

*Светлой памяти моей жены
Адель Абросимовой посвящаю
эту книгу...*

«...но идеал не обязательно отрицает
реальность. Чтобы создать условность,
нужна традиция. Чтобы создать
традицию, нужна истина».

Г.К. Честертон «Вечный человек»

Владимир Абросимов

Книга посвящений...

Избранное о балете



ЛАНЬ

ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



MUSIC
PLANET

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

УДК 792.8
ББК 85.335.42

A16 Абросимов В. И. Книга посвящений... Избранное о балете / В. И. Абросимов. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 380 с.: ил. (+ вклейка, 4 с.). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-4540-0 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0253-7 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Книга рассказывает о периоде в истории отечественного театра, для которого существует устоявшийся термин «Золотой век Большого балета». Однако и преддверие славной эпохи Юрия Григоровича ознаменовано небывалым выплеском созидательной энергии и плеядой выдающихся имён, чей вклад в развитие не только русского, но и мирового балета не до конца изучен, хотя и неоспорим.

Автор книги — ведущий солист ГАБТ конца 1960–1980 годов, создатель ярких характерных партий в главных постановках того времени, а ныне — действующий балетмейстер и педагог. Владимир Абросимов не только делится с читателями впечатлениями от личных встреч с мастерами балета, но и анализирует с позиций высокого профессионализма значение творческого наследия великих коллег.

Издание адресовано студентам и педагогам хореографических учебных заведений, артистам балета, хореографам, историкам искусства и любителям балета.

A16 Abrossimov V. I. Dedications... The selected on ballet / V. I. Abrossimov. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. — 380 pages: ill. (+ inset, 4 pages). — Text : direct.

The book tells about a period in the history of a national Russian theater, for which there is an established term “The Golden Age of the Bolshoi Ballet”. However, the eve of the glorious era of Yuri Grigorovich was marked by an unprecedented output of a creative energy and a galaxy of distinguished names, whose contribution to the development of not only Russian, but also world ballet is not fully understood, although it is undeniable.

The author of the book was the soloist at the State Academic Bolshoi Theater of the USSR of the late 1960–1980s, the creator of bright characteristic parts in the main stage productions of that time, and now the choreographer and teacher of ballet. Vladimir Abrossimov not only shares his impressions with readers of personal encounters with ballet masters, but also analyzes from the standpoint of high professionalism the importance of the creative heritage of great colleagues.

The edition is addressed to students and teachers of dance schools, ballet dancers, choreographers, art historians and ballet lovers.

На обложке: фрагмент картины В. И. Абросимова «Шут. Лебединое озеро», 1972

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© Абросимов В. И., 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2021

Обложка А. Ю. ЛАПШИН



Предисловие редактора



Эта книга — лишь часть большого труда, написанного в помощь следующему (следующим) поколению влюбленных в танец людей. «Жизнь коротка, искусство вечно» — известная формула, определяющая ценностный ряд и расставляющая приоритеты. Но с точки зрения простого смертного, искусство, уходящее в вечность без него, теряет витальную актуальность, а с точки зрения творческого человека, и тем более — человека танца, его собственная жизнь в искусстве тает снежинкой на ладони. Появляется драматичная и болевая линия водораздела: «до» и «после», «в» и «вне», «с» и «без»...

Многое создано, пережито, передумано, осуществлено и... гораздо больше не осуществлено. Автор книги делится своим бэкграундом, испытывая и передавая нам гамму эмоций, щедро впуская читателя в свои размышления, впечатления, опыт, воспоминания о годах и людях. Но если, взглянув в оглавление, на минутку задуматься, что это за годы и кто эти люди, какой богатой на события и встречи оказалась столь мимолетная (как всегда и у всех) жизнь в танце, то любому покажется она настоящим счастьем, а прожитое время — великой эпохой!

Век IT-технологий с пиаром и доступностью медийных персонажей, увы, притушил огни рампы, осветив темное закулисье — непостижимая тайна исчезла, представление

об искусстве стало проще, легче, понятнее. Возможно, это одна из причин неизменного преклонения перед истинными художниками былых, во многом лучших времен. И дело не только в ностальгии. Нам, невольным свидетелям сплетен и скандалов вокруг нынешних знаменитостей, понастоящему интересны ушедшие, но негасимые звезды, личная жизнь которых прошла вдали от софитов, тусовок и папарацци, никто не выставлял свои фото в соцсетях, и не потому, что таких «окон в мир» тогда не было, а просто — *mauvais ton* (дурной тон). На свет, на глаза зрителям попадало только чистое Искусство, создаваемое сверхлюдьми.

Человек танца должен уметь слышать музыку, написанную композитором, понимать этот язык, любить и уметь на нем общаться. Но важнее — слышать музыку сфер, различать ее звуки, чувствовать ее дыхание, дышать с ней в унисон — и творчеством своим отвечать тем заоблачным высотам, где не существует времени, но царит гармония... Соединением музыки с танцем и артистизма с мыслью рождается балет — искусство столь же абстрактное, как и музыка. По сути, это визуализация музыки и одухотворение движения. Абстракцию можно творить и понимать двумя способами, противоречащими друг другу и не всегда вступающими в паритет: или прямой эмоцией, или рациональным анализом. Второй путь сложнее, потому что требует не только вложения смысла, но и открытия потенциала к его восприятию...

«Книга посвящений... Избранное о балете» — это и воспевание, и благодарность, и осознание утраты, и осознание величия... Что объединяет замечательно одаренных героев этой книги, что было всем им присуще и постигнуто ими? Труд, бесконечный, изнуряющий, каторжный, самозабвенный... во имя Красоты — они свою жизнь посвятили ее сотворению. А слава, ордена, звания, овации, цветы — лишь приложение. Как и зависть, интриги, травля, запреты, наговоры, приговоры... Гераклит заметил: *«Красота есть душа,*

светлое и теплое испарение, гармония противоположностей». Согласно древнегреческой мифологии, Гармония — дочь бога войны Ареса и богини красоты Афродиты. Куда чаще между ними идет борьба, которая заканчивается чьей-то победой, после чего смысл существования другой стороны исчерпан: мир либо прекрасен в созидании, либо истребляется. Ради гармонии эти противоположности должны примириться, обретя между собой равенство. И всегда возжеленный баланс — в опасности, как его удержать?

Приходя детьми в «храм Искусства», все полны божественного вдохновения, но, оказывается, что здесь из идеалистов и романтиков выбивают «всё лишнее», превращая в прагматиков, циников, атеистов. И уже в 40 лет, в самом расцвете, балетные люди становятся «бывшими» и предоставляются сами себе — пенсионеры с неопределенностью впереди. С нереализованными мечтами. С разочарованностью во всем — в балете, театре, коллегах, хореографах, в искусстве — в устройстве жизни. С травмированным внутренним миром, опустошением душевным и страшной физической усталостью... Простите за риторику, но почему истовое верное служение идеалам обязательно сопряжено «на практике» с низостью: возвышенную душу необходимо сломать, измарать, унижить, искалечить? Иначе — оставайся со своими идеалами дома, не пугай адекватных людей. Чтобы нести свет людям, надо бросить свое сердце под чью-то подлую ногу, погибнуть, как Данко — почему укоренен этот извращенный «принцип»? И почти недостижимо логическое разделение: *«Кесарю кесарево, а Богу — Богово»*. И на пути таланта всегда находится тот (или те), кто всеми силами и властью своей, изобретая ловушки и плетя сети, мешает Божьей воле — созидать прекрасное, делая несовершенный мир лучше, добрее, чище, где человек сотворчествует с Богом, реализуя свой талант как Божий дар миру, воплощая мечту, ради которой не только живет, но и родился! Доказать это настоящее зачастую можно лишь себе самому и тем немногим, кто тебя искренне любит, умеет ценить в тебе Божий

дар, который должно отдавать людям — такова миссия одаренного человека, его обязанность.

Говорят, что талант — испытание. И не только от Бога: останется ли человек благородным носителем и служителем или промотает свой талант, как разменную монету? Но и от простых смертных он терпит проверки — на стойкость перед грязью и злобой... Скорее, талант — испытание для людей окружающих: позавидуют или поддержат, будут мучить-топтать или дадут чистого воздуха? Вероломные попытки скрыть чужой талант или присвоить его плоды нарушают заповедь *«Не желай ничего, что у ближнего твоего»* и тождественны греху украсть чужую жизнь... Сколько жизней цинично украдено — не хватит плакальщиц о многочисленных недоовоплощённых растоптанных талантах! И большой вопрос: чья позиция ущербнее — гонимого или гонителя...

Известная рогатка «гений и злодейство» — это и столкновение двух людей, один из которых — гений, а другой — травящий его злодей, и вопрос формы и содержания самого гения: может ли нести в мир прекрасное человек с черным нутром, безоглядно предавший свою гармонию? Вопрос сложнейший! Как часто мы восхищаемся творчеством таких людей, искренне отвергая их за рожденное ими зло! Дисгармония неизбежно проецирует оговорки: «гений, но...» Уже — неоднозначно! И неисправимо. Да, мы со всех сторон слышим: «так заведено», «по-другому не бывает», «это в порядке вещей», «против системы не пойдешь», и бессильна риторическая «ересь»: кем заведено, разве это «порядок»? Однако, эти обычные «оправдания» прощения не дают. И бесценен опыт человека, который, находясь в не благожелательной, фальшивой, во многом опасной, жестокой среде, устоял перед искушением простого понятного пути самоотречения! Несмотря ни на что, сохранить чистоту души, тела и помыслов, не позволив себе перешагнуть черту — духовный труд. Личностный подвиг. И внутри «системы» на него мало кто оказывается способным. Показательно, что о таких героях не говорят, но это не значит, что их нет...

Танцовщик, балетмейстер, поэт, художник. Талантливый, искренний, добрый, отзывчивый человек, принципиально не причиняющий людям зла — истинный созидатель... «Курс лекций по хореографии» Владимира Абросимова написан не отдохновенья ради, а в русле сообразительности «спрос рождает предложение»: преподавательская деятельность выявила и дефицит в профессиональных источниках знаний по данному предмету, и нужду нового поколения в знаниях, и желание ушедших сохраниться в памяти потомков. Проще — не замечать этой необходимости. Любимым начинаниям ставит палки в колеса очередной кризис — «палочка-выручалочка» серого ретрограда, который и не догадывается о звучании музыки сфер. Лишь подлинный художник ощущает ее постоянство, подтвержденное великими предшественниками, мудрыми учителями, яркими коллегами, историей искусства. Если передан тебе столь весомый багаж, как можно его умолчать, утаить! Балет — это живое пространство, где в непрерывной передаче мастерства и традиций из рук в руки происходит его самообновление. Не всегда большой артист становился педагогом, тем более — выдающимся Учителем. И часто в преподавание приходили артисты малоизвестные, но их весомый вклад в Школу непреклонно вел ее к дальнейшему развитию. Конечно, это зависит от таланта быть педагогом и веры в учеников. Сколько таких замечательных людей в истории нашего балета! Именно они — его фундамент, базис, линейная бесконечность...

«Книга посвящений... Избранное о балете» — подношение матери муз Мнемозине. Это не столько мемуаристика, не в чистом ее виде. В большей степени — осмысление. Ценнейший опыт, полученный из разных источников, от разных людей, вылился в сложный процесс переработки и формулирования, чтобы каждый данный извне импульс не пропал напрасно. Чтобы попробовать разгадать тайну, которая была и есть в каждом творце... Не все способны делиться, как не все способны постичь сокровитное, непоказное,

истинное. Скорее, «Книга посвящений...» об этом. И автору для осуществления настоящего труда потребовались не только время, усилия, высокий профессионализм, но и моральная ответственность, душевная чуткость, готовность и желание отдавать долги с благодарностью...

Содержательному аспекту книги найден счастливый баланс с формой: если разговор с читателем строится вокруг сугубо творческих вопросов и личностей, о проявлениях в искусстве уникального видения, то и подача должна быть... творческой. Поэтому вместо «лекционного» сухого слога избрана форма эссе, а в отдельных эпизодах — белого стиха. Это можно расценивать как созвучие, родившееся у автора строк «в ответ» на оказанное на него влияние того или иного героя. Создается интересный, своеобразно исполненный диалог: герой задает идею, ставит вопросы, вложив их в копилку балетного и музыкального искусства, и автор книги, уловив, различив их сквозь время, постигает идею и находит ответы. Примечательно, что в этом диалоге пустых разговоров не ведется, избитые темы не затрагиваются — важно разобраться в непостижимом, пройти не хожеными прежде тропами, заметить не замеченное другими, объяснить непонятое, дойти до сути... И для этого необходимы такие качества, как интеллектуальная смелость, принципиальность позиции, независимость суждений. И — свежий взгляд на, казалось бы, давно знакомое, «нафталиновое», воздвигнутое на нерушимый пьедестал. Пресловутая «переоценка ценностей» здесь ни при чем, но время неумолимо меняет мир, уровень восприятия и понимания повышается/снижается, и многое на временном расстоянии теряется, а что-то, обретя новый ракурс, открывается, как незнакомый остров глазам пытливого путешественника.

И в самом деле, «Книга посвящений... Избранное о балете» по впечатлению от нее похожа на путешествие, столь многообразное в своих далях, высотах и глубинах, что приглашенный принять в нем участие читатель остается про-

фессионально и эмоционально обогащенным, с расширенным сознанием и обновлённой точкой зрения. Но путешествуем мы не по странам и континентам, а по временам и судьбам, творческим свершениям и душевным переживаниям, по мировым сценам и театральному закулисию, по философии и истории искусства.

Личностные откровения автора читатель встретит в поэтической части книги. Эти стихи имеют разную датировку, начиная с 1960-х, когда в нашей стране бушевала «оттепель», поэты собирали залы и стадионы, из печати выходили всё новые сборники, являя имена и рифмы. Не поддаётся всеобщему поэтическому буму Владимир Абросимов, уже увлеченный балетом, все же не смог. Даже был в его жизни «момент» перепутья, когда он всерьез решал, кем стать, какое избрать поприще — танец или поэзию? Стихосложение ощущалось как призвание и смысл жизни... Но из-под его пера появлялись не обращение к массам, перевыполняющим «пятилетки», не площадные стихи с воззваниями, разжигающими энтузиазм. Это лирика тишины, в которой пульсирует слово, теребя мыслеструнье. Естественное намерение публиковаться не встретило талантливых редакторов в газетно-журнальных отделах поэзии. Да и сейчас спрос на «кровь-любовь» и «грозу-слезу», а на высокую поэзию «мода», увы, прошла, лишь эстет и приученный к стихотворчеству читатель, вне зависимости от внешних перемен, поддерживает свой интеллектуально-культурный тонус. «Володя, Вы — настоящий поэт! Я не знала. Это так неожиданно... И прекрасно. Спасибо, я очень тронута...» — сказала Майя Плисецкая, прочитав посвященные ей стихи. Алла Осипенко не смогла скрыть слезы, вчитываясь в поэтические строки о себе и муже-партнере по сцене: «Володя, вы всё так верно поняли обо мне, о нас... Вы всё про меня знаете...» И эти простые, но главные слова оказались для автора не столько комплиментом, сколько признанием, более важным и ценным, нежели мнение газетных редакторов...

Стихотворения Владимира Абросимова поразительны и непредсказуемы. В них отсутствуют шаблоны, отработанные формулировки, ожидаемые рифмы. Они богаты ассоциативным рядом, фантазией, психологизмом и философическим обобщением, зафиксированным в слове созиданием образности, глубинным постижением «предмета исследования» — неповторимой Личности как уникального космического пространства. И благодаря этому неспешно текущему, разворачивающемуся перед нашим воображением поэтическому созиданию, как в музыке, вдохновенные образы оживают и живы в момент их звучания — и мы к ним приобщаемся...

Эта особенность относится и к танцу. Можно говорить о единстве природы музыки, поэзии, танца... хотя звук, слово, движение — безусловно, в корне различны. Но для их жизни необходим человек — только с ним и для него они оживают и оживляют его самого...

Нельзя не отметить художественное оформление книги, помимо фотоиллюстраций включающее несколько живописных работ Владимира Абросимова. Появились они не только как интерес к изобразительному искусству, но и как этап освоения той или иной балетной партии. Можно было бы говорить о влиянии западноевропейских мастеров экспрессионизма, освоивших африканские мотивы. Но представленная здесь небольшая часть картин В. И. Абросимова с их чистым цветом, сильным светом, виртуозной размытостью переходов, богатством градаций черного, размашистыми мазками кистью и мастихином... имеют «узколабораторное» назначение — чтобы лучше понять персонаж, создаваемый танцовщиком на большой академической сцене.

Отсюда — пластичность этой живописи, некая «масочность» образов, игра с формой, условность и утрированность одновременно. И на сцене эти персонажи в артистическом исполнении Владимира Абросимова — столь разные между

собой Шуты из «Лебединого озера» и «Легенды о любви», Арлекин из «Щелкунчика», Мим в «Спартаке», Нурали из «Бахчисарайского фонтана», Пан из «Вальпургиевой ночи», Князь из «Похищения луны» — не однозначны! Это драматургические перевёртыши, трансформирующиеся фигуры, подвижные характеры со «вторым дном». При поиске, определении закладываемого в образ содержания и созданы эти живописные работы. Заметим, что по жанру картины — отнюдь не «автопортрет» и не «портрет в образе», как мы видим, например, в череде ролей Фёдора Шаляпина (Олоферн, Мефистофель, Борис Годунов). Здесь — именно образ, без портрета! Маска, которую нужно надеть, чтобы оживить и прожить ее жизнь, исполнить назначенную ей функцию, но необходимо снять, чтобы расстаться с ее противоречиями... Маски сменяют друг друга — игра продолжается, а вне игры они — лишние, и тогда возвращается реальность в ее несогласованности, несовершенстве, правде и неправде...

И пытливый благородный ум в стремлении к согласию, совершенству, искренности, красоте, гармонии находит всё новые тайны, новых героев, новые смыслы...

Арина Абросимова
Искусствовед, журналист, сценарист



Часть первая

ИЗБРАННЫЕ ЛЕКЦИИ-ЭССЕ КУРСА
«ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА»
ДЛЯ СТУДЕНТОВ РЕЖИССЕРСКО-
БАЛЕТМЕЙСТЕРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ





КОМПОЗИЦИЯ ТАНЦА



«ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ»

Юрию Николаевичу Григоровичу...

Объективные законы композиции существуют в живописи, литературе, музыке, скульптуре, театре, архитектуре — во всех видах искусства. Балет для зрительского восприятия — искусство уникальное. Он видится глазами, как живопись и скульптура, слушается ушами, как музыка, читается и осмысливается, как литература, оставляя в нашей памяти сюжеты, настроения, идеи...

Откроется театральный занавес — и перед зрителем явится пространство (в начале сценического действия это может быть только декорационное оформление), которое постепенно, от эпизода к эпизоду, будет наполняться действующими лицами — как, например, в первой картине первого акта балета «Жизель». А в балете «Дон Кихот» (первый акт, первая картина — после пролога) зритель сразу увидит сцену, заполненную множеством персонажей, и действие начнет разворачиваться не только в драматургическом, но и в визуальном плане. Этот процесс называется «сценическая композиция», в котором одна из основных творческих функ-

ций отводится художнику-постановщику спектакля. В едином союзе с ним режиссер-балетмейстер решает большой комплекс задач, создавая визуальное воплощение идей и образов всего театрального действия. Одним из самых успешных творческих союзов в мировом балете остается **тандем Юрия Григоровича и Симона Вирсаладзе**. Каждая их совместная постановка — вершина театрального искусства, ярко и талантливо иллюстрирующая мастерство режиссерско-композиционного построения спектакля. В балетах Григоровича — Вирсаладзе любая линия или красочное пятно — в том или ином построении, перемещении, ракурсе, статике, динамике — играет определенную роль в развитии композиции эпизода, сцены, картины, действия, спектакля в целом...

Законы композиции заложены в самой природе, в нетронutom человеком внешнем мире — именно оттуда они пришли в искусство, и поэтому гармонично человеком воспринимаются. Эти законы были подмечены цепким взглядом и аналитическим осмыслением философов и художников Древней Греции, зафиксированы в их теоретических трудах и произведениях искусства. Очень важно начинающему режиссеру, балетмейстеру, хореографу изучать это великое наследие, всматриваться в античные образы, постигать их совершенство, тогда к нему придет понимание гармонии, которую в дальнейшем он сможет не только угадывать в том, что увидит, но и создавать. Подобные знания закладываются в профессиональное образование как фундамент, и не должны зависеть от индивидуальных особенностей человека. Закономерность, лежащая в основе любой природной композиции, объективна. В основе же композиционного мастерства тесно переплетаются две зависимые от творческого процесса тенденции, которые во многом определяют и течение самого процесса, и художественность (или отсутствие ее, или антихудожественность) произведения в целом.

Эти две тенденции — *идейность* и *интуиция*. Идея не просто закладывается в основу произведения, но и четко

направляет творца на пути творческого поиска, как нить Ариадны в темном лабиринте Минотавра. Интуиция, подкрепленная воображением, — важное и необходимое художнику качество, но часто она может очаровать и обмануть. Поэтому знание законов композиции помогает автору верно и гармонично (или дисгармонично — если того требует идея) построить свой художественный мир, а зрителю — наиболее полно воспринять идейно-художественный замысел произведения...

В творчестве художника многое определяют его мировоззрение, интеллектуальное развитие, умение независимо мыслить, фантазия. Но все это рискует остаться бесполезным при отсутствии искренности — как показателя (и условия) личной заинтересованности человека, занимающегося творчеством. Без искренности не прорастет идея в образы, не найдет жизненного звучания тема, какой бы она ни была — сложной или простой...

Интуитивное созидание, а также интуитивное восприятие музыкального произведения — особенно при первом его прослушивании — это начальный уровень общения человека с музыкой. Второй уровень — анализ неосознанного сразу импульса, полученного хореографом-слушателем при контакте с музыкой. Интуитивный материал (в том числе «материал» как балетные движения), рационально осмысленный, может побудить и к переосмыслению первого впечатления. Поэтому создателю необходимо самому оценивать собственные произведения, тем более если они появились в порыве чувств и страстей, а не по предварительному плану или заданию. Такой подход поможет глубже раскрыть тему и содержание. В авторском сочетании интуиции и анализа слушатель-зритель получит гармоническое произведение, позволяющее говорить о его художественности, поскольку, помимо всплеска чувств, оно будет вызывать мысли. Таким образом, создатель переходит из одной фазы творчества в следующую, возвращается и снова переходит, ведя по этим этапам (но уже восприятия) своего слушателя-зрителя.

Художественный процесс можно уложить в схему: ИНТУИЦИЯ — АНАЛИЗ — ИНТУИЦИЯ. Несмотря на ее простоту, в этой диалектике заложены непостижимое таинство творчества и ключ к пониманию искусства — через эмоции в радио и снова в эмоции...

Один из законов композиции — *цельность*. Все элементы композиции связаны и взаимно зависимы. В свою очередь, цельность композиции, при грамотном ее составлении автором, определяет цельность и всего произведения. Соответственно, при нарушениях в композиционном строе нельзя говорить о цельности произведения, что ставит под сомнение его качественный уровень. В понимании художественного отражения цельность определяется отношением деталей к основным объектам. **В балете музыкальный материал — первичен**, поскольку он включает в себе определенное тематическое содержание (скажем, в драматическом спектакле музыка носит вспомогательный характер). Хореографическая лексика как текст балетной драматургии — основа для центральных и второстепенных персонажей, кордебалета и... зрителя. Музыкой и лексикой, а также сценографией и изобразительным решением формируется аудиовизуальное содержание спектакля, вербально изложенного в либретто.

Итак, массив единого организма состоит из сложноподчиненных элементов, где музыка имеет главенствующее значение. Партитура также состоит из частей — актов, картин, вариаций и так далее, и в каждой части можно услышать свою тему. Например, на разнообразие звучания влияют смена гармонии, смена метроритмического рисунка в главной мелодии и прочее. Тема — стержень композиции, и в процессе развития каждой темы выявляется содержание с множеством различных образований, которые непременно согласуются с главной темой — и это очень важно!

Хореографическая лексика не может быть одинаковой, однообразной для всех персонажей спектакля. Она должна отличаться — в соответствии не только с местом того или

иного персонажа по отношению к главному герою или героине, но и с его драматургической функцией и задачей, собственным характером и настроением. Такой же подход к действующим лицам спектакля должен соблюдаться и в художественном оформлении: главные и второстепенные краски и пятна фигурируют в общей палитре костюмов и декораций с расставленными акцентами. Поэтому форма произведения (жанр, композиционное построение, как и движение, персонаж, костюм, грим и т. д.) не может существовать вне связи со всеми элементами, а только — в соотношении, образуя целое — *целостность*.

У каждого мастера — свой путь к выявлению основной цели, выстраиванию конструктивной идеи, установке ритма произведения. Цельной композицию можно считать только тогда, когда из нее невозможно что-то убрать или добавить, модифицировать, ослабить углубления или скрыть то, что должно действовать. Этот путь исканий сложен необходимостью делать выбор, единственный в каждом случае, хотя вариантов решений может быть несколько. Важно найти логическую и эстетическую взаимосвязь всех составляющих будущего спектакля, продиктованную законом целостности.

В качестве примера целостности пластического выражения рассмотрим балет Арифа Меликова «Легенда о любви» (ГАБТ, 1965) в режиссерско-хореографической постановке Юрия Григоровича. Во всех движениях и в каждой позе руки воссоздают графику восточных арабесков — это образ, через который ведется повествование и весь спектакль связывается в стилистическое единство. Ни в каком другом классическом или современном балете руки не олицетворяли идею лексической цельности сюжетного повествования. В первоначальной московской редакции этот шедевр можно сравнить с изысканными образцами книжной миниатюры к персидским сказкам в их недосказанности чарующих тайн...

Композиции рук в «Легенде о любви» передают настроение, говорят о чувствах, характеризуют действующих

лиц — будь то вопросительный жест придворных или узоры рук в народных сценах, или страсть главных героев. Первый дуэт Ширин и Ферхада — первый акт, пятая картина: открытые кисти рук, согнутых в локтях и прижатых к груди, передают восторг влюбленных. В позах и движениях рук Мехменэ Бану мы видим не только образ властной царицы, но глубокую женскую трагедию самопожертвования, одиночества и неразделенной любви. Если разбирать действие по картинам, то целостность этого ряда в идейно-режиссерской концепции в конце приводит к основной идее всего балета. Остановим внимание на второй картине второго акта, где содержатся все законы — как уже рассмотренные нами, так и те, о которых мы еще не говорили. В композиции важно учитывать закономерность: взаимное проникновение и связь всех присутствующих элементов, которая всегда есть (и должна быть) в любом виде искусства. В музыке это проявляется в ритме, мелодии (как настроении), в основе гармонии. И в такой закономерности выражаются логика и эстетика произведения.

Закон контрастов в композиции можно назвать своеобразным двигателем. В каждом виде искусства он присутствует обязательно, поскольку без сочетания друг с другом контрастов жизнь в произведении не возникнет и не продолжится. Мы говорим о противоположностях в их единстве и борьбе — законе философском, когда одновременно даны взаимозависимые нетерпимость и необходимость. В музыкальных произведениях существуют контрасты — медленный и быстрый темп, мажор и минор, стакато и легато и т. д. В композиции живописного полотна зелень контрастирует с алыми цветами, синяя скатерть — с оранжевыми апельсинами, голубое небо — с желтым полем пшеницы. Форма в живописи выявляется и в антитезе «свет и тень». Противопоставление контрастов создает драматургическую основу: красавица и дурнушка, богатый и бедный, счастливый и несчастный, умный и глупый, добрый и злой, сильный и слабый, победитель и побежденный и т. д. Соприкасаясь

со всеми элементами композиции, контрасты во многом определяют сюжет, их значение трудно переоценить, оно универсально.

Как правило, в самом начале произведения заявлен характер его конструктивной идеи. В драматургии это называется *экспозицией*. Построение сюжета — композиция, где активно действуют контрасты. Избегая их роли, художник обедняет композицию, поскольку именно они вырабатывают энергетический потенциал, тем самым становясь движущей силой всего художественного произведения. Жизнь без движения невозможна — в этом заключается развитие любого содержания. Самый яркий признак движения в сочинении — *кульминация*, где сосредотачиваются и сходятся все линии произошедшего, видны знаки последующего. Таким образом, *движение есть закон развития действия*, при отсутствии которого подлинного произведения искусства не возникнет.

Принцип движения в композиции «работает» не только на развитие действия, но и на развитие художественного образа, который складывается из проявлений типичных свойств характера. Понимание «типического» свойственно людям на уровне устоявшихся стереотипов действительности, этот пласт существует в массовом сознании, поэтому режиссеру гораздо легче обращаться с таким материалом и находить публику. Но интереснее и сложнее искать уникальное, индивидуальное, особенное — причем искать даже в типичном и привычном. Художественный образ отображает мир во всех проявлениях, которые могут быть самыми разными, следовательно, и образы могут быть самыми разными. Чтобы не потеряться и не запутаться в этом множестве, необходимо понимать, что правдивость образов находится в прямой зависимости как от сюжета, так и от его развития — то есть композиционного построения.

Немаловажным в законах композиции остается вопрос преемственности — на основе знаний о богатейшем опыте предшественников художник должен открывать новое в ис-

кусстве, видеть потенциал открытия в череде обычного. *Закон новизны* продиктован все тем же разнообразием жизни, в котором человек способен проявляться по-новому. Неожиданное состояние, движение, действие, поступок... — и это может стать событием в искусстве. Однако новизна таит опасность, чреватую спорами, неприятием, осуждением... Художнику потребуются смелость, готовность к непониманию окружающих. История искусства насчитывает множество таких примеров, и часто бывало, что великие творцы опережали свое время, их достижения находили отклик публики лишь спустя века. В этом смысле у художника всегда есть выбор — быть понятным «здесь и сейчас» у массовой аудитории, не претендуя на оригинальность и место в истории искусства, или рискнуть без каких-либо гарантий, вступив на территорию неизведанного (или хорошо забытого), ведь новизна в искусстве, так или иначе, никого не оставляет равнодушным...

Мне было лет десять, но хорошо помню, какие споры разгорелись о прозвучавшей в 1957 году полифонической пьесе Родиона Щедрина «*Vasso ostinato*». У консерваторов она вызвала категорическое неприятие, у других слушателей — восторг: новизна современной темы, изложенной в классической форме. Мнения разделились, а произведение не осталось незамеченным. Но есть и более радикальная новизна: изложение темы новыми художественными средствами и абсолютно новым композиционным решением. Такими явились балеты Юрия Григоровича «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Щелкунчик», «Лебединое озеро» (редакция 1969 г.), «Спартак», «Иван Грозный», сейчас уже ставшие классическими шедеврами в мировом театре. Особо отметим балет Григоровича «Ангара» на музыку Андрея Эшпая (по пьесе А. Арбузова «Иркутская история») — один из немногих в советском репертуаре, созданный на современную тему: идеологическая линия государства, стройка в Сибири, герои — строители светлого будущего. Здесь был необходим модернистский подход.

Спектакль композиционно выстраивался на основе классической балетной режиссуры и по форме классического танца, но — с измененной лексикой: сломанные линии, элементы городского фольклора.

Законы искусства основаны на диалектике, а техника композиции — это сумма приемов, накопленных за всю историю мирового искусства, поступательно развивающейся во времени с возникновением новых идей и концепций.

Балет «Легенда о любви» является яркой иллюстрацией всех законов композиции, о которых сказано выше. Здесь во взаимозависимости связаны все формообразующие элементы произведения — либретто, музыка, хореография, художественное оформление. Нет смысла разбивать это единство попарно — говорить, например, только о связи музыки и либретто или только о музыке и режиссерско-хореографическом воплощении балета, поскольку процесс его создания проходил поэтапно: музыка основывалась автором на либретто, драматургическое построение партитуры связано с композиционным построением либретто и полностью ему отвечает. Режиссура и хореографический текст выстраивались балетмейстером в соответствии с развитием музыкально-драматургической основы, и к этому комплексу плюсуется такой же важный по значимости элемент композиционного построения спектакля, как художественное оформление. Ансамбль исполнителей с его профессиональным мастерством и артистичностью призван донести замысел либреттиста, композитора, балетмейстера и художника до зрителя, вызвать в нем мысли и эмоции...

Вторая картина второго действия (в редакции балета 1965 года была поставлена народная сцена, но вскоре ее купировали) начинается перед дворцом, с выхода по диагоналям, с обеих сторон от книги (символический образ балета), придворных офицеров, а Визиря — по прямой линии. Основу костюмов составляет черный цвет. Вслед за

ними на сцену выходят две группы придворных. По хлопку в ладоши Визиря (вступление к «Танцу шутов») открывается книга — двери в личные покои Мехменэ Бану. Царица в позе лотоса восседает в центре — красный костюм с черной повязкой на лице, это центральная фигура всей композиции. К ней приковано всё внимание — и не только зрителей, но и окружения (Визирь, придворные, офицеры, распахнувшие двери покоев горбатые шуты в черных костюмах с длинными рукавами «смирительных рубах»). Придворные двумя группами и офицеры по три человека стоят с двух сторон от книги короткими диагоналями. Выстраивается треугольник или иерархическая пирамида, вершина которой — царица.

С правой стороны из первой кулисы появляется Шут-горбун (солист), его одеяние — в красных тонах. В основе танца Шута — бесконечный бег. На Востоке уродство всегда вызывало смех. Балетмейстер и художник усугубляют образ: помимо физических изъянов — горба и хромоты, длинные рукава его рубахи говорят о безумстве Шута. Хореограф выстраивает композиционные линии движений этого персонажа так: прямая по авансцене *Sauté (cote)* с одной вытянутой ногой вперед, другая согнута в колене — назад, при этом корпус подается вперед — к вытянутой ноге (основание пирамиды). Две диагонали слева: 4 двойных *Saut de basque (содебаск)*, затем — справа три двойных *Saut de basque* с согнутыми ногами. Затем небольшой променад и позировки. Центр — вертушка: три пируэта *Rélevé (релеве)* с двумя турами на вторую позицию — эта комбинация повторяется четыре раза. И круг: *Grand Jeté en Tournant (гранд жете ан турнан)* в графическом рисунке бега и двойной *Saut de basque* с согнутыми ногами. Это классическое построение вариации. Шут всегда находится напротив царицы, но антураж — шуты в черном цвете — остаются между ними. Что это — ограждение, защита правительницы от сумасшедшего Шута? Но и те — такие же безумные уродцы. И почему балетмейстер создает пластический образ Шута

в позах, прыжках и вращениях, рисующих неустанный, до изнеможения, бег?..

Когда я готовил эту роль, Григорович просил использовать длинные рукава в каждой комбинации, чтобы они постоянно «работали» на образ. Замечу, что многие исполнители партии Шута рукава собирали, чтобы ничто им не мешало ни во вращениях, ни в прыжках. Конечно, рукава по два с половиной метра каждый создают во время стремительных движений, исполняемых в очень быстром темпе, колоссальные трудности, запутываясь и наматываясь! Но значение развивающихся или тянущихся по полу за полусогнутым хромым горбуном красных длиннот является определяющим для роли. И — для всей этой сцены, красноречивой и символичной, которая, по сути, является экспозицией образа Мехменэ Бану. Он таинственно закрыт, спрятан, усмирен, потому что полон страсти...

Черная повязка скрывает ее лицо — некогда прекрасное, а теперь безобразное. Черные шуты, все движения на Grand plié и пластика которых создают горизонталь, — прикрытие лица Мехменэ Бану, а красный Шут на протяжении всей вариации — вертикаль в прыжках и вращениях — бег царицы от своего уродства и от самой себя. Соединение красного и черного цветов (как в костюме царицы, так и в костюмах шутов) говорит о душевном состоянии героини. «Танец шутов» заканчивается прыжком красного Шута на руки к черным, которые поднимают его и в горизонтальном положении уносят за кулисы. Значение этой важной детали, относящейся к композиции образа царицы, нам предстоит узнать в третьем акте! В оркестре нет паузы, что неслучайно: в партитуре — Attaca. Но почему? Безучастно восседает на троне царица, как изваяние. Но красный — цвет страсти, черный — печаль, и их контраст — диалектика. Уже в этой сцене рисуется психологический портрет героини. И графика ее судьбы. Но пока это лишь одна сторона — внешняя — уродство. В «Танце придворных танцовщиц» предстанет другая, а позже зритель поймет, что царица прекрасна... Вот

почему нет даже короткой паузы между номером шутов и номером танцовщиц, Attaca — постепенно разворачивающаяся презентация внешнего и внутреннего образа Мехмене Бану.

Пластика и хореография композиции «Танца придворных танцовщиц» выстраивается на вертикальных линиях, даже если они ломаются, наполняя атмосферу покоев эротическим содержанием. Страсть царицы к Ферхаду глубоко запрятана, и танцовщицы чувственными движениями провоцируют царицу на взрыв эмоций. Две солистки — в белых костюмах с красными цветочками и бубенчиками под подбородком, а костюмы кордебалета имеют противоположное значение: красные цветочки на черном фоне. То есть костюмы танцовщиц-солисток и кордебалета, как и костюмы Шута и его окружения, уравнены и визуально «складывают» портрет царицы. В момент кульминации «Танца придворных танцовщиц» вместе с ними в середине графической композиции оказывается Шут. Это не простое соединение персонажей, но обдуманная предпосылка в режиссерском замысле сцены: при совмещении гротеска (шуты) и лирики (танцовщицы) завершается образ царицы — в его сложном психологическом наполнении...

Отметим, что в композиционном построении танцев шутов и танцовщиц существуют общие линии, по которым перемещаются фигуры: диагонали, прямые, центр, круг. В этом есть как последовательность хореографической мысли, так и развитие психологического образа героини. Например, в данном контексте фигуры в центре будут определять, конечно, саму царицу. Оставаясь всё это время на заднем плане в неизменной позе, тем не менее, центром притяжения и неослабевающего внимания является именно она, на ней сфокусирован взгляд зрителя. Движения по замкнутому кругу Шута и танцовщиц символизируют страсть царицы — затаенную, запретную, безысходную...

Обусловленной становится и общая кода этого, казалось бы, дивертисмента. Здесь Григорович показывает вершину

искусства балетмейстера и в драматургии, и в режиссуре, когда в код вступает сама Мехменэ Бану. Это уже не дивертисмент, а полнообъемная драматическая сцена. Балетмейстер раскрывает режиссерскую мысль всей картины простым, но безошибочным штрихом: поднявшись с трона, царица проходит в окружении прекрасных танцовщиц и уродливых шутов, и общее с ними шествие во взаимном проникновении красоты и уродства символизирует ее цельный образ. Эта символика в пространстве сценического действия решает и картину, и диалектику главной героини. В каждом внешне спокойном шаге — внутренний психологизм женского начала: буря страстей (ярко-красный костюм) и горечь печали (черные вуаль и шлейф тянущегося за царицей плаща)...

В мировом балете не было монологов, по глубине эмоционального напряжения равных тем образцам, которые существовали на драматической сцене еще со времен древнегреческого театра. Подобный уровень в балетном спектакле мог достигаться в картине, сцене, дуэте, полных эмоций и содержательности, но монологов таких прежде не было. Впервые в истории балетного театра именно «Легенда о любви» дала миру выдающийся пример — монолог царицы Мехменэ Бану. Скупые пластика и хореографическая лексика предрешали трагическую судьбу женского образа в балете как искусстве. Путь самоотречения во имя любви и страдания выносит на первый план духовную силу героини: даже когда вместо благодарности за свою жертву Мехменэ Бану пожнет несчастье и горькое одиночество, она не пожалует о том, что спасла свою сестру Ширин. Ее жертвенный поступок — осмысленный выбор. Мехменэ Бану — Личность, причем явившаяся миру из пласта восточной культуры, где место женщины всегда ущербно по отношению к превосходящему положению мужчины. Эта героиня своим появлением в балетном искусстве ломала в 1960-е годы множество привычных стереотипов — та самая «новизна», но в данном случае Мехменэ Бану представляет ценность уже

культурологического уровня: по сути, состоялась **революция в представлении женского образа...** Все предыдущие героини — жертвы обстоятельств, социальной несправедливости и мужского непостоянства, но Мехменэ Бану кардинально выбивается из этих драматургических клише и стоит особняком.

* * *

Гармония, по определению древнегреческого мудреца Гераклита, возникает из борьбы противоположностей. И на основе их гармонического единства появляется красота. У Сократа «прекрасное» из характеристики внешнего проявления становится уже идеей и понятием. Платон часто ставит рядом понятия «прекрасное» и «благое», но второе ставит всегда выше первого. Иными словами, духовная, нравственная красота ценится больше, что вошло и в Новое время как неотъемлемое условие целостности — сочетания в человеке внешней и внутренней красоты. При отсутствии физической красоты духовная словно компенсирует ее, позволяя человеку быть причастным к высшей степени своего проявления — к совершенству (например, Эзоп)... Но как раз эта разбалансировка и провоцирует конфликтное столкновение! Диалектическая связь между прекрасным и безобразным (по аналогии с трактовкой соотношения добра и зла) также включает в себя возможность саморазрушения — как ужасного, так и прекрасного. Равно как и наполнение внешне безобразного внутренней красотой, и выхолащивание из прекрасной внешности красоты внутренней. В мировой драматургии данный диссонанс использовался на протяжении тысячелетий, примеров тому — множество...

В современной хореографии неотъемлемой частью драматического содержания становится символ (А. Петров «Берег надежды», либретто Ю. Слонимский, балетмейстер И. Бельский) — интуитивная идея, и мы зачастую не спо-

собны объяснить ее адекватным понятием. В свою очередь из символа рождается образ, но, укрытый символикой, он не всегда доступен осознанию. Либо он предлагает варианты трактовки, и тогда в чередѣ возможных смыслов нам важно выявить логическую взаимосвязь. Даже если противоположности объединяются в идее и содержании, все же неминуемо сохраняется их антагонизм. Вопреки логике, символ становится некоей силой к подавлению этого противостояния, и в такой парадоксальности символа заложено разрешение конфликта. Это интеллектуальная, очень серьезная работа, которую нередко балетмейстеры упрощают, например, не давая имен своим героям, ограничиваясь общим неконкретным обозначением: Девушка, Юноша, Возлюбленная... Такой прием ведет к тому, что герои усреднены, обезличены, лишены характера, индивидуальности — элементарный путь в хореографии. И напротив, понимание аллегорической концепции символа расширяется в зависимости от решения более сложных художественных задач. Могу сослаться на собственный балетмейстерский опыт — хореографические миниатюры «Белое-Чёрное» на музыку С. Рахманинова и «Двухголосная инвенция» на музыку Р. Щедрина. В самом названии уже есть символ, определяющий в красках конфликт, характер персонажей, драматургию взаимоотношений, потенциал для развития каждого образа, трактовку движений в танце и так далее. Но если в первой миниатюре контраст мог быть радикальным, то во второй — не столь ярко выражен, предполагая смысловую нюансировку...

В балете «Легенда о любви» балетмейстер Григорович использует символическое значение простых цифр, но, по сути, и сами цифры являются знаками и что-то выражают. Мы говорим о так называемых арабских цифрах, — «Легенда о любви» разворачивается на Востоке. Хотя эти знаки пришли из Индии, тая в себе загадки эволюции сознания и символизируя эволюцию жизни. Разумеется, у знаков есть толкование. Горизонталь — связь, вертикаль — отсутствие

чувств и привязанностей, изогнутая линия — любовь, пересечение их — выбор. Таким образом, зная эти основные направления, можно «конструировать» (и читать!) смыслы. В искусстве балета — в зависимости от музыки или нарушая эту зависимость — мы имеем не только счет (музыкальный) в звуковом ряде, но и графику, рисунок в ряду визуальном, мы имеем линии, которые помогают в создании, раскрытии, понимании образов! Большинство людей, в том числе и находящихся непосредственно в профессии, этот рисунок не воспринимают, не умеют его вкладывать и читать. В их представлении все это — лишь набор последовательно назначенных движений, который надо заучить и просто повторять, раз за разом выходя к зрителю. Но если эти смыслы все-таки заложены, а исполнитель, не зная о них, их в себе не несет — это обедняет содержание роли и постановки в целом...

...Музыка танцев шутов и придворных танцовщиц уходит в «далекое» пьяно, и мы ее еще слышим, но вдруг тяжелым подавляющим аккордом начинается монолог царицы — в отрешенности от окружающего мира. Десять аккордов. Это не просто смена поз, а содержание ее чувств и мыслей. Каждая поза царицы выявляет все более возрастающие отчаяние и сопротивление. Первый аккорд — падение на два колена с перегибом корпуса назад и закрывающими лицо и голову руками — страшное отчаяние. Поза сравнима с цифрой 2, которая в арабской символике означает «растение». Здесь горизонтальные линии двух голеней и стоп балерины образуют корни, связывающие ее стан с землей. Изогнутая линия торса и рук, как переплетение ветвей, — любовь. Второй аккорд — царица пала ниц. Горизонтальная линия в этом контексте — отказ от любви, одиночество. Программируя последовательность предстоящих событий, балетмейстер на третий и четвертый аккорды создает две взаимосвязанные позы (вторая следует из первой), характеризующие образ Мехменэ Бану уникальным рисунком,

которого прежде в балетном искусстве не было. Казалось бы, простая графика, но в символическом прочтении эта фигура обретает метафизическое значение.

Первая (третий аккорд) — горизонталь женской сущности, которая зиждется на четырех вертикальных линиях, уходящих в землю. Вторая (четвертый аккорд) — поднятая на 90 градусов нога дает вертикаль, создавая в соединении с горизонталью пересечение. Что означают эти четыре вертикали и одна горизонталь? Здесь мы находим тайну цифры 4 — человек, а его символ — крест. Значение креста — выбор. Используя горизонтальные и вертикальные линии в образе царицы, балетмейстер представляет ее в борьбе противоположностей, в стремлении к состоянию гармонического единства женской страсти с данной свыше властью — может ли она, могущественная правительница, позволить себе любить?..

Любовная коллизия возникает в этом советском балете, по сути, «по социальному признаку» (как, например, в классической «Жизели»), но далеко не каждый советский балет имел тенденцию стать классикой мирового балетного искусства. В «Легенде о любви» такой потенциал закладывался на всех уровнях — идея, драматургия, музыка, режиссура, хореография, оформление спектакля, исполнительство. Сложный психологизм главной героини строится на рефлексии — на «табу» и постоянных неразрешимых противопоставлениях. Разум и чувства вступают в схватку — Мехменэ Бану должна сделать трудный выбор. Монолог царицы заканчивается той же горизонтально-вертикальной позой (повторение позы третьего и четвертого аккордов, как и в начале монолога) — но опора уже не на землю, а на трон: власть от Бога не только дает силу, но обязывает и ограничивает. Здесь вертикаль — это разговор с Всевышним. И выбор царицы не может быть свободным...

Дальнейшее действие показывает, как в хаосе мятежной души страсть царицы питалась надеждой на взаимную любовь. Однако надежда оказывается не только тщетной,

но растоптанной, и уже боль обиды и унижения смешивается с бессильной злобой. Отнятое право выбора, несбыточность гармонии вызовут в царице жестокость, агрессия выльется на придворных (вторая картина второго акта — диалог с Визирем и картина «Погоня»). Но потрясающий «парадокс»: определить царицу как «классическую злодейку» не получается! Это также являет «новизну» в драматургии современного балета.

Крест Мехменэ Бану мы увидим еще раз — адажио царицы и Ферхада в третьем акте балета. Уже после всех гонений на Ширин и Ферхада, Мехменэ Бану в грезах представляет свою любовь взаимной, как будто всё состоялось так, как она хотела. Это и мечта, и размышление: в конце адажио ее поза принципиально изменена. Ферхад держит царицу, но из высокой вертикальной поддержки она сползает с плеча любимого к его ногам — в тотальную горизонталь. Вспомним финал танца красного Шута!.. Это видение помогает царице переосмыслить роковую страсть: оказавшись поверженной, в повиновении у «простого смертного», она лишилась бы поддержки Бога. Повторим: Мехменэ Бану — не только правительница, но, прежде всего, сильная личность. Она видит на двух чашах весов две любви — к Ширин и к Ферхаду, но возжеленное счастье предполагает предательство. Либо сестры, не знающей о том, что царица пожертвовала ради нее красотой. Либо веры, сложив к ногам мужчины верховную власть. Красота — частное, страна — от Бога. Мучительные вопросы невыносимы — героиня не пойдет ни на низость, ни на абсолютную жертву во имя любви...

Как правило, мы воспринимаем тот или иной образ в изначальной трактовке тех, кто его создал, и поэтому предпочтение при выборе исполнителей режиссером-балетмейстером первостепенно. Григорович — тот мастер, в адрес которого сложно было бы предъявить претензии о несоответствии исполнителей ролям. Безусловно, это истинный

режиссерский дар — заранее определить, увидеть оптимальное соответствие. Это относится и к композиционному построению того или иного образа.

В начале артистической карьеры Алла Евгеньевна Осипенко виделась руководству театра имени Кирова в Ленинграде исключительно в лирическом амплуа. Но многие балетмейстеры и критики отмечали ее своеобразные индивидуальные трактовки ролей в классических балетах — она находила свое решение для воплощения таких образов, как Одетта-Одиллия, Раймонда, Джульетта и других. Ее творческая встреча с Юрием Григоровичем в балете «Каменный цветок» изменила амплуа Осипенко: Хозяйка Медной горы — образ совершенно новый в балетной драматургии, и явилась балерина с началом трагической актрисы. Эта грань ее таланта обусловила выбор Григоровича: именно Алле Осипенко предстояло не только первой исполнить роль, но и с нуля создать Мехменэ Бану. Увы, станцевать ее первой на сцене помешала травма, полученная балериной в процессе репетиций...

Тем не менее, первичная работа Осипенко, осмысление ею труднейшего образа уже задали вектор развития — какой должна быть Мехменэ Бану. Состоялось истинное открытие, прорыв, восхождение балетного искусства на новый уровень — уровень психологического дуализма. Алла Евгеньевна на мой вопрос: как они работали с Григоровичем, сказала, что он ничего не объяснял, только показывал. Об этом методе работы балетмейстера я знаю и по своему опыту: как бывшему танцовщику, ему так легче «объяснять», и артист сам должен уловить мысль и воплотить ее в образе. Получается, что балерина восприняла задуманное автором интуитивно, поскольку нельзя считать случайным совпадением тот посыл одухотворенности, который обнажил, в первую очередь, мировоззренческую суть самой Осипенко. Но именно в этом партнерстве определился тот максимум в приближении концептуального, лишь воображаемого образа к его психологическому наполнению,

который наделил Мехменэ Бану глубиной и силой. Такое бывает только тогда, когда связь творца с материалом возникает на личностной волне, и в результате находится необходимое — конгениальное! — воплощение. Задачи перед создателями балета «Легенда о любви» стояли сложнее! Современная хореография требовала нового языка, необходимы были и новые для балета идеи; устоявшиеся, привычные рамки нужно было не просто раздвинуть, а разрушить, чтобы явить миру новый образ, способный убедить и профессионала, и зрителя в своей состоятельности, в своем праве на место в искусстве. И «Легенда о любви» живет на сцене уже более полувека, не утратив красоты, идейности, тайны. А главный его секрет — «сложносочиненная» героиня.

Женщина с характером-вулканом, сосредоточившая в своих руках верховную власть и беспрепятственные возможности, вынуждена страдать от неразделенной любви? Но — нет, царица выбрала путь жертвенности, постигая в ней не бессилие свое, а силу власти нравственной. Именно первая исполнительница партии Мехменэ Бану даровала ей столь богатое содержание. Монолог Осипенко — это экстаз отчаявшейся, жестокой и несчастной женщины. Казалось, что невозможно объединить в одной балетной роли три настолько противоположные начала: Власть, безответную Любовь и Жертвенность. По большому счету это три разных образа, которые по примеру аллегорических пьес могли бы исполнять три артиста — каждая из этих задач по-своему трудна...

Власть всегда безнравственна. Любовь призвана творить добро, но подвергается ударам и испытаниям. А безответная любовь — какая участь ей остается? Жертвенность — только от мудрости. Но если первая и вторая ипостаси образа создают предпосылки к враждебности, возможно ли торжество мудрости? Тайна Мехменэ Бану состоит в этом конфликте, но имеет две стороны — позитивную и негативную. И героиня вправе пойти как в одну сторону, так и в другую.

Поэтому так важен ее выбор. Но интересно, что понять и оправдать царицу зритель сможет в любом случае — что бы она ни выбрала! Мехменэ Бану идет по более трудному и болезненному пути, поскольку ее характер сильнее Власти, сильнее неразделенной и потерянной Любви. За скупостью каждой позы, в каждом движении она сосредоточенно прячет доведенную до совершенства «подстрочную» мысль. Окружение царицы бдительно, поэтому глава государства не может позволить себе ни малейшей откровенности, и никогда эта сдержанность не возместит ее потерь. Мехменэ Бану совершает духовный подвиг в противостоянии злу, раздирающему ее изнутри, претерпевает тягостное и вполне осознанное перерождение — и восходит к Мудрости...

Однако, финал балета далек от оптимистического пафоса: героиня — во всем ее превосходстве, могуществе, духовной красоте, с одержанной победой над своими страстями и желаниями — остается в одиночестве. Понимая всю безысходность, она остро чувствует пустоту, в которой ей придется доживать свой век...

Перед нами — вовсе не банальная история с «любовным треугольником» о двух сестрах-соперницах и гордом красавце, делающем свой выбор в пользу юной красавицы! «Легенда о любви» — сложнейший балет как по концепции, так и по художественной форме. Можем допустить, что Юрий Николаевич Григорович многое создавал, повинувшись интуитивному озарению, не позволяющему что-либо объяснять и проговаривать словами. Но когда в результате поисков, идей и вариантов складывается такой шедевр, как «Легенда о любви», то обусловленность всех его элементов, тщательно выверенных, гармонически сложенных воедино с соблюдением всех законов композиции, не оставляет никаких сомнений — Мастер с самого начала четко знал, что делал. С самого начала он взялся за выполнение столь многоплановой задачи, понимая все ее парадоксы и определяя все ее решения...

ЧИСТЫЙ ТАНЕЦ

*Светлой памяти
Льва Александровича Поспехина...*

«Чистый танец» как направление существует в хореографии весьма продолжительное время. Заметим, речь не о танце как таковом, насчитывающем в истории человечества не одно тысячелетие, а собственно о зародившемся в XVI веке балетном искусстве! И обратимся к понятию «чистое искусство» с его основной формулой «искусство для искусства», образованной идеями Теофиля Готье и Шарля Бодлера. В Англии эти идеи трансформировались Уолтером Патером в концепцию эстетизма и эстетическую формулу Джона Китса *«Красота есть единственная истина»*. Самым ярким проводником этих идей в России стало художественное объединение «Мир искусства» — плеяда выдающихся представителей и великие достижения, одно из которых — «Русские сезоны» Сергея Дягилева.

В основе данной теории заложено утверждение о независимости художественного творчества. Смелая позиция, однако живописец, музыкант, писатель, артист — все они материально зависимы от общества: какой бы прекрасной ни была их идея, на ее воплощение необходимы средства. «Палка о двух концах», и тот же Дягилев на ней споткнулся. Если миром правит экономика, то любой процесс, включая художественный, продиктован законами экономического развития. И живописец у мольберта, и писатель, отгородившийся от мира в кабинете, и композитор за роялем — как бы ни открещивались свободные художники от всех социально-политических проблем, эти проблемы их рано или поздно настигают. Важно и другое: ни один художник не сможет освободить свой разум и свою память от накопленного человечеством опыта, который на ментальном, подсознательном или практическом уровнях присут-

ствуем в каждом из нас, руководит нашими действиями и решениями. Можно плыть или «по течению», или «против течения», или «вдоль течения», но «течение» есть всегда — как данность, и быть от него «свободным» можно только «на берегу». К тому же любой художник ждет от общества отклика — понимания, одобрения, со-чувствия... Если его отвергли, осмеяли — он страдает, если приняли, прославили — он этим пользуется. О какой же независимости в искусстве можно говорить, в принципе? Есть идеализм и есть реальность, и они непримиримы....

Выдающиеся проявления в искусстве и литературе часто возникают на стыке эпох, когда старое еще живо, а новое, если и родилось, еще не нашло для себя ни содержания, ни формы. В поиске согласия между ними, перетасовывая исходный материал, понемногу обретается жизнеспособный тип единства и полноценность, искусство делает очередной виток. Эпоха модерна, когда и появился «чистый танец», наиболее ярко воплощает концепцию синтеза и «плавильного котла»: художественные стили разных времен и народов смешались и обрели новое звучание. Взаимопроникновение традиций — остроконечная невесомая готика Средневековья и стройный в своих массивах, идущий от Античности классицизм, куртуазно-витиеватые излишества барокко и озорной неотесанный фольклор, экзотические изыски и этническое ремесло, романтический декаданс с его уклоном в мифологию и мистику — дало принцип новаторства. Сильнейший эстетический импульс к многогранному подъему искусства конца XIX — начала XX веков! Но в хаотичном разнообразии, в неопределенности эстетической опоры художник не всегда находит содержательный смысл, а значит, не способен его выразить. И наоборот: определенность любого художественного направления и течения задает ограничительные стяжки, когда форма тесно связана с содержанием. Для художника выбор «свобода или несвобода?» принципиален. Но, так или иначе, и то, и другое может привести его к неудовлетворенности в познании смысла собственного