

Премьеры



Е. Куриленко

ГЕРОИКА, ЛИРИКА, КОМЕДИЙНОСТЬ НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

Всякая премьера — событие в творческой жизни театра, труд и праздник одновременно. Но бывают события особые, знаменующие собой, по сути, рождение нового жанра. Касается это, конечно, в первую очередь той музыки, к которой обратился данный театральный коллектив. Но в немалой степени это относится и к самому спектаклю. Об одном из таких событий мы и хотим рассказать...

В дни фестиваля «Ленинградская весна» Театр оперы и балета имени Кирова показал зрителям свою новую работу — балет Т. Хренникова «Гусарская баллада» по мотивам пьесы А. Гладкова «Давным-давно»¹.

Ленинградцам не впервые выступать первооткрывателями. Причем не просто впервые «ставить новый балет», но и решать сложные, жизненно важные задачи в области хореографии и балетной музыки.

Нынешнюю премьеру зрители и критики ждали с нетерпением, с доверием к таланту и мастерству создателей спектакля. Но и с тревогой, ибо понимали, сколь сложны проблемы трансформации драматического произведения в иной театральный жанр — хореографический. При этом новому балету предстояло быть лирико-комедийным с героическим оттенком, а это жанровое наклонение — редкость, и оно предъявляет поэтому особые требования и к постановщикам и к исполнителям.

Идея создания балета принадлежит О. Виноградову. Но откажись Т. Хренников от предложения писать музыку — и в балетном театре сегодня, думается, не появилась бы «Гусарская баллада» — столь тесно образы пьесы слились в сознании слушателей с музыкой именно этого композитора.

Как известно, Т. Хренников уже дважды обращался к этому сюжету. В 1942 году Центральный театр Красной Армии, эвакуированный в Свердловск, поставил пьесу А. Глад-

¹ Автор либретто и постановщик О. Виноградов, балетмейстер-постановщик Д. Брянцев, музыкальный руководитель спектакля и дирижер В. Гергиев, художники Ш. Пастух (декорации), Г. Соловьева (костюмы).

«ГУСАРСКАЯ БАЛЛАДА» Т. ХРЕННИКОВА

«ЛУШКИНСКИЙ ВЕНОК» Г. СВИРИДОВА

«ЛУШКИН» А. ПЕТРОВА

кова. Она идет в театр по сей день с музыкой Т. Хренникова, превратившей «Давным-давно» в спектакль подлинно музыкальный. Двадцать лет спустя, по признанию Э. Рязанова, именно прелестные песни, образительная музыка побудили его ставить кинофильм «Гусарская баллада» (для него было сочинено шесть новых инструментальных эпизодов). Таким образом, нынешнее прочтение — хореографическое — третье и, пожалуй, наиболее сложное, ибо оно потребовало от композитора принципиально иного подхода к драматургии спектакля, к системе его образных связей, к уже имеющемуся музыкальному материалу.

Мы не откроем ничего нового, если скажем об исключительной театральности музыки Хренникова, проявившейся в его многочисленных и разножанровых сценических сочинениях и ставшей в определенной мере чертой инструментального стиля. Но то, что вокальные номера (не говоря уже об оркестровых), звучавшие в драматическом спектакле, так естественно «перевоплотились» в зримо хореографические, позволяет говорить об особой природе этой театральности. И заключается она в том, что в музыке к таким спектаклям, как, например, «Много шума из ничего» и «Давным-давно», мы не только слышим характерные интонации речи того или иного персонажа, но зримо представляем себе образы спектакля в движении, в пластике. Не случайно А. Попов во время репетиции пьесы «Давным-давно» в Центральном театре Советской Армии подметил — ритм спектакля, движения и жесты актеры легче находят, когда звучит музыка Хренникова.

Хрестоматийная мысль, что авторы балета вправе по-своему трактовать литературно-театральный первоисточник. Иначе и быть не может: перенести его полностью, без каких-либо утрат на музыкальную сцену, тем более балетную, практически невозможно, и объясняется это теми различиями, которые кроются в природе драматического и балетного театров. Даже тогда, когда сценарист, композитор, хореограф имеют четкую, хорошую драматургию, точное следование за пьесой может перейти в иллюстрирование перипетий сюжета без обобщенного постижения внутренней жизни образов средствами танца. Вместе с тем, ни зрителей, ни хореографов не может сегодня удовлетворить решение сюжета (тем более комедийного!) в условно-абстрактном плане, что порой приводит к отанцовыванию «голой» схемы.

Композитор и постановщики «Гусарской баллады» избрали верный путь: максимально придерживаясь идейного, сюжетно-образного

строга первоисточника, правдиво рассказать о воинских подвигах «кавалериста-девицы». Они подчинили его законам современного балетного театра.

Драматургия «Гусарской баллады» основана на сквозном симфоническом развитии музыкальных и пластических лейттем и лейтинтонаций; при этом действительность танца объединяет мелкие эпизоды в крупные инструментальные картины. Впечатление о номерной структуре обманчиво, хотя мелодический рельеф действительно четко очерчен и закруглен². Чередование небольших, но эмоционально-выразительных лейтинтонаций с развернутыми танцами-характеристиками позволило показать музыкальные образы в развитии. В свою очередь постановщики получили возможность психологически тонко очертить процесс становления этих образов.

Каждый герой балета наделен индивидуальной пластической речью, в изобилии расцвеченной множеством интересных деталей, характерных штрихов. Из соединения чистой классики и элементов движений почти обычных вырастает комедийная, острая характерность многих персонажей, и соединение это выглядит очень естественно: балет-комедия, как ни один другой жанр, требует особой, часто бытовой, типизации, привлечения «изобразительных» средств и в музыке, и в хореографии.

Умелое использование системы хореографических лейтмотивов проявилось в закреплении и развитии определенного круга движений, жестов, поз за каждым персонажем балета, так достигается большая мера индивидуализации образа. Например, даже на фоне общих танцев гостей (Полонез, Мазурка) в сцене бала каждая из четырех кузин получает свою характерную хореографическую партию.

«Гусарско-кавалерийский» элемент в пластике Шуры-корнета и особенно Ржевского, заданный в первом акте, позволяет в дальнейшем легко переключаться из комедийной сферы в героическую и наоборот.

В лирической линии сюжета акцентируется «укрощение строптивого» гусара, с усмешкой взирающего на смущенных барышень в первых сценах, пережившего, хотя и не подозревающего об этом, своего рода «любовь-поединок» и, наконец, сраженного неожиданным открытием: смелость и мужество свойственны и слабому полу. Покорность Ржевского в

² На генеральной репетиции в спектакле были «монотажные паузы», явно нарушавшие кое-где непрерывность музыкального развития. Думается, это было связано с известной «необжитостью» спектакля, ибо с каждым новым показом балета таких «пауз» становилось все меньше и меньше.

эпизоде «нового» знакомства Шуры с отрядом гусар (уже в ее истинном, девичьем облике) отражает не только потрясение перед ошеломляющим открытием, но и пробуждение нового, неведомого ранее чувства нежности и заботливого преклонения перед любимым человеком.

Следует отметить, что «балетная» Шура Азарова — несколько иная, чем ее прототип в пьесе. Композитору важно подчеркнуть постепенное рождение из девочки-шалуньи, в первых сценах мало чем отличающейся от озорных кузин-подружек, подлинного героя. Веселый маскарад с переодеванием — лишь забавная случайность, в результате которой Шура дважды знакомится с поручиком Ржевским, оба раза слушая новый вариант рассказа о гусарской славе. В их первом дуэте бывалый гусар обучает юного друга законам воинской доблести и чести (хореографический рисунок построен на параллельном движении танцующих: Ржевский как бы направляет действия корнета).

Не притворное кокетство, а истинное смущение юной девушки перед красавцем-гусаром движет Шурой в их лирическом «дуэте-знакомстве». Синкопированный ритм постепенно «раскачивающейся» мелодии, изложной параллельными терциями, а затем секстами, передает испуг и трепет барышни, что своеобразно отражено и в ее пластике. Но четко размеренная поступь аккомпанемента как бы открывает нам чувства другого героя: Ржевский уверен в себе, не прочь прихвастнуть, поразить силой и стойкостью (сложнейшие поддержки в хореографии подчеркивают это).

В этом небольшом дуэте постановщики чисто танцевальными средствами, включающими характерные, быстро узнаваемые «смысловые» элементы движения, передают целую гамму контрастных чувств героев.

В следующей сцене на балу герои переживают первое чувство ревности, пытаются сразиться друг с другом на дуэли. Перелом в весело-водевильном их бытии наступает с известием о нашествии Наполеона. Не сразу юная племянница майора Азарова принимает решение следовать за выступившими против врага войсками. В ее облике нет черт романтической героини с претензиями на роль Жанны д'Арк. Но и не мгновенно вспыхнувшая страсть к красавцу-гусару становится причиной смелого решения³.

³ Отметим, что менее убедительным представляется сходный по мысли заключительный эпизод спектакля: Шура, превратившаяся из корнета снова в милую девушку, после лирического Адажио с поручиком Ржевским устремляется за уходящим отрядом гусар.

Ключ к пониманию этого образа и жанрового своеобразия спектакля в целом — сцена прощания с домом. Символом родного очага, а шире — Родины, стала «Колыбельная Светланы». Композитор расширяет этот эпизод, вводя в песню новую мажорную середину. Расширяется и эмоциональный, психологический диапазон звучания сцены: в героине пробуждаются патриотические чувства и растет вера в свои силы, в возможность их применения на благо Родины.

Эту идею авторы передают в лирико-романтической форме, тем самым не переступая граней веселого, грациозного спектакля, и вместе с тем не превращая героиню в резвую водевильную особу.

Композитор и балетмейстеры — не новички в жанре комедии.

Романтическая приподнятость, светлое мироощущение, юмор характеризуют многие образы сочинений Хренникова. Вспомним, например, его оперы «Безродный зять» и «Много шума из-за... сердец», оперетту «Сто чертей и одна девушка», музыкальную хронику «Белая ночь», балет «Любовью за любовь», музыку к кинокомедиям «Свинарка и пастух», «В шесть часов вечера после войны», «Верные друзья», «Дуэнья», к пьесе М. Булгакова «Дон-Кихот» и многие другие, в том числе и инструментальные, произведения.

Соответственно если проследить творческий путь Виноградова, то можно заметить, что с годами комедийные краски в его работах теряют скептически-гротескную обостренность (что можно было встретить в «Золушке», в эпизоде «комедия дель арте» из «Ромео и Джульетты»). Смягчаясь, они получают зато большую жанровую оформленность (возобновление классических постановок «Тщетной предосторожности» и «Коппелии»).

Балетные юморески Д. Брянцева (например, «Трудный характер») как-то сразу определили интересы молодого хореографа. Об этом свидетельствовали и телефильмы «Галатей» и «Старое танго», в последнем, кстати, повторяется, как мы помним, ситуация «переодевания».

Приходится ли удивляться, что комическое начало пронизывает всю музыкально-хореографическую ткань спектакля. Масса остроумных музыкально-пластических и режиссерских находок связана с самой интригой балета: первая попытка девушки вести себя, как юный корнет, по-мужски, ее танец на балу в качестве кавалера и т. д.

Эпизоды, связанные с комедийностью ситуации или характера, обладают в музыке тонко найденной, в каждом случае конкретной, мелодической образностью; подкреплены



Шура Азарова — Н. Большакова, Поручик Ржевский — В. Гуляев

остроумными интонационными, ритмическими и ладогармоническими «шалостями». Например, разрешение чувствительного D_9 задержано неожиданной «гармонической возней» з «поисках» тоники (введение аккордов, чуждых основной тональности, — в первой сцене).

Причиной смеха становится «дуэль с продолжениями». Трижды сходятся «враги» — Шура и Ржевский — и каждый раз схватка двух любящих сердец становится все «ожесточенней» в выборе хитроумных, смешных движений и поз.

В комическую ситуацию попадает самоуверенный поручик, когда в ответ на подарок корнета (медальон от «кузины») с иронией рассказывает о своем знакомстве с девушкой. Подстрекаемый друзьями-гусарами, он смеется и над любовными чувствами, и над мыслью о возможности своей женитьбы. На основе музыкального материала лирического дуэта из первого действия возникает сольный танец, где шаржированно преломленные отдельные пластические интонации как бы па-

родируют хореографический рисунок «первоисточника».

Веселым озорством искрится сцена подготовки к балу, рисующая забавную игру-потасовку Шуры и четырех ее кузин (танцуют А. Қаширина, Л. Лопухова, М. Зенина, Н. Дубачева) с камердинером Иваном (Б. Надточий). Барышни (потом — в сцене знакомства с гусарами и на балу) будут благовоспитанно чопорны, а здесь они по-детски шаловливы. Размашистая интервалика мелодии, упругий ритм подчеркиваются задорным хореографическим решением сцены: спортивно-акробатические пристрастия постановщиков здесь как нельзя кстати.

Музыкальный материал трех Вариаций включает контрастный начальный элемент каждой новой темы и обязательный, взятый из музыки первого номера, гаммообразный разбег мелодии в заключении. Особенно забавно это звучит в первой Вариации, где начало темы выдержано в нарочито прозрачном «импрессионистском» ключе (движение мелодии параллельными трезвучиями в d -moll, затем сдвиг в As -dur); и во второй — в сочетании с романсовыми «вздохами» среднего раздела. Таким «проращением» единого интонационного элемента в контрастные музыкальные номера достигается слитность развития всей сцены.

В пышно-нарядном движении французов есть предсказание грядущего разгрома. Фальшива их непобедимость, как фальшиво звучание военного марша: в басу вместо доминанты IV повышенной ступени, в мелодии — III и II низкие ступени в предельно простой диатонической теме (изобразительный штрих: возможно, подразумевается полковой оркестр).

Меньше изобретательности проявили хореографы в сцене Кутузова (А. Гридин и Ю. Потемкин) и графа Нурина (А. Иваненко и Г. Бабанин). И об этом можно пожалеть, так как в первом акте образ Нурина получил интересную экспозицию: мнимая значительность, самолюбование, никчемность, трусливость графа передаются композитором с использованием приема «обличения через стиль». Псевдоромантическая эмоциональность, «галантные» секундовые задержания, взволнованные всплески аккордов сопровождения, акуратно «выверенные» звуковысотные и динамические кульминации, подъемы и спады — все выражает «почти настоящие» чувства и не может не вызвать улыбки. Жеманные ужимки извивающегося в «модном» танце Нурина пластически дополняют музыкальную характеристику.

Необычно решена заключительная сцена всего спектакля: вместо финального диверти-

мента — Адажио Шуры и Ржевского — «тихое» завершение: апофеоз любви, а значит, мирной жизни. Это производит сильное впечатление.

Есть, однако, на наш взгляд, в спектакле один общий драматургический просчет. Дело в том, что, кроме заключительной сцены, в балете есть еще один — «массовый» финал. Он венчает второй акт (победа русских над врагом), но выглядит слишком торжественно; конец войне еще не наступил (далее следует драматический третий акт — лагерь французов). Не убеждает и превращение женского кордебалета (рядом с мужским составом) в воинов враждующих армий. Во-первых, при всем желании зрителей отвлечься от прямолинейных ассоциаций значимость подвига героини балета все же как бы снижается, ибо теряет свою уникальность. Прием мюзик-холла здесь не оправдан. Во-вторых, если враг столь слаб и мелок⁴, то в чем же причина кровопролитных битв и смысл подвигов?

После премьеры «Гусарской баллады» можно было услышать мнение, что в балете следовало бы усилить гражданское звучание темы защиты Родины, и, соответственно, обогатить образ Кутузова, показать «всерьез» русское общество времен Отечественной войны, данное в спектакле якобы пародийно, перенесенное батальные сцены, исключив из них элементы мюзик-холла, и т. д.

Упреки серьезные. Подумаем: справедливы ли? Не вызваны ли некоторые замечания стремлением увидеть в данном балете то, что никак не может найти отражение средствами избранного авторами жанра и его «правилами игры»?

...Комические характеры, ситуации часто можно встретить в балетных спектаклях различных жанров (вспомним, например, образ Кормилицы в «Ромео и Джульетте» С. Прокофьева). Но хореографические постановки, где комедийный конфликт доминирует, на сцене появляются не часто, хотя множественность оттенков комического — от юмора и иронии до сарказма и сатиры — позволяет разнообразить аспекты их проявления. В одних балетах, созданных за прошедшие пятнадцать-двадцать лет, критическое отношение к героям и их поступкам выражено в форме гневной сатиры («Клоп» Л. Якобсона на музыку О. Каравайчука и Г. Фиртича в первой редакции и Д. Шостаковича — во второй, «Подпоручик Киж» А. Лапаури и О. Тарасовой на музыку С. Прокофьева), в дру-

гих — дано в пародийно-ироническом ракурсе (например, вторая редакция «Конька-Горбунка» Р. Щедрина в постановке И. Бельского). Пожалуй, среди новых спектаклей лишь «Любовью за любовь» Т. Хренникова в постановке В. Боккадоро можно назвать лирической комедией⁵.

Вопрос, естественно, заключается не в терминологии, хотя стремление к точности при определении жанровых разновидностей балетной комедии, пожалуй, способствовало бы единым критериям классификации. Например, по аналогии с «сатирической комедией» можно было бы различать спектакли, в которых комедийное начало выражено с разной степенью заостренности, преобладает юмор, ирония или сатира как средство «эстетической критики», способ художественного отражения комедийного конфликта и образов.

Как уже говорилось, в «Гусарской балладе» о героях спектакля рассказано с добрым и мягким юмором без сатирического разоблачения отрицательных персонажей. Авторы не претендовали на всеохватный показ русского общества, всеобъемлющие обобщения. Ироническая улыбка, с которой показаны юные проказы, кокетливая наивность взаимоотношений кузин и двух друзей-гусар, граф Нурин и все происходящее на балу, скорее поэтизирует мирную жизнь, но никак не пародирует ее. Без сгущения гротескных красок дан собирательный образ врага. Французское воинство не персонифицировано: сначала это танцевальный эпизод нашествия, сражение, затем — сцена в доме Азарова: бегство под натиском русских.

Между тем в сатирических балетах-комедиях проблема единства стиля встает, как правило, при противопоставлении Добра и Зла (полистилистика или эклектика — вопрос при использовании приема «обличения через стиль»). Теперь сходные трудности возникли при сопоставлении героини и комедийности.

В пьесе Гладкова не показаны военные действия, все свои отважные подвиги Шура Азарова совершает за сценой. Как в балете-комедии рассказать о войне, создать героический образ? Например, как следовало решать образ Кутузова? Неужели так, как Спартака? Но и не в юмористических же тонах. Нам кажется, в балете характеристика фельдмаршала — и полководца и человека — содержательна. На фоне простой, в духе солдатских народных песен тех далеких лет, мелодии по сцене мерно проходит Кутузов... Право же, не стоит современному зрителю, к тому же

⁴ Иное дело в балете «Ярославна» Б. Тищенко, тоже поставленном О. Виноградовым. Женский кордебалет, как известно, рисовал собирательный образ половцев, каждый из которых тоже слаб и мелок, но вместе представляющих страшную силу.

⁵ Имеются в виду лишь новые постановки балетов советских композиторов.

балетными средствами, объяснять, что сделал этот человек для России! Другое дело, что разговор Кутузова с Шурой не достигает героического пафоса в хореографических репликах девушки, хотя по пьесе — это центральный эпизод в раскрытии ее патриотических устремлений.

А вот еще одна удачная, на этот раз собственно танцевальная, метафора (начало второго акта). Французы движутся по русской земле⁶. Постепенно сквозь их ряды проникают русские: они борются всюду на своей земле — и в прямом столкновении войск, и в тылу врага. Так создается символ партизанского движения. Законченная музыкальная картина основана на столкновении французского марша (о нем было сказано выше) и темы русских войск, в звучании которой здесь нет победности и торжества. Ощущение тревоги и настороженности придает фанфарной теме обыгрывание интонации большой септимы, уменьшенных интервалов октавы и кварты.

Условность описанного эпизода, его намеренная контрастность предыдущему оправданы. Это — как бы символ резкого перелома всей жизни, вызванного войной. В дальнейшем героика, лирика и комедийность легко сплетают условность и конкретность в единое сценическое действие, правда, не всегда динамично развитое.

Напомним еще раз читателю, что в балете решалась сложная и во многом новая, почти не имеющая традиций, проблема сочетания лирики и героики в рамках комедийной интриги. Ее хореографическое решение принадлежит балетмейстерам с индивидуальным творческим почерком. Однако при всех различиях можно выделить то общее, что объединяет и их самих, и их прежние работы с нынешней, — поиски новых средств в сфере хореографической лексики, свободное внедрение неожиданных комбинаций в традиционный язык классики.

Логика перерастания «сценарной» драматургии в хореографическую на основе единства творческих установок (что не всегда удается в содружестве либреттиста и балетмейстера, а в данном случае вполне естественно, так как общий замысел обдуман одним автором), построение многоактного спектакля с четким чередованием крупных танцевальных массивов и действенных пантомимно-танцевальных эпизодов, органическое слияние разнообразных стилевых средств пластической

выразительности — во всем, безусловно, сказался талант и творческий опыт О. Виноградова.

...Эти заметки — не только рецензия на постановку нового балета, но и «размышления вслух» после премьеры. Несомненно, работа дирижера, художников и танцовщиков требует самостоятельного анализа. Отметим лишь, что в «Гусарской балладе» сценически «образ спектакля» создается не столько сценическими декорациями, сколько специально написанным занавесом. Он сразу же, вместе с музыкальным вступлением, задает тон последующему действию. В медальоне, расположенном в центре занавеса, окруженном гирляндами цветов, лент и воинскими доспехами, неоднократно меняется картинка с изображениями мирно скачущих гусар и боевых сражений. К сожалению, зритель, не искушенный в специфике воинских обличей, не сразу может различить русских и французов. Не позволяет это сделать и цветовая гамма: на сцене сменяются синие, красные, зеленые, белые, фиолетовые мундиры.

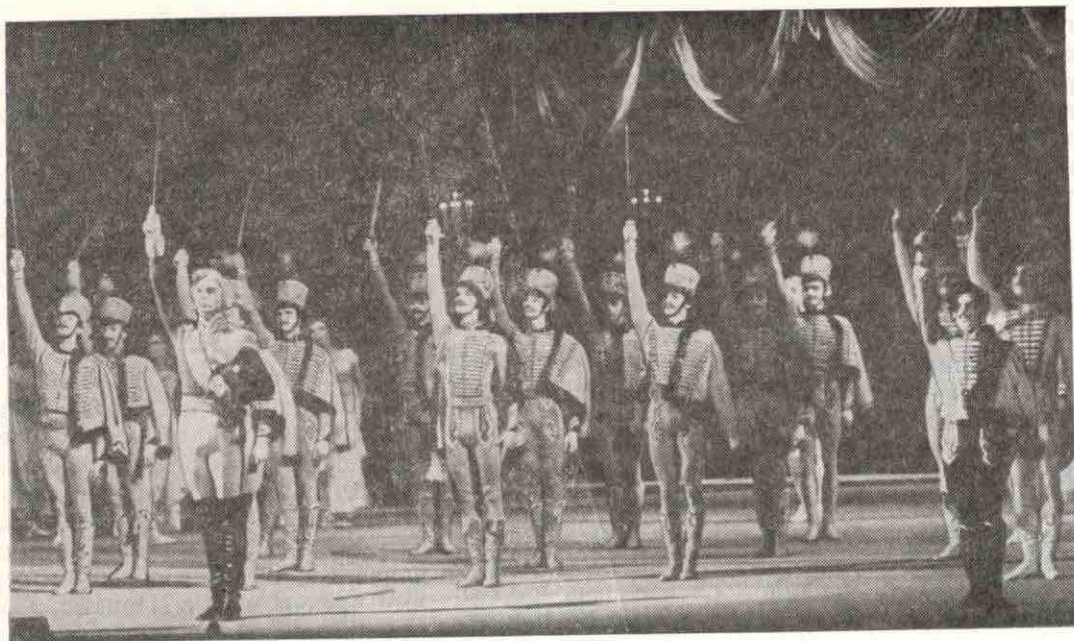
Однако зрительный и звуковой ряд спектакля блестяще сумел объединить его музыкальный руководитель (а именно таковым проявил себя молодой дирижер В. Гергиев).

Артисты Кировского театра, представители строгого академического стиля классического балета, не только продемонстрировали высокое техническое мастерство, но и выступили как яркие комедийные актеры. Нигде не изменило чувство жанра Н. Большаковой, хотя, создавая образ Шуры Азаровой, легко было нарушить гармоничность этого многогранного характера. Живым чувством юмора наделен В. Гуляев (Ржевский), хореографический рисунок его роли носит известный иронический оттенок⁷.

Несомненно, для Н. Большаковой и В. Гуляева был полезен опыт исполнения комедийных сцен в «Сотворении мира» А. Петрова (постановка Н. Касаткиной и В. Васильева). Но «вхождение в образ» в одном спектакле иногда грозит невольным переносом уже найденного в иную постановку. Так, например, в начале было с образом Ржевского. Момент, где герой впервые узнает, что корнет — девушка, решался примерно теми же актерскими средствами, что и картина познания мира Адамом. В последующих показах балета В. Гуляев нашел новые краски для раскрытия этого сложного эпизода. Кстати, постоянная

⁶ Вражеские войска построены в виде «каре», что продолжает сценический прием, найденный О. Виноградовым в спектакле «Александр Невский» на музыку С. Прокофьева. Там крестоносцы располагались в виде «свиньи», как это было в исторической битве.

⁷ Кроме ранее названных исполнителей отметим А. Брускина (Друг Ржевского), Н. Остальцова (Давид Васильев), А. Гридина (Азаров), В. Пономарева (Губернатор), В. Колесникова (князь Балмашов).



шлифовка спектакля характерна для многих постановок О. Виноградова.

Итак, хореографическое прочтение пьесы А. Гладкова оправдало надежду: создан яркий, красочный, жизнерадостный спектакль. На этом можно было бы закончить разговор о «Гусарской балладе», но новое сочинение заставляет задуматься о некоторых серьезных проблемах развития жанра.

...Т. Хренников не боится обвинений в красоте и танцевальности своей балетной музы-

ки. Это звучит парадоксально, но в последнее время, анализируя партитуры балетных спектаклей, мы все менее говорим о театральной образности и танцевальности именно музыки. Порой забываем даже об элементарных основах ритмической организации танца. Вспомните свое искреннее негодование, когда танцовщики напряженно следят за дирижером, боясь отвлечься от его «ритмических указаний» и потеряться в нескончаемой веренице смены метра и размера в каждом новом так-



Сцены из спектакля

те того или иного балетного опуса. О каком образом постижении музыки может идти речь, если кордебалет постоянно «считает» вслух или в лучшем случае «про себя»? Думается, не следует в таких случаях обвинять исполнителей в слабой музыкальной культуре...

Упрекая в «дансантиности» балетных композиторов прошлого, критики не спешат обнаружить здоровую танцевальность и зримую образность в современных партитурах. Более того, порой подчеркиваются приоритет и самодовлеющая ценность музыки в балете и возможность ее звучания вне хореографического воплощения. Хорошо, когда высокое качество предполагает концертное исполнение музыки. Но является ли это высшим критерием достоинств именно балетной музыки? Чтобы не быть голословными, приведем в определенной мере показательный пример анализа музыки балета. И хотя в данном случае речь идет о «Скоморохах» Ю. Фалика — не это важно, важно, думается, то, что в методе подхода к характеристике музыкальной партитуры проматриваются требования, предъявляемые критиком к балетной музыке в целом: «не следует искать здесь намеков ни на сюжетную программу, ни на конкретный тип движений, жестов... не стоит также отождествлять тот или иной инструмент, тему или эпизод с определенным персонажем воображаемого музыкально-хореографического действия»⁸. Если всего этого нет в музыке, написанной специально для балетной сцены, то что же будет делать хореограф, каково будет сценическое решение, не придется ли ему умозрительно придумывать «постановку»?⁹.

Внимание к музыке, разумеется, никогда не вызовет возражений, если оно не перерастает в забвение театра со стороны композитора. Определенная доля вины за пренебрежение одним из слагаемых балета как синте-

за искусств лежит на мастерах хореографии и теоретиках искусства балета.

В истории творчества бывают периоды, когда новое поколение художников, доказывая несостоятельность эстетических принципов своих предшественников, стремясь всячески от них «отмежеваться», впадает в иную крайность. В споре с «драмбалетом» (или «хореодрамой») ¹⁰ новые поиски специфики балетного театра в начале 60-х годов наряду с другими процессами привели и к отрицанию его какой-либо связи с театром драматическим.

Хореографический симфонизм (этот термин, как известно, трактуется весьма свободно) был признан универсальным средством, критерием художественной ценности балета, его содержательности. С другой стороны, в балетных театрах появились спектакли, где за понятием «симфонизации» скрывались «танцевание вообще», «ребусные» герои, отвлеченные идеи и мысли. Призыв к освоению в хореографии принципов собственно музыкального мышления неожиданно привел к явному превышению влияния драматургии инструментальных жанров на законы хореографического спектакля.

Сегодня уже ясно, что хореограф, руководствуясь лишь «инструментальным», внетеатральным мышлением, не сможет поставить многоактный, сюжетный современный спектакль. Если музыкальное произведение, представляющее интерес как чисто симфоническое, не находит яркого воплощения в хореографии, не следует торопиться обвинять хореографа в неумении найти пластические средства, адекватные музыке. Возможно, именно его попытка соотносить хореографическое решение с законами драматургии инструментальных жанров привела к нарушению театральной природы искусства балета.

Балетная музыка, представляя собой частное вполне завершенное художественное произведение, призвана стать основой произведения иного искусства — искусства театра.

Это «отступление от темы» — ответ возможным оппонентам, не разделяющим эстетических взглядов авторов рецензируемого балета. В «Гусарской балладе» властвует театр (со своей балетной спецификой) в синтезе с музыкой, представляющей яркий творческий опыт XX века.

⁸ А. Стратиевский. Юрий Фалик (Штрихи творческого портрета). В кн. «Музыка и жизнь». Вып. 3. Л.—М., 1975, с. 31.

⁹ Здесь следует упомянуть, что существует множество примеров использования в балете «небалетной» инструментальной музыки. Но, во-первых, оригинальные музыкальные партитуры балетов создаются, как правило, для сюжетных или программных спектаклей, а удачи в хореографической интерпретации музыки иных жанров связаны чаще всего с бессюжетными и беспрограммными постановками. Во-вторых, при сюжетном прочтении небалетной музыки балетмейстер порой сталкивается с непреодолимыми трудностями в соотношении сюжетно-хореографического и музыкального рядов, а критики пишут о таких опытах с совершенно иной точки зрения.

¹⁰ Эти термины принято отрицать, однако какие-либо новые, общепонятные, до сих пор в балетоведении не появились.