дасціпную пародыю на абсурдысцкую харэаграфію. Яго твор “Першы снег” не толькі па-

цешыў і ўразіў прысутных сваімі мастацкімі вартасцямі, але і прадэманстраваў здаровы, цвярозы погляд на прыроду сучаснага пластычнага мастацтва. Д.Куракулаў і іншыя беларускія “мадэрністы” працавалі ў рэчышчы, пракладзеным Панфілавым.

Пасля яго гібелі гэтае рэчышча відавочна абмялела. Паказальна, што ў цяперашніх праграмах яго тэатра калектыў не ўспомніў пра лепшыя, філасофскія работы свайго былога кіраўніка.

Немалаважнае назіранне. На Захаде таксама аказаўся запатрабаваным толькі Панфілаў-шоумен, а не мастак-філосаф. У той час як блазенская насмешка над сэнсам спектакляў Сашы Пепяляева добра ўпісалася ў постмадэрнісцкую атмасферу заходняга харэаграфічнага мастацтва. Як, дарэчы, і мастакі, якія з выгадай для сябе глуміліся над пераможанымі героямі і каштоўнасцямі няшчаснай гісторыі некалі магутнай краіны.

У апошнія гады неяк сціхлі размовы пра тое, што віцебскі фестываль аддае перавагу канцэптуальнай харэаграфіі, якая асэнсоўвае жыццё з філасофскіх пазіцый, што прымальнымі для яго з’яўляюцца розныя віды сучаснага танца. Паступова фестываль стаў страчваць той пошук мастацкай ідэалогіі, які інтэнсіўна вёўся ў першыя гады. З яго конкурсаў неяк зніклі розныя формы сінтэзу мадэрн-танца з акадэмічнай школай, з фальклорам, этнічнымі матэрыяламі, якія яшчэ нядаўна прадстаўляліся ўдзельнікамі. Павыветрыліся ранейшыя ідэі плюралізму, шматвобразнасці. Цяпер усё падмялі пад сябе постмадэрнісцкія тэндэнцыі.

Між іншым, гэты працэс падспудна пачаўся ўжо даўно. Некаторыя з’явы насцярожвалі яшчэ ў сярэдзіне 1990-х.

У наступныя гады журы, дзе колькасць замежных членаў няўхільна павялічвалася, зраўняла кічавы сцёб А. Пепяляева з “8-мю рускімі песнямі” Я.Панфілава, паставіўшы абедзве работы на трэцяе месца. Яшчэ пазней “судзейская калегія”, нягледзячы на пратэсты яе старшыні Валянціна Елізар’ева, аддала галоўную прэмію абсурдысцкай пастаноўцы екацярынбуржцаў “Мужчыны ў чаканні”. Адзіным асэнсаваным эпізодам у ёй была малаэстэтычная сцэна, дзе два героі дзелавіта савакупляліся як насякомыя, прычым ніжняе з іх заставалася крайне незадаволеным верхнім.

Сваё крытычнае меркаванне з гэтай нагоды выказаў у друку і адзін з “засечаных” тады ўдзельнікаў, будучы лаўрэат многіх конкурсаў Раду Паклітару. Прыхільнік змястоўнай, вобразнай харэаграфіі, таксама як і яго настаўнік В.Елізар’еў, Р.Паклітару прарэчыў супраць лішкаў сексу і “чарнухі” на сцэне Віцебска. Ён і дагэтуль не змяніў сваіх перакананняў, сачыняючы светлыя, насычаныя гумарам творы.

Прысуджэнне першай прэміі абсурдысцкаму балету сталася своеасаблівым знакам, які вызначыў наступны вектар руху. Старт быў дадзены, і працэс пайшоў паводле вядомым законе неабходнага павелічэння дозы (аб’ёму, меры, порцыі і да т.п.). Вялікая колькасць балетаў абсурдысцкага плана, паказаных на цяперашнім, XVI фестывалі, з’явіліся ў нейкай меры вынікам гэтага ранейшага вырашэння.

Дарэчы, модны ў сярэдзіне мінулага стагоддзя тэатральны абсурд на Захадзе цяпер далёка не гэтак папулярны. Але ў харэаграфіі ён усё яшчэ на ўжытку, хоць і нараджае нямала скептычных заўваг: “Як прыемна пасля дзвюх гадзін сузірання такога спектакля ўбачыць паставага на скрыжаванні, – сказаў адзін з гледачоў. – Ягонья рухі маюць сэнс!”.

Не перастаю здзіўляцца нашаму даўняму пакланенню перад замежным, часта пазбаўленаму логікі.

Так, у журы віцебскага фестывалю часам трапляюць людзі, якія маюць аддаленыя адносіны да харэаграфіі, – менеджэры, бізнесмены, дырэктары іншых фестывалёў.

Ды Бог з ёй, якасцю служыцеляў харэаграфічнай Феміды. Пытанне “а судзі хто?” ніколі не прыносіла поспеху тым, хто пытаецца. Пагаворым лепш пра іх колькасць. На цяперашнім, шаснаццатым, з сямі чалавек, што ўваходзяць у склад журы, шасцёра былі прадстаўнікамі іншых краін, прычым пяць з іх – далёкага замежжа.

Не жадаючы абмяркоўваць або падвяргаць сумненню канкрэтныя рашэнні суддзяў, скажу толькі пра заўважанае многімі: ацэнкі конкурсных нумароў у шэрагу выпадкаў вызначаліся не аб’ектыўна, а дасягненнем нейкага кампрамісу паміж прадстаўнікамі той або іншай краіны. Але не гэта выклікае прарэчэнне (імкнення да балансу карпаратыўных інтарэсаў не пазбегнуў, напэўна, ніводны конкурс). Горш,

калі склад судзейскай калегіі змяняе мастацкую ідэалогію ўсяго мерапрыемства.

Калі на тым або іншым конкурсе ацэньваецца майстэрства выканаўцаў, склад журы не мае асаблівага значэння, бо прафесіяналізм і ў балеце, і ў музыцы мае выразныя крытэрыі. На віцебскім жа фестывалі ацэньваецца твор ва ўсёй складанасці фактараў, што яго састаўляюць. І постмадэрнізм, як ужо гаварылася вышэй, дыктуе тут свае правілы гульні.

Вось некалькі сцэнак на гэтую тэму.

– Раствлумачце, што знайшло журы ў гэтым бессэнсоўным награвашчванні фрагментаў? – спыталася ў мяне пасля аб’яўлення вынікаў першага тура адна ўдзельніца з Украіны.

Калі б я не ведала аб прыхільнасці постмадэрністаў да пэўнай эстэтыкі, адказ быў бы для мяне цяжкім. Як і на пытанне, чаму з усіх паказаных беларускімі аўтарамі пастановак рэферы выбралі невыразную, “недапечаную” кампазіцыю Іны Асламавай (у мінулым яна паказвала сапраўды цікавыя мастацкія эскізы).

“Сюжэтнасць у харэаграфіі сёння нонсэнс”, – зноў безапеляцыйна заявіла тая ж крытыкеса, перакрэсліўшы адначасова творчасць шмат каго, у тым ліку бясконца таленавітых Матса Эка і Барыса Эйфмана.

А нашы маладыя харэографы, яшчэ зялёныя, “з малочнымі зубамі”, чытаюць гэтае і вераць. Яны пераймаюць мадэрністаў, якія звычайны беспарадак спрабуюць выдаць за сусветны хаос, пажартаваў хтосьці. Беларускія танцоры, якія не пусцілі яшчэ глыбокіх каранёў, не маюць у сілу вядомых абставін добрай школы і трывалых перакананняў, згінаюцца, як асака пад ветрам. А тая ж Марына Раманоўская прыкладае велізарны намаганні, каб у рэспубліцы з’явіліся свае “іншыя танцы”. Яна літаральна выцягвае з зямлі кволыя парасткі айчыннага харэаграфічнага мадэрна. Усяляк ім памагае, песціць, жывіць. Ці не шкада іх, наіўных і светлых, “памяркоўных” і “талерантных”, аддаваць у чужыя, халодныя рукі, якія жорстка дыктуюць свае ўстаноўкі, сваю моду?

Незалежна ад гульні з Захадам, што вядуцца на фестывалі, ім належыць даказваць права на свой шлях новымі высокамастацкімі работамі, відавочна, больш прафесійнымі і дасканалымі, чым цяпер. І незалежна ад таго, задаволены ці не задаволены беларускія ўдзельнікі ацэнкай уласнай працы,

ім трэба падзякаваць арганізатарам гэтай харэаграфічнай біенале за магчымасць атрымаць такую карысную інфармацыю. І няхай іх не надта засмучае, што яны пакуль не маюць афіцыйнага прызнання. Трэба рабіць сваю справу як мага лепш. А супраць лому, як кажуць, няма прыёму.

Вядома, цяжка быць нанканфармістам. Людзі мастацтва таксама ведаюць, што зло больш прывабнае, чым дабро. Не сакрэт і тое, што адмаўленне больш даступнае, чым сцвярдзенне, саступаць інстынктам лягчэй, чым з імі змагацца. Для стварэння патрэбны сілы душы і розуму, для знішчэння – толькі грубая сіла. “Разбураць – не будаваць”, – сведчыць прымаўка.

І мы разбураем, магчыма, неўсвядомлена, не думаючы, тое, што стваралася на працягу стагоддзяў, што Пушкін назваў “душой исполненным полётом” і што зрабіла ў XX ст. айчынную харэаграфію лепшай у свеце.

Дзеля жадання ўпісацца ў “сусветны кантэкст”, увайсці ў графік еўрапейскіх турніраў па мадэрн-танцу, “патусавацца” ў чужой “тусоўцы” мы губляем сваё аблічча, сваю самабытнасць, свае дасягненні. Каб не застацца ўбаку, мы спяшаемся далучыцца да агульнага харэаграфічнага “рынку” нават на нявыгадных для нас умовах. І ў гэтым плане міжволі са спачуваннем пачынаеш думаць пра антыглабалістаў. Ці варта нам ужо гэтак “прагінацца” перад Захадам? Можа, такі аўтарытэтны, прэстыжны фестываль у Віцебску здольны прымусіць “прагнуцца” перад сабой?

У Францыі, між іншым, распрацаваны меры, якія процістаяць падобным з’явам у культуры. Парламентарыі ў свой час не пасаромеліся прыняць закон, паводле якога не менш за сорок працэнтаў агульнага эфірнага часу, прызначанага, напрыклад, для музычных перадач, радыё абавязана прысвячаць французскай музыцы. І большасць слухачоў, як засведчылі сацыялагічныя даследаванні, усведамляюць, наколькі важна, няхай нават пры дапамозе квоты, прывіваць любоў да з’яў нацыянальнай культуры, піша газета “L’express”. Іначай хутка слых прызвычаіцца да зусім іншых рытмаў, іншага мелодычнага ладу, так што пра французскую песню давядзецца забыць.

Такіх ахоўных мер не ведае сёння айчынная харэаграфія. Але, магчыма, усё ж не варта зусім забываць пра нацыянальныя прыярытэты, пра ўклад шматлікіх беларускіх фундаментараў, якія год за годам забяспечваюць існаванне фестывалю? І рэч зусім не ў фінансах, не ў прэміях, што рэгулярна адвозяцца за мяжу, а ў будучыні беларускай сучаснай харэаграфіі, у годнай мастацкай арыентацыі маладых творцаў. Інвестыцыі ў заўтрашні дзень нашага танца перш за ўсё мог бы даць фестываль у Віцебску, які не арыентуе сваіх харэографіаў на хвост доўгай чарады постмадэрністаў.

Калі мы будзем чакаць, што зменіцца заходняя мода і мадэрнісцкія негатыў згіне сам па сабе, мы страцім пакаленне энтузіястаў. Шчырых і даверлівых. Не хацелася б убачыць замест іх цынікаў, дзялкоў ад харэаграфіі, што любым коштам дамагаюцца поспеху. На жаль, такія тэндэнцыі ўжо азначыліся.

Не цешу сябе надзеяй, што маё выказванне прынясе нейкі канкрэтны плён. Справа зроблена, працэс незваротны. Ад мяне проста адмахнуцца, як ад рэтраграда, старога, прасавецкага крытыка. Ды і мала якія яшчэ можна прыдумаць эпітэты? Маё суцяшэнне ў тым, што, па-першае, я сапраўды знаходжуся ў тым узросце, калі магу сабе дазволіць гаварыць тое, што думаю. А па-другое... Магчыма, карціна насамрэч акажацца не такой сумнай, як намалявана мной? Дай Бог, каб я памылілася!

ПЛАСТИЧЕСКАЯ ДРАМА – ЧТО ЭТО?

“Советская культура”, 14 августа 1984 г.

Среди многих причин заметного повышения интереса в наше время к пластическим искусствам – балету, пантомиме – следует, очевидно, назвать прежде всего то, что они оказались способными ответить на существенные эстетические запросы современного зрителя, найти для них яркую художественную форму. Именно эти качества привлекают в спектаклях созданного в Белоруссии около четырех лет назад ансамбля пантомимы “Рух” (на белорусском языке это слово означает “движение”).

Ансамбль начал как любительский коллектив. Почти десять лет напряженной работы, успех у зрителей, победы на всесоюзных и международных конкурсах дали право на профессиональный статус. Спектакли, созданные по сценарию организатора и бессменного руководителя “Руха” В. Колесова, не пересказывают, как это нередко еще бывает, сюжетные истории, а являются своеобразными философскими размышлениями о жизни, о роли и предназначении человека, о добре и зле, об актуальных вопросах дня нынешнего.

Можно только удивляться тому, как удастся небольшому коллективу театра, располагающему пока еще скромными материальными возможностями, делящему сцену с минским театром юного зрителя (и в этом плане нуждающемуся в скорейшей помощи и поддержке), столь красочно и впечатляюще воплощать свои глубокие по содержанию замыслы и творческие поиски. Секрет этого кроется в огромном энтузиазме, влюбленности в свое искусство создателей и участников спектаклей. Все двенадцать артистов труппы, среди которых просто не хочется выделять кого-то особо, почти все время находятся на сцене и делают чудеса, перевоплощаясь то в тянущиеся к солнцу молодые побеги зелени, то в скорбные колокола Хатыни, то в стремительных амазонок, натягивающих тугую тетиву лука.

Выразительность спектаклей нового театра достигается, конечно, и благодаря неистощимому воображению В. Колесова, его особой способности видеть мир в пластических образах. В содружестве с изобретательным художником Д. Моховым он легко переносит действие из древней Эллады в сегодняшней Сальвадор, от фантазмагии переходит к реальности. Для этого, естественно, широко используются пластические метафоры, символы, аллегии. Надо прямо сказать, что смотреть такой спектакль не очень легко, тем более что пантомима у нас является искусством сравнительно молодым. Но быть зрителем такого спектакля в то же время чрезвычайно интересно. Расшифровывая происходящее на сцене, присутствующие в зале вовлекаются в творчество, становятся как бы соавторами, увлекаются процессом создания сценического действия.

В спектаклях немало образных находок. Взять хотя бы сценографическое решение первого спектакля театра – “Сымо-

на-музыки”, поставленного по мотивам произведений классика белорусской литературы Я.Купалы. Особый фигурный занавес, который, по сути дела, является основной и единственной декорацией спектакля, оказывается не только фоном, но и как бы полноправным действующим лицом. Причудливо меняя свою форму, он то скрывает и защищает героев, то угрожающе смыкается вокруг них, становится то соломенной стрехой хаты, то таинственной, пугающей чащобой. Столь же многомерный образ создается и с помощью огромного красного полотнища во втором спектакле – “Зове”. В начале спектакля оно словно пламя, из которого рождается человек, и одновременно факел, несомый им, алое знамя, развевающееся за его плечами; в сцене “Нет!” оно ассоциируется с морем крови, в котором по колено утопает воин; в “Хатыни” – будто бушующий костер, пожирающий все живое, а затем тлеющие и тихо угасающие угли; в пантомиме “Время, вперед!” – раскаленная плавка в доменной печи, человеком “укрошенный огонь”. “Пластическая оратория в 11-ти пантомимах, объединенных размышлением о событиях эпохи” – такой подзаголовок дали “Зову” его авторы. Воплотить такой замысел было бы, очевидно, не под силу средствами одной лишь пантомимы, какой бы экспрессивной она ни являлась. И постановщик обращается за помощью не только к сценографии, но и к музыке – в спектакле звучат фрагменты из произведений И.С.Баха, А.Скрябина, Д.Шостаковича, Г.Свиридова, И.Лученка, современных зарубежных композиторов (музыкальное оформление М.Мамина). Столь широкая музыкальная палитра объясняется тем, что авторы рассказывают о самых различных событиях из истории человечества.

Одни из них получили, как уже было сказано, высокохудожественную сценическую интерпретацию, к другим можно предъявить некоторые претензии. Так, излишне упрощенно, на мой взгляд, решена борьба с фашизмом в эпизоде “Нашествие”, статичен финал “Освобождения”, затянуты эпизоды “Мир”, “Марафон”, не особенно впечатляет композиция движений в эпизоде “Время, вперед!”, где для создания пластического образа, соответствующего музыке Г.Свиридова, можно было бы обратиться к приемам полифонии. Отдельные замечания можно сделать и по другим спектаклям ансамбля – “Дару”, “Зеркалу”, имеющему подзаголовок “Пластический

альбом по рисункам Х.Бидструпа”, и, наконец, “Прометею”. Не всегда точен в них подбор музыкального материала, некоторые просчеты обнаруживаются в драматургии, кое-где излишним выглядит сгущение мрачных красок, трагической атмосферы.

Но ансамбль интенсивно набирает опыт, мастерство, от спектакля к спектаклю более зрелым становится пластическое мышление самого руководителя “Руха”. Если в первых постановках В.Колесов нередко рвал нить драматургии неумным изобилием придумок и красок, то в последующих он отбирает материал значительно строже и экономнее, дисциплинирует свою фантазию, выстраивает стройное, целостное действие. Надолго запечатлевается, к примеру, яркий многозначный женский образ в “Прометее”, олицетворяющий такие высокие понятия, как Совесть, Любовь, Свобода, а пластическим метаморфозам в сцене полета Икара мог бы позавидовать, пожалуй, даже большой балет.

Вообще пластический язык, которым пользуется В.Колесов, заметно отличается от того традиционного классического искусства, которое знакомо нам, скажем, по выступлениям знаменитого Марселя Марсо и других мимов. Укрупненные, обобщенные и экспрессивные движения в определенной мере приближаются к хореографической лексике, вернее, к тому новому пластическому языку, который пришел ныне на балетную сцену. Приветствуя в целом такую трансформацию выразительных средств, хочется все же предостеречь труппу от излишнего увлечения родственным жанром хореографии, а также музыкой, “требующей” танцевальных решений. В отдельных сценах спектаклей, когда звучание балетной музыки заставляет нас ждать от исполнителей “широкого хореографического дыхания”, становится очевидной несостоятельность на этой “чужой земле” пантомимы. Практика показала, что чрезмерное заимствование выразительных средств другого искусства небезопасно, – можно растерять свои.

Но в принципе о синтезе пантомимы с другими видами искусства сожалеть не приходится. Слияние в спектаклях “Руха” музыки, литературы, поэзии (в “Зов” органично вошли стихи Э.Межелайтиса), живописи, графики, театральной режиссуры многократно усиливает выразительную силу образа, позволяет решать сложные художественные задачи.

И не страшно, что такое тесное взаимодействие искусства постепенно выводит спектакли “Руха” за рамки собственно пантомимы (недаром минский ансамбль, как и другие коллективы подобного профиля, стал именовать свои последние создания пластическими драмами). На наших глазах рождается новое синтетическое искусство, где “чистота жанра” не имеет принципиального значения.

Поэтические, обобщенные пластические образы, смелый полет мысли, дерзкая парадоксальность параллелей нередко открывают для этого искусства неожиданные, доселе скрытые возможности. Немая пантомима становится вдруг красноречивее любых слов, и это верный признак того, что театр нашел свой путь, свои средства, свой облик.

**“КАК НЕ ОПРЕДЕЛЯЙ КРИТИКУ,
ПОЛЬЗЫ ОТ НЕЕ НИКАКОЙ..”**

Субъективные заметки

“Неман”, 2000, № 8

Критику писать о критике – значит, наверное, обличать себя. Надо быть совсем безгрешной, чтобы бросать камни в собратьев. Я себя таковой не чувствую. Боюсь также впасть в менторский тон – на это нужны, очевидно, какие-то особые права. Так что разговор пойдет, в основном, об общих проблемах, существующих в этой области, об идеальном критике (с плачем о недостижимости идеала) и о наиболее типичных отступлениях от совершенства.

Начну с видимых невооруженным глазом трудностей профессии балетного критика. В отличие от музыковедов и театроведов, имеющих дело с нотами или текстом пьесы, он имеет дело с чем-то эфемерным и трудноуловимым. В хореографии нет фиксированной системы записи, и балетный спектакль живет в течение нескольких часов, рождается и умирает в один и тот же вечер. В другой раз он может быть уже иным. Да и как можно анализировать то, что течет и меняется, словно вода в реке, исчезает подобно дуновению ветра, бывает таким же труднодостижимым, как выражение лица ребенка. Хореоведы, конечно, тренируют память, пользуются подсказками видеотехники, которая запечатлевает на пленке

самые заметные явления, но поскольку результаты и достижения в балетном искусстве нельзя измерить в метрах, килограммах или секундах, оценка их содержит в себе достаточно много субъективных впечатлений и зависит порой не столько от того, что заключено в самой хореографии, сколько от вкуса критика и его художественного тезауруса, то есть запаса информации. Неудивительно, что рецензенты нередко расходятся в оценках спектаклей, тем более, что балетоведов-профессионалов, т. е. людей, получивших специальное хореографическое образование, среди них чрезвычайно мало. После окончания колледжа поголовное большинство выпускников идет в исполнители (театры и танцевальные коллективы в нашей республике и за ее рубежами поглощают практически всех) и мало кто получает высшее образование и новую профессию. Поэтому балетными критиками нередко становятся музыковеды и театроведы. И в принципе это неплохо, ибо музыка и театр – близкие, смежные с хореографией виды искусства. Возможно, это было бы совсем хорошо, если бы многие музыковеды не считали основным автором балета композитора, а театроведы не стремились бы уподобить балет драме, в то время как творцом балетного спектакля является хореограф. Именно он выступает в качестве драматурга, закрепляя в сценарии свое, специфически пластическое видение действия, определяет и выбор музыки, не говоря уже об основном “тексте” – хореографии. Недаром сегодня все чаще звучит балет Матса Эка, Иржи Килиана, Бориса Эйфмана.

Сложным представляется и постижение самой природы художественного творчества. Невозможно научить образному мышлению, ибо это дается, как говорится, свыше. А ведь оно необходимо критику так же, как и творцу, – они проходят один и тот же путь, но как бы с разных сторон: автор идет от духовного к материальному (от замысла к его воплощению), а критик от материального к духовному (от материальной формы произведения к постижению его духовного содержания). В обоих случаях требуется креативная энергия. Поэтому талантливый критик является, наверное, такой же редкостью, как и талантливый художник.

Еще хуже обстоит дело с балетной критикой, когда в нее приходят и вовсе со стороны. В последние годы возникла, как свидетельствует главный редактор журнала “Балет” В.Уральская, “своеобразная околотеатральная журналистика, постепенно подменяющая собой серьезную профессиональную функцию критики”. В этой среде нередко царят клановая идеология и “стайная” мораль, здесь без стеснения используются самые некорректные приемы, восхваляются “свои” и “загрызаются” “чужие”. Здесь доминирует не подлинная художественная ценность произведения, а возможность “продать” свою статью, и потому один и тот же рецензент может написать, скажем, три разных отзыва на один и тот же спектакль, в спешке допустить любые “ляпы”. Мне приходилось встречать в прессе, к примеру, оценку исполнения “Арагонской охоты” (благо, слово “охота” куда понятней, чем “хота”), описание того, как дирижер, отложив свою палочку, объясняет балерине ее танец. Но дело, конечно, не в ошибках, – они бывают у всех. Хуже, когда желание представителей новой генерации критиков во что бы то ни стало обратить на себя внимание и заработать извращает иерархию художественных ценностей.

С одной стороны, они создают дутые авторитеты. Помню, как была удивлена, когда вычитала где-то, что жестяные кружки над мраморными статуями в древности были призваны лишь защитить их от дождя, а позже переосмыслились как нимбы над головами святых. Подобным образом журналисты, занявшие место искусствоведов, сооружают над простыми макушками чудодейственное свечение, наделяют ремесленников свойствами таланта. Нуждающиеся в пополнении своего бюджета, они продают свое умение слагать слова в оды, пиарят бездарных, создают ложные кумиры. И имя им – легион. В этом может убедиться каждый, взглянув на эстрадные подмостки. Не случайно сфера поп-искусства называется шоу-бизнесом. В Москве, говорят, даже появилось агентство особого назначения, за плату предлагающее отзывы на выступления, причем отрицательные (в дальнейшем не публикуемые) ценятся дороже.

С другой стороны, журналисты понимают слово “критик” слишком буквально и незаслуженно охаивают подлинных художников, затаптывают созданные ими ценности. И это

происходит столь часто, что создается впечатление, будто когорты пишущих нанимаются специально для травли.

А в то же время, по большому счету, всякий истинный художник, творец достоин уважения и восхищения, ведь его творчество – всегда бунт против конечности бытия, попытка достичь бессмертия.

Символичен в этом плане запомнившийся мне проект памятника Поэту (не знаю, материализованный ли): лестница, прорубленная в стене и ведущая в небо. Критик мог бы – нет! – должен был бы, в идеале, помочь творцу в преодолении преград на его пути вверх.

Но где взять сегодня такую совершенную пишущую личность, практически восьмое чудо света?

Чудес, как известно, не бывает.

Истоки многих негативных явлений в критике лежат, естественно, вне этой сферы, да и вне искусства. Цинизм и вседозволенность идут из всей нашей жизни. Вряд ли стоит перечислять известные каждому факторы. Достаточно, очевидно, лишь сказать, что появившаяся корпоративная, клановая мораль изменила и профессиональную этику рецензентов. К нам пришел ругаемый когда-то “револьверный” стиль журналистики, и не зря представителей прессы ныне нередко называют работниками “пера и топора”. Приведу свидетельство, если можно так сказать, “изнутри”, известного телевизионного деятеля Александра Любимова: “Нам просто необходима цензура, чтобы государство могло оберегать себя от глупости, вольнодумства и хамства, которыми страдает наша журналистика. Журналисты – аморальные люди, они готовы зарабатывать себе на жизнь любыми способами. Я понимаю, что жизнь тяжелая, что надо как-то делать деньги, но 90% журналистов (я имею в виду московскую тусовку) превратились в аморальных людей”.

Серьезно задумываться над явлениями в области критики я начала, лишь когда на какое-то время перешла в разряд авторов и, сочинив сценарий, поставила по нему вместе с одним из наших народных артистов Владимиром Ивановым балет “Круговерть”. И хотя критика обошлась с нами милос-

тивно, я вдруг ощутила себя по другую сторону барьера и занедоумевала по поводу того, что какие-то “пришедшие с мороза” люди берут на себя право судить то, что вымучено многими бессонными ночами, является плодом долгих раздумий.

Сменив искусствоведческую деятельность на литературную, я окончательно почувствовала себя ренегаткой и перестала верить в то, что “автор не дожил до правильного понимания своего произведения...”. Да и сама эта известная искусствоведческая шутка перестала казаться мне остроумной. Критик питается чужим миром, он вторичен, думала я, кто же дал ему право считать автора малоумным, судить, рядить, выносить вердикт, мало того, лишать его ответного слова, возможности оправдаться?

Удивительно ли, что самозванцы-критики и художники-творцы являются антагонистами и между ними, как между кошками и собаками, царит вражда? Я не слышала, чтобы кто-то высказал критикам признательность, или вообще сказал о них что-нибудь доброе, разве только Виктор Шкловский, сравнивая творца со львом, заметил, что если его не мять, не теребить, ничего хорошего не получится. Остальные же авторы произносят в их адрес гневные филиппики, обвиняя в том, что они “кусают руку, которая их кормит”, “обслуживают власть имущих”, “учат тому, что сами не умеют”.

Вспомним, какие слова дали “рецензентам” постановщики телеюбилея Эльдара Рязанова:

– Мы не пишем, не строим, не сеем,
Делать мы ничего не умеем, –
весело пели и плясали “акулы пера”.

И впрямь, – толком понять творца можно, наверное, только самому попробовав сделать то же. Однако история знает крайне мало случаев, когда критик добивался бы успеха в роли драматурга.

Многие из старых поколений критиков чувствовали себя скромными посредниками между творцами и публикой. Они смирились с тем, что большинство из них останется “имяреками”. Нынешние же откровенно стремятся к личной известности, причем, нередко за чужой счет. Они “пристраиваются” к творцам “сверху” (есть такая “пристроичная” доктрина в

социальной психологии) и создают, в том числе и для себя, иллюзию власти. Но вот парадокс! Имена тех, над кем они вершили суд, кого порицали, пережили свое время, получили славу, а сами остались анонимными. История забыла их как будто неправомерно. Или все же она справедлива?

Практика показывает, что именно критики своим непониманием сильнее всего травмируют художников. О том, какие чувства испытывают при этом творцы, свидетельствует хотя бы А.Кончаловский: «...мы с вами не помним, что писала критика о “Чайке”, а Антон Павлович помнил. Поклялся в истерике никогда не писать для театра... Депрессия Рахманинова после критических отзывов о Первой симфонии длилась три года. О живом Врубеле критика вообще писала в прошедшем времени»¹.

Известный кинорежиссер в этой своей книге рисует образ зоила как жалящего овода, удобно устроившегося на потной спине работающего вола – художника. А.Кончаловский считает также, что критика негативно влияет на творчество, ибо многие художники под ее влиянием растеряли крупницы своей самобытности, забыли мерещившуюся им в темноте тайну.

Многочисленные исторические факты свидетельствуют, что отношение к талантам, гениям, намного опережавшим обычные представления об эталонах красоты и нормах художественности, часто были неадекватными. Достаточно вспомнить хотя бы оценку современниками творчества Рембрандта, Бетховена, художников-импрессионистов, Ван-Гога, Гогена, Корбюзье и многих других, получивших признание лишь после смерти. Первые рецензии на роман “Война и мир” Льва Толстого, по словам очевидцев, могли бы быть названы хулиганскими.

В один из моментов мне показалось заманчивым взглянуть на критику по-новому: не искать в рецензиях каких-нибудь корреляций с рассматриваемыми произведениями, а увидеть их самостоятельным жанром литературы. Надо было отойти от штампов советских времен: если в прессе ругали тот или иной фильм или роман, значит, надо было его смотреть или

¹ Кончаловский, Андрон. Низкие истины / Андрон Кончаловский. – М., 1998. – С. 97.

читать. Позже эта четкая сигнальная система была разрушена, и не следовало ждать ее воскрешения даже в такой обратной форме. Распалась связь времен... Искусство стало автономным, и когда я попробовала воспринимать статьи как самодостаточные произведения литературы, дело сразу пошло на лад. Оказалось, что сквозь их строки просвечивают (как бы подтверждая библейское: “Слова Павла о Петре говорят больше о Павле, чем о Петре”) личности яркие, одаренные, эпатажные. Среди пишущих о балете – это прежде всего Татьяна Кузнецова и Евгений Маликов, московские “столичные штучки”, лихие “рубачи”.

Новых хореографов интересно читать, я всегда делаю это с увлечением, безотносительно к тому, о чем они пишут. Вернее, – не пытаюсь определить подлинную художественную ценность рассматриваемого произведения, – обязательное условие получения удовольствия при чтении. Этот литературный жанр приобрел ныне полную самостоятельность: оторвавшись от объекта, как от трамплина, критики добились желанной свободы и полетели на крыльях удалой фантазии.

Конечно, оценка, которую дают произведению, несет в себе много субъективного. Но она должна более или менее соответствовать объективным критериям, в чьей роли выступает, как правило, общественно-историческая практика, то есть время. Однако, как быть с критикой сегодня? Многие считают, что единственным мерилom художественности, позволяющим отличить истинное от суррогата, является интеграл человеческих мнений.

Но где взять в наше время много думающих и информированных в области искусства людей?

Дилетантизм в широком смысле слова распространился не только в среде художников, но и зрителей (“мы все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь”). Полукультура же, как известно, бывает хуже невежества. Она не позволяет отличить истинное от суррогата, понять закономерности художественной поэтики. Отставание уровня эстетической образованности широких масс от значительно более узкого круга создателей искусства велико сегодня, на мой взгляд, как никогда. А нынешнее молодое поколение вообще не нуждается в каком-либо обосновании своих привязанностей, свободно в своем выборе. Для него не важно, красиво или безобразно

произведение, хорошее оно или плохое, главное – прикольно или нет.

Но если в критике не нуждаются реципиенты искусства (уже упоминавшиеся слушатели, зрители, читатели), к ней враждебно относятся создатели, нужна ли она вообще кому-то? Может, правы были братья Стругацкие, заявившие: “Как не определяй критику, пользы от нее никакой, вреда же не оберешься”.

Размышление о критиках противоречиво. Печально, что в большинстве своем они умеют воздавать должное лишь покойникам. Этому есть много литературных свидетельств: чтобы быть признанным, надо умереть; в России любят только мертвых; слава – не жена, а вдова. Таковы горькие сетования творцов.

С другой стороны, в безграничном океане информации сегодня проходят незамеченными, самые отрицательные оценки, найбрутальнейшие высказывания.

Раньше негативная статья в “Правде” предшествовала оргвыводам, вела к серьезным последствиям. (Хорошо это, или плохо – вопрос другой.) Ныне же любые рецензии тонут в волнах плюрализма. Голос критика напоминает нередко глас вопиющего в пустыне, не доходит не только до властимущих, но и вообще теряется в море разноречивых отзывов. Обесмыслился серьезный, ответственный анализ произведения искусства. Может, поэтому и заимел смысл крикливый пиар самого себя?

“...И БЫСТРОЙ НОЖКОЙ НОЖКУ БЬЕТ”

“Театральная газета”, декабрь 2001, № 1

Рождение новой “Театральной газеты”, открытие нового театрального сезона – не достаточный ли это повод для размышлений о сути того искусства, которое является сегодня героем обоих этих событий? Театр...

Не буду вдаваться в рассуждения о том, что такое театр. Оставлю сие узким профессионалам. Среди многочисленных театральных жанров есть один, особо любимый многими. В том числе мною (потому, очевидно, я и сделалась в нем, в свою очередь, “узким профессионалом”). Он, как мне кажется, избран Богом, Природой, Жизнью и более других способ-

ствуется “воспарению” души. Он основан на хореографии и называется **балетом**. Все слышали, какое значение придавали движению античные греки. Наряду с музыкой оно служило главным средством воспитания юношества и являлось, таким образом, “важнейшим из искусств”. Кстати, между своими занятиями философией очень любил потанцевать Сократ. От этого его не сумела отучить даже сварливая жена Ксантиппа.

Восторженный панегирик искусству танца посвятил римский историк Лукиан, в своем V в. сумевший первым дать утвердительный ответ на вопрос знаменитой в XX ст. дискуссии “Все ли доступно балету?”. Следующий этап в развитии хореографии, оставивший заметный след в умах людей, участие в балетах самого короля Франции Людовика XIV, который закончил свою балетную карьеру в сорок три года исполнением роли нимфы. Он тренировался каждый день и оставил нам одно движение классического танца, которое так и называется – па рояль – королевское па. Балетные партии вместе с Людовиком исполняли и некоторые министры. Жаль, что это увлечение не стало традиционным для правительств других стран.

Хореография всегда отражала важнейшие черты природы человека. Связь танца с сексом, к примеру, неоднократно отмечалась многими. Они выражали это в форме афоризмов. “Танец – это вертикальное выражение горизонтального желания”, – интересно подметил кто-то. Другие пускались в пространные рассуждения. “Балет, в котором полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаются в разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление... Образованному человеку это несносно; настоящему рабочему человеку это непонятно”, – утверждал Лев Толстой.

Но, мне кажется, не столь важно, что некоторые порицали хореографию, а другие восхищались. Куда существеннее другое: о ней размышляли великие! У одного только Пушкина, кроме азбучного “душой исполненного полета”, можно найти множество мыслей о балете: и о спектаклях Дидло, и о “ножке Терпсихоры” (это, как известно, муза танца). А в знаменитых строках об Истоминой: “...То стан совет, то разовьет // И быстрой ножкой ножку бьет”, – любой артист балета узнает конкретно охарактеризованные элементы танца.

Балет за “глухоту и слепоту окружающей жизни, за галиматью содержания” саркастически корил Салтыков-Щедрин. И другие классики неоднозначно оценивали его. Но ведь и сам балет метался от классицизма к романтизму, от стремления во что бы то ни стало развлечь своего зрителя и “сделать ему красиво” до упорного желания научить уму-разуму. Он давал множество поводов для злословия, анекдотов, светских сплетен. Его жриц изображали то небесными, неземными созданиями, то машинами для физических упражнений, обтянутыми кожей мускулами, как Дега, то раскрашенными плебейками, как на рекламах Тулуза Лотрека, то олицетворением первобытного, стихийного экстаза, как на полотне Матисса.

XX в. сделал картину развития балета и его взаимоотношений со зрителями еще более пестрой. Стремление движений вверх, к высшему, горнему, характерное для классического балета XIX в., “академическая вертикаль” была перечеркнута, вернее, пересечена горизонталью – новым танцем модерн, говорящем о земном, дольном, а может, низком. Вам надоели слова, вы считаете, что все они – дурь и обман? Пожалуйста, невербальные чувства, безмолвные песни, немые крики. И вот реакция благодарных зрителей: за целый вечер в балете не услышишь ни одного глупого или лживого слова. Вам хочется чего-то сексуальненького? Нет ничего проще: хореография предлагает весь спектр – от грубой имитации полового акта до изощренного закодированного намека на него. И обязательно находятся люди, которые все понимают.

Вы сторонник физической динамики, спортивной энергии, того танцевального направления, которое охарактеризовано кем-то, как “два пола натирают третий”? И здесь никаких сложностей. Вы устали от сюжетов и страстей, желаете абстрактной гармонии? Идите на балеты Баланчина. Ждете от балета сказки, возвышенной романтики? К вашим услугам “Лебединое озеро”. Напряженного психологического действия, яркой зрелищности? Значит, вы поклонник Бориса Эйфмана. Любите, чтобы “делали вам красиво” в старинном стиле? “Раймонда” и “Спящая красавица” удовлетворят ваши желания. Хотите поскучать? Идите на...

Э, нет, не скажу, на какие спектакли. Не буду портить репутацию прекрасного искусства. Ведь оно сознательно строит многоцветный мир и предназначает себя для элиты и

массы, “новых” и “старых”, реалистов и модернистов, дураков и умных. И это правильно, так как все мы разные и давно уже ни к чему не относимся с единодушным одобрением. И, конечно же, балет даст массу поводов для тех, кто любит повозмущаться. Негодование сопровождало его, кажется, с первого дня существования. Всегда находились зрители, у которых праведный гнев вызывали короткие пачки балерин, слишком открывавшие верхнюю часть ног, чрезмерно облегчающие мужские чресла лосины, бесстыжие поддержки партнеров. Даже многие современные хореографы, начиная с Григоровича и заканчивая Елизарьевым, особенно в начале его карьеры на нашей сцене, обвинялись в неприличной эротичности. (Ах, насколько же изменилось все вокруг, даже шибко консервативный в прошлом балет. Сегодня неприличным будет даже упрекать его в недозволенной сексуальности. Нынче все дозволено! Глядишь, на хореографическую сцену скоро придет и ненормативная “опластиченная” лексика!)

Вообще, все сказанное здесь о хореографии относится, конечно, и к белорусскому искусству. Но балет находится у нас, к счастью, в несколько лучшем положении, чем во многих других республиках СНГ. Главный балетный трон занят у нас известным и действующим хореографом, обладателем всяческих наград и званий. (А в Москве и Санкт-Петербурге пост главного балетмейстера, между прочим, свободен.) В Витебске регулярно проводится старейший и лучший на постсоветской территории Международный фестиваль современной хореографии, а в Гомеле набирает силу праздник народного танца “Сожский хоровод”. Успешно функционирует балетная труппа Музыкального театра, где работают многократные лауреаты международных конкурсов Юлия Дятко и Константин Кузнецов. По мере сил белорусская хореография справляется с самой большой проблемой во всем многонациональном Союзе независимых государств: отсутствием кадров балетмейстеров. В сфере народно-сценического танца их готовит Университет культуры, в области классического – Академия музыки. Многочисленных талантливых режиссеров страны и совсем немногочисленных хореографов часто упрекают, что они не заботятся о своей смене, о молодых. Конечно, рождение таланта является прерогативой Бога. Но, если исходить из такой позиции, то все равно нужно признать, что нам повезло. Ученик В.Елизарьева

Р.Поклитару получил ряд премий на международных балетных смотрах, проводимых за рубежом, а в 2001 году занял первое место на международном конкурсе в Москве. Другие его воспитанники, Н.Фурман и О.Репина, поставили небезытересные хореографические спектакли. Даже наша критика не является такой оголтело-злой, как, скажем, в России. (Поскольку в этой фразе подразумевается и автор этой статьи, сочтите сие за очередную шутку!)

Однако, чтобы меня не упрекнули в самоуспокоенности и совсем уж, не дай Бог, в излишнем патриотизме, хочу отметить, что и у нас, конечно же, имеется масса проблем. В поисках большей зарплаты уезжают способнейшие молодые артисты. Покинул театр, став главным балетмейстером Кишиневского театра оперы и балета, одаренный Р.Поклитару. Витебский и гомельский фестивали с трудом отыскивают финансы, в театре балета и музыкальном театре не заполнены вакантные места танцовщиков и танцовщиц.

Конечно же, всегда можно сказать, что недостатков больше, чем достоинств, а вопросов не меньше, чем ответов. И если вдруг меня спросят, что же такое, в конце концов, балет, я отвечу услышанной когда-то фразой: “Я знаю, что это, если меня не будут об этом спрашивать”. А еще лучше задам сакраментальный вопрос сама: “Любите ли вы театр?”. Если “Театральная газета” у вас в руках, – ответ однозначно утвердительный.

Значит, вы любите и балет!

ТАНЕЦ БЕЗ ТАБУ

Он родился в Кишиневе, учился в Пермском хореографическом училище, танцевал в Минске, здесь же, как балетмейстер, окончил Академию музыки, ставил в Беларуси, Молдове, Латвии, Украине, России, Японии. Постановки Раду Поклитару были показаны в Великобритании, Франции, США, Голландии, Испании. Сейчас является руководителем “Киев модерн-балета”. Недавно гастролировал в Москве.

При такой интернациональной творческой биографии не удивительно, что ему близок танец, ничего не отрицающий и все воспринимающий. “Если мне кажется целесообразным использовать движения классического танца в моем спектакле, я его использую точно так, как и движения танца модерн.

Когда у тебя отсутствует табу, твоя палитра становится богаче. Это может показаться эклектикой, но, оперируя многими стилями, я чувствую себя по-настоящему свободным”, – пишет Поклитару.

А еще он должен чувствовать себя и счастливым, добавлю от себя. Ибо всю жизнь, кроме денег, получает удовольствие от работы. А также, будучи молодым, он уже признан.

В своих сочинениях Раду далеко не всегда серьезен, а ироничен, эпатажен, как и положено представителю современного искусства, часто презентующего себя игровым, экстремальным.

Естественной, очевидно, будет и статья о нем и сопутствующих явлениях хореографии, написанная в сходной манере. Вдобавок, еще и субъективная, ибо в силу своего возраста я имею, наверное, право на личное мнение.

Таким образом, разговор будет свободным, не всегда серьезным, без предпочтений и бонусов для кого-либо. Кроме самого автора, разумеется.

Как нелогично и странно, однако, устроена наша психика. “Какой же он талант, если мы вместе с ним учились?”, – нередко думаем мы, услышав о знакомом, которого таковым назвали. В своем отечестве, как известно, пророков нет.

Я видела Раду солистом Национального академического театра балета в Минске, затем его первые пробные работы по классу В.Елизарьева, не очень совершенную дипломную постановку “Поцелуй феи”. Честно говоря, сосредоточенная на собственной попытке балетмейстерства, я тогда не особенно выделяла его из молодого поколения хореографов. Ну и что из того, что он закончил академию с отличием? Цыплята все замечательные, а вот куриц, несущих золотые яйца, даже в сказках мало. Серьезное внимание обратили на себя его миниатюры “Три грузинские песни” и “Мир не заканчивается у дверей твоего дома”, балет “In pivo veritas” и другие, поставленные на сцене Музыкального театра, где Поклитару нашел сподвижников в лице хореографа Нины Дьяченко и изумительных исполнителей Юлии Дятко и Константина Кузнецова. Сочинения были нетривиальны по мысли, современные, свежи по лексике и чрезвычайно музыкальны. Молодой постановщик чутко претворил в пластике произведения

Глинки, Дебюсси, Губайдулиной, белорусских композиторов, этнические мотивы. А уж когда Поклитару стал привозить первые премии и призы с международных конкурсов, на него пришлось взглянуть совсем по-другому. Балетмейстер явно опровергал чью-то шутку: “Талантам надо помогать, бездарности пробьются сами”. Этот “хореографический росток” пробивал асфальт непонимания, высокомерного равнодушия, скрытой зависти. Он заставил говорить о себе как о хореографе оригинальном, многогранном, самобытном. Хотя, по тем временам, и излишне модерновом все же.

Поклитару приходилось искать свое, продираясь сквозь напластования эпох, лабиринты традиций, стилевой меланж. С одной стороны, осталось “академическое” наследие с его бесспорными шедеврами и одновременно зафиксированной еще Салтыковым-Щедриным “галиматьей”; с другой – классические во всех отношениях спектакли советских балетмейстеров, а также догмы соцреализма, пафосность, осмеянное Маяковским стремление “сделать красиво”. Наряду со всем этим явили себя миру великолепные балеты зарубежных авторов (одному из них, между прочим, непонятливый российский критик посвятил статью “А Жизель-то голый!”) и в то же время – претенциозные сочинения эпигонов. И, наконец, вышел на большую сцену танец модерн, где смешались подлинные художники-новаторы и бесталанные, но агрессивные имитаторы, навязывающие свои принципы и продукцию. В таком конгломерате трудно было не утонуть. Как многие и делают, не будем указывать пальцем, однако.

Поклитару нашел пути для объединения, казалось бы, необъединяемого. Он избавляется от идеальных, кукольных героев классических балетов (например, игрушечная Барби, сделайся она настоящей женщиной, смогла бы двигаться лишь на четвереньках), снимает их с котурнов и в своей беспуантовой хореографии рисует образы живых людей. Персонажи его спектаклей – это не принцессы и рыцари без страха и упрека, – они мучаются сомнениями, трусят, грешат, любят не тех и не так, как положено. Действующие лица его спектаклей могут волочить за ноги и трясти, словно груши, тела умерших любовников, целоваться так, будто “хотят высосать

содержимое желудка” партнёра (К.Станиславский). Героиня его оперы-балета “Семь смертных грехов”, блудная дочь филистерской семьи, делает карьеру танцовщицы и, простодушно ликуя, восходит по лестнице, ведущей вниз.

Балетмейстер отказывается от советского официоза, казенной жизнерадостности и в то же время создает гуманистические и, по большому счету, оптимистические балеты.

Так, музыку равелевского “Болеро” Поклитару связывает с распространением некой прогрессивной, доброй идеи (ассоциации с белым цветом костюмов), с борьбой индивидуумов, по словам самого постановщика, «за право на собственное “я”, за свою “непохожесть”, за свободу от многоголового, многорукого спрута по имени Толпа».

А балет “Underground”, на музыку латышского композитора П.Вакса, рассказывает о людях, загнанных в подземелье войной и не знающих, суждено ли им вновь увидеть дневной свет. Поклитару в финале дает им эту надежду: с колосников в центр сцены спускается канат, указующий спасительный путь наверх.

Раду с почитанием относится к Эку, Бежару, Килиану, сам использует приемы модернизма, но выступает против его крайностей, и даже в рамках витебского фестиваля опубликовал статью по этому поводу. В ней он формулирует принципы, которые исповедует и на практике. Хореограф не отменяет категории “хорошо – плохо”, “красиво – безобразно”, не выращивает в своем сценическом саду “цветы зла”. Поклитару почти примирил меня с приемами постмодернизма, который я вслед за писателем Веллером считала “пост-едой”.

Жизнь предстает в его балетах разной, но не абсурдной, не разрушительно жестокой, какой часто бывает в западном искусстве.

Его одноактный “Дождь”, к примеру, содержит разноплановые картинки на национальном материале – русском, грузинском, молдавском, еврейском, французском. Люди живут на нашей планете, объединенные светлым, благодатным дождем. Когда они необычным способом открывают свои зонты, образуя как бы перевернутый небесный купол, создается поэтический художественный эффект, рождается высокое эстетическое чувство. Кажется, называется эйфорией.

Раду Поклитару не обделен юмором. Остроумны его “парафразы” классики – “Видение розы” и “Адажио” из “Лебединого озера”. В последнем женщина – эмансипэ одета (но не Одетта) в черные брючки и деловой корпоративный пиджачок. Она активна до агрессивности и является, в соответствии с духом времени, ведущим началом, а мужчина – лиричным и трогательно беззащитным.

Эти миниатюры – удачные пародии на балетные штампы, осмеивание дежурного пиетета перед классикой. В постмодернистском искусстве разрешается смешивать любые стили, и классика используется со знанием дела: зачем же ей пропадать? Идет ее активная “перезагрузка”. Классикой восполняется исчерпанная энергетика эпохи.

И все же из всех форм комического в творчестве Поклитару доминирует ирония. Она может быть трезвой, холодной, язвительной, но это ни безнадежная усталость постмодернизма, ни самодовольное пренебрежение, ни ехидное ёрничанье, ни злое глумление. В ней что-то от озорного стёба, раскованной игры. Это ирония, как защита от клише, идеологических и всяких иных штампов.

Его “Веронский миф: шекспирименты” – настоящий гимн театру, свободной фантазии, да и самой жизни, со всеми ее искушениями, крутыми виражами и губительными страстями. Поставленный по мотивам “Ромео и Джульетты”, балет не имеет единого четкого сюжета, но подлинно драматургичен и ярко зрелищен.

Часто в героях хореографа как бы резонирует знание о театральном предшественнике, приводя даже к отрицанию, отталкиванию. Так, неожиданен замысел поклитаровской “Кармен. TV”. Кажется, ну что еще можно сказать об этой цыганке, ставшей своеобразной мифологемой балетной сцены? Хореограф, тем не менее, находит новый поворот темы, дает свою, неожиданную интерпретацию интриги. Движущей пружиной здесь является не Кармен, Хозе или даже Тореадор, а Микаэла, любящая, как, кстати, и я, телевизор, но умеющая, в отличие от меня, с его помощью настраивать людей на нужную программу действий.

И все-таки неординарность взгляда Поклитару, комедийные стороны дарования срабатывают, как мне кажется, не

всегда. Не достигла успеха его попытка решить “Картинки с выставки” М.Мусоргского в виде шоу, модного ревю. Правда, в пользу балетмейстера возникает сомнение: возможно ли вообще каким-то образом объединить эту музыку, кроме того, что предложен самим композитором?

Фантазия хореографа в “Щелкунчике” тоже, по-моему, не всегда оправдана – местами она переливается через край. Очень смешно поставлен дивертисмент во втором акте, оригинально изображение крысами многих действующих лиц спектакля, в том числе и “снежинок”. Но даже самая остроумная пародия приедается, будучи избыточной.

Воображение Раду Поклитару чрезвычайно богато и изощренно. Его выдумки приобретают иногда провокационный, эпатажный характер, и тогда ими возмущаются, о них до хрипоты спорят (замечу, однако, хотя и без удовольствия, что скандал ныне входит в имидж, создается специально, чтобы достичь успеха, – “шок – это по-нашему!”).

Тем не менее, надо отдать должное балетмейстеру, – его вызовы общественному мнению не специальные, не демонстративны. Нонконформизм Поклитару органичен, – он так мыслит. Кто-то, скажем, озадачен, что Золушка в его спектакле (кстати, одном из самых интересных) находится в публичном доме, а постановщик считает, что показал путь героини к счастью. Кого-то задевает нетрадиционная сексуальная ориентация Тибальта в “Ромео и Джульетте”, а хореограф лишь следует за Фрейдом, который первым начал пересматривать мотивации поведения героев классических произведений.

Поклитару называют необычным, экстравагантным хореографом. Однако слова эти ныне затерты и практически означают норму. Действительно, произошло расширение понятий приличного, приемлемого. И дело здесь не в искусстве – не в романе Набокова “Лолита”, не в ансамбле “Тату”, не в многочисленных произведениях о геях. Это есть в жизни. Поэтому сегодня все стремятся поразить, обескуражить. И не останавливаются ни перед чем. Догола раздеваются, например, московские драматические артисты в спектаклях “Казанова. Уроки любви”, “Территория”, “Ведьма”, сомнительны аллюзии, предлагаемые многими столичными и периферийными театрами. На их фоне Раду выглядит скромником. Можно ли его

судить в век победы всеобщего пиара над разумом? Если только за сдержанность, почти целомудрие. Ведь у него все, даже главные герои, выступают, как минимум, в трусах, а то и в колготках, по балетному называемых трико.

Есть у Раду и еще одно достоинство: его ирония всеобъемлюща и включает, может в первую очередь, отношение к себе. Он начисто лишен ощущения своей звездности и потому, очевидно, легко воспринимает критику, спокойно переносит нелицеприятные высказывания в свой адрес. Когда я разговаривала с ним на эту тему, мне так и слышался ехидный вопрос: а кто определяет, что корм для собак стал вкуснее? Возможно, балетмейстер считает, что ни хула, ни хвала ему не вредят и не помогают. Хорошо еще, что ему не приходит в голову использовать все ради рекламы. Вон группа “Prodigy” маркировала датой своего предполагаемого приезда в Минск даже куриные яйца. Хореограф настолько невозмутим, даже индифферентен, что, кажется, – его не взволновали бы и вопросы, сотрясающие всех, – в этом отношении он напоминает мне инертную панду, которая безразлична даже к проблеме продолжения рода. Балетмейстер достойно, по-олимпийски, перенес разгром английской прессой своей постановки “Ромео и Джульетта”, показанной Большим театром на гастролях. Поклитару принадлежит к художникам, уверенным если не в своей правоте, то в своем праве видеть мир именно таким.

Со снисходительной доброжелательностью разъяснял он мне “Палату № 6”, поставленную также в Большом, которую в моем возрасте и с моим тезаурусом не удалось толком понять и оценить. Я стеснялась своей непродвинутой (тем более, что аспирантке балет понравился) и думала: хорошо хоть, что по долгу службы знакома с направлениями постмодерна, общаюсь со студенческой молодежью, приобщаюсь к языку Интернета с его удивительными словами – “Привед, медвед!” или “Ногимневрот”. Но все равно мне приходилось включать четвертую скорость и, глядя запись балета, мысленно бежать, одышливо крича: “Чуть помедленнее, Раду, чуть помедленнее!”. После двукратного и безрезультатного толкования “Палаты” я вконец закомплексовала и почувствовала себя архаичной замшелостью. Поклитару не раздражался и проявлял уважение. Очевидно, он хорошо усвоил китайскую

мудрость: “Не бойся быть непонятым, пусть боятся непонявшие”.

Нельзя не сказать, конечно, и о тех, кто работает с Поклитару, являясь его соавторами. Это – художники А.Злобин и А.Ипатьева, тонко понимающие специфику театра и стиль руководителя. Особенно меня впечатлили многозначные надувные ёмкости – находки сценографа в “Андеграунде”. Это – А.Козлов, ассистент хореографа и педагог-репетитор, умеющий добиваться от исполнителей экспрессивности, синхронности, культуры танца.

Разумеется, хореографу не удалось бы ничего добиться без поддержки труппы. Профессия танцовщика, как известно, одна из самых тяжелых, – она требует огромного труда, напряжения всех физических и психических сил, самоотдачи на уровне самопожертвования! Некоторые говорят о ней, как об “ужасной”. “Каторгой в розах” работу балета назвала Фаина Раневская. Артисты “Киев модерн-балета” очень молоды, и не жалеют себя. Они в каждый спектакль кидаются “с той энергией, что не встретишь в казенных труппах, и в столкновении с текстом Поклитару, всегда чуть холодноватым (потому что иногда кажется, что в Раду вместо крови циркулирует ледяной сарказм), рождаются сценические тайфуны и смерчи, заставляющие зрителей в финале раз за разом устраивать стоячие овации” (как сказано одной столичной журналисткой).

И, наконец, единомышленником балетмейстера является генеральный спонсор коллектива, создатель Фонда искусств, поддерживающего многие успешные начинания в украинской культуре, любитель музыки и театра, известный бизнесмен В.Филиппов.

Мне остается только пожалеть, что подобного мецената не нашлось в Минске, что в городе не существует такого экспериментального и мобильного хореографического коллектива, и что Раду Поклитару – выпускник белорусского вуза – востребован не у нас.

А что тут можно еще сказать? Обидно, однако.

ПОГОВОРИМ О САМОМ ЧАСТОМ ГОСТЕ НАШИХ ДОМОВ?

“Что мы видим кроме телевидения” – заметил Владимир Высоцкий, уже тогда имея ввиду его огромное влияние на жизнь и образ мыслей.

Правда, многие уважаемые люди оценивают сегодня это воздействие сугубо отрицательно, не смотрят телевизор сами и ограничивают детей. Резко негативно отозвался о нем, скажем, Эльдар Рязанов, “порнозверинцем” назвал модный у части общества “Дом-2” Олег Басилашвили, а бывшая опытная сотрудница студии, знающая происходящее не понаслышке, в недавнем интервью сказала: “Количество пошлости и мерзости, которое пытаются вытащить из каждого человека в телепрограммах неуклонно растет. Сегодня то, что раньше считалось стыдным, становится нормой”.

Все, видевшие передачи вроде пресловутой “Деньги не пахнут”, согласятся с ней. И дело не в нескольких трансляциях – российское телевидение, не слыша протестующих воплей, систематически пропагандирует потребительство, исповедует более чем сомнительные ценности, выдает светские тусовки за образец шикарной жизни, перенимает западные стандарты.

Особенно сильным оказывается влияние на умственно незрелых подростков. (И понятно почему: в моих воспоминаниях о собственной юности главное – “какая же я была безбашенная!”.) Именно к ним льстиво обращаются некоторые каналы: “Дорогие леди и джентльмены, мальчики и девочки!”. И хотя многие из этих “дорогих” (в прямом и переносном смысле) предпочитают ныне пользоваться более авторитетным Интернетом и по отношению к телевидению у них в ходу пренебрежительные термины “зомбиящик” и “брехлама”, остается еще масса несовершеннолетних, уверенных, что надо иметь “все и сразу”, а “шок – это по-нашему”. Им можно впарить что угодно. Свидетельство тому – тысячные толпы фанатов у монстров и матерщинников, успех дешевых штампов, во всех их проявлениях, непонимание того, что под ви-

дом культурных (прежде всего музыкальных) мероприятий проводится элементарный шопинг. Строители шоу-бизнеса умело используют биологически присущие молодежи качества, – стремление выделиться из толпы и в то же время слепое подражание кумирам, жажду новизны и бунт против традиций. Они беззастенчиво заимствуют не лучшую зарубежную развлекаловку. И все это делается с корыстной целью, ведь известно, – тинейджеры самый массовый покупатель.

Боюсь, подобные действия дорого обойдутся всем в будущем. Мы, кажется, лишь недавно оправились от шока лихих 90-х, когда девушки хотели стать путанами, а юноши – киллерами. Далеко ли ушли от этого идеалы (как свидетельствуют данные социологических исследований), ныне вступающих в жизнь, – банкиры и модели?

Республиканские телеканалы, несмотря на то, что взаимодействуют с российскими как сообщающиеся сосуды, умудряются как-то смягчать результаты свирепой коммерциализации, сдерживать потоки негатива.

Возьмем для сравнения хотя бы облик ведущих различных шоу (как на телевидении, так и на сцене). В России это – привлекательные внешне, раскованные, словоохотливые особы, в сексуально ориентированных одеяниях, с увеличенной (возможно с помощью пластического хирурга) грудью. Заядлые тусовщицы, все они, по их рассказам, избежали правила, тем не менее, весьма распространенного в этой среде, – “сперва диван, потом экран”.

Белорусских телеведущих с ними роднит, пожалуй, лишь первый из перечисленных признаков. Имеется много и других отличий: наше вещание сообщает о подлинно значимых событиях, – агрогородках и трансплантации органов, семейных детских домах и экотуризме, – имеет позитивный настрой, не насаждает культ секса и гламура.

Национальные телеканалы имеют содержательные рубрики, – “Зямля беларуская” на I, несмотря на то, что от многочисленных скользких по льду и поющих российских звезд уже рябит в глазах, достойно выглядели здесь же “Звездные танцы”; “Контурь” на ОНТ; “Воскрешение классики” и “Путешествии дилетанта” на СТВ; “Страсти по культуре” на “Ладе”. Немало у нас и других интересных материалов, только перечисление которых заняло бы много места.

Однако есть над чем и поразмышлять. И в частности, как мне кажется, об освещении одним из важнейших СМИ нашего шоу-бизнеса, который явно стремится не отстать от российского, завидуя его раскрученности и доходности. Вот последний пример.

Белорусские ансамбли почему-то называются нередко иностранными именами и подражают как западным, так и восточным соседским селебритис (три девушки белорусской группы “Лас-Вегас”, – ?! – затянутые в черный латекс, будто продолжают длинный ряд женских вокальных групп, известных под обобщенным названием “поющие трусы”).

Вслед за россиянином Сергеем Шнуровым и украинцем Найком Борзовым скандальная слава сопровождает руководителя нашего очень популярного у молодежи коллектива. Лидера показывают в клипах, которые, по его собственным словам, являются “шизофренической компиляцией”, снятой “в алкогольном пике”. Излечившись от “белочки”, он продолжает свою поп-роковую карьеру, обретя “профессиональный кураж” и перейдя от воплощаемого им образа примитивного мужичка к образу панка.

Предназначенные для молодых передачи сообщают о модном заграничном доггинсе (от слова “дог”) – соитии, как у собак, в общественном месте, помещают рекламы минских клубов, где они заывают на женские бои в грязи, фривольные игры, вечеринки “по типу московских”.

Наверное, в силу возраста я консервативна (надеюсь, хоть не ханжа!). Но, может, белорусскому телевидению все же не следует во всем поспешать за соседями? Новогодние телепраздники показали, кстати, что у нас есть свое, самостоятельное и вполне симпатичное лицо, свои, достаточно яркие таланты.

СКАЗКА О “ЗОЛУШКЕ”

Кто из девушек не мечтал превратиться из замарашки в принцессу и встретить своего принца? Может, в этой извечной женской мечте, надежде на чудо и кроется секрет популярности истории Золушки, неоднократно перелицовывавшейся в различных видах искусства. И каждое из художественных перевоплощений впитывало в себя импульс своей

эпохи. Прообраз нынешней балетной премьеры нашего ГАБТ “Золушки” – спектакль, созданный в 1945 году композитором С.Прокофьевым и хореографом Р.Захаровым, который был своеобразным фейерверком в честь Победы. Сегодня постановщик Ю.Пузаков тоже слышит свое время: счастливый конец оказывается Золушкиным сном, свадьба с Принцем – призрачной, а реальность – обыденна и тускла.

Впрочем, как и сама премьера.

Удивительно, но по прошествии более чем шестидесяти лет сегодняшняя постановка уступает предшествующей, которая, по общему мнению, и сама не была совершенной. Создается впечатление, что развитие хореографии было даже регрессивным, ибо автор использует такие архаические средства (скажем, жест вокруг лица, обозначающий красоту), от которых давным-давно отказался балетный театр. Да и собственные нововведения Ю.Пузакова, такие как загипсованная нога Короля, чесотка одной из сестер Золушки, мороженое, которое непрерывно лизут (вернее, делают вид) исполнители, вряд ли обогатят танцевальное искусство. Сожаление вызывает замена постановщиком содержательных танцев Весны, Лета, Осени и Зимы на безликие вариации фей, – музыка здесь намного выразительнее хореографии. Периоды этих двух важнейших слагаемых спектакля вообще, кажется, иногда расходятся, как это бывает порой при перезаписи на диск видеопленки. Невольно вспоминаются слова И.Стравинского о сценической интерпретации его сочинения “Весна священная”. Композитор с облегчением вздохнул и отметил: хорошо, что музыка и хореография сошлись хоть в конце.

Не имеющие ярких индивидуальных характеристик, пластически малоинтересны персонажи, скучны адажио, гран-па, трио героев, их лексика стандартна и подчас выглядит случайным набором па. Автор, по-моему, напрасно называет ее неоклассической, – приставка выглядит здесь неоправданно претенциозной.

К сожалению, не впечатляют и актерские работы. Не трогает героиня – И. Еромкина, не увлекает Принц – О.Еромкин, мало отличаются друг от друга Злюка и Кривляка – Г.Фокина и Ю.Дятко. Как-то потеряли свой “академический глянец” солисты и кордебалет. Живым человеком, зрелым артистом выглядит, пожалуй, лишь К.Кузнецов. Думаю, однако, что

обвинения в адрес исполнителей не совсем оправданны, – такие роли дал им балетмейстер, такие задачи поставил.

Кстати, “Золушка” – не первая постановка Ю.Пузакова на белорусской сцене. До того, еще при В.Елизарьеве, была “Любовь под вязами”, не вызвавшая поголовного восторга критиков. Что делают люди, если любовь не случилась? Стараются, очевидно, как-то изменить ситуацию, отойти, пойти другим путем. Нынешний руководитель труппы, умный человек и великолепный танцовщик Ю.Троян решил поступить иначе. Может, он понадеялся на то, что выводы сделает сам хореограф и, проведя работу над ошибками, добьется лучших результатов? Как бы там не было, – боюсь, что и второй блин получился комом.

Но, конечно, в спектакле есть и привлекательные стороны. В меру иронична экзотика восточного танца. Заинтересовывает стремление художника А.Костюченко использовать в сценографии новые компьютерные технологии, красив, современен его интерьер балетного зала. Богаты усыпанные пайетками костюмы. Со вниманием вслушиваясь в музыку С.Прокофьева, заставляет это сделать и нас дирижер В.Пласкина.

“Золушка” – первый спектакль, поставленный в “постелизарьевское” время. С сожалением приходится констатировать: это другой театр, другая труппа, другой балет.

Будем надеяться, однако, что тяга к сказочной истории Золушки, жажда посмотреть на чудо вознагражденной добродетели привлекут к постановке людей, которые, как говорит Ю.Пузаков, приведут с собой детей. Будем уповать, наконец, и на известную, устоявшуюся, апробированную любовь минчан к балетному театру.

СЛОВО О “ВРАГОДРУГЕ” ИЛИ О “ДРУГОВРАГЕ”

октябрь 2009 г.

Известный писатель Михаил Веллер, книги которого издаются многомиллионным тиражом, охарактеризовал редактирование как “бич” литературы, назвал раздел одного из своих сочинений “Борьба с редактором”, где с ожесточенным юмором показал, какой кровавой она бывает, сколько сил и нервов требует от автора рукописи.

Мой опыт значительно скромнее, – мне удалось опубликовать немногим более полутора десятка книг. Однако и я могу подтвердить правоту знаменитости. Мало того, вспоминаются поступки и жалобы в подобных ситуациях: легендой стал бросок Валентина Пикуля чернильницей в редактора; отдать свое произведение в чужие руки, это все равно, что толкнуть любимую дочь на панель, сказал кто-то другой из пишущих.

В своих искусствоведческих трудах после редактирования в советские времена я нередко находила обязательные ссылки на классиков марксизма, слова об освободительной роли Великой Октябрьской революции, а также цитаты из Л.И.Брежнева. А иной раз я, очевидно, и сама вставляла что-то похожее, так как существует понятие внутреннего цензора, четко освоившего, что можно и что нельзя, несмотря на то, что ты пишешь о таком далеком, казалось бы, от социальных проблем виде искусства, как хореография.

Изменив уже в другую эпоху статус искусствоведа на литератора, имеющего, вроде бы, право на свободные раздумья о жизни, я поняла, что силы и нервы требуются не только от автора, но и от редактора. Если, конечно, он имеет мозги, ответственен, добросовестен. В этом плане мне повезло: мой редактор и директор издательства “Четыре четверти” Лилиана Федоровна Анцух является именно такой. С ней легко, приятно общаться, но трудно работать, – текст, который ты будто бы уже вылизала до последней буквы, пестрит красными чернилами правок: вписываются новые мысли, меняются слова, предложения, главы, даже название труда. И в своей убежденности Л.Ф.Анцух принципиальна и железно неуступчива. Я плакала, ругалась, приходила в ярость, ненавидела, с особым значением озвучивала слово “гла-а-вред”! От разрыва меня спасала каждый раз расхожая сентенция: лучше с умным потерять, чем с дураком найти. Последнее наше столкновение было по поводу названия книги, где герой – японец. Она не называется так, как не захотела Анцух. В конце концов при ее издании на обложку был вынесен предсмертный клич самураев: “Банзай!”, который, как мне кажется, близок известной фразе Бетховена: “Жизнь есть трагедия, ура!”. Таким образом мое сочинение приобрело вроде бы даже более общечеловеческий смысл.

Эдак вместе мы издали уже пять рукописей, и, если судьбе будет угодно сподобить меня на сочинение еще одной книги,

я приду в то же издательство, к тому же редактору, и с шестой, ибо в конце концов, по зрелому размышлению открывалось, что эта хрупкая и стильная особа права. Редкое качество для женщины, тем паче для директорствующей. К тому же, в осадке, в послевкусии обнаружилось, что я люблю этого человека.

Но все это – как бы частные впечатления от личности, занимающей многохлопотную и значимую Главную должность в издательстве. А есть еще и официальное признание: Л.Ф.Анцух – одной из первых в Беларуси удостоена звания “Человек года”, лауреат премии “За духовное возрождение”, автор нескольких оригинальных проектов, отмеченных премиями и дипломами.

Очевидно, что многие понимают и уважают стремление Л.Ф.Анцух издавать *Книги, Литературу*, а не, как это сегодня часто бывает, коммерческую продукцию, товар.

НИТЬ АРИАДНЫ, ИЛИ В 75 – “ЯГОДКА ОПЯТЬ”

“Театральная газета”, № 3 (4), март 2002 г.

Об этой женщине впору писать ученые статьи. Можно было бы перечислять десятки ее учеников, публиковать длинные списки работ, ибо она – доктор философских наук, профессор, эстетик и музыковед, автор многочисленных книг и статей, влиятельный ученый и педагог, долгие годы возглавлявшая сектор музыки в Институте искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук БССР, как тогда называлась наша национальная альма-матер, и кафедру философии в Белорусской консерватории, ныне также изменившей свое название на Академию музыки.

Но мне хочется представить прежде всего не общественные труды и заслуги Ариадны Борисовны Ладыгиной, а представить ее как неординарного человека, повлиявшего и продолжающего влиять на судьбы людей.

У нее необычное имя. Все знают его в словосочетании *нить Ариадны*, известном по древнегреческому мифу о девушке, которая помогла герою убить воплощение зла – Минотавра и найти путь из лабиринта. То, что это имя принадлежит Ладыгиной, кажется мне символичным: она помогла найти свою дорогу в науку многим кандидатам и докторам

наук (в том числе и автору этих строк). И сегодня Ариадна Борисовна продолжает эту работу: была защищена диссертация режиссера и педагога М.Изворска-Елизарьевой, научным руководителем которой была Ладыгина.

Да и сама она не отстает от молодых коллег: ею написана книга о знаменитой белорусской певице, гордости национального театра Л.П.Александровской, которую она, по велеанию судьбы, знала долго и близко.

Ариадна Борисовна восхищает своею стойкостью, оптимизмом, добрым отношением к людям. Конечно же, в своей многотрудной деятельности она, как и все вокруг, кроме побед и радостей, познала горечь утрат, поражений и разочарований. Переносила их с неизменным достоинством и даже, если можно так сказать, с неженским мужеством. Меня всегда удивляло наличие в ней хороших качеств, традиционно приписываемых мужчинам – широты взглядов, социальной активности, интереса к своему делу, отсутствие отрицательных сторон характера, столь же привычно относимых к женским, таких, как мелочность, “стервозность”, завистливость. И в этом она постоянна.

Во времена, когда многое переоценивалось, Ариадна Борисовна сумела сохранить идеалы своей юности. Она остается такой же молодой духом, как и раньше, поэтому, в отличие от многих других женщин, не скрывает своего возраста, и я не побоялась вынести его в заголовок этой статьи. Ладыгина по-прежнему непоколебима в своих убеждениях, что есть добро и зло, истина и ложь, красота и уродство. Свои знания передавала студентам, которым читала эстетику и философию музыки. Причем эти науки для нее являются не отвлеченными понятиями, а сводом правил, по которым всегда жила. И воспитала двух прекрасных детей, сына и дочь, двух кандидатов наук, талантливых ученых, которые последовали примеру мамы в двух важных сферах своей деятельности: пошли в науку и дали жизнь четверым шустрим мальчишкам (по двое на каждого). Любознательностью и ранней самостоятельностью они явно пошли в бабушку. И, видя, как они вместе с Ариадной Борисовной выпускают домашнюю стенгазету или рецензируют спектакли, на которые регулярно ходят вместе с нею, обретаешь уверенность, что эти ребята не заблудятся в лабиринтах нынешней жизни. Нить продолжает тянуться.

VI. ОТЗЫВЫ О РАБОТАХ Ю.М.ЧУРКО



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ДОБРЫЙ ПОЧИН

*Ю.Слонимский, кандидат искусствоведения, г. Ленинград
“Советская Белоруссия”, 4 января 1970 г.*

За последние годы вышли в свет две книги о белорусском балете. Обе они принадлежат перу Юлии Чурко. Автор – в недалеком прошлом известная минчанам солистка балета. За короткий срок она проделала большой, нелегкий путь от сценических подмостков к Институту этнографии и фольклора Академии наук БССР, защитив кандидатскую диссертацию.

Работа Чурко о белорусском балете получила положительную оценку в республиканской и союзной прессе.

Во второй книге – “Белорусский сценический танец” – главное место занимают спектакли, а второстепенное – исполнители. Конечно, репертуар – душа театра, и без него блекнут самые яркие дарования. Законно желание автора изучить прежде всего спектакли. Но из-за этого происходит некоторая нивелировка больших и малых “звезд” белорусского балета. Хотелось бы ближе познакомиться с талантами, их воспитавшими, и еще больше оценить труд, вложенный в дело формирования артистических кадров.

На мой взгляд, это значительный пробел в книге Чурко. Можно было бы высказать и еще ряд пожеланий автору, но, думаю, сегодня важнее говорить о том, что составляет главную ценность труда автора. Его отличает беспокойная, взыскательная мысль. Это она отодвинула на задний план то, что в большинстве других книг о балете братских республик на первом, – хронику жизни искусства танца. На переднем – у Чурко самое важное и сравнительно редкое – желание осмыслить процесс развития театра – процесс накопления сил для того, чтобы создать высокохудожественные произведения национального искусства, в конечном счете – чтобы создать хореографические портреты своих соотечественников и современников.

Большинство авторов книг о балетах братских республик ищут признаки национального развития в соответствующих сюжетах и элементах фольклорности музыки. Но Чурко этим не удовлетворяется. Ее интересует рождение национального

образа в танце. Это принципиально ново. Выявление национальных элементов танцевального образа требует большого искусства проникновения в суть вещей, способности чисто балетмейстерского анализа хореографических композиций. Чурко обладает и тем и другим настолько, что ее анализу стоит поучиться другим авторам. Пристальное внимание к танцевальному образу чрезвычайно важно для исследователей в наши дни, когда проблема такого рода образности (равно как проблема национальности балетных портретов) стоит чрезвычайно остро в спектаклях о наших современниках. Оно тем важнее, что позволяет теоретически осмыслить и понять сложную многонациональную природу советского театра.

Как относиться к движениям народного танца, когда речь идет о балетном образе? Этот вопрос в центре внимания автора. Чурко не довольствуется обычным ответом на него – “оформлять” с помощью фольклорных движений па классического танца. Такой подход обеспечивает лишь внешние приметы национальности, а не национальный характер. Автор книги находит в белорусском балете другое решение, которое и анализирует самым тщательным образом. Это решение связано у автора с балетмейстером А.Ермолаевым, с его работой над белорусскими балетами “Соловей” и “Пламенные сердца”. Ермолаев выращивал балетный образ из самих движений народного танца, широко пользовался бытовой пластикой – походкой, жестом, чтобы создать сплав народного танца и классического. Автор наглядно и убедительно защищает такой подход к задаче, справедливо усматривая в нем наиболее плодотворный путь. Эти страницы книги свидетельствуют о мастерстве и даровании автора, о самостоятельности мысли исследователя. Говорю так подробно об этом потому, что проблема национальной формы и содержания балетных спектаклей и сегодня одна из самых актуальных, самых сложных.

Позади те времена, когда мы радовались приметам национальности в облике и поведении сценических персонажей; позади те времена, когда факты, почерпнутые непосредственно из жизни и пересаженные на балетную сценку, могли обеспечить спектаклю большую жизнь. Сегодня всего этого уже мало. Особенно когда речь идет о нашем современнике.

Однако балетмейстерская мысль, разбуженная достижениями советской хореографии 60-х годов, бродит сейчас не только по магистральным путям, но и по перепутьям, не только открывает новое в поэзии и правде танца, но и теряет порой драгоценное старое. Фантазия балетмейстеров заносится иногда так высоко, что переходит грань, за которой обобщение танца порывает всякие связи с жизненным прототипом и превращается в свою противоположность – в условные знаки движения, в “пластические иероглифы”, в мнимо значительные “иносказания”. Отраднo, что и это подмечает Ю.Чурко, хотя и бывает подчас непоследовательна в оценке такого рода явлений на сцене.

Особое значение разговор начистоту приобретает в главе, где речь идет о спектаклях на современные темы. Автор верно нащупывает некоторые причины того, что ни театр, ни зрители порой не испытывали на таких спектаклях полного удовлетворения. Весь комплекс причин до сих пор как следует не изучен, и мы не вправе требовать от молодого автора, чтобы он выяснил их до конца один за всех.

Чурко справедливо видит один из корней зла в слабости сценарной драматургии. Это предопределяет во многом качество музыки, хореографии, спектакля в целом. Это она, драматургия, подсказывает авторам спектакля краски, необходимые для портретирования героев. Автор прав, что сценарная драматургия – “узкое место” не только белорусского балета, и приводит веские доказательства своей правоты.

Мои заметки охватили лишь малую толику вопросов, поднятых Чурко. Самый факт, что работа вызывает их, уже говорит в пользу автора: значит, он не скользит по поверхности фактов и явлений, хотя изредка и сводит рассказ к краткому их пересчету и описанию. Первые книги Чурко убедительно говорят об успешном начале пути научного работника, о наличии хорошего “вооружения” для дальнейшей плодотворной деятельности.

УНІКАЛЬНАСЦЬ

Таццяна Мушынская
“Мастацтва”, 1992, № 3

Чурко Ю. М. Беларускі харэаграфічны фальклор. – Мн.:
Вышэйшая школа, 1990 (на рускай мове). – 415 с.

Менавіта так – унікальнасць – хочацца мне назваць новую кнігу Ю. Чурко.

Чаму? Па многіх прычынах. Ёмісты том, прыгожа і сучасна выдадзены, змяшчае вялікую колькасць апісанняў народных танцаў, каляровыя і чорна-белыя фотаздымкі выканаўцаў – танцораў і музыкаў, малюнкi, запісы мелодый. Разумею, што лічбы ў мастацтвазнаўстве не заўсёды могуць быць важкім аргументам, і ўсё-такі... У спісе карагодаў, танцаў, гульняў пазначана 502 (!) назвы. Сярод іх 23 віды кадрыляў і 72 (!) варыянты полек. Ці не сведчанне гэта, з аднаго боку, незвычайнай разнастайнасці і невычэрпнага багацця беларускай народнай харэаграфіі, невынішчальнасці фальклорных традыцый, бязмежнай фантазіі і вынаходлівасці твораў, а з другога – каласальнай работы Ю.Чурко па збіранні, фіксацыі, класіфікацыі і даследаванні народнага танцавальнага мастацтва?!

Гэтая кніга пісалася аўтарам амаль дзесяць гадоў. Аснову яе склалі вынікі шматлікіх вандровак ва ўсе куткі Беларусі. (Ужо пасля чарнобыльскай катастрофы ўдзельнікі фальклорных экспедыцый – студэнты Мінскага інстытута культуры разам са сваім кіраўніком пабывалі ў “зоне” – многіх вёсачках Гомельскай і Магілёўскай абласцей.) Практычны плён такіх вандровак глядач мог пабачыць падчас выступленняў танцавальнага ансамбля “Унукі” Мінскага інстытута культуры, якія заўсёды робяцца сапраўдным святам, падзеяй у культурным жыцці. Надзіва арыгінальныя, самабытныя танцавальныя нумары калектыву створаны на аснове ўзнаўлення або мастацкай апрацоўкі аўтэнтычнага фальклору, тых узораў карагодаў, кадрыляў, полек, якія былі адшуканы ў час фальклорнага “палявання”.

На сённяшні дзень кніга Ю.Чурко – найбольш грунтоўны і ўсеабдымны збор беларускага танцавальнага фальклору. Мала ў якіх рэспубліках былога СССР можна знайсці ёй аналагі!

Аўтарам высьвятляюцца характэрныя рысы і стылістычныя асаблівасці нацыянальнага танцавальнага мастацтва, даецца класіфікацыя асноўных яго відаў і жанраў, уводзяцца ў навуковы ўжытак найбольш яскравыя фальклорныя ўзоры, невядомыя раней.

Зразумела, што гісторыка-тэарэтычны аспект даследавання народнай харэаграфіі, разгляд яе фальклорных і сцэнічных формаў вымагаў ад аўтара строгага, навукова заглыбленага аналізу. І ў гэтым сэнсе манаграфія разлічана на спецыялістаў-харэографістаў, прафесійных артыстаў, кіраўнікоў і ўдзельнікаў мастацкай самадзейнасці, вучоных-фалькларыстаў. Для іх гэта сапраўдная энцыклапедыя, неацэнны скарб, крыніца прафесійных ведаў. Бо, як слушна сцвярджае аўтар, “шматлікія мастацкія апрацоўкі народных скокаў, кожная з якіх грунтуецца на папярэдняй, адрываюць сцэнічны танец ад фальклорнай першакрыніцы, сціраюць, затушоўваюць яго першачатковую, сапраўдную форму, у рэшце рэшт знішчаюць тое зерне, з якога варта было б вырошчваць новыя ўсходы”.

Але – я пераканана – аўдыторыя кнігі Ю.Чурко значна шырэйшая. Там, дзе аўтар дае эмацыянальнае апісанне канкрэтнага танца ці карагода, перад чытачом паўстаюць маляўнічыя абразкі народнага жыцця, мастацтва і побыту, якія прывабяць кожнага, хто цікавіцца беларускай культурай, фальклорам, хоча наблізіцца да разумення нацыянальнага характару. «Удзельнікам экспедыцыі 1985 г. не забыць сямідзесяцігадовую Целагею Іванаўну Скачкову, якая сустрэлася нам на разбегу шляхоў у Чавускім раёне Магілёўскай вобласці. Яна адышла за дзесяць кіламетраў ад сваёй вёскі Галавачоўкі і працавала цалюткі дзень у полі, таму прысела ля нас адпачыць перад дарогай назад. Але, даведаўшыся пра мэту нашай вандроўкі, тут жа ўскочыла і прапела, станцавала вядомую ў іхняй вёсцы “Таццянку”. “Маладая я вельмі лёгкая і спрытная была, – сказала яна, – скакала як спружынка. А як упрысядку пайду ды руку пакладу на калена, а на руку – галаву, дык каго хочаш, любога мужыка ў танцы амману. Вось гэтак скакала...”. Яна лёгка паказала нам, як выконвала прысядку ў маладыя гады, і пакрочыла ў сваю Галавачоўку».

А якія назвы танцаў прыведзены ў кнізе! Гэты спіс нельга чытаць без захаплення і добрай усмешкі. Трапныя, дасціпныя, з'едліва-іранічныя, лірычныя, але заўсёды па-народнаму сакавітыя, жыццесцвярджальныя, яны адлюстроўваюць асаблівасці народнага светаўспрымання. Вось, напрыклад, полькі: “Адбіянка”, “Адлётная”, “Вінтом”, “Драбней маку”, “Задам”, “Запры дух”, “З падкіндасам”, “З прытуленнямі”, “Ківуха”, “Рассыпуха”, “Шалёна”, “Шэльма” і інш. Гэтага нельга прыдумаць, сканструяваць у кабінетнай цішы!

...Шмат у кнізе Ю.Чурко старонак, якія паводле жанру нельга ўціснуць у рамкі сухаватага навуковага даследавання. Яно сінтэзавана з элементамі эсэ, нарыса, этнаграфічных нататак. “Радаснае, цяжка вызначальнае пачуццё ўзнікае..., калі карагоды па просьбе ўдзельнікаў экспедыцыі паказваюць старыя жанчыны, былыя карагодніцы. Устанеш з танцорамі ў агульнае кола, дакранешся сваімі рукамі да шурпатых, агрубелых ад работы далоняў вясковых жанчын, пойдзеш з імі, прытупваючы ў такт немудрагелістай песні, і адчуеш раптам, як абуджаюцца ў табе нейкія забытыя пачуцці”.

Актуальнасць даследавання Ю.Чурко прадвызначана тым, што традыцыйны танцавальны фальклор разглядаецца ёю не толькі і не столькі як помнік культуры, які мае гісторыка-этнаграфічную цікавасць і павінен зберагацца ў музеі. Такі пункт гледжання памылковы, бо “фальклор і ў сваім аўтэнтычным, традыцыйным выглядзе здатны прыносіць нам сёння глыбокае эстэтычнае задавальненне. І ў гэтым лішні раз пераконваюць выступленні этнаграфічных калектываў, якія сваёй непасрэднасцю, свежасцю пачуццяў, адкрытай эмацыянальнасцю прымушаюць згадаць дзяцінства чалавецтва...”.

Асобны, даволі вялікі раздзел кнігі прысвечаны разгляду беларускага народнага танца на сцэне. Тут Ю.Чурко аналізуе рэпертуар і лепшыя сцэнічныя ўзоры найбольш вядомых самадзейных і прафесійных ансамбляў народнага танца, такіх, як віцебская “Маладосць”, гродзенская “Раніца”, брэсцкая “Радасць”, мінская “Лявоніха”, Дзяржаўны ансамбль танца БССР, фальклорна-этнаграфічны ансамбль “Харошкі”.

Сучаснасць навуковага даследавання Юліі Чурко, яго знітанасць з сённяшнім днём абумоўлены тым, што ваяўнічай бездухоўнасці масавай культуры, якой, на жаль, прасякнута амаль усё наша паўсядзённае жыццё, актыўна, дзейсна су-

працьстаіць крынічная чысціня, жыццесцвярджальнасць і высокія мастацкія ўзоры народнай творчасці.

И МЫ ТАМ БЫЛИ

“Гастроном”, 14 марта 1996 г.

“Круговерть” – 1996 г., 1 ч 10 мин (реж. А. Иванов, комп. О.Залётнев, хореогр. и пост. Ю.Чурко), ужастик

Белорусский балет порадовал своих поклонников и просто интересующихся весьма любопытным зрелищем, заявленным в программе как “народный триллер”. Создатели спектакля постарались осовременить классическое искусство, и это им вполне удалось. Пластические средства нового балета предельно доходчивы. Сквозная идея спектакля – основной инстинкт управляет жизнью белорусских крестьян, слыхом не слыхивавших о венском шамане, также, как и чуть более просвещенными героями масскультуры.

Цветовые и дымовые эффекты, музыка и хореография первой и завершающей сцен спектакля должны польстить любителям rave-parti. Инсценировка великого таинства родов на балетной сцене – просто революционное явление. А ревнителю национальной культуры послушают любимую жалейку и с удовольствием узнают сценку из другого белорусского триллера – “Иди и смотри”.

Господа новые белорусы! Чем коротать вечер с опостылевшей кассетой из соседнего проката или любоваться ножками и немислимой грацией девиц минских варьете, сходите на балет. Здесь тепло и красиво, отличный буфет, совсем не скучно, а как они тут быстрой ножкой ножку бьют..!

КРУГОВЕРТЬ ВЕЧНЫХ ТЕМ

Татьяна Орлова

“Вечерний Минск”, 28 марта 1996 г.

Истории искусств известно не так уж много случаев, чтобы теоретик испытывал себя в практике. Чтобы, например, искусствовед сменил ручку на кисть художника, театровед

начал писать пьесы и заниматься режиссурой, музыковед – сочинять музыку. Хотя бывает. Но чаще всего результаты таких экспериментов не приносят славы. Даже наоборот.

Доктор наук, автор многих книг о балете, в прошлом балерина, ныне педагог, собиратель белорусского фольклора Юлия Чурко рискнула проявить себя как хореограф. И взялась не за реставрацию ранее существовавших постановок (что было бы понятно), а за сочинение оригинального балета по собственному либретто.

Только посвященные знают, что такое создание современного балетного спектакля на большой сцене – по материальным затратам и моральным испытаниям. Фортуна улыбнулась: директор белорусского балета Валентин Елизарьев предоставил сцену, разрешил выбрать исполнителей и оплатил постановочные расходы.

В день премьеры, как и накануне во время сдачи, Большой театр был полон. В воздухе витало ожидание – обязательного провала или успеха. Все-таки это первый балет для композитора Олега Залётнева, художника Александра Костюченко, сопостановщиков Владимира Иванова и Юлии Чурко. Но все прошло замечательно, порадовав свойственным белорусскому музыкальному театру европейским уровнем сочетания фольклора и модерна. Такая хореография действительно отвечает духовным потребностям человека XX в.

Юлия Чурко собрала “голоса прошлого” – народные баллады. Они трагичны. Шесть историй неизменно завершаются смертью. Эта тема выступает как эстетическая категория. Просты костюмы и естественны формы, однако очень чувственны и наполнены глубоким поэтическим содержанием.

...Кружится импровизированная мельница, крошится и ломается традиционный белорусский символ жизни – колесо. Все пробуждает свободные ассоциации. Пульсирует Космос, подобно метроному стучит сердце, незатейливый женский голос тянет обрядовую мелодию и как бы выталкивается, рождается новая история. О злой разлучнице, о ревнивой матери, муже-пропойце, оборотне-волке, ряженных, заигравшихся до печального финала. Все в этом мире повторяется, и горький опыт, увы, ничему не учит.

Внутренне протестуешь: остановитесь, одумайтесь, не надо убивать друг друга из-за бессмысленных амбиций. Яд,

предназначенный ревнивой матерью нелюбимой невестке, сражает сына. Буйное веселье переходит в трагедию. Муж пропивает жену. Ловко выстроенная интрига хоть и достигает цели, но не приносит радости. Действующие лица балета (а здесь 20 героев) снова повествуют об очередной и вечной человеческой ошибке. Чтобы предотвратить. Но все повторяется. Балет так и назван – “Круговерть”.

Возможно, для таких танцовщиков, как Татьяна Шеметовец, Жанна Лебедева, Вениамин Захаров, Владимир Долгих избраны слишком простые танцевально-пластические средства. Технически они могли бы выполнять более сложные задачи. Но концепция балета выстроена не на одном героесолисте, а на собирательном образе, где прежде всего важно драматическое начало.

Авторы определили жанр как народный триллер, что предполагает возбуждение у зрителей сильных эмоций, тревожного ожидания, беспокойства и страха. Взвинчивание нервов достигается с помощью особого взгляда на происходящее. Рассказ ведется с точки зрения жертвы или преступника. Авторы балета в программке извиняются за то, что якобы пошли на поводу у моды. Но этот ход вполне современен. Необычен он прежде всего тем, что в основе – как бы очищенная от надоевших канонов певучая традиция белорусского фольклорного танца. Тема смерти опозитизирована, поэтому одновременно пугает и успокаивает, ибо понятие “вечность” умиротворяет сознание.

Сценография напоминает разорванный холщовый мешок. На живописном заднике – небо и земля. Небо постоянно меняет цвет, символизируя смену дня, времени года, эпох, предвещая постоянное волнение. Спектакль красив и эмоционален.

Мудро и смело поступил Валентин Елизарьев, включив в репертуар это по-настоящему национальное произведение, созданное вне первоначальных планов театра. Не всякий маэстро способен искренне поддержать чужую инициативу на своей территории.

“КРУГОВЕРТЬ” ЮЛИИ ЧУРКО ВПЕЧАТЛЯЕТ

*Эльвира Королева, доктор искусствоведения
“Советская Белоруссия”, 8 августа 1996 г.*

Представляем вам рецензию на балет Юлии Чурко “Круговерть” критика из Молдавии, которая познакомилась со спектаклем на минском балетном фестивале.

В наше время, когда уже никого ничем не удивишь и когда самые невероятные явления воспринимаются как обыденные, белорусский балетный театр поражает, восхищает, заставляет мыслить. За сравнительно короткий срок – две балетные премьеры – “Рогнеда” и “Круговерть”. И обе – прорыв в новое осмысление жизни, оба спектакля рациональные. “Рогнеда” создана балетмейстером Валентином Елизарьевым по мотивам истории на музыку композитора А.Мдивани; “Круговерть” – на основе белорусских баллад балетмейстерами-дебютантами Юлией Чурко и Владимиром Ивановым на музыку композитора Олега Залётнева. И оба балета с большим успехом идут на сцене Академического большого театра балета Республики Беларусь.

Поскольку спектакль В.Елизарьева не раз рецензировался, обратим взоры к последней премьере, тем более, что, представив свою труппу и сцену другим хореографам, В.Елизарьев к своим уже привычным открытиям художественных идей прибавил открытие новых имен.

Известно, что от теоретика (а Ю.Чурко не одно десятилетие писала книги о балете и народном танце) трудно ждать откровений в практике. Но произошло неожиданное. Хотя, конечно, если вдуматься, это было чудо без чудес – на протяжении многих лет исподволь шло накопление художественного потенциала. Исследования в области эстетики и поэтики хореографии, сопряженные с ежедневной творческой работой со студентами, сформировали в Ю.Чурко личность хореографа, современно мыслящего, сознательно выстраивающего философскую концепцию, владеющего спецификой балетной драматургии.

В неожиданном свете предстал блистательный в прошлом танцовщик В.Иванов. Он уже несколько лет работает препода-

давателем в вузах искусства, теперь же ему предстояло участвовать в создании целого спектакля, к тому же новаторского. Впервые на балетной сцене надо было найти пластическое воплощение белорусских баллад и не только каждой в отдельности, но всех вместе в подчинении общей идее спектакля – раскрытия сущности человеческой жизни в единстве высокой духовности и земных страстей.

...Разрозненные, блуждающие в полутьме фигуры по зову колокола выстраиваются в стройные ряды. Пересечение их линий постепенно образует крест. Двигаясь сперва медленно, а потом все быстрее, люди смеются и плачут, возносят к небесам молитвы и шлют проклятия. Из их совместных усилий постепенно возникает образ мельницы жизни, крылья которой вращают в извечной круговерти отдельного человека и целый народ. Но вот из нее выделяются индивидуальные герои, запечатленные в коротких хореографических миниатюрах.

Для классических танцовщиков труппы непривычен язык, основанный на слиянии академического танца, фольклорных элементов и пластики модерн. Поэтому для молодых участников спектакля “Круговерть” стала прекрасной школой актерского мастерства. Не случайно в ней раскрылось так много ярких артистических дарований: Е.Чередниченко, К.Петухова, И.Лавренова, Т.Подобедова, И.Седько, А.Леонович, Р.Минин и другие. Новыми красками обогатилась палитра уже известных артистов – Т.Шеметовец, Ж.Лебедевой, С.Горбуновой, В.Захарова, В.Долгих, А.Фурмана.

Каждый новый оригинальный спектакль содержит предвестие чего-то иного, еще не окончательно ясного, но уже входящего в жизнь. Появление новых талантливых хореографов, таких дефицитных ныне, – это всегда надежда на дальнейшее успешное развитие балетного искусства. А когда их поддерживает такой Мастер, как В.Елизарьев, можно верить, что надежда эта станет реальностью.

От редакции. Высокая оценка спектакля многими специалистами давала основание надеяться, что зритель сможет его увидеть еще хотя бы раз в этом театральном сезоне. К сожалению, спектакль так и не появился в афишах ни июня, ни июля.

НЕОЖИДАННАЯ ПРЕМЬЕРА

Аркадий Соколов-Каминский
“Балет”, декабрь – январь, 1996–1997 гг.

Белорусский театр оперы и балета, за годы руководства труппой В.Елизарьевым превратившийся в один из центров балетмейстерской мысли, поразил новым спектаклем “Круговерть”. Почти шокирующая новинка, объявленная “народным триллером”, выпестована Юлией Михайловной Чурко, крупнейшим белорусским исследователем профессионального и фольклорного хореографического искусства. Не одно десятилетие пристально следила она за развитием белорусского балета и деятельно участвовала в нем, а во время каникул вместе со своими учениками путешествовала по глухим сельским местам, собирая драгоценные крупы народного искусства, игрового и танцевального прежде всего. И вот автор многих книг стала автором одного балета. Пока – одного.

Но какого! Ее детище поражает бесхитростностью, лаконизмом, а в итоге – мудрой простотой и напряженным внутренним драматизмом, столь созвучным духу народной баллады. Именно этот вид фольклорного творчества послужил основой сюжета и вместе с тем определил поэтику новой постановки. В создании хореографии наряду с инициатором идеи и либреттистом Ю.Чурко принял участие также В.Иванов. Музыка к необычному одноактному спектаклю написал композитор О.Залётнев, тактично вплетая народные интонации в оркестровую ткань балета.

Звучит живой человеческий голос – он открывает действие. Слово, оброненное в звуковую пустоту, вызывает ответную реплику, завязывая диалог.

Спектакль строится как сюита, состоящая из одиннадцати самостоятельных номеров. Первый – “Мельница жизни” – по сути объявляет программу и тот тематический стержень, который объединит разрозненные сюжеты. Почерпнутые из народных белорусских баллад, сюжеты образуют две линии – “бытовую” и “фантастическую”. “Влюбленные и злая разлучница”, “Долгое отсутствие мужа”, “Муж пропивает жену”, “Мачеха и падчерица”, “Ревнивая мать”, “Постылая жена” – все эти эпизоды воскрешают излюбленные мотивы песенных баллад, сплетая жизненные обобщения с художественной

традицией. Бытовое здесь окрашивается многими жанровыми интонациями, но драматическое начало преобладает. Шутливое, вспыхнув на миг, лишь оттеняет напряженную эмоциональность происходящего.

Сюжетов с элементами фантастического немного, но они существенны для драматургии действия. В “Невесте волкодлава” девушка попадает в странную облаву, ищет защиты у неожиданно появившегося лихого парня, соглашается с ним обручиться, но ее прекрасный избранник в конце концов оказывается волком. Эпизод “Ряженые” становится эмоциональным и драматургическим центром постановки. Он вырастает из шествия ряженых. Смерть со своим неизменным атрибутом – косой – возникает поначалу как один из персонажей ряженья и потому ее преследования воспринимаются как обрядовый элемент игры. Но вот один из играющих наступил, коса коснулась не смогшего увернуться юноши, и тот, кого “запятнали”, рухнул на землю и мертвым, похоже, притворился. Но встать, странно, не спешил. Азарт игры схлынул, сменившись тревожным ожиданием. Ряженые сняли маски. Открылись человеческие лица. И только лик смерти под маской был тем же. Оказывался не камуфляжем – истинным. Убедившись, что жертва бездыханна, Смерть деловито и бесстрастно уволакивала ее.

Мотив смерти возникал в балете многократно и по-разному трансформировался, нередко сопрягаясь с темой насилия. Злая разлучница подстраивает гибель соперницы, и цепочка светящихся огоньков приводит ту не к возлюбленному, а в топкое болото.

Ревнивая мать подсыпает яд в питье невестки, но губит в итоге своего сына, обменявшегося бокалами с избранницей. Постылая жена непосильным грузом тянет мужа к земле и тот, опираясь не то на костыль, не то на посох, избавляется от нежеланной спутницы, ставшей его горбом, убивая ее. Все это готовит апофеоз Смерти в “Ряженье”, перерастая затем в тему вселенской, захватывающей всех и все вражды.

Последний эпизод называется “Стенка на стенку”. Смерть как бы растворилась в людской массе, ненавистью и злобой ее напитав. Разделившись на враждующие силы, люди с упоением и тупой настойчивостью уничтожают один другого, оставляя пустынным поле битвы. Но коснувшись земли,

ратники словно очищаются от проникших в них яда и власти смерти и снова возрождаются, тлен ненависти гибелью своей сняв. И снова одинокие фигуры стягиваются к центру, образуя некоторую людскую массу. “Мельница жизни” медленно набирает обороты.

Подлинный фольклор не выносится, как правило, на сцену: в пластике лишь временами угадываются напоминающие о нем образы, приемы, мотивы. Мелькнул женский хоровод – растворился в символике иных танцевальных построений. Хореография своеобразна, нередко свидетельствует об эрудиции авторов и стремлении их к структурно и пространственно организованной пластической мысли. Опыт современного балетного театра, включая и свой, белорусский, сказывается в тяготении к масштабности замысла, напряженному эмоциональному строю, лапидарности художественных средств. Постановщики не состязаются в изобретательности движений, ограничиваясь немногими и повторов не боясь. Зато скромные пластические одежды отвечают фольклористическим пристрастиям авторов и фольклористической же направленности произведения.

Подлинный фольклор возникает лишь в звуковом облике. Эпизод “Невеста волкодлава” обрывается безмолвием действия, как в самом начале, словно задохнулось тишиной. Ее взрывает жалостливый женский голос, принадлежащий народной исполнительнице – здесь использована, по-видимому, экспедиционная запись. Проникающая в душу интонация покоряет искренностью и становится камертоном всего действия, пластики в том числе. Ритуальное обрядовое начало присутствует, но скорее на уровне поведенческом и образно-метафорическом, изредка – событийном. Все целиком потому достаточно убедительно воспроизводит черты народной традиции, но не превращается в погоню за этнографическим буквализмом деталей.

В премьеры заняты такие известные мастера, как Н. Дадшикилиани, Т. Шеметовец, В. Захаров, А. Фурман, Ж. Лебедева, В. Долгих, много одаренной молодежи. Все охотно претворяют предложенное постановщиками, ищут собственные актерские и пластические краски. Спектакль создает впечатление общности ансамбля, заинтересованности исполнителей.

Премьера Большого театра Беларуси многим неожиданна. И тем, что обращение профессионального балетного искусства к народной традиции не исчерпало себя, таит заманчивые возможности. А может, это один из путей воскрешения нашего интереса к осмысленному танцу.

“РАССТАВАЙТЕСЬ, ЛЮБЯ”

Марина Коктыш

“Народная воля”, 13 мая 2003 г.

“Мне уже за шестьдесят. Честно говоря, самой немного смешно от того, что в этом возрасте я вдруг начала писать о любви.

Но, с другой стороны, теперь я точно понимаю, что только после шестидесяти и начинаешь в чем-то разбираться. А молодая ты стремглав несешься по жизни дура душой, мало соображая, что к чему...”

Так говорит бывшая балерина, доктор искусствоведения Юлия Чурко.

– Юлия Михайловна, недавно у Вас вышла книга с философским названием “Расставайтесь, любя”. Многие в Национальном академическом театре балета решили, что Вы описали личную жизнь некоторых звезд белорусского балета...

– Все мои одиннадцать предыдущих книг посвящены искусствоведению. “Расставайтесь, любя” – мой первый литературно-художественный опыт.

Я не люблю какие-то исключительные случаи, фантастические истории. Мне кажется, сама жизнь значительно любопытнее. Порой случаются такие ситуации, которые не придумает ни один фантаст.

Очень боюсь, что в моей книге найдут какие-то сходства, аналогии, параллели с реальными людьми. Хотя так случается и с писателями более крупного ранга. Безусловно, какие-то истории, описанные в книге, я видела сама, о чем-то мне рассказали, что-то, возможно, было со мной...

Мне хотелось бы, чтобы книга воспринималась легко, естественно и непринужденно. Может быть, я несколько

“утяжелила” раздел, посвященный непосредственно балету... Однако, на мой взгляд, написанные вещи будут интересны не только специалистам...

– *На мой взгляд, в названии книги есть некая трагедия...*

– Раньше мне не верилось в слова Пушкина о том, что Татьяна, героиня “Евгения Онегина”, якобы помимо его писательской воли удрала замуж. Но я тоже одну из своих героинь хотела сделать получше, а она вдруг начала портиться на глазах, а другая неожиданно для меня самой стала лучше, человечнее. Видимо, действительно есть какие-то законы поведения героев, которые не зависят от воли автора. В итоге вышло, что обе женские истории заканчиваются расставанием, но расставанием двух любящих людей. Причина расставания – балет.

Я знаю, что многие люди бесконечно преданны балету. На этом, собственно говоря, и зиждется профессия балерины. Потому что без любви и без призвания она невозможна. Это тяжелая, кровавая профессия. Те, у кого нет призвания, отсеиваются еще во время учебы в хореографическом колледже. Те, кто остается, – как лошади, у которой шоры на глазах: кроме балета эти люди мало что способны видеть. И поэтому ради балета они жертвуют всем. В том числе и любовью.

– *И Вы тоже?*

– Мне в этом смысле повезло. Я 12 лет оттанцевала на сцене и бросила балет, потому что меня потянуло в искусствоведение. Я вовремя ушла. Может, этим и спаслась.

– *Скажите, а как получилось, что бывшая балерина вдруг стала писать книги?*

– Я с детства хотела стать кем-то вроде писателя. Но понимала, что это дело тяжелое. И потом, как узнать, есть у тебя способности или нет? Поэтому решила: лучше буду приличным искусствоведом, чем плохим писателем.

Одно время думала, что искусствоведение сожрало меня целиком. Казалось, я написала уже обо всем, о чем могла. Фольклор, балет, народно-сценическая хореография, модерн... Мне хотелось чего-то нового...

Литература сегодняшнего времени резко отличается от классической литературы. Сегодня никто не хочет читать трехтомники. Даже все балеты укорачиваются! (На мой взгляд, совершенно правильно: четыре акта мало кто может

высидеть.) Поэтому пришлось соответствовать времени и писать острее, хлеще, драматичнее...

И еще я пришла к выводу, что важен не столько результат, сколько сам процесс. Я рада, что на старости лет нашла себе увлекательное занятие. Утраты каких-то других жизненных ценностей я восполняю тем, что создаю волшебный мир на листке бумаги...

БАЛЕТНЫЙ МИР – НЕ ДОМЫСЕЛ, НО ... ВЫМЫСЕЛ?

Светлана Берестень

“Литературная газета”, 21–27 мая 2003 г.

Книги Юлии Чурко – а их более десятка – издавались в Беларуси и в России. Глубокий знаток искусства танца, в прошлом и сама артистка Национального академического театра балета Беларуси, она пишет о многообразном мире хореографии: классической, народной, о современных стилях танца.

Несколько лет назад доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств, лауреат Государственной премии Беларуси профессор Юлия Чурко дебютировала на академической сцене – как либреттист и сопостановщик балета “Круговерть” по мотивам белорусских народных баллад. Автор музыки – известный в Беларуси композитор Олег Залётнев.

Год назад в Минске в Государственном музыкальном театре состоялась премьера балета на музыку Владимира Кандруевича “Мефисто”, либретто которого также написала Юлия Чурко.

И вот еще один дебют. Свой богатый жизненный, творческий, научный и педагогический опыт Юлия Михайловна собрала воедино и “переплавилa” в новое качество – в роман. Книга “Расставайтесь, любя”, вышедшая недавно в минском издательстве “Четыре четверти”, включает в себя одноименный роман, повесть “Страсти над паркетом”, рассказы “Очная ставка” и “Вуайеристы”.

Беллетристический дар, доскональное знание и философское осмысление мира, автобиографичность, тончайшие, но вполне воспринимаемые сведущими современниками аллюзии, спроецированные на недавнюю историю и сегодняшнюю жизнь белорусского балетного театра, – все это делает

книжную новинку незаурядным явлением для тех, кто ищет свежих литературных и художественных впечатлений.

Юлии Чурко

3 кнігі: Габрусь, Т.В. Дар чалавечы / Т.В.Габрусь. – Мн., 2003. – С. 47.

Всегда любила афоризмы,
Стихи, поклонников, балет,
Чтоб их себе на склоне жизни
В роман вернуть, как пируэт!

ДЕТЕКТИВ НА ПУАНТАХ

Гуринович Ирина

*“Беларусь сегодня” (“Советская Белоруссия”),
4 августа 2006 г.*

То, что музыка и хореография – виды искусства, наименее поддающиеся словесному переводу, понятно всем. Их даже называют из-за этого очень поэтично – несказанными. Поэтому я и представить себе не могла, что исследования в области хореографии можно читать, как захватывающую публицистику, до тех пор, пока не прочла на одном дыхании субъективные заметки о современной хореографии. “Линия, уходящая в бесконечность” Юлии Михайловны Чурко. Мир танца предстал передо мной как драма, как детектив, как поэтическая поэма...

Такое дается только большому профессионалу, таланту, человеку, способному мыслить парадоксально. Юлия Михайловна умудрилась если не парадоксально, то удивительно построить и свою жизнь.

Вы часто встречали балерину, танцующую главные партии на главной балетной сцене страны (напомню, это много-часовые дневные репетиции, вечерние спектакли, требующие пика физической и эмоциональной готовности, кулуарные передряги, бешеная конкуренция внутри труппы) и одновременно “без отрыва от производства” заочно оканчивающую сначала журфак БГУ, а затем академическую аспирантуру?

Через 12 лет на сцене, в 27 лет Юля окончательно решает поменять свое амплуа, приведя в полное расстройство свою знаменитую тетушку – балерину, народную артистку БССР Николаеву.

Каков итог? Юлия Михайловна Чурко сейчас доктор наук, заведующая кафедрой хореографии Белорусской академии музыки, лауреат Государственной премии, заслуженный деятель искусств. Чурко – автор серьезных монографий, посвященных белорусскому хореографическому фольклору, классическому балету, модерну. Замечу и такой момент: Юлия Михайловна многие годы “не вылезала” из экспедиций, исследуя белорусский танцевальный фольклор. Как говорят специалисты, ее киноархив сегодня не имеет цены. Она – либреттист. Постановщик. Один из авторов, как писали критики, “шокирующей” новинки – балетного народного триллера под названием “Круговерть”, представленного на главной балетной сцене страны и горячо воспринятого публикой. (К сожалению зрителя, почему-то быстро убранного из репертуара театра.)

Мало того, неумная Чурко недавно дебютировала опять в новом амплуа – как романист и автор балетного детектива.

В чем еще Юлия Михайловна решит себя попробовать – покажет время. Но есть предположение: опять что-то затевает. А пока “СБ” задает Чурко свои 50 вопросов.

1. Юлия Михайловна, как вы сами представили бы себя читателям?

– Очень работающая, неглупая, пытающаяся прыгнуть выше себя женщина.

2. О чем больше всего мечтали в детстве?

– Не поверите! Я с детства считала самым фантастическим занятием писательство. И всю жизнь тайно мечтала об этом, отгоняя от себя это право: мол, сие – для небожителей. Поэтому сначала скромно пробовала свои силы в искусствоведении. И вот только недавно разрешила себе написать первый роман.

3. Чьим мнением дорожите больше всего в своей работе?

– Своим.

4. В каких человеческих слабостях вы не можете себе отказать?

– Стыдно признаться, но буду честной. Когда у меня появляется свободное время, я концентрируюсь и думаю: ну чем бы это заняться таким женским, приятным? И ловлю себя на мысли, что мне больше всего хочется закончить недописанную работу... Каюсь! Чувствую себя ущербной от этого.

5. *На что не жаль потратить миллион?*

– На издание собственных книг.

6. *Интеллигентность. Что это такое в вашем понимании?*

– Это терпимость к разным стилям, вкусам, человеческим проявлениям.

7. *Повлияло ли на ваш характер созвездие, под которым вы родились?*

– Не верю, как говорят, ни в Бога, ни в черта. Мне по душе чья-то мысль: понятливых судьба ведет, а упрямец – тащит. Человек – хозяин судьбы, я это твердо усвоила еще в детстве. Каждый день жизнь заставляет человека делать выбор. Вот от того, как он это делает – и зависит, каков он сам, какова его судьба. Поэтому безразлично, под какой звездой ты рожден. Хотя недавно я написала книгу о магии “Черно-белая магия, или Полосатая жизнь”. Покопалась в специальной литературе и обнаружила там столько невероятного, что в какой-то момент готова была уже и поверить в чудеса.

8. *А в удачу вы верите?*

– Как правило, люди удачу не замечают. Она может долго ходить за человеком по пятам, очень часто валяется под ногами, заглядывает в глаза... Ее надо уметь рассмотреть.

9. *Всегда ли вы говорите то, что думаете?*

– Конечно, нет.

10. *Что вам легче – подняться в 6 утра или лечь в 4?*

– Подняться в 5 – это норма для меня.

11. *Кого вы предпочитаете держать в доме – кошку или собаку?*

– Была у нас потрясающая собака – черный терьер. Мы ее до сих пор помним. Ее звали, как и меня. Только я – Юлия, а она – Джулия. 10 лет это создание дарило нам радость. Мы горюем по ней...

12. *От кого вы устаете больше всего?*

– От себя.

13. Белорусский балет – это яркие личности: Людмила Бржозовская, Юрий Троян, Виктор Саркисян, два Владимира – Комков и Иванов, Инесса Душкевич и, конечно, Елизарьев. После блистательных премьер Елизарьева “Сотворение мира”, “Тиль Уленшпигель”, “Спартак”, “Болеро” мы вступили в полосу затишья. Вы согласны?

– Говорят, как это ни грустно, все пути с вершины ведут вниз. Живые люди не могут все время стоять на самом верху, там развеваются лишь флаги. У каждого явления есть начало, кульминация и закат. Будем ждать следующего восхода...

14. Со страниц журналов и газет сейчас упорно говорят об ослаблении “народной струи” в профессиональных коллективах. Ваша точка зрения?

– Это происходит везде на территории бывшего Союза. В России, например, повторяют прекрасные постановки, созданные корифеями жанра народно-сценической хореографии – того же Игоря Моисеева, Надежды Надеждиной, а на новые не хватает как субъективных, так и объективных условий. Что-то не видно талантов их масштаба, да и где теперь оптимизм, дружба народов, вера в идеалы, так мощно питавших творчество раньше. Народные элементы интерпретируются ныне в мюзик-холльном варианте, в синтезе с модерном. Да и вообще, фольклор и сцена – это сложная, многогранная тема, здесь много тонкостей. Этим под силу заниматься супер-профессионалам. А где их взять?

15. Есть ли в жизни вечная любовь?

– Любовь в широком смысле, конечно, вечна. Любовь к конкретному человеку может длиться всю жизнь, если она трансформируется и видоизменяется. Знаете, вообще-то меня раздражает появившаяся в последнее время тенденция во главу угла жизни человека ставить любовь. Ох-ох-ох! Без любви нет жизни... Вот без труда, в том числе и духовного, ее действительно нет...

16. Юлия Михайловна, вы бы хотели, если вдруг появилась бы такая чудесная возможность, стать снова молодой?

– Ну и вопрос! Знаете, я всю жизнь делала только то, что надо, а не то, что хочу. И вот если задуматься и представить, что мне заново надо пройти эту жизнь... Нет! Пожалуй, я уже нажилась. Но не подумайте, что мне надоело жить. Именно в зрелые годы я начала себя чувствовать счастливой. Пусть у

меня никогда не было и не будет машины, мягкой, из нежного меха шубки, просторных апартаментов – мне этого сейчас уже не надо. Зато есть внутренний покой – вот счастье, которое всегда со мной!

17. Когда вы последний раз хохотали от души?

– Сегодня утром. Я в очередной раз, как это любят частенько делать жены, начала мужу пенять на его несовершенство, на то, что он – не ангел. В этот раз у него был затянувшийся мальчишник. Он как-то подозрительно внимательно на утро слушал мои пассажи, а потом сказал: “А если бы я стал ангелом, у меня выросли бы крылья, и я б от тебя улетел!”.

18. При каких обстоятельствах вы познакомились с нашей газетой?

– Вашей газете впору меня держать за своего человека. Дело в том, что в 70–80-е годы я была рецензентом “СБ”. Заведующий отделом культуры Роман Алексеевич Ерохин доверил вашей покорной слуге высказывать свое мнение по поводу всего происходящего в мире танца. У меня до сих пор где-то хранятся десятки рецензий. Мы тогда лихо работали и ругались, не стеснялись критики.

19. Юлия Михайловна, на ваш взгляд, куда делась наша самодеятельность? Самодеятельное танцевальное творчество за последние десятилетия таяло, как шагреновая кожа. Как вам видится этот процесс?

– Раньше люди шли в художественные коллективы за творчеством, общением, занятием искусством. А сейчас они больше озабочены другим: выживанием. Бескорыстие, энтузиазм – сегодня большая роскошь.

20. Вы – человек разносторонний, но все-таки, как созрели до романов?

– Все имеет, как я уже сказала, свое начало и конец. Не упомянула только стадии между ними. А они есть. Я была страстно увлечена балетом, потом фольклором, потом модерном. Написала о них все, что знала. Теперь вот так же сошла с ума на другой почве. И знаю ведь, что сегодня почти никто ничего не читает, что мои романы никому не нужны. Но! Они нужны мне. В них – главное в моей жизни. Я до них, как вы правильно сказали, именно созрела. Наверное, после литературы заболела бы еще чем-нибудь, но, видно, уже поздно.

21. Не могли бы вы назвать произведения искусства, которые вызвали у вас своеобразную эйфорию духа?

– Это со мной происходило, когда я читала произведения Юрия Трифонова, слушала песни Владимира Высоцкого, смотрела балеты Бориса Эйфмана.

22. Признайтесь, Юлия Михайловна, как именно вам удалось получить у такого известного питерца Эйфмана (о котором крупный американский критик во время гастролей Санкт-петербургского балета в Америке написала: “Балетный мир, ищущий главного балетмейстера, может прекратить поиск. Он есть, это Борис Эйфман, 51-летний россиянин из Санкт-Петербурга”) разрешение написать книгу о нем?

– Борис Яковлевич имел возможность выбирать автора, вы уж мне поверьте. Но он прочел небольшое эссе о нем в моей книге “Линия, уходящая в бесконечность” и доверился. Он очень строгий человек прежде всего к себе и, конечно, к тем, с кем работает. Как сказал его друг Т.Мурванидзе, главный художник Мариинского театра, об Эйфмане: “С ним легко пить чай, но в творчестве он безумен”. Представляете, с каким настроением я бралась за написание книги?

23. И она удалась! Поздравляю... Значит, ответ на подготовленный мной вопрос – хореограф, перед которым вы снимаете шляпу? – ясен...

– Но мне кажется необходимым продолжить список. Для меня главное имя – Борис Эйфман. Но есть еще несколько человек, составивших славу хореографии своих стран. В Беларуси это, конечно, Елизарьев, в России – Григорович, в Америке – Баланчин, во Франции – Бежар. Среди талантливейших – швед Матс Эк, чех Иржи Килиан, американец Джон Ноймайер. На этом поставлю точку.

24. Вы давно преподаете в вузе. Не могли бы сформулировать ответ на вопрос: кто такой учитель?

– Начну с того, что учитель появляется тогда, когда учителем тебя называют ученики. По-моему, только они и могут оценить – дал ты им что-то или нет. Вот, например, меня мои учителя научили главному: любая открытая истина представляет только часть ее.

25. *Ваши многочисленные экспедиции по белорусской глубинке, чисто в человеческом плане, как открыли для вас Беларусь?*

– Я обожала экспедиции за возможность встречаться с очень теплыми, искренними, открытыми, талантливыми людьми.

Вот зарисовка. Вечер. Коров гонят с пастбищ, чтобы подоить. К этому времени мои студенты уже клюют носами. А сельские женщины, быстренько прихорошившись, расцветая лицами, собираются к нам, “под юпитеры”. Поют, с удовольствием танцуют, на стол несут все лучшее, что у них есть. И тебя захлестывает пронзительное чувство – вот настоящая жизнь, безыскусная, ясная.

Я часто возвращаюсь к тем дням, которые мы провели, и каждый раз обнаруживаю даже для себя в них что-то невиденное прежде. А сколько на пленках движений, трюков, которые никогда еще не появлялись на сценах!

Например, до сих пор восхищаюсь номерами “Жабка” и “Коза”, записанными в то время. Танцевали нам эти самобытные танцы 75-летние женщины. Поднимали поочередно друг друга за юбки, да так, что каждая из них оказывалась вниз головой. Мы потом пытались с молодыми танцовщицами повторить – не удавалось! Мужчины справились еле-еле. А один дедок делал так присядку, так садился в пол, что повторить это еще, наверное, не скоро кто-то решится. Жаль, что наши хореографы редко ходят за идеями в народ, а предпочитают более легкие пути...

26. *Я помню 1996 год – национальный фестиваль “Музыка и театр”, на котором состоялась премьера вашего в соавторстве с В.Ивановым (постановка), Ю.Залётневым (музыка) балета “Круговерть”. Помню свои впечатления. Мне тогда созданный вами на сцене хоровод напоминал какое-то таинственно-космическое действие, в которое вовлечен человек. Это было так ново для нашей балетной сцены! Это был синтез хореографии, музыки с фольклорными балладами с их глубинной народной сутью. Признаюсь, у меня мурашки бежали по телу. Мне бы очень хотелось еще и еще раз это посмотреть, обдумать, испытать вовлеченность в действие... Но нет. “Круговерть” исчезла...*

– Балет шел в основном на утренниках и не давал нужных сборов. Шел в паре с “Привалом кавалерии”. Надо признать: оба балета не для детей. Баллады, вы знаете, что это за жанр. Наш соавтор композитор Олег Залётнев предложил назвать его триллером. И это оказалось правильным. Я бы на месте родителей, приводивших детей на эту репертуарную пару, вообще бы подала жалобу...

27. Кстати, а как сохраняются балеты? Музыка хранится в нотах. Романы – в словах...

– ...А балеты улетают дымкой. Слава Богу, сейчас появились видеокассеты. Старинные же балеты передавались поколениями “с ног на ноги”.

28. Где вы чаще всего встречаетесь с друзьями?

– Увы, на работе.

29. В какой стране вам хотелось побывать и почему?

– В Японии. Я сейчас пишу книгу, где мой герой имеет японские корни. Я уже начиталась вдоволь, не мешало бы и увидеть страну воочию.

30. Какую книгу вы прочли недавно и ваше впечатление?

– Как пишущий человек купила последние бестселлеры, которые на слуху, – Оксаны Робски, написавшей нечто о Рублевке. Очень слабо с точки зрения литературы. Но очень интересно, как там живут нынешние российские гламурные героини. Почитала модного П.Коэльо, его “Одиннадцать минут”. Забавно, что куртизанка рассуждает у него, как умудренный жизнью философ. А вот кто меня поразил, был интересен во всех отношениях, так это Михаил Веллер. Мыслит блистательно, излагает потрясающе!

31. У кого конкретно и что именно вы спросили, если бы появилась возможность пообщаться с самыми известными личностями нашего времени.

– Не знаю, к кому обратиться вопрос. Но спросила бы: есть ли неземные цивилизации?

32. Вы хорошо знаете свою родословную?

– Достаточно. Скажу только, что мои предки из псковских и новгородских земель. Они из простонародья. Дед – сапожник, бабушка – прачка. Я – интеллигент, как говорится, в первом поколении.

33. Самый счастливый день в вашей жизни?

– Я скажу о счастливых моментах. Они связаны, хотя я не люблю этого слова – оно слишком высокопарно, – с творчеством. Вот ставишь перед собой какую-то задачу – и работаешь... Вот вам и счастье!

34. Что вы чувствуете в обществе молодых людей?

– Я люблю общаться с молодежью, но для этого надо все время бежать за временем. Когда я начинала педагогическую деятельность и читала эстетику, то была поставлена в сложные обстоятельства – разработала лекцию, прочла, следующую надо готовить опять с колес. Студенты это моментально усекли, и какая-то “вьезда” встает и задает мне вопрос: “Объясните, пожалуйста, в чем суть такого-то направления”, – и называет слово, которое для меня ничего не говорит. Я как молодой педагог страшно смутилась, растерялась, покрасилась красными пятнами...

Сейчас бы предложила студентам вместе со мной поискать ответ. А тогда... Короче, я перерыла все, что можно. И поняла – меня разыграли... Люблю молодых...

35. Как часто и по какому поводу вы бываете недовольны собой?

– Часто. Но не скажу, по какому поводу. Должна же быть у женщины какая-то тайна.

36. Хореографический модерн так долго не пускали на наши сцены. Наконец он прорвался. И что?

– Он обогатил хореографию, что бесспорно. Но его претензии на то, что он лучший или единственный, – беспочвенны, как и всех других направлений в искусстве. Может и должен быть наряду с...

37. Часто ли вам приходится занимать деньги?

– Раньше регулярно, сейчас нет.

38. Что такое красивая женщина, по-вашему?

– Как для человека, воспитанного в советское время, для меня красота – это прежде всего внутренний мир. Можно я лучше отвечу вам на вопрос: что такое некрасивая женщина? Это я. Почему так категорична? Я же все-таки балерина, хоть и бывшая – в меня вбиты стандарты совершенной фигуры. А я взяла и располнела, в довершение ко всему еще и захромала. И поэтому совсем не нравлюсь себе.

39. А проблемы с ногами – это дань балету?

– Балет – очень тяжелый труд. Поэтому у танцоров очень часто проблемы с ногами и спиной. В то же время многие балерины живут очень долго. Например, Марина Семенова, Галина Уланова, Ольга Лепешинская...

40. Как вы заботитесь о собственном здоровье?

– Ровным счетом, никак. Хотя понимаю – надо соблюдать диету, заниматься физкультурой, не говоря уж о модных процедурах. Я себя спрашиваю: а зачем? Мне ведь стукнуло 70! Бороться за долгожительство я не намерена. Оставшееся время хочу посвятить другому – тому, что мне нравится гораздо больше, чем бессмысленные хлопоты о здоровье.

41. Летаете ли во сне?

– По молодости парила. До сих пор помню эти сказочные ощущения.

42. Когда у вас плохое настроение, что вы делаете?

– Может быть, вам покажется странным – у меня сейчас очень редко плохое настроение. Возможно, потому, что меня оставили в покое те, кто следил, чтобы я сильно не выпячивалась... Мой возраст придал мне какую-то устойчивость. Сижу довольная, кропаю что-то – всем хорошо.

43. Еще недавно советский балет был самым лучшим, “впереди планеты всей”. Как чувствует себя классическая хореография на пространстве СНГ в постперестроечный период?

– Чисто классический балет, то есть решенный средствами академического танца, – это классика, наследие – “Лебединое озеро”, “Жизель”, “Баядерка”, “Дон Кихот”, “Тщетная предосторожность”, “Спящая красавица” и немногие другие. Сегодня же хореографы стремятся соединять в своей лексике много разных пластов, используя другие виды искусства. Поэтому как о современной хореографии мы говорим о той, где лишь одной из составляющих является академический танец. И это хорошо и правильно. Но на деле же это удается далеко не всем. Крайне слабой мне видится, к примеру, последняя работа нашей балетной труппы с приглашенным хореографом “Любовь под вязами”. Так что обозримый балет чувствует себя пока неважно.

44. Ваше любимое блюдо, танец, наряд, музыкальное произведение, праздник?

– Блюдо – драники; танец – в растерянности, так как их становится все меньше, видно, теряю любовь к хореографии;

наряд – вынужденно черный, питаю иллюзии, что этот цвет скрывает изъяны фигуры; музыкальное произведение – в растерянности, так как их становится все больше, видно, набираюсь любви; праздник – Новый год.

45. Что значит, по-вашему, уметь жить?

– Римма Казакова написала как-то такие строки:

“Не хочу я быть старухой
и не буду!

В силу разных качеств личных
затаенных.

Буду девушкой – обычных
лет преклонных”.

Это, как присказка, а если всерьез, то уметь жить – значит добиваться таких обстоятельств, в которых ты мог бы делать то, что хочешь.

46. Витебск – место, где родился авангардизм. Здесь проходит единственный на территории СНГ фестиваль авангардной хореографии. Вы старались их не пропускать, как мне кажется. Чем интригует вас фестиваль?

– Раньше не пропускала, теперь пути разошлись. Я не согласилась с идеологией фестиваля, с оценкой творчества гродненца Дмитрия Куракулова – самого талантливого, на мой взгляд, из наших белорусских балетмейстеров. Но сейчас, думаю, что это был только повод. Причина глубже: то ли я потеряла интерес к модерну, то ли он пережил пик своей креативности.

47. Чего категорически нельзя делать в вашей семье?

– Командовать.

48. Что бы вы сделали в первую очередь, будь главой государства?

– Стала бы несчастной. Ничего не успела бы, потому что умерла бы от ответственности.

49. Какое место на земле вам милее всего?

– Минск, затем Санкт-Петербург.

50. Вопрос, который вы хотели бы задать себе и ваш ответ?

– Ну и что же такое жизнь? И мой ответ – сладкое и краткое свидание с Землей.

РОМАН С РОМАНОМ

*Галина Челомбитько, Москва
“Линия”, 2007, № 3*

Воистину талантливый человек талантлив во всем. Мы знаем Юлию Михайловну Чурко, профессора, доктора искусствоведения – ее трудами балет Белоруссии проанализирован как никакой другой в мире. Десять внушительных монографий, посвященных как народной хореографии, так и белорусскому классическому балету, сделавшему большие успехи в советскую эпоху, принадлежат ее перу. Ю.Чурко пишет и о современных проблемах отечественного и зарубежного танцевального искусства. Последняя ее работа посвящена творчеству Бориса Эйфмана. Это объемное исследование два года назад выпустило петербургское издательство.

Те, кто вступают на путь научного балетоведения и собираются преодолеть нелегкие формальные требования при защите диссертаций, знают, что Юлия Михайловна Чурко, Роберт Хасанович Уразгильдеев и Виктор Владимирович Ванслов – три доктора искусствоведения на постсоветском пространстве, имеющие высокую научную степень в области балетоведения.

Так что без участия Чурко путь в науку о балете едва ли преодолим.

И вот у меня в руках три изящных полновесных книги, изданных минским издательством “Четыре четверти” в 2003–2006 гг. Каждая из книг – роман и каждый обрамлен произведениями “сопутствующих” жанров: повесть, рассказ, эссе, пьеса. Названия книг рождают море ассоциаций, философских раздумий: “Расставайтесь, любя”, “Многоцветие чувств”, “Параллельные жизни”.

Эти книги представляют известного ученого совсем в иной ипостаси. А, может быть, в более широком аспекте ее всеохватной творческой личности. Юлия Чурко явила нам свой литературный талант – умение создать захватывающее повествование.

Что это? Авантюрные черты прозы, приемы умелой детективной стилизации или трактовка любовных историй? Думается, автор владеет художественным словом так же, как

призывала она в своих других трудах владеть высоким искусством танца. Отличительная особенность новых произведений Чурко – погружение в мир театра, балета, который автор знает не понаслышке, но изнутри. И потому оторваться от чтения тем, кто увлечен этим видом искусства, попросту невозможно. А уж если читатель к тому же осведомлен о путях развития белорусского балета, его персоналиях, то к увлекательному чтению прибавляется азарт узнавания, угадывания тех или иных персонажей.

Конечно, как и полагается в художественном произведении, характеристики, поступки, мотивации персонажей значительно изменены, обобщены. Тем глубже, философичнее становится рассказ-размышление автора о перипетиях балетной профессии.

Так и хочется назвать неподражаемую Юлию Чурко “белорусской Агатой Кристи”. Но не соблазнимся броским сравнением. Она, конечно же, иная. Автор неизмеримого интеллекта, распоряжается огромным информационным фоном, и диву даешься как, будучи заведующей кафедрой Белорусской академии музыки, активным деятелем культуры, Юлия Михайловна умудряется объять необъятное – собрать, осмыслить, воплотить многие аспекты современной жизни, столь далекие от искусства. Не говоря уже о смелом воспроизведении нынешнего сленга во всем его жутком “великолепии”. На фоне туго закрученных сюжетов автор дарит нам множество ценной информации из всех областей жизни. Редко, когда при чтении художественного произведения приходится брать карандаш, чтобы выписать, отметить для себя что-нибудь насущное, необходимое. По степени интеллектуальности, как и полагается, профессор-балетовед Юлия Михайловна Чурко оставила авторов многих современных романов далеко позади. В том числе и Агату Кристи.

БОРИС ЭЙФМАН И НЕСЛУЧАЙНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Н. Б.

“Культура”, 16–13 июля 2007 г.

Весть о том, что на “Славянский базар в Витебске” едет знаменитый театр Бориса Эйфмана из Санкт-Петербурга,

мгновенно облетела весь балетный белорусский мир. Причем гораздо быстрее, чем в свое время информация о том, что монографию об этом уникальном хореографе, поставившем более 40 балетов (а это уже само по себе кажется невозможным), пишет не кто-либо из питерских или московских балетоведов, а наша, не менее уникальная, Юлия Чурко – доктор искусствоведения, профессор (и основатель) кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств, заслуженный деятель искусств, лауреат Государственной премии Республики Беларусь.

Протанцевав солисткой Большого театра оперы и балета Беларуси, исследовав богатое фольклорное наследие белорусов и создав на основе своих экспедиций крупнейшую видеотеку, она стала автором горы книг о хореографическом искусстве (как серьезных аналитических исследований, так и захватывающей художественной прозы), либреттистом и постановщиком балета “Круговерть” по мотивам белорусских народных легенд. И – автором объемнейшей монографии “Борис Эйфман: восхождение”, презентация которой, названная “Наслаждение каторгой”, была приурочена к 30-летию театра.

– С творчеством Бориса Эйфмана, – рассказала Юлия Михайловна, – я познакомилась гораздо раньше, чем непосредственно с самим хореографом. Как молодой критик, не лишенный честолюбия и желания быть замеченным, даже “проехала” в прессе по его раннему балету “Бумеранг”, показанному в Минске. В том балете, на мой взгляд, не хватало финала, не было сценографии, использовалась плохая фонограмма (а Эйфман все свои балеты создает на основе известной музыкальной классики, в том числе в виде коллажей “несовместимых”, казалось бы, музыкальных фрагментов). Но уже тогда я поняла, насколько талантлив этот хореограф, как бурлит в нем неукротимая фантазия. А лично познакомилась намного позже, в полном смысле слова “в полете”, когда мы в одном самолете коротали время в составе советской делегации на Кубу. Тогда я призналась ему, что хотела бы написать о нем книгу. Мечта частично осуществилась в конце 1990-х, когда в книге “Линия, уходящая в бесконечность”, посвященной современной хореографии, появилась

глава и про творчество Эйфмана, в котором каждый спектакль – шедевр, вызывающий ожесточенные споры. Помню, с каким воодушевлением я собирала материалы, работала в питерских архивах, в течение месяца буквально не уходила с эйфмановских репетиций (кстати, была и на репетициях “Русского Гамлета”, где Екатерину Великую блестяще исполняла юная Анастасия Волочкова), параллельно просматривая все зафиксированные видеoverсии его спектаклей. Все это казалось мне почти авантюрой, ведь в то время у меня не было уверенности, что появятся деньги на издание книги. Но, благодаря финансированию из Фонда Президента Республики Беларусь по поддержке культуры и искусства, книга была издана, получила большой резонанс (в том числе и по причине не обособленного исследования белорусской хореографии, а введения ее в мировой контекст). Прочел ту книгу и Эйфман – и через несколько лет заказал мне монографию.

Уже работая над книгой, я случайно узнала, что автора хореограф искал долго. Как-то повстречала знакомого питерского исследователя, который пожаловался: мол, написал про Эйфмана первую главу, дал ему почитать, а тот вдруг “исчез”: на звонки не отвечает, на контакт не идет – неизвестно, что делать дальше. Я начала извиняться: я ведь действительно не знала подоплёки обращения хореографа ко мне. Он действительно человек сложный по характеру. Не жалеет себя, доводя до совершенства все слагаемые каждого спектакля, в том числе и детского, но и не жалеет остальных, требуя от них такой же отдачи, переходящей границы возможного. Не появляется среди бомонда, не участвует в “тусовках”, как модно сейчас говорить, даже жена и сын видят его только по выходным, потому что он в полном смысле этого слова живет театром и в театре. Он платит жизнью за балет, и такое самоотречение выдерживают далеко не все артисты его труппы. Шутка ли – в его театре весь кордебалет работает так, как в других не работают и солисты. Но, вероятно, каждая нация должна иметь такого хореографа. В Беларуси это – Валентин Елизарьев, в России – Борис Эйфман. Неслучайные параллели...

РОМАНЫ С ТАНЦЕМ

*Елена Фокина, Москва
“Культура”, 13–19 марта 2008, № 10*

Юлия Михайловна Чурко известна в балетном мире как крупный ученый, автор множества серьезных книг и научных статей об искусстве хореографии. Но с начала столетия из-под пера доктора искусствоведения, профессора, заведующей кафедрой Белорусской академии музыки одна за другой выходят не внушительные монографии, а книги художественной прозы, и это достаточно необычно. Видимо, в самом деле что-то стронулось и изменилось в духе времени, если смена оптики происходит даже у знаменитого и обладающего серьезной репутацией исследователя.

Сюжет романа “Расставайтесь, любя” построен на соотношении судеб двух балерин – еще танцующей Татьяны Елагиной и уже оттанцевавшей свое Анастасии Ланской. Книга “Параллельные жизни” также насыщена проблемами, заботами, раздумьями персонажей, связавших свою жизнь с искусством танца. Вовлечены в реалии современной балетной жизни и герои романа “Многоцветие чувств”. Здесь представлен классический любовный треугольник, и повествование строится на смене точек зрения – каждый из участников драмы по-своему видит, переживает и излагает страницы судьбы.

Автор избирает персонажей из балетной среды и, описывая их жизнь, быт, заботы и проблемы, смотрит на них не из глубины зрительного зала, а изнутри, из сердцевины их многотрудного житья-бытья. Юлия Михайловна знает все о растянутых мышцах, натруженных связках, стертых в кровь пальцах и усталых масочных улыбках балетных красавиц. Знает она и о закулисной борьбе самолюбия, ревности и обидах, пьяных откровениях и опасных колкостях партнеров по балетной сцене. И пишет об этом свободно, трезво, без недомолвок и умолчаний. В ее изображении балетный мир, столь любимый автором, подчас предстает без всякой романтической дымки – вполне обыкновенным “производством”, на котором герои ее произведений работают, получают зарплату, старятся и “выходят в тираж”, то есть на раннюю, но

заслуженную пенсию. Рядом с действующими балетными артистами мы видим и тех, кто не танцует, но вхож за кулисы, бывает на всех премьерах и умеет сказать вовремя точное слово об их действительной ценности.

Написанные Юлией Чурко романы, повести и рассказы погружены в жгучую современность. Злободневность тем и узнаваемость ситуаций, конфликтов, человеческих типов – их главные черты. Диалоги романых персонажей словно подслушаны автором в реальной жизни и с маху брошены на страницы. Они обнаруживают и острый речевой слух автора, и ее чуткость к современной проблематике, и биение ее, Юлии Михайловны, доброго сердца, открытого ученикам и равнодушного к каждому, кто нуждается в поддержке и защите. Такие разговоры – о распадающейся связи времен, о пропасти между поколениями, о кризисе искусства, науки и просвещения – звучат ныне повсюду в интеллигентской среде. И, может быть, в этом добросовестном отражении растерянности интеллигента и его бессилии ответить на вызов времени и состоит основная ценность литературно-художественного творчества Юлии Чурко. Три книги: “Расставайтесь, любя”, “Многоцветие чувств”, “Параллельные жизни” – ждут продолжения, и оно, несомненно, появится. Ведь действительность, и не только балетная, туго завязывает все новые сюжеты.

ЧТО ЧИТАЕМ

*Ольга Артишевская, Надежда Куликова,
Нина Марадудина, Татьяна Панаскина,
Алена Савина, Юрий Святокум
“Вечерний Минск”, 7 октября 2003 г.*

В маленькое торжество превратилась в университете культуры презентация только что изданного романа Юлии Чурко “Расставайтесь, любя”. Новая книга – дебют в художественной литературе доктора искусствоведения, известного исследователя истории хореографии, основателя одной из кафедр этого вуза. В романе показана жизнь балерины с младенчества до ухода ее со сцены. Хотя литературные персонажи не имеют реальных прототипов, многое можно считать

перенесенными на страницы романа фактами собственной биографии автора. Ведь Юлия Михайловна была когда-то балериной.

На встрече собрались ее друзья, коллеги, бывшие ученики... О книге было много теплых отзывов. Ректор университета Ядвига Григорович даже предложила внести книгу в список учебных пособий для студентов. А сама Юлия Михайловна призналась, что ей не стыдно за свой роман...

В БОЛЬШОЕ ИСКУССТВО

Е.Окунева

“Знамя юности”, 13 мая 1958 г.

“В день спектакля мне было ужасно страшно. Хотелось спрятаться куда-нибудь, убежать. Перед глазами вставали самые мрачные картины: не довертела фуэте... Играет музыка, а я стою в растерянности под сотнями взглядов и не знаю, что делать...”.

Но все страхи дебютантки оказались напрасными. На спектакле все было благополучно, и зрители горячо аплодировали тоненькой девушке.

Первая большая роль в спектакле почти всегда бывает для молодого артиста своеобразным экзаменом на творческую зрелость и мастерство. Поэтому так много волнений, радостей и, главное, больших надежд связано у молодого исполнителя с работой над этой ролью.

Для солистки балета Юлии Будиковой такой первой большой партией явилась роль Насти в новом балете Г.Вагнера “Подставная невеста”. Хотя Юля – одна из самых молодых артисток театра, первые шаги на сцене были сделаны ею уже давно: еще семилетней девчонкой она исполняла роль русалочки в опере Даргомыжского “Русалка”. После этой маленькой роли были долгие годы упорного труда в хореографическом училище, а затем, по окончании его, – работа в театре.

Партию Насти Ю.Будикова готовила с большим волнением. В работе над ролью ей очень помогли постановщик спектакля заслуженный артист БССР К.А.Муллер и опытный репетитор театра В.В.Крапивина, которые сумели заметить и

раскрыть индивидуальные творческие возможности молодой балерины.

Настя – Будикова увлекает зрителей своей обаятельностью и грациозностью. Артистка создает непосредственный и милый образ любящей девушки.

– Юля Будикова – способная, технически незаурядная танцовщица. Она обладает хорошей сценической внешностью, большим шагом и прыжком, быстрым вращением. Сейчас она работает над сложным, оснащенным техническими трудностями классическим па-де-де из балета “Корсар”, – говорит К.А.Муллер.

Профессия балерины требует большого труда, и молодой танцовщице, конечно, не все давалось просто. Не сразу сделала она нужные в балете 32 фуэте. Но артистка много работает и умеет добиваться поставленной цели.

И не только настойчивость удивляет в характере Юли – товарищей по искусству привлекает необычайная разносторонность ее интересов. Они видят, как много времени и сил отдает молодая балерина любимой работе, сколько часов проводит она в библиотеке и с каким интересом просматривает литературные новинки, как много читает.

Сейчас Ю.Будикова заочно занимается на 5-м курсе отделения журналистики Белорусского государственного университета, и когда ее спрашивают, почему именно журналистику она избрала своей второй профессией, Юля отвечает:

– Меня всегда очень влекло к литературе, и мне хотелось бы, будучи специалистом в определенном виде искусства, стать еще и театральным критиком. Ведь квалифицированных, глубоко знающих балет театроведов у нас очень немного.

Будикова принимает участие в поездках театра по республике, выступает в концертах на заводах и предприятиях города.

Недавно Ю.Будикова получила новую роль в балете Минкуса “Баядерка”, который будет вскоре показан минским зрителям. Молодая танцовщица будет исполнять одну из главных партий в спектакле – партию Гамзатти.

ЁСЦЬ УСЁ, НАВАТ ЯПОНІЯ

Надзея Буцэвіч

“Мастацтва”, верасень 2009, № 9

Прафесар Юлія Чурко выдала новую кнігу. Назва яе “Банзай!”. У дачыненні да аўтаркі гэты вокліч самураяў гучыць як дёрзкі выклік будзённай заштампаванасці.

“Яшчэ адно, чарговае сказанне”? – здзівяцца пастаянныя чытачы. Адкуль чэрпае доктар мастацтвазнаўства тыя гісторыі? Дзе бярэ “фактуру”, насычаную да сапраўднай поліфанічнасці? Кожны не тое што раман – сціплы, здавалася б, аповед выглядае сакавітай квінтэсенцыяй сюжэтных віраванняў, але не выклікае аскаміны – адно нястрыманае жаданне дачытаць – дабегчы – даглядзец. І, не спяшаючыся перачытаць, каб напоўніцу ацаніць рытміку, пластыку, слова.

...Паводле формы ў прозе Юліі Чурко ёсць усё, акрамя паўтораў, бо фантазіі аўтарцы не займаць. Як і адметнага літаратурнага стылю – бліскучага, палётнага, поўнага кідкіх афарызмаў. Паводле ж зместу – ёсць нават Японія ва ўсім сваім суквецці нацыянальных пабудоў і, галоўнае, мастацкіх традыцый. Адным словам, “банзай!” – трымай і чытай.

ОСНОВАТЕЛЬНИЦА

С.В.Гутковская, зав. кафедрой хореографии, профессор

Юлия Михайловна Чурко. Всегда с особой теплотой произношу это имя – Юлия Михайловна, хотя на бумаге этого не передашь.

Как рассказать о человеке, близким знакомством с которым очень дорожишь? И не только дорожишь, а гордишься. Рассказать от чистого сердца, без дежурных фраз и литературных штампов. И не просто о человеке, а о личности яркой, незаурядной...

Давно хочу написать о Юлии Михайловне (событий в ее жизни столько, что хватит не на одну книгу), но – неотложные дела, каждодневная суета, кафедра. Да и Юлия Михайловна ходит рядом, улыбается, смеется, сердится, живет, ра-

ботает. Может, действительно нужна дистанция времени, “большое видится на расстоянии”?

Но я обязательно соберусь и постараюсь описать, кроме качеств ученого и педагога, присущие ей чисто человеческие черты, – обаяние, юмор, умение быть удивительно простой и искренней.

А пока – кратко и по делу.

Сегодня нельзя представить наше хореоведение без работ профессора Чурко.

Ее фундаментальные работы по танцевальному фольклору просто уникальны. Ни один серьезный исследователь в Беларуси и сопредельных странах не обходится без обращения к ним. Монографию “Белорусский хореографический фольклор” смело можно назвать энциклопедией народного танцевального творчества, и она, знаю по опыту, является настольной книгой всех работающих в этой области. За четыремь сотнями страниц стоят десятки экспедиций, сотни опрошенных информаторов, тысячи километров дорог, проеханных и пройденных по родной стране. Безмерно радуюсь, что и мне в течение ряда лет удалось принимать в них участие.

Безусловной заслугой Ю.Чурко является организация при вузе отраслевой научно-исследовательской лаборатории – уникальной в своем роде структуры (как оказалось, единственной в СССР), благодаря деятельности которой были собраны и сегодня активно используются бесценные материалы.

Без преувеличения можно сказать, что нынешняя кафедра хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств – плод ее трудов, ибо ею была сформирована основная концепция обучения и воспитания кадров высшей квалификации, которой мы руководствуемся и по сей день.

Одной из форм, поощряющих креативные поиски студентов, являлся конкурс работ, проводящийся и ныне. У меня до сих пор хранится книга “Белорусский народный костюм” с памятной надписью: “Студентке 4 курса – победительнице конкурса 1981 года на лучшую балетмейстерскую постановку” и автографом Ю.Чурко, которую я бережно храню. Быть может, именно в тот момент произошло мое осознание себя

как балетмейстера, понимание, что надо верить в свои силы. А сколько таких как я?

Во многом благодаря ее исследовательской, популяризаторской деятельности в мире узнали о таком явлении, как белорусский балет. И Ю.Чурко постоянно движется, последовательно поднимаясь словно по ступенькам лестницы, – написала о балетном театре, затем о народно-сценическом танце, фольклоре, хореографическом модерне. Именно она создала имя многим деятелям национального хореографического искусства. Ее оценки, выводы, предложения остаются актуальными и сегодня.

Особый дар Юлии Михайловны – язык. Открываешь страницу, опубликованную десятилетия назад, и тебя не покидает ощущение, что она написана сегодня. Стиль ее легок, слог имеет свою ритмику, поразительно образен.

Не удивительно, что Юлия Чурко стала писательницей, опубликовала несколько романов, повестей, эссе и даже... пьесу.

Для меня несомненно: на этом она не остановится.

МОЛОДАЯ, ТАЛАНТЛИВАЯ...

*Наталья Карчевская, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хореографии*

Многие люди, особенно женщины, всю жизнь пытаются найти эликсир молодости. Чего только не делают ради этого! Тратят уйму времени, сил, денег на то, чтобы удержать молодость, которая подобно птице счастья все равно ускользает из их рук. И только единицам дано найти разгадку, словить строптивую птичку. К числу таких редких людей принадлежит и Юлия Михайловна Чурко – молодая талантливая девушка.

Да, да, вы не ошиблись, речь идет именно об авторе этого сборника – о докторе искусствоведения, профессоре, лауреате Государственной премии и т.д. и т.п. (Руководителе, между прочим, моей диссертационной работы.) И это действительно так, поскольку, будучи очень и очень авторитетным ученым, Юлия Михайловна не побоялась стать в один ряд с теми, кто начинает свой путь в художественной литературе.

Она не побоялась недоуменных взглядов родных и коллег, не побоялась придирчивой, а порой и жесткой критики редакторов. А такое могут позволить себе только еще очень юные люди, только они могут с упоением, не задумываясь о результате, а тем более об экономической выгоде, заниматься тем, что им нравится. Ю.Чурко в каждый из периодов своей жизни находила что-то такое, в чем ее творческая энергия могла проявиться ярче всего. Нельзя не сказать о том, что при всем многообразии творческих поисков Юлии Михайловны, они всегда были связаны с одним прекрасным видом искусства – хореографией. Сначала это было творчество артистки балета, потом исследователя балета, затем педагога хореографии, позже создателя балета и, наконец, творчество “жизнеписателя” хореографического искусства. Именно художественная проза стала в последние несколько лет главным интересом этого человека и вобрала в себя все предыдущее. Только в литературных произведениях автору удается побывать и мужчиной и женщиной, и ребенком и мудрецом, и белорусом и японцем, станцевать все, что было и не было станцовано, поставить те балеты и на ту музыку, которые сложно пока воплотить на сцене. А если добавить к этому еще и лихо закрученную детективную интригу, и сложные любовные перипетии, да и, чего греха таить, откровенные эротические сцены, то...

У Юлии Михайловны нет шуб, машины с водителем (без водителя тоже нет), пентхауза и загородного особняка с бассейном, времени на всевозможные “spa”, зато почти со стопроцентной уверенностью можно утверждать, что ей никогда не бывает скучно. Почему? Потому что у нее есть ее книги, и среди них главные даже не те, которые мы уже прочитали, а те, над которыми она еще работает. А творческий процесс заслоняет человека от всех вышеназванных “недостатков”, да и от других гораздо более серьезных проблем, неизбежных в любом возрасте (в молодости особенно): от грусти, тоски, мыслей о смерти, болезнях.

Кто-то сказал, что книга представляет собой типографский оттиск автора. В отношении Юлии Михайловны это абсолютно верно. Ее книги такие же сложные и порой контрастные как она сама. Читая романы, повести, пьесы, эссе, постоянно удивляешься тому, как писательнице, “отягощенной”

огромным интеллектуальным багажом (который своей мощью читателя, признаемся честно, иногда подавляет) удастся вдруг сбрасывать его в пучину практически детского озорства и веселья, как в ее произведениях сочетается тонкая лиричность и публицистичность, как, в конце концов, ей удастся писать свежо, неожиданно, но логично и психологически достоверно!

Сюжеты произведений Юлии Чурко разнообразны, как сама жизнь. Взять хотя бы последнюю книгу – “Банзай”. Она содержит роман о хореографе, генетическая память которого постоянно напоминает ему об истоках; коллаж, где органично сочетаются монолог от лица сцены и рассказ о любви женщины-сочинительницы; три повести в жанре нон-фикшн о реально существующих балетмейстерах, ищущих свои пути творчества.

И еще: литературные труды Юлии Михайловны всегда актуальны. Вслед за своими любимыми современными писателями Д.Рубинной и М.Веллером она поднимает темы, которые как бы носятся в воздухе, говоря нынешним языком, – находятся в ближайшем “информационном поле”. Так, о художнике-имитаторе, подделывающем картины других, Ю.Чурко написала в романе 2006 года “Черно-белая магия” (кстати, она умудрилась найти там несколько десятков синонимов слова “имитация”, рассудив, что в этом понятии – знамение времени), а в 2009 московским издательством была опубликована “Белая голубка Кордовы”, посвященная этой же проблеме. Моя героиня много пишет о постмодернистских явлениях в искусстве, которые сегодня также широко обсуждаются различными авторами.

Читайте все, что когда-либо было написано Юлией Чурко: и монографии, и статьи, и рецензии – вы станете умнее и глубже поймете балетные произведения, читайте ее прозу – вы поймете мир танца и мир тех людей, которые его творят, а может быть, если повезет, вам перепадет кусочек ее секрета – молодости.

АРХЕТИПЫ ЖИЗНИ – В БАЛЕТЕ

С. Улановская, преподаватель кафедры истории и теории культуры БГУ культуры и искусств

Истории искусств известно не так много случаев перехода теоретиков в практики. Результаты их чаще всего успеха и славы не приносили.

Спектакль “Круговерть”¹ в этом смысле – парадоксальное исключение из правил. Доктор искусствоведения, автор многих монографий о балете, в прошлом балерина, ныне педагог Юлия Михайловна Чурко не побоялась сменить профессию и дебютировать как хореограф. И взялась при этом за самое сложное, – за создание авторски-эксклюзивного балета по собственному либретто. “Первичный шок” восприятия вызвало уже жанровое обозначение балета – “народный триллер”. Впервые в отечественной балетной практике сценическую жизнь обрели белорусские народные баллады, поэтика которых отражает горькие истины человеческого существования, драматичные представления о мире.

Постановка, соавторами которой наряду с Юлией Чурко выступили балетмейстер Владимир Иванов, композитор Олег Залётнев поразила многим. И прежде всего новаторским переосмыслением фольклорного первоисточника, подходом к нему как художественной системе на уровне ментальных структур. Фольклор явился в спектакле не средством этнической маркировки, а питал его образность глубинно. Избранная соответственно авторскому замыслу притчевая индизабельность позволила установить “связь времен”, “памяти народной” и мироощущения человека XX века. Мы “хотели обратить внимание зрителя на то, что вечные темы узнаваемы и под новым названием и что сегодня нам приходится решать многие схожие жизненные проблемы”, – писала Ю.Чурко.

В драматургическом решении балета отсутствует единая сюжетная линия. Подобно кинематографическому монтажу,

¹ “Круговерть” – “народный триллер” (балет в 1-м действии, 11-ти сюжетах): музыка О.Залётнева, либретто Ю.Чурко, хореография и постановка Ю.Чурко – В.Иванова, музыкальный руководитель и дирижер В.Чернухо, сценография и костюмы А.Костюченко, консультант В.Елизарьев (НАБТ балета РБ, 1996).

развитие действия строится на смене относительно законченных музыкально-хореографических баллад-кадров. В их интерпретации авторы отказываются как от исторического буквализма, так и парадно-оптимистических красок из арсенала народно-сценической хореографии, и стремятся к поэтической условности, пластической обобщенности решения. Такому впечатлению содействует метафорический образ Мельницы-жизни, из вечного круговорота которой выходят и куда, рассказав свои истории, снова возвращаются главные действующие лица балета.

...Разрозненные, блуждающие по сцене фигуры, по зову колокола выстраиваются в стройные ряды. Их пересечение образует крест – извечный символ трагичности человеческого бытия, а общий композиционный рисунок подобен хороваду – древнейшему визуальному архетипу мироздания. Мощные удары ритма, напоминающие биение человеческого сердца, рождают энергию жизни, и импровизированная мельница медленно, но неуклонно начинает раскручиваться. Люди, приводящие ее в движение, смеются и плачут, сеют и жнут, обращаются к небу с молитвой и сгибаются под тяжестью боли. Осень сменяется зимой, весна – летом, день – ночью. Словно листки календаря, мелькают годы, поколения, судьбы... За считанные сценические мгновения перед глазами зрителей проходит вся человеческая жизнь в диалектическом единстве горя и радости, прекрасного и ужасного, высокого и грешного. А мельница все набирает и набирает скорость, выбрасывая и поглощая индивидуальные человеческие судьбы в вечном круговороте жизни и смерти.

Идее нарастания, неумолимого хода времени соответствует и музыка данной сцены, построенная на развитии темброво-динамической экспрессии, – от одиночных реплик-возгласов до мощного оркестрового тутти в финале эпизода.

Образ Мельницы-жизни своеобразным рефреном неоднократно возникает на протяжении всего балета, придавая его действию композиционно-драматургическую целостность, а форме – черты рондо. Спонтанно, будто выхваченные памятью крупным планом проходят десять эпизодов-историй. Их герои – почерпнутые из фольклора архетипы, а отобранные сюжеты – квинтэссенция жизни, ее типичные ситуации, актуальные и сегодня своей этической проблематикой. В их

осмыслении авторы избегают идеализации, но и не впадают в модную ныне “чернуху”. “Влюбленные и злая разлучница”, “Муж пропивает жену”, “Мачеха и падчерица”, “Постылая жена”, “Невеста волкодлава” – все эти истории воскрешают образно-поэтический мир народных баллад, сплавляя в единый пластический поток явь и фантазию, символическое и бытовое, земное и небесное. Смерть здесь присутствует как неизбежность, неизменная спутница человеческой жизни. Ревнивая мать подсыпает яд в питье нелюбимой невестке, но губит в итоге своего сына; злая разлучница подстраивает гибель соперницы, и цепочка светящихся огоньков приводит ту не к возлюбленному, а в трясины; метастазами ненависти поражает Смерть всех и вся в сцене “Стенка на стенку” – апофеозе вселенской вражды. Жанрово-бытовые интонации, игровые, комические элементы, реалистические приметы трудовой деятельности, характерные для фольклора, присутствуют и в “Круговерти”. Но, подобно брехтовскому эффекту отстранения, эти приемы лишь оттеняют напряженный драматизм повествования, как бы вырастающий из самой жизни. В неизменном круговороте человеческого бытия все повторяется, и трагический опыт прошлого, – увы! – ничему не учит. Человек из поколения в поколение совершает одни и те же и вечные ошибки.

Метафорична и хореография спектакля. Очищенная от технического блеска и эффектного трюкачества, – надоевших штампов как балетного, так и народно-сценического искусства, – она содействует раскрытию поэтико-философской сути балета. В лексическом рисунке преобладают партерные движения, грузные, простые, практически отсутствуют высокие поддержки, как бы символизируя глубинную связь человека с землей, природой.

Но главное, что привнесли постановщики в пластическое решение “Круговерти”, – это новаторский для белорусской балетной сцены синтез трех пластических систем: народного, академического и модерн-танца, что сделало хореографический язык спектакля экспрессивным и остросовременным. Скупыми, но выразительными и ассоциативно емкими штрихами авторы создают впечатление безыскусственности при большом искусстве, глубокой внутренней содержательности при минимуме внешних средств.

Синтез фольклорной и классической традиции с сегодняшними принципами композиторского мышления характерен и для музыки О. Залётнева. Опора на фольклор обнаруживается в преобладании диатонической интонационно-ладовой основы, в использовании простого песенного тематизма, жанровой характерности отдельных музыкальных эпизодов, в том числе натуральных звучаний в магнитофонной записи (аутентичное пение, женский плач-голошение), органично внесенных композитором в партитуру балета. Музыка дает чувственную атмосферу, эмоциональный тон, а хореография рассказывает историю, обрисовывает характер. Данный творческий метод делает взаимосвязь музыки и хореографии глубокой и тесной, позволяет выявить свойства обоих искусств, не лежащие на поверхности.

Постановка “Круговерти” продемонстрировала не только новый уровень подхода к народному творчеству на балетной сцене, но и подлинную любовь к нему авторов спектакля. Обогадив его культурой и достижениями современного искусства, органично сплавив этническое и общечеловеческое, они продлили художественную жизнь фольклора, доказали, что не исчерпан еще созидательный потенциал наследия, что оно способно приносить свежие сценические плоды.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Вперед, за фольклором!
Ю.Чурко – руководитель фольклорной экспедиции



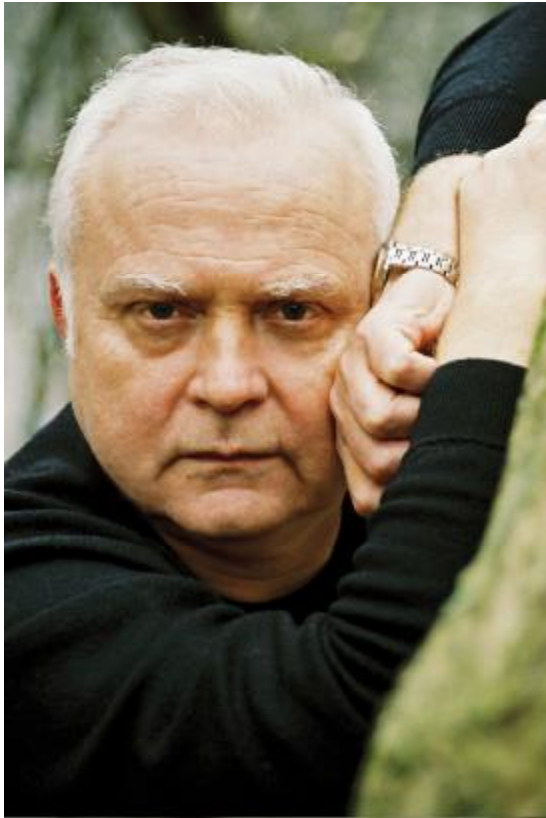
Показывается старинный "Заёнец"



В объективе – древняя “Коза”



Первый балет, первые герои. Народные артисты БССР А.Николаева и С.Дречин в балете “Соловей”



Эпоха в истории белорусского балета. Народный артист СССР и РБ Валентин Елизарьев



Лучшие из лучших. Народные артисты РБ Л.Бржозовская и Ю.Троян



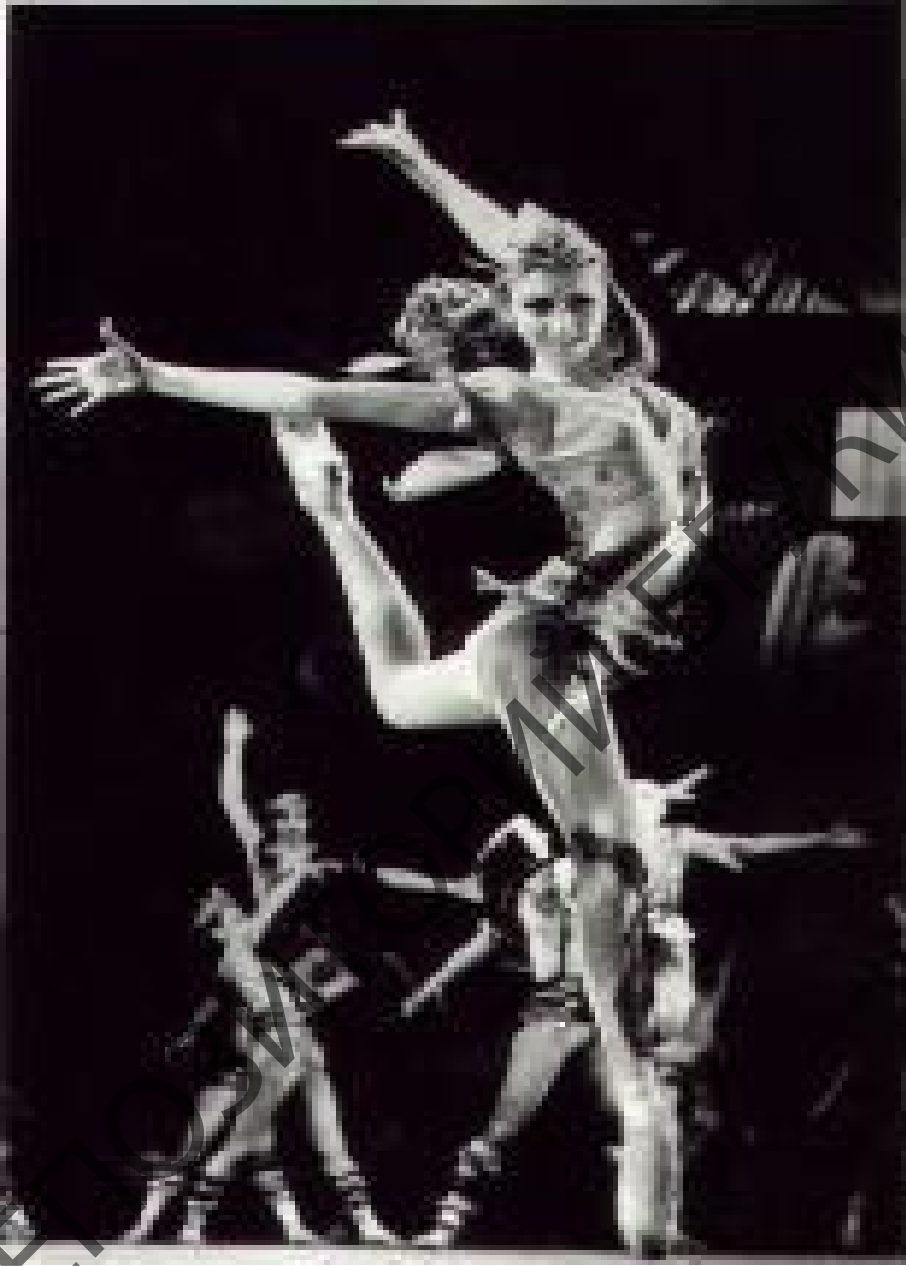
Сцена из балета "Спартак"



Нелюдь, балетное зло, но прекрасно изображенное народным артистом РБ В.Саркисяном



В старших классах хореографического училища.
Ю.Чурко в роли одного из зайчиков в балете "Айболит"



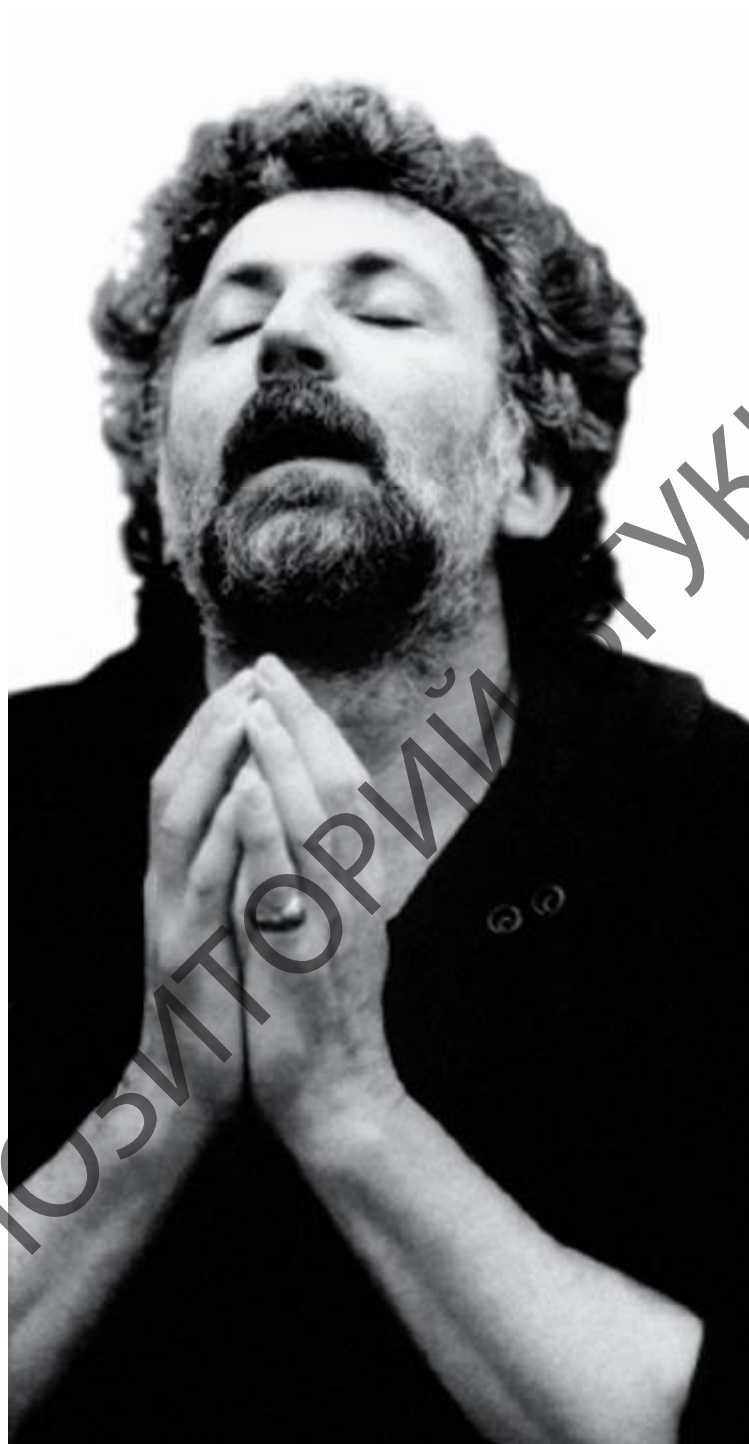
И страсть, и героика!
Заслуженная артистка РБ Т.Шеметовец в балете "Болеро"



Народный артист России Борис Эйфман:
"Мы разные с Якобсоном, непохожие, как сын и отец ..."



...Рождается музыка



Мольба о вдохновении.
Руководитель Санкт-Петербургского
театра балета Б.Эйфман



Очень ожидаемая главная роль.
Ю.Чурко и народный артист БССР Н.Шехов
в балете "Подставная невеста"



“Как молоды мы
были...” Ю.Чурко
и народный артист
БССР В.Давыдов
в концертном номере



На выпускном концерте
в роли Одиллии. Партнер –
народный артист БССР
В.Миронов



Балет “Ромео и Джульетта” в эти годы, к сожалению, еще не
был в репертуаре минской сцены. Это лишь адажио для
него. Ромео – народный артист БССР В.Давыдов

“Лишь мгновение
ты наверху...” Ю.Чурко –
Гамзатти
в балете “Баядерка”



И мы – модернисты. Ю.Чурко со студентами на капустнике

Научно-популярное издание

Чурко Юлия Михайловна

**ХОРЕОГРАФИЯ
В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ**

Сборник статей

Подготовила к изданию Вероника Кудласевич
Технический редактор Александра Гицкая
Обложка Ольги Зориной

Подписано в печать 2010 г. Формат 60×84¹/₁₆.
Бумага писчая № 2. Усл. печ. л. 20,60. Уч.-изд. л. 17,15.
Тираж 100 экз. Заказ .

Белорусский государственный университет
культуры и искусств.
220007, г. Минск, ул. Рабкоровская, 17.
Лицензия № 02330/0131818 от 02.06.2006 г.

Напечатано на ризографе
Белорусского государственного университета
культуры и искусств.
220007, г. Минск, ул. Рабкоровская, 17.