

**Р. С. ЗАРИПОВ,
Е. Р. ВАЛЯЕВА**

ДРАМАТУРГИЯ И КОМПОЗИЦИЯ ТАНЦА

УЧЕБНО-СПРАВОЧНОЕ ПОСОБИЕ



**• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •**

ББК 85.32
З 34

Зарипов Р. С., Валяева Е. Р.

12+

З 34 Драматургия и композиция танца: Учебно-справочное пособие. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. — 768 с.: ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1615-8 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-124-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Книга написана от лица одного из авторов — Р. С. Зарипова, в прошлом артиста балета, который предлагает свой взгляд на проблемы хореографии. Авторы впервые в теории хореографии описали читателям композиционные элементы и приёмы, применяемые при сочинении сюжетов постановщиками балетных спектаклей и сюжетных танцев, а композицию эпизода предложили способами воздействия на зрителей, окраской событий, поведения действующих лиц и режиссурой эпизода. При этом дали обоснование всем терминам, применяемым хореографами при сочинении танца.

Пособие адресовано студентам хореографических учебных заведений, вузов культуры и искусств.

Zaripov R. S., Valyayeva E. R.

З 34 Dramaturgy and composition of a dance: Study guide. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2015. — 768 pages: illustrated. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

The book is written on behalf of one of the authors R. S. Zaripov, a ballet dancer in the past, who presents his viewpoint on the problems of choreography. It is the first time in the theory of choreography when the authors describe for readers composite elements and methods which are used while composing the plots and narrative dances by directors of ballet plays. In the composition of an episode it is offered to pay attention to the methods of effecting spectators by the help of events' connotations, characters' behavior and the direction of an episode. At the same time the authors gave definitions to all the terms which are used by choreographers while composing a dance.

The book is intended for the students of choreographic, art and culture colleges and academies.

В оформлении книги использованы рисунки
Е. Р. ВАЛЯЕВОЙ

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015
© Р. С. Зарипов, Е. Р. Валяева, 2015
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2015

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ДРАМАТУРГИЯ ТАНЦА

- ✓ Виды и формы танца
- ✓ Элементы драматургии танца

ГЛАВА 1

ИСТОРИЯ ТАНЦА

Корни танцевального творчества нужно искать не в эпохе первобытного общества, а намного глубже, поскольку тяга к ритмопластическим движениям заложена в живой организм самой природой.

Изучая жизнь животного мира, исследователи обнаружили убедительные факты существования специфического языка, который служит средством общения и индикатором жизнеспособности живого организма. Оказалось, что животные, птицы, рыбы и пресмыкающиеся слышат непонятные для нас мелодии движений и звуков со своим внутренним, для некоторых видов — очень четким ритмом. Примером тому могут послужить «свадебные церемонии» и красноречивые «проходочки» соперников-самцов.

И вот эти бессознательные рефлексy — чувственные танцы — закодированной пластикой переходят из поколения в поколение.

Каждый представитель животного мира использует ритуал, свойственный данному виду, являющийся опознавательным и обрядовым сигналом только для этого вида. Кроме того, такой танец служит доказательством силы и здоровья, а лучшее исполнение дает возможность претендовать на некоторое превосходство над соперником.

Природа просто и мудро распорядилась завораживающей красотой пластики. Где, как не в движении, можно показать тело во всех аспектах! Только в движении выявляются все недостатки и достоинства живого организма.

Теперь, определившись с первоисточником танцевальной стихии живых существ, попробуем заглянуть в жилище человека каменного века. Мысленно представим себе первых людей, только-только отошедших от полуобезьяны или, согласно библейской мифологии, Адама и Еву,

получивших от Создателя бесплатный шалаш в райских кущах.

Чем для них был танец?

Даже далекий от искусства человек не рискнет предположить, что наш пращур танцами скрашивал свой быт, развлекаясь у костра в часы вечернего безделья.

Еще велики в нем силы слепого повиновения закону, predetermined природой, а поэтому танец должен был предшествовать какому-то действию. Человек немногим отличался от животных. Видимо, подчиняясь природному инстинкту, Адам, сам себе балетмейстер, выделял перед «Богом данной» Евой определенные движения, диктуемые ему его сиюминутным состоянием (любовным экстазом, далеким от романтики).

Возбужденный пращур, многозначительно намекая на свои чувства ударами в грудь, притопывая и сокращая круг, приближался к своей желанной. Если его не отвергали, на этом танец заканчивался, и надкусывалось некое «яблоко». А образ танца был тем самым библейским змием, который помог Адаму пленить сердце нашей прапрабабушки.

Значит, *вначале было движение*¹?

Интересно, требовался ответный танцевальный монолог в таких случаях от Евы или она обходилась без одного? Но для мужчин требовался. Может, ритуальные выплясывания вокруг будущей супруги нашли свое отражение в выражении «ходить вокруг да около»? Как знать.

Впоследствии первобытный брачный танец перерос в парный танец, в котором наши предки демонстрировали походочку своей второй половинки, чтоб похвастаться перед другими, и вероятнее всего, так появился бальный танец. Доказательством тому служит приоритет мужчин в приглашении к танцу или в выборе партнерши.

А ритуальные наскоки и бои между соперниками? Сушественно отличаясь от брачного танца динамизмом и экспрессией, они могли стать родоначальником ритуальных танцев, предшествующих войне или охоте. В переплясах сохранился отголосок соперничества как атавистическое наследие нравов наших далеких предков.

¹ А в Библии явно не хореографом написано: «Вначале было Слово».

Ритуальный танец. До сих пор не получены какие-либо свидетельства о существовании в жизни первобытных людей танца «для души». В чистом виде таких танцев у них не могло быть.

Изучение условий существования аборигенов некоторых стран (Австралии, Африки и ряда островов) убедительно доказывает, что у них танец как таковой отсутствует, и если встречаются какие-то ситуации, когда необходимо сделать некие ритмопластические движения, то они, безусловно, связаны с жизнедеятельностью данной этнической группы.

В одном случае мужчины встают в круг и хлопают в ладоши. В центр круга выходит один из соплеменников и начинает прыгать вверх. Не заметив признаков утомления, все убеждаются, что человек не обессилен, здоров и способен приносить пользу племени.

В другом случае — это передача опыта, охотничьих, боевых и трудовых навыков или обучение детей определенным приемам через обряды и игры. Несложный танец ритмически соответствовал ритму трудового процесса, охоты или песни, сопровождающей игру. Он также служил элементарной проверкой сердца, легких и мышц перед трудным переходом, охотой. Сомнительно, чтобы после тридцатилетнего лежания на печи Илья Муромец смог быть в бойцовой форме. Лошади, после долгого стояния в стойле падают, если сразу их выпустить на дистанцию.

Тяжело жили наши предки. Борьба за существование не оставляла времени для отвлеченных занятий и часто даже для детских игр.

Научившись ходить, ребенок начинает помогать в нехитром хозяйстве своего племени. Его игрушки — маленькие копии орудий труда или охоты. И если это игра, имитирующая труд, то танец — репетиция предстоящего коллективного процесса, своеобразная планерка, в которой участвуют, кроме руководителей, все исполнители. Если танцы первобытного периода были общественно-рациональным действием, то современные бальные танцы и пляски давно утвердились в качестве эмоционального самовыражения отдельной личности в коллективном мероприятии.

Из всего сказанного вытекает банальная мысль: первобытному человеку некогда было заниматься «танцульками»,

иначе он бы не выжил. Труд в различных его видах был основой существования, и все подчинялось только ему. Танец как необходимый для жизнедеятельности человека элемент досуга вошел в жизнь опробованной ритмопластикой для демонстрации ловкости, силы, умения и настроения намного позднее.

Безусловно, женщины выделяли подвижных и «танцевальных» исполнителей ритуалов. Кроме того, удачливому охотнику предоставлялось право в «сольном» танце (если он не был покалечен во время охоты) живописно показать наиболее интересный момент своего подвига.

Интересно, что у членов племени, от которых по укладу жизни и природным условиям требуется большая отдача сил, ритуальные танцы занимают много времени и построены так, что участнику необходимо выдержать значительную физическую нагрузку. Это вполне понятно. Тяжелые многодневные переходы или преследование крупного зверя, убить которого не так-то просто, вынуждали старших членов общества постоянно передавать опыт молодым. Возможно, ритуальный танец в какой-то мере выполнял эту функцию.

Обеспечение элементарного выживания требовало концентрации усилий всего племени для охоты на животных, особенно крупных. Это были достойные противники, заставлявшие уважительно относиться к своей персоне. Перед встречей с ними не грех и отрепетировать ее, учитывая, что зверь вряд ли будет спокойно лицезреть врагов, планирующих его убийство. Поэтому «отплясывали» до встречи с ним, а заодно в танце договаривались о том, как наилучшим образом провести мероприятие.

Примитивный словарный запас наших предков дает право предположить, что танец был как бы сурдопереводом образных мыслей, объясняющим различные приемы и процессы иллюстративно. Даже сейчас многие люди при затруднениях в подборе нужного слова подкрепляют свою речь мимикой или жестом.

Церемония, изображающая предстоящие действия, ставилась школой для подрастающего поколения, где уроки давали опытные и удачливые представители племени.

Нарисованный на земле облик зверя был неудобен для активного обучения начинающих, тем более для изучения

его повадок, поэтому его заменяет сам человек — наиболее способный из всех охотников, умеющий изобразить поведение животного в различных ситуациях. Подражая зверю, танцующий считает себя его душой. Возникает танец-игра, в основе которого идея перевоплощения. Человек-солист олицетворял зверя, который в данное время в нем живет и действует. Для большей убедительности применяли маску и костюм, напоминающие противника, на которого предстояло охотиться. Так мог появиться первый образный танец.

Подвижный объект внес изменения в структуру ритуала. Потребовалось выработать целый комплекс действий, включающий в себя взаимоотношения охотников и обреченной на смерть жертвы. Появляются фигуры ритуала: змейки, цепочки, изображающие преследование, параллельные линии-загоны, круги-окружения зверя, а дальше можно фантазировать сколько угодно.

С появлением осмысленного ритуала начинается художественная деятельность человека — предтеча творчества. Возможно, счастливые совпадения деталей удачной охоты и предшествовавшего ему ритуала стали причиной лавинообразного внедрения в быт людей различных церемоний и обрядов. Не исключено, что эта благодарность выражалась в танце.

Первобытного человека окружал загадочный мир. Не зная причин стихийных явлений, отождествляя их с таинственными существами, человек искал мирный способ воздействия на них. Бесконтактными способами могли быть восхваление, мольба, угроза, приношение жертв и т. д. И сегодня в Чечне исполняются круговые мужские танцы перед принятием очень серьезных решений.

Благополучное избавление от стихийного бедствия, результативная охота или рыбалка, смена времен года — все это находило отклик в радостных и торжественных обрядах. Обычно они заканчивались всеобщим ликованием, не нарушавшим ритуального этикета. Все наши современные праздники в различных формах проявления — яркий пример таких устоявшихся традиций.

Не менее выразительно отмечал наш предок свои поражения и трагические потери в борьбе за существование, в том числе близких ему людей. Тщательно регламентированные

траурные обряды и шествия — тоже наследие, пережившее века.

Разительные перемены претерпел брачный танец, превратившийся в праздничный обряд, в котором участвуют не только члены племени, но и приглашенные из других общин.

Укрепление верований сопровождалось ростом разнообразнейших религиозно-ритуальных представлений.

В чем причина совместного существования религиозных догм, музыки, изображений и танцевально-ритмического искусства? Дело в том, что искусство нащупывает подходы к нашему подсознанию, к скрытым резервам психического актива личности. Ритм, музыка, костюмы, гармония пластики и красок овладевают сознанием человека. Массовый психоз и самогипноз включаются в общий процесс. Прodelывая эту черновую работу, искусство распахивает настежь двери сознания для проникновения догматических фактов и доводов, оказывая тем самым неоценимую услугу религии.

Изначальное существование культового и обрядового творчества было немислимо без мифологических представлений. Любой миф несет в своей основе определенные мысли и образы, которые трактуют философию общества, а философия канонизирует миф, дополняя его необходимыми для общественного воздействия фактами и деталями. Затем прозаическое повествование может облекаться в поэтический текст, сочетаться с музыкой, танцами и декором, в том числе костюмами-образами.

Совершенно не случайно древняя религия использовала ритуальные танцы во время исполнения культовых обрядов. Церемония, включающая большую группу людей, создает наэлектризованную атмосферу вокруг действия, способствуя получению необходимого эффекта.

Немаловажная роль отводилась в обрядах специальному песенно-музыкальному сопровождению, характеру телодвижений, общему темпу и количеству времени, необходимому для того, чтобы наибольшее количество участвующих поддалось экстазу и самогипнозу.

Со временем обряды становились потребностью каждого члена общества, где сам процесс их исполнения и ожидаемый результат являлись всеобщим достоянием. Каждый

участник был потенциальным производителем духовных ценностей и его же потребителем.

Постепенно общество начинает выделять наиболее выразительных участников мифологического представления, главным образом толковых организаторов или людей, способных убедить и увлечь других своей фанатической, религиозной экспрессией. Это еще не духовенство, но уже профессиональный культовый служащий: шаман, прорицатель, колдун, знахарь и т. д. Каждое племя имело своего в чем-то выдающегося соплеменника, выполнявшего функции посредника между людьми и духами — божествами, символизировавшими природные явления или мельчайшие элементы быта и деятельности человека.

Как выполнялась культовая служба?

В первую очередь соблюдались традиционные обрядовые церемонии, которыми руководил жрец-шаман. Он обязан был один или с очень малым количеством помощников создать соответствующее настроение и выполнить те функции, которые до того исполнял коллектив — племя. Было ли это специальной песней с танцем или демонстрация некоего иступленного состояния (общения с духами) — судить трудно. Безусловно, у каждого племени все было по-своему.

Еще совсем недавно наши северные народы (чукчи, эвенки и др.) не обходились без шамана и обращались к нему по разным поводам (изгнание злого духа из тела больного, выход рыбаков в море, совершение сделок, борьба с противником и т. д.). Шаман приводил себя в состояние особого экстаза и, сопровождая свои действия ритуальным танцем, заклинаниями и ударами в бубен, начинал камлание. Со временем переход в такое состояние становился профессиональным навыком. Мастерство оттачивалось, а психика доводилась до крайнего нервного истощения. Искусственные или естественные нервно-истерические припадки были кульминационным моментом культового действия. Начинаясь момент «общения» с духами.

Если смыслом первобытно-культового служения была борьба с духами, их убеждение или заклинание, то с появлением первых представителей духовенства — жрецов — акцент сместился в сторону уговаривания этих грозных сил. Духовенство постепенно отделяется в обособленную группу, оставаясь влиятельной, но самостоятельной частью

общества и в свою очередь объединяет людей для проведения ритуальных мероприятий, способных приводить себя в определенное состояние, исполнять эффектные действия, петь, играть на музыкальных инструментах, выполнять художественные работы. Таким образом, необходимость в специалистах в определенных видах искусства дает толчок к профессионализации творческой деятельности.

Формирование культурной жизни общества вносит свой вклад в построение общественных взаимоотношений и ведет к появлению прослойки общества, которая занимается только искусством.

В дальнейшем процесс экономического и социального расслоения общества изменит и характер художественной деятельности.

Искусство перестает быть синкретичным (нерасчлененным) и распадается на различные творческие направления, которые, развиваясь по присущим для них законам, образуют своими традициями.

Народный танец. Постепенно танец и костюмированный персонаж перестают быть массовыми пособниками религии. Хотя в некоторых католических храмах Африки священники и верующие поют, играют на различных музыкальных инструментах и... танцуют!

Насильственное объединение племен в результате войн потребовало единообразия в культовых образах (идолы, иконы) и обрядах. Люди, участвуя в новых религиозных обрядах, не могли танцевать в коленопреклоненном состоянии. Понадобились другие приемы, и наметившаяся трещина во взаимоотношениях культовых потребностей и движений тела перерастает в непреодолимую пропасть между профессионально-культовыми обрядами и народным танцевальным творчеством. Остальные виды искусства остаются востребованными служителями культа.

Люди не могли полностью отказаться от естественной потребности танцевать и выпускали пар в языческих обрядах, которые превращаются в зрелищно-игровые. От брачных обрядов остаются только свадебные песни и установленный национальным обычаем порядок совершения церемоний. Но и там без танцев не обходится. К примеру, обязательный танец молодых, в котором они показывают себя родственникам и гостям.

Танец, теряя связь с религией, приобретает самостоятельность с присущей ему песенно-музыкальной основой. Обряды, посвященные природным явлениям, вылились со временем в круговые и хороводные танцы.

Круговые и хороводные танцы — исторические страницы жизни народа. Композиционно они построены на ритмике. Ритм и характер движений подчинены содержанию песенного текста и продиктованы впечатлениями от окружающего мира. В танцевальный текст вплетались движения и жесты, напоминающие некоторые трудовые процессы или сочиненные народной фантазией. В игровых хороводах содержание песни разыгрывалось всеми участниками, или солистами.

Круговые танцы способствовали возникновению других танцевальных форм. Усложняясь, они приобретали свои собственные формы и оригинальные черты. Самый сильный танцор-заводила становился законодателем и сочинителем. Такие танцоры, наделенные большим воображением, доказывали свое превосходство в импровизированных, сольных танцах и дали путевку в жизнь переплясам.

Перепляс стал народной формой танца, в котором отражаются соревновательность, извечное желание показать свою удачу, ловкость, выдумку и, конечно, свое тело при выполнении виртуозных движений, непосильных для других. Исполнители-солисты в любом случае были соперниками.

У каждого народа танцевальные соревнования имеют свои специфические черты. Испанец танцует «сидя», то есть на полусогнутых ногах. Побеждает тот, кто «пересидит» соперника. Мексиканские ритмы, синкопы, русские дробушки и хлопучки известны всем, и поэтому нетрудно представить себе соперников, изливающих душу в дробовых синкопированных трелях. Но богаче, иллюстративнее своеобразные переплясы у народов Филиппинских островов. У них субъективный подход к оценке мастерства исключен, потому что участнику танца поставлены ограничения, а допустившие ошибку выходят из игры. Судите сами, насколько ловким надо быть танцовщику, если ему придется танцевать между двумя длинными палками, которые на высоте щиколотки непрерывно движутся в такт музыке! Их держат за концы два человека, стараясь как бы поймать

ногу танцовщика. Здесь основным элементом танца является прыжок, поэтому танцора можно было бы назвать попрыгунчиком, но при этом он должен выполнять и другие танцевальные движения, в том числе руками.

Другая разновидность соревновательных танцев включает в себя цирковые трюки. На голове, на локтях и в руках... стаканы с водой. Вот где нужно умение ходить и танцевать «по струночке»!

Среди парных переплясов выделяется танец на скамейке, на которой надо приплясывать, подскакивать и даже делать поддержки — приподнять или перенести девушку на другое место. А ширина скамейки — сантиметров тридцать. Стоит ошибиться, и танцоры на полу! Победители остаются на скамейке.

И у русского народа есть интересный вид перепляса — «по половицам». Танец строится так, чтобы танцор или танцовщица не выходили за пределы половой доски.

Появлялись массовые танцы плясового характера, в которых танцующие зачастую разбивались по парам. Таким типичным танцем является кадрили. Интересна история польского танца краковяк. Когда-то это был танец воина с оруженосцем, где преобладали движения стремительные и галопирующие (скачущие). Позднее оруженосца заменили более привлекательным партнером — «панночкой», получив обычный парный танец.

Чисто мужские танцы все же сохранились — танцы джигитов, грузинские и чеченские воинственные танцы и ряд других. Но женских танцев плясового характера намного больше, они более разнообразны.

Народный танец, как правило, не терял своих народных, традиционных форм. Однако случалось, что народное творчество менялось, испытывая влияние извне. Попытаемся проследить пути развития танца у некоторых народов Ближнего Востока.

Турецкие, персидские, арабские танцы имеют общность во многих специфических движениях и манере исполнения. Это легкие покачивания бедрами у мужчин и более откровенные у женщин — имитация походки человека с широкими бедрами и демонстрация (назовем так) «любовных страстей». Это всевозможные «восьмерки» бедрами в танце живота. Все тело в движении как бы изливает чувственный

экстаз. На первый взгляд эти танцы могут показаться гаремными. Но это не так: они истинно народные. Появившийся в них шлягерно-чувственный налет носил элемент подражания, видимо, передавая вкусы владык, имеющих сексуальных рабынь для услады и возбуждения. К сожалению или к радости, но «гаремный» привкус привился и оказал значительное влияние на танец.

История развития танцевального творчества имеет свои мрачные страницы. Господствующая прослойка и служители культа преследовали некоторые виды народного искусства, особенно игровые танцы, в которых возникали комические и сатирические зарисовки из жизни и которые стали предтечей самостоятельного сатирико-комического жанра.

Эти танцы исполнялись первыми «профессиональными» артистами — выходцами из народа: скоморохами, балаганными шутами, маскарабозами и т. д. Весело и далеко не безобидно они высмеивали людские и социальные пороки. Обличительный, остронаправленный характер творчества балаганного артиста не пришелся по душе властям и духовенству. Постоянно гонимые, преследуемые, они бродили по городам и весям, веселя народ, а то и господ. Развитие народного танца положило начало различным видам танцевального искусства. Так, из бытовых танцев возник бальный, а ритуально-культурный и балаганный танцы породили зрелищно-сценический.

Бальный танец — историко-бытовой танец, как правило, исполняется одной парой, присутствие большого количества участников необязательно. Бытовые танцы обычно исполняются в традиционной манере, но все же тяготеют к интимности и чувственности. Партнерша — невеста, жена, понравившаяся девушка.

Бальные парные танцы в том виде, в котором они дошли до нас (вальс, танго, фокстрот и т. д.), возникли давно и, завоевывая популярность, проникали в быт народов различных стран, где обогащались национальными элементами и непрерывно видоизменялись.

Основанная в 1661 году в Париже Академия танца становится законодательницей именно бального танца. Устанавливает четкие формы, регламентирует стиль и манеру исполнения, способствует изучению и распространению бальных танцев в их классической форме. Свое влияние на

развитие танца оказывали и страны-«родительницы». Вена популяризирует вальс, Америка — вальс-бостон, фокстрот и чарльстон, Польша — полонез и краковяк, Франция — падекатр, Латинская Америка — танго и блюз и еще десятки других танцев, часть из которых исчезли.

Не остается в стороне и Россия, одной из первых введя бальный танец как обязательный предмет во многих учебных заведениях. Учрежденные Петром I ассамблеи стали первыми русскими балами — кадрилиями во второй половине XVII века. Для обучения иностранной «поступи» и правилам светского этикета приглашались иностранные учителя. Русский народ в эти импортные танцы вносил элементы национального вкуса, создавая не менее оригинальные танцы, которые, однако, не прижились.

Для классических парных танцев характерны импровизационное исполнение, свобода в композиционном решении фигур танца исполнителем, когда знание основных движений позволяет их варьирование. Именно эта простота, лежащая в основе классического бального танца, не учитывалась при создании его новых видов.

Бытовой танец, оставаясь среди простых людей грубоватым, во дворцах приобретал галантность, отвечая принятым светским традициям. Вальс не мог родиться в Индии, а танго на Кавказе, где во время танца мужчина не касался даже одежды женщины. Но и танго с вальсом позднее были восприняты даже в этих странах элементами досуга, чувственного настроения и народного праздника на танцплощадках и во дворцах. Там тоже — народ.

В настоящее время отмечается стремление, если так можно выразиться, к академизму. Особенно это заметно на проводимых ежегодных конкурсах бальных танцев. Для исполнения даже таких популярных танцев, как вальс-бостон, танго, фокстрот, нужны филигранная техника исполнения, безупречное владение телом, наработанность «чувства партнера». А это требует очень большого времени и затраты сил на обучение, репетиции и, конечно, на «прирабатывание» партнеров друг к другу. Это уже не танец-импровизация для досуга и массового развлечения.

Сейчас конкурсный бальный танец становится одним из видов зрелищного искусства (парного соперничества) — парного «перепляса».

Мне кажется, что не следовало бы вставлять досуговые занятия и душевные порывы в жесткие границы конкурсов. Хотя это не касается демонстрационных выступлений мастеров балльного танца.

Некогда современные танцы рок-н-ролл и шейк — это следствие обособления людей, когда танцующие вроде бы в связке, но каждый танцует сам по себе. В самом конце XX столетия появились танцы улиц — техно и брейк, которые исполняются практически без партнеров. Танцоры демонстрируют свою виртуозность, как когда-то русские скорморохи, чьи трюковые танцы даже печатали на открытках того времени, например, неприличную по названию «присядку на пятой точке».

Нет необходимости вступать в спор, что и как сейчас танцевать. Одни танцы долго живут в народе, другие быстро уходят в небытие.

Возможно, излишняя профессионализация свела их на нет, а может, изменились вкусы, потребности, взаимоотношения между людьми, что, в свою очередь, повлияло на востребованность каких-то видов и форм.

Хореограф должен их знать, и в сюжетах о современной жизни вставлять не падеграс, не танго, а... То-то и оно! Трудно нынче живется бытовому танцу. Не узнаешь его даже в лицо.

Сценические формы танца — не новое явление в жизни человеческого общества. Вероятно, уже во времена античности сценический танец отличался от народного.

В прошлые века на примитивной сцене, наспех сооруженных площадках, в передвижных балаганах разыгрывались сюжеты, которые использовали в качестве тематического первоисточника религиозно-мифологические и жанровые сценки. Пластика танца создавалась участниками представления и имела отвлеченный характер, лишь элементы народного танца вносились в сюжет в виде придатка, измененного до неузнаваемости.

Постепенно самодеятельное творчество принимает профессиональные черты, в среде любителей танцевального искусства появляются специалисты, занявшиеся серьезным изучением художественных возможностей танца.

Повышаются требования к мастерству, предельной выразительности тела, усложняются актерские задачи, до-

бавляется виртуозность, канонизируются формы и наиболее характерные черты танца, отсеиваются случайные элементы.

Профессионализация искусства потребовала длительной специальной подготовки как исполнителей, так и сочинителей, чтобы справиться со сложными задачами нового вида искусства и усовершенствовать его.

Разнообразие школ, множественность творческих позиций и художественно-выразительная необходимость породили различные формы сценического танца.

Рассмотрим наиболее распространенные из них.

Фольклорный танец (народный, сценический и демонстрационный). Если верить хореографам, доказывающим, что народные танцы теряют свою самобытность и национальное целомудрие, то сейчас самое время служить панихиду по столь печальному положению танцевального фольклора или объявить месячник по сохранению народнотанцевальных традиций. Стоит ли поднимать панику из-за этого? И да, и нет. Но... уже надо начинать беспокоиться. Например, некоторые племена зарабатывают себе на жизнь демонстрацией народных танцев и вносят в них какие-то изменения на потребу вкусов туристов. А где-то о народном творчестве забывают или недостаточно пропагандируют его. Однако некоторые самодеятельные танцоры прошлых лет до сих пор помнят элементы народного танца, которые они когда-то исполняли. И это доказывает беспочвенность и необъективность таких поспешных выводов.

Выясняется, что память в ногах жива!

Сохранению и развитию народного творчества способствует систематическое изучение бытового танца как профессиональными, так и самодеятельными хореографами. Творческие коллективы знакомят людей со своим искусством, популяризируя истинно народные шедевры танцевальной культуры, при этом удачная творческая находка становится достоянием многих, если она органично сочетается с истинно народным танцем.

Вытравить национальный дух из танца невозможно. Этому в первую очередь помешают метрическая и ритмическая структура национальной музыки, особенности характера и координации движений, а главное — манера исполнения, повадка. Узбек не станцует, как русский;

негритянский танец не спутаешь с шотландским. Только оторванная от национальных истоков культура перестает быть самобытной.

Значит, главная задача сейчас: собирать, фиксировать и сохранять фольклорный танец как традиционную культуру СЕГОДНЯШНЕГО дня, как искусство, которое создано народом и видоизменяется под его же влиянием.

Качественная сторона эволюции народного танца определяется не только степенью технического совершенства. Канонические позы, движения и манера исполнения очень долго остаются неизменными. Изменяются их сочетание и смысловая выразительность.

Фольклорная музыкально-пластическая культура народа получает на сцене вторую жизнь после некоторой обработки. Если народные танцы подготовлены к исполнению на сцене якобы без участия хореографа, то можно смело цитировать К. Станиславского: «Не верю!» В фольклорных танцах всегда присутствует множественный повтор одинаковых движений и фигур.

Зрелищность диктует необходимость в ювелирном и грамотном удалении излишних деталей, изменений в рисунках танца, исполнении движений, в выборе удобного и выгодного ракурса для зрителя, а иногда даже в изменении или дополнении образных задач, но в духе и характере народа, создавшего этот танец.

Х а р а к т е р н о - к л а с с и ч е с к и й т а н е ц. Характерный танец — это название академической формы национальных видов танца. В отличие от народного танца в его основу заложены приемы профессиональной системы, поэтому характерному танцу свойствен национальный колорит, который придает происходящему на сцене событию особую достоверность и обаяние. Характерный танец сохраняется и пропагандируется ансамблями народного танца.

Термин «характерный танец» в первоначальном значении применялся для танца с большим количеством национально-характеристического материала, а позднее, при сценической (академической) обработке народного танца, усложненного профессиональными приемами.

Название танца — «характерно-классический» — укоренилось среди профессиональных театральных танцовщиков. Имея своей базой классический танец и будучи при

этом обработанной формой народного танца, он несет в себе характеристическую основу и стремится слиться с народной формой танца. Это испанский, польский и итальянский танцы в «Лебедином озере», половецкие пляски в опере «Князь Игорь», восточные танцы в «Бахчисарайском фонтане», русские танцы в «Коньке-Горбунке».

Существование в рамках одного балетного спектакля разных форм танца вполне естественно. Здесь характерный — народный — танец подчеркивает место и время действия.

К л а с с и ч е с к и й т а н е ц. Как самостоятельная танцевальная система появился в европейском театре. Основные элементы сложились в античности и совершенствовались профессиональными исполнителями на протяжении веков. Родиной танца принято считать Италию, а развитие он получил во Франции, где и приобрел терминологию, которой хореографы всех стран пользуются до сих пор. И все же общепризнанная академическая форма танца родилась в России.

Классический танец создавался путем тщательного отбора отдельных положений тела и движений, обладающих законченностью и определенностью, а также позволяющих использовать пластические возможности человеческого тела. Несмотря на то, что классический танец имеет ограниченное количество движений и поз, его эстетическая ценность от этого не страдает. Право на долгую жизнь он завоевал способностью бесконечно комбинировать свои относительно скудные запасы движений и сливаться со смежными танцевальными формами, не теряя при этом своего лица.

Важнейший принцип — выворотность, то есть умение танцовщика(цы) свободно разворачивать ноги наружу (*en dedans*) от бедер до кончиков пальцев, достигается путем длительных упражнений. Выворотность позволяет использовать боковые движения, а в прыжке и на пуантах помогает добиваться вытянутости и максимальной собранности, предупреждающей возможные случаи травматизма.

Как учебная дисциплина (тренаж) классический танец является танцевальной гимнастикой, необходимой для развития выразительных средств исполнителя.

Основным в преподавании классического танца является направленное раскрепощение всего двигательного аппарата танцовщика с конечной целью — добиться максимальной

свободы и широты при исполнении любых движений. Классика дает возможность использования множества различных вариантов устойчивого положения тела и способствует общей координации танцовщика в пространстве. Танцевальные уроки с большим количеством прыжков помогают овладевать «полетностью». У некоторой «затянутости» тела есть свои преимущества — великолепные результаты при работе над «заносками», что возможно лишь при максимальной собранности. Излишняя, самодовлеющая техничность, «бисерность» — враг образности, но без отточенной техники исполнения нет филигранности.

Канонизированные позиции рук и ног уравнивают тело и вырабатывают устойчивость, но частично лимитируют пластику. И тем не менее классический танец направленно способствует развитию исполнительских возможностей, таких как выворотность, чистота поз и легкость прыжков, гармония линий и пластика движений.

Классический танец использует и опыт сторонников невыворотного модерна для создания гротесковых или экспрессивно-драматических образов.

Д е м и к л а с с и к а. Более поздняя ветвь классического танца, в настоящее время получившая название **д у э т н о - к л а с с и ч е с к и й т а н е ц.**

Хореографический дуэт является вставным элементом, сюжетом балетного спектакля или самостоятельным номером концертной программы (дивертисментным номером в оперетте). В качестве музыкального сопровождения используются вальс, адажио и другие музыкальные формы, но быстрый темп требует филигранной техники исполнения поддержек.

Дуэтно-классическим танцем считается танец, изобилующий партерными и воздушными поддержками, турами и обводками, требующий технической помощи партнера.

В самых первых танцевальных комбинациях партнершу только чуть-чуть приподнимали от пола. Постепенно поддержки усложнились настолько, что дуэтно-классический танец был выделен в отдельную дисциплину.

Дуэтный танец от танцовщицы требует смелости и готовности к некоторому риску, от мужчины — силы и ловкости. И все это при неперемennom условии — исключительной собранности и внимании друг к другу. Исполнителей должны

объединять слаженность, единый темп и ритм. А вопрос соотношения внешних пропорций партнеров решается в зависимости от поставленных образных задач.

Дуэтные танцы условно подразделяются на два вида. Первый из них имеет минимум поддержек, и в танцевальных комбинациях партнер применяет их лишь изредка, при исполнении движений или вращений, требующих его помощи. Это обогащает выразительные краски и пластический рисунок действенного танца. Второй вид — с избытком сложных, воздушных и партерных поддержек, где для самого танца оставлены только какие-либо связующие движения перед поддержкой.

Вторая разновидность дуэтного танца, чаще всего используемая в театрах оперетты и на подмостках концертной сцены, и дала первоначальное название дуэтному танцу — *деми-классика*. Хотя это название и укоренилось среди профессионалов, но с немалой долей иронии и насмешки, ведь *demi* с французского переводится как *наполовину, отчасти*, то есть «полуклассика». И верно! Классический танец в таком хореографическом диалоге используется отчасти постольку-поскольку. А именно: позы, кое-какие движения, туры на пуантах, множество пробежек и *promenade* (проходочки) с целью сделать очередной *preparation* (подготовительное движение) и... поддержки, поддержки, вплоть до головокружительных.

Порой найти в таком дуэте границу, где заканчивается танец и начинается акробатика, трудно. Использование силовых приемов в классическом танце хореографы оправдывают малыми размерами концертных площадок. И в театрах оперетты, как правило, оставляют минимальную площадку для вставных номеров.

И в заключение. Демиклассика, заимствуя у спортсменов элементы гимнастики и акробатики, не остается в долгу и возвращает их в художественную гимнастику в более завершенном виде. Хореограф, используя спортивно-гимнастические элементы в пластическом рисунке танца, так или иначе обогащает хореографические постановки.

Н е о к л а с с и к а. Время подвергает сомнению незыблемые основы и взгляды на неизменность танцевальных форм и продолжительность их жизни. Постоянная изменчивость критериев меняет неприкосновенную значимость чистой

классики. Все чаще появляются мнения, что классический танец — не лучшее средство для передачи современных взглядов на жизнь.

Новые настроения и темпы жизни потребовали поиска иных выразительных возможностей в классическом танце, что, безусловно, оставило свой след в структуре академической хореографии.

Вот эти актуальные требования внесли свои коррективы в классический танец, способствовали появлению новой разновидности классического танца — неоклассики. Часть слова «нео» (новый) не говорит о том, что было внесено в академизм много неожиданных находок. Наоборот. Все (или почти все) осталось так же, если не принимать в расчет форму линий.

Пострадал от этого классический танец или сделал очередной шаг в своем развитии — судить не нам, рассудит время.

В чем сущность неоклассики?

Подчиняясь по своей выразительности чисто классической форме и изобразительной задаче, новая танцевальная манера отходит от мягких и округлых линий классического танца. Темпы современной жизни диктуют утверждение в академическом танце летящих и стремительных линий, полетности, появление героических мотивов, спортивности, конкретных поз и жестов в изображении искренних чувств в противовес манерности. А это в свою очередь требует преобладания вытянутых, прямых, а где-то угловатых движений и линий без обязательного канона округлых линий.

Таким образом, в неоклассике академизм формы осуществляется в трансформированном, обдуманном и несколько абстрактном виде. Характерны для нее некоторая механическая точность, естественность, особенно при очень эмоциональном выражении чувств и переживаний человека (например, балет «Кармен-сюита» Ж. Бизе — Р. Щедрина).

Стилизованные танцы (экзотические). В отличие от характерных танцев стилизованные танцы рождены воображением и фантазией постановщика, но не лишены народной почвы и обладают совокупностью национальных художественных особенностей, то есть в выдуманных танцах присутствуют наиболее характерные признаки народной танцевальной стихии. При сочинении таких хореографических произведений постановщики стараются вносить в них экзотические краски, свойственные танцевальному

творчеству определенного этноса, слегка утрируя одну из особенностей, допустим, пластическую манеру танца.

Например, в русских танцах могут изображаться матрешки и розовощекие глуповатые куклы. Восточные танцы нашпигованы бесконечным покачиванием бедер с обязательным подтекстом сладострастия и любовного томления. В противовес восточным танцам африканские выглядят воплощением силы, ритма, неожиданной смены ракурсов и волнообразной пластики тела. А бык и тореадор — главные персонажи большинства испанских танцев.

Таким образом, *стилистическая обработка танца* — это *хореографический импрессионизм*, когда берется отдельная деталь как единое целое, основанное на субъективных, мимолетных впечатлениях или на настроении автора. Соответственно и постановочная мысль работает только в этом направлении.

Иногда стилизованные танцы перестают быть монопольной собственностью сцены и «уходят в народ», унося с собой новую форму и манеру, как это случилось с испанским болеро. Созданный для сцены, он впоследствии был воспринят народом как фольклорный и сейчас считается самым испанским танцем. Видимо, такими же являются цыганочка для российских цыган, «Яблочко» — для русских. Сценический вариант молдовеняски стал эталоном народного танца.

Вот вам и стилизация!

Эксцентрический танец. Эксцентрика — бравурный, каскадный танец, зачастую лишенный какого-либо сюжета и рассчитанный на внешний эффект. Ему свойственны подстегивающий ритм, некоторая разнузданность, крикливое сочетание танцевальных приемов и красок. Нашел основное применение и культивируется в кафешантанах, варьете, мюзик-холлах, в карнавальной шествии, на эстраде и как танцевальная заставка в оперетте. Изредка в цирке служит украшающим элементом во время исполнения виртуозных трюков с предметами и выполняется самим артистом или кордебалетной группой. Как правило, самостоятельного значения не имеет и служит дивертисментным номером музыкально-театрализованных представлений.

Эксцентрический танец формально подчиняется театрально-сценическим законам. Своей танцевальной формой и манерой исполнения целиком зависит от характера

применения. Если имеет какие-то географические различия (герлс — Америка, гейши — Япония и канкан — Европа), то только в силу потребительских вкусов того общества, которому он служит увеселительным зрелищем. А поэтому стоит ли говорить о национальных истоках, которыми якобы питается этот жанр?

А может, и питается, если он востребован людьми?

Чаще всего такие танцы имеют эротический характер. Родившиеся в матросских тавернах и кабаре как подтанцовки к вокалу, они не имеют национальных корней, зато имеют сомнительное прошлое и настоящее, если подходить к этому слишком строго. Предугадать пути развития эксцентрического танца невозможно, но изменение социальных условий видоизменяет эти танцы, так как они сочиняются на потребу дня и вкусов потребителей-заказчиков.

По своему характеру большинство из них — это массовые танцы, одна из их разновидностей — *каскадный танец*. Основные исполнители — женские ансамбли. Бывают смешанные или только мужские подтанцовки, но реже.

Каскадные танцы не требуют от исполнителей большого умения и тем более хорошей танцевальной школы. Главный рецепт этого вида искусства, где стилистическая строгость необязательна, весьма прост: специфический набор шлягерных движений, необычные контрасты эффектных поз, батманы¹ различного характера, немного легких изящных движений, развязность и... «Произведение искусства» готово! Основное внимание при этом уделяется внешним данным исполнителей. Большое значение придается нарочитой броскости красок костюма, поощряется откровенная открытость тела с эротической «эксклюзивностью» для зрителей, что, в общем-то, и должно способствовать тому, чтобы подороже «продать» тела исполнителей. Постановщик в таких танцах ставит только одну задачу — возбуждение физиологических чувств у зрителей, а поэтому к костюму предъявляет специфические требования: даже если исполнительницы находятся в определенных образах (гусаров, моряков, купальщиц с зонтами или различных экзотических птиц и животных), то и тогда все что надо и как надо будет открыто!

¹ Battement (*фр.*) — резкие броски ног.

Иногда в каскадные танцы пытаются привнести какие-то национальные штрихи, однако этот поверхностный покров ни в коем случае не приближает их к народному танцу. Добавив в эксцентрику элементы народного танца (некоторые движения, характерное положение рук) и даже нарядив танцоров в костюм, близкий к национальному, но оставив при этом стиль каскадного танца, можно только разнообразить краски, но дух зрелищно-развлекательного амплуа останется.

Модерн — условное наименование изобразительного направления в современном танцевальном искусстве. Как самостоятельное течение возникло в начале XX века и имеет различные танцевальные школы.

Появление новой хореографической школы — результат поиска такого вида танца, который отвечал бы духовным потребностям современного человека.

Творческий поиск был направлен на изображение чувства в контексте с образными задачами. Это воспроизведение страстей, переживаний через ритм, тембр и настроение музыки, через логику чувств; это попытка раскрыть внутренний мир человека через символические и натуралистические жесты. Появились необычные сочетания движений, бесстрастных по своей обобщенности, или моделировались абстрактно-патетические образы, лишенные развития. Некоторые балетные спектакли в стиле модерн не имели четко развитой сюжетной линии, а основой содержания служил анализ узкого круга человеческих ощущений или определенного состояния человека.

Предшественниками этого направления были Ф. Дельсарт и танцовщица Айседора Дункан. Сторонники модернизма призывали заменить «устаревший» классический танец свободным танцем. Подразумевалась сценическая импровизация движений, выражающих сиюминутное настроение и чувства исполнителей. Но как бы то ни было, эти артисты вводили в заблуждение зрителя: любые, подчеркиваю, любые импровизаторы, будь то музыканты-инструменталисты, танцоры или поэты (в том числе акыны в Средней Азии), используют в своих выступлениях «домашние заготовки».

Они считали, что естественная пластика человека (без выворотности и пуант) достаточно выразительна. И объявили выворотность противоестественной и противопоставили

классическому танцу свой — абстрактно-чувственный, якобы импровизированный.

И не будем забывать, что *на сцене все понарошку. Даже чистая классика и народный танец.*

Последователи и толкователи этого учения сочли возможным доказывать, что абстрактный танец имеет большие скрытые резервы, и в надежде найти дополнительные пути в этом виде искусства открывали собственные школы, которые друг от друга мало чем отличались и в результате выдохлись.

Во второй половине XX века между сторонниками классического танца и танца «модерн» была проложена тропа взаимопонимания — начался процесс взаимообогащения. К этому времени новые хореографы-модернисты переняли из опыта классического танца экзерсис, разработали и опробовали такие сферы выразительности, как танцевальное состояние невесомости в космических танцах, состояние человека во сне и др.

Многие находки школы «модерн» сейчас используются в ритмопластике, а художественную гимнастику можно считать ее детищем.

Сближение абстрактного и академического танца, обращение модернистов к классическому наследию, несомненно, расширили технические и пластические возможности нового течения в балетном искусстве, но не изменили ее сути.

Хореографов модерна увлекает бессюжетность, отсутствие единой драматургии. Они стремятся к анализу лишь отдельных чувств. Все эти искусственные самоограничения оставляли очень узкий плацдарм для творчества, напоминая углубленное изучение собственного пупка, в чем-то аналогичное с учением йоги. Вопрос о пользе или никчемности самоанализа, а это в равной степени относится и к учению йоги, до сих пор не решен, так как занятия этой системой кому-то дают несомненную пользу. Пусть не всем, но дают. Модернистские танцы вносят немалую лепту в современное танцевальное искусство, однако говорить о том, что это совершенно новый вид искусства было бы по крайней мере опрометчиво. Есть достаточно веские причины для того, чтобы опротестовать права хореографов-модернистов на звание первооткрывателей в области изучения и изображения человеческих ощущений.

Для решения этого вопроса вернемся к классическому балету.

Не будем забывать, что, показывая своего героя, артист проходит, согласно образным задачам, через разные чувства, в той или иной степени изображая свое внутреннее состояние (настроение) через пластику и танец. У артиста более обширная задача — раскрыть внутренний мир своего героя в рамках сценического действия, а это балетный персонаж может сделать только через «свои» чувства. И если проанализировать вариацию любого персонажа балетного спектакля, то ясно видно, что герой рассказывает в своем монологе как бы о сиюминутных чувствах. То же самое можно сказать о диалогах и массовых танцах, где настроение тех или иных действующих лиц является лишь элементом эпизода, но преподносится как поэтический анализ психологического состояния людей.

Если рассмотреть романтический балет М. Фокина «Шопениана» с точки зрения режиссуры, не принимая во внимание остальные компоненты, то в этом одноактном балете можно увидеть прообраз модерна. В нем нет сюжета. Нет столкновения страстей и характеров. Поэтическая идея заложена в настроении, которое вытекает из элегически-мечтательной музыки. Эту сентиментальную элегию Фокин и воплотил в пластике.

Что же представляют собой некоторые из основных школ абстрактного танца? Попытаемся разобраться в творческой кухне «первооткрывателей» и законодателей модерна.

Марта Грэхэм — последовательница А. Дункан. Артисты ее труппы танцуют босиком. В основе школы М. Грэхэм — стремление добиваться умения максимально изъясняться жестом, без помощи мимики. Каждый палец, каждый сустав пальца должны «говорить» и «объяснить» любое чувство при предельной выразительности линии рук, ног и корпуса. Что-то новое? Нет. В индийских храмовых танцах каждый изгиб пальца — слово, каждая группа движений — мысль.

Филигранная техника микропластики ее артистов балета предназначалась для изображения тончайших нюансов человеческих страстей, но многие ее постановки требуют соблюдения одного условия — зрители должны находиться недалеко от сцены. Иначе многое остается «за кадром».

Джорж Баланчин (Баланчивадзе) — мастер превосходных постановочных и хореографических решений. В своем творчестве наиболее близок к классической танцевальной школе. Тем не менее он провозглашал принцип полного отрицания какого бы то ни было содержания в спектакле. Защищал первостепенное значение «чистой красоты тела». Баланчин считал балет искусством, которое не должно быть иллюстратором даже самых интересных и содержательных сюжетов, как музыкальных, так и литературных.

Полное отсутствие интереса к литературному содержанию балета (танца) влечет за собой безразличие к человеческому характеру. А это в свою очередь не дает возможности быть привязанной к идейной музыке. Баланчин не исключает тенденцию к танцевальному симфонизму движений, но все остальное просто игнорирует. «Отанцевать музыку» — стало у него одной из главных задач. Основным становится ритм — рисунок того или иного музыкального произведения, его «голое» настроение. Порой содержанием танца являются сложнейшие перестроения линий и рисунков или танцевальные комбинации. А такая математическая логика в разработке линий и форм приводит к обезличиванию и нивелированию исполнительских качеств артиста.

Мерс Каннингем в своих постановках не придерживался какой-либо логической последовательности ни в чувствах, ни в действии. Его хореография отличалась импульсивностью, взрывами отдельных движений. Он пытался создать образ деятельности человека последовательным набором простых движений и общепонятных жестов.

Роберт Джофри в стремлении объединить в своих балетах пуанты, гимнастику и акробатику добился от артистов своей труппы безупречного владения своим телом. От них требуется быть танцором, акробатом и спортсменом. Не исключал применение различных гимнастических снарядов и приспособлений в виде сеток, шестов и канатов во время сценического действия.

Джон Батлер — автор балетов ужаса и черной магии. Получил известность как постановщик экзотических номеров и произведений с сексуальными мотивами.

Большинство из этих хореографов использовали в качестве аккомпанемента программную музыку, составляя его даже из произведений разных композиторов.

Заканчивая краткий обзор танца-«модерн», можно с уверенностью заявить, что в первую очередь в глаза бросается многоликость неустоявшихся танцевальных форм, их хаотичность. Может быть, это объясняется отсутствием единой системы образования, когда каждая труппа под влиянием своего кумира, имея свои традиции, ищет свое неповторимое лицо? Конкуренция и рынок шоу-бизнеса тоже диктуют свои условия.

Поэтому трудно полемизировать о значимости какой-либо одной из школ и направлений танца «модерн». Их собственные значительные находки позволяют надеяться на благоприятные перспективы. И хотя жизнеспособность некоторых из них невелика, но модерн как форма танца существует, и с этим приходится считаться.

ГЛАВА 2

ДРАМАТУРГИЯ ТАНЦА

Драматургия танца обогащалась и усложнялась на всех стадиях своего развития сообразно с литературно-сценической драматургией по своим писанным и неписанным законам и поэтому является темой, достаточно доступной для понимания.

Почему я так уверен в ее доступности?

Дело в том, что понятия и термины¹ танца освоены мной как азбучные истины со «школьной» скамьи. Познавая в школе драматургию литературных произведений и сочиняя простые учебные произведения (сочинения о героях прочитанных книг, о проведенных каникулах и пр.), я постигал мудреные законы построения сюжета. Учился писать план сочинения, пункты которого был обязан неукоснительно выполнять. Описывая каникулы, рассказывал о событиях, героями которых были я сам и мои близкие. Так происходило знакомство с такими понятиями и терминами, как «драматургия произведения», «план», «сюжетные звенья», «тема» и т. д. Приобретались необходимые знания и умение ими пользоваться.

Позднее знания, требующие некоторой специализации, теряли былую неприступность — от литературной до танцевальной драматургии на самом деле один шаг. Хореографам нужно лишь считаться со спецификой хореографической драматургии, точнее — с особенностями построения действия в танце. Но разговор об этих особенностях — отдельная тема.

Каждое художественное произведение, будь то рисунок, танец, музыка или рассказ, начинается с рабочей гипотезы автора — замысла, который является ориентировочным планом и принимается условно.

¹ Термин (*др. римск.*) — межевой камень или столб, обозначающий границы сельхозугодий. Считается священным знаком.

Замысел приблизительно определяет направление поиска, последовательности событий, поведения героев и может стать прообразом будущего произведения.

Появившееся намерение — сочинить какое-то произведение, а в нашем случае танец или балет, определило наш выбор, это — хореографическое произведение. Оно выделено нами из десятка **видов произведений**, таких, как: литература, драма, музыка и вокал, скульптура и живопись, архитектура и кино, а видеопродукция и Интернет, это — новинки последних десятилетий.

Если замысел, литературная или музыкальная первооснова танца (балета) являются стартовыми позициями сочинения, то тема спектакля — опора его смыслового содержания.

Тематической основой произведений служит главная причина переживаний, настроения или борьбы, выраженная в реализации реальных или выдуманных жизненных явлений. Определившаяся тема — это продолжение (образное воплощение) авторского замысла. Тема произведения не может существовать вне сюжета.

Вместе с тем в сюжете могут быть две-три темы, то есть возможна многотемность произведения, когда темы любви и борьбы за свободу своего выбора проходят в условиях противодействия и становятся стержневыми составляющими в одном сюжете. Например, любовь и преграды на ее пути в виде религиозных, националистических или традиционных устоев, когда конечный результат зависит, допустим, от родителей (родовая вражда в «Ромео и Джульетте»), а в балете «Лебединое озеро» — от волшебных условий, в которых приходится действовать участникам событий.

Я представил, что стою на берегу неизвестной мне реки. Река — это тема рассказа, а образ реки неприглядный: обломки и мусор, водовороты и сужения, стремнины, пороги и пена. В глубине происходят какие-то события. Автор может показать все это как бы в разрезе, опустив нас в глубину реки, чтобы мы увидели, что же там происходит.

Так, герой одноименной сказки «Садко» оказался в подводном царстве, а привлекательность рассказа (сюжета произведения) зависела от того, насколько «глазастым» был автор — свидетель приключений купца Садко в неведомом мире. Прибрежные жители испытали на себе сильное

волнение моря-океана из-за разухабистой пляски подводного царя. Понять причину непогоды помог автор, потому что у него была интересная *тема для рассказа* — жизнь и события подводного царства.

У другого автора — «Лебединое озеро» с черной птицей, принцем и его суженой-лебедушкой, у третьего — простые, но интересные события из жизни людей.

Мы ждем в зрительном зале, когда нам авторы раскроют внутреннюю, глубинную сущность происходящих на сцене событий.

У автора и зрителей свой философский взгляд на вещи. Автор балета тоже не занимается прямой иллюстрацией своего понимания жизненных коллизий, но если внутренних сущностей в событиях нет, неужели мы будем мириться с урезанной изобразительностью? Мы будем протестовать, выдвигая свое видение.

Конечно, впечатляет, когда, отражая реальную действительность, автор открывает нам такие ракурсы жизненных закономерностей, которые помогают нам через увлекательное повествование понимать философию иных и близких миров.

Плохо, когда внешняя привлекательность не отличается внутренней глубиной, не совпадает с образными задачами, но то и другое взаимосвязано, и на сцене, где все внимание сосредоточено на одной видимой точке, все несоответствия лезут в глаза. Потому что образные задачи могут по-разному трактовать одну и ту же тему в зависимости от духовно-ценностного видения автора. Мы будем часто запинаться о подводные преграды (нерешенные образные задачи), которые не смогли преодолеть авторы балетов и которые мешали раскрытию темы произведения.

Но в любом случае *тема как некий объект или основная проблема является смысловым содержанием произведения, которая выражается в конфликтах, переживаниях героев (персонажей), действующих в конкретных условиях, в результатах их взаимоотношений*, и важна она как для действующих лиц, так и для зрителя.

В «Лебедином озере» это тема любви и борьбы за свое счастье в сказочных условиях. Не было бы превращения девушек в лебедей, принцу пришлось бы направлять сватов к Ротбарту, а что там могло бы произойти?

Но это уже другая тема и другая история.

Сюжет (лат. *Suget*) — содержание хореографического произведения с изложением цепочки событий, где раскрываются образы героев, их судьба, общественно-личные контакты, поступки, действия и переживания, обстоятельства, в сфере которых возникают точки соприкосновения между персонажами и которые должны быть последовательно связаны между собой, развертываясь в хронологическом порядке или в причинной последовательности событий и действий.

Если сюжет излагает последовательность событий и должен отвечать на вопрос, как проходили события, то фабула произведения должна объяснить, почему они произошли.

Фабула (*Fabula*) — цепочка причин для развития действий, интересная зрителям, поэтому авторы свои усилия направляют на оправдание причинной последовательности событий и поступков в сюжете, отображающих внутренние, порой скрытые от героев взаимозависимые проблемы и их решение. Являясь побудительной силой, фабула служит организатором действий. Поэтому сюжет и фабула — неразделимые понятия. Они — части драматургической составляющей произведения. Но в словарях нам объясняют фабулу как повествование, сказку. А если по сюжету — это сказка, тогда фабула — масло масляное?

В балетных спектаклях (сюжетных танцах) происходит последовательное развитие событий и длительно скрывааемых «детективных пружин» не бывает, а поэтому при анализе причин конфликта я бы термин «фабула» применял к действиям персонажей спектакля для усиления характеров героев и назвал бы причинную последовательность действий (поступков) *фабулой поступков и действий персонажа*. Потому что любое внезапное событие для одного — это итог последовательных действий другого участника события, будь это человек, зверь, стихия или война.

Если существуют драматургические термины, должно быть какое-то общее правило и для произведений?

И такое правило есть, называется **законом трех единств: места, времени и действия**. Зритель или читатель верит автору только в том случае, если его знания и жизненный опыт созвучны с его представлениями о сценической «жизни».

Например: в детективно-приключенческих произведениях герои, взаимодействуя в поступках, тоже добиваются драматически четкого и впечатляющего решения конфликтов,

которые могут быть не конкретно-историческими фактами, с перепутанными событиями, с выдуманными жизненными ситуациями, но связанными с общественными условиями, в которых вполне возможно их появление.

Закон «трех единств» требует цельных действий, направленных в одну сторону, которые должны развиваться в психологическом плане без второстепенных эпизодов, без неожиданностей, обусловленных случайностью. Чтобы они совершались в одном и том же месте и завершались в очень короткое время. Вот в таком духе мы должны понимать этот закон. И эти правила «благопристойности», где все выстроено на эмоциях и чувственности, стесняли авторов. Тогда как трагикомедия искала напряженность действий в расщеплении сюжета со сменой мест события. Поэтому трагикомедийные действия не замыкались в узкие рамки надуманного закона. Даже в современных произведениях появляются всякие чудеса как в сказках, и авторы не пытаются их обосновать. И к таким отклонениям от правила единого действия тоже тяготеют балетные сюжеты.

Сочинители вроде бы должны, и даже обязаны, строго соблюдать условия закона — соответствие места и времени с действиями участников события, но иногда они *нарушают закон умышленно, чтобы заинтриговать зрителя* если не именем известного героя, так каким-то ярким поступком, жизненным приемом. И об этих приемах — композиционных, более подробно поговорим в теме «Композиция сюжета», когда у нас накопится достаточное количество примеров.

Содержание балета всегда должно находиться в единстве с изобразительной **формой произведения**, *когда автором определяются границы произведения*, как одно- или многоактный балет, сюита, фольклорно-концертные номера и т. д. (объем произведения), *согласуясь с формой изложения* (нравственной окраской), но в этом единстве преимущество остается за содержанием.

Что же еще получили балетные сценаристы в наследство от своих родителей — авторов литературных произведений?

Первые сохранившиеся бытовые и эпические произведения были легендами и религиозно-космологическими мифами, с огромным количеством отступлений, вставок и нравочений, *где божественные персонажи принимали*

личное участие в конфликтах или в судьбе известного всем предка, о чем мечтают наши верующие. У всех народов мира они, будучи долгое время изустным творчеством, подвергались изменениям более поздними рассказчиками. В их текстах нет ни характеров, ни образных портретов — подсказок для хореографов.

Внезапное появление письменной литературы в середине X века на Руси связано с появлением христианства, потребовавшей церковной литературы. Письменность способствовала взаимообогащению культур и взаимобмену композиционными схемами. Это — повторы эпизодов, типов поведения героев, формул, определяющих их состояние и описание подвигов. Позднее появились различные литературные **формы повествования**: житие святых, истории и путешествия, рассказы, романы, повести и т. д., со своими прозаическими и стихотворными способами изложения.

В хореографии формы повествования в чем-то повторяют названия литературных форм: сюита, новелла, сказка, легенда, драма, комедия и т. д. Они могут быть как сюжетными, так и образными. Образными называются бессюжетные танцы и одноактные балеты, такие как «Шопениана», «Вальпургиева ночь» и другие.

Хотелось бы обратить особое внимание хореографов — сочинителей собственных сюжетов на повествования, в основе которого короткое сообщение — рассказ. Именно сюжеты в форме рассказа (былички) остаются балетными спектаклями — долгожителями. Они меньше всего вызывают споров, и автор своим коротким сюжетом как бы говорит: «Так было».

А зрителю остается верить автору.

Самая печальная *повесть* Шекспира по сути своей — рассказ, где события происходят в короткое время. Ромео с Джульеттой успевают совершить поступок — отдать свою жизнь за любовь. Автор только упоминает, что междоусобная война двух соседних семейств началась давно, но никто не помнит первопричину конфликта. И половина спектакля — зрелище, состоящее из драк.

Шекспир свою поэму назвал повестью. Так он будто бы определил форму своего сочинения, его композиционный строй. Может, он решил придумать красивый зачин, а мы ему поверили?

Но, это все-таки рассказ (новелла).

Главное свойство сюжетов хореографической новеллы — выбор факта или лица, как бы выхваченного из толпы, где автор старается выделить его не пятнышком, а фрагментом жизни. Здесь важно **смысловое решение повествования** с жанровой окраской. Хотя, казалось бы, тематическая основа произведения предопределяет выбор автора, смысловое решение, но важнее всего **смысловое завершение** спектакля или концертного номера. Потому что непродуманной деталью можно испортить любую тему. Часто в поступках героев или в событиях прячется не только мораль или поучение. Появляется желание облагородить чей-то лик, с направленной трактовкой центральных образов, что заметно в сюжете балета «Спартак», с учетом времени его появления в репертуаре театров.

Нужны были «правильные» герои, и они появились.

При этом к поступкам людей прошлого века нельзя подходить по меркам нынешнего. Надо учитывать нравственные представления эпохи и национальные особенности страны (места события). Как ни странно, но народные и исторические анекдоты, притчи, поговорки, курьезы, традиции и сказки несут в себе больше правды, чем литературные источники и библиографические мемуары.

Надо изучать творческие приемы предшественников, черпать оттуда знания и опыт для развития собственных навыков.

Значит, новаторство состоит не в том, чтобы ломать традиции. Новаторство в поиске, в углублении и передаче определенных навыков, проверенных временем и практикой. Но если приемы сохранять, не совершенствуя, они перерастают в штамп, в копию, как это происходит с орнаментом. Да, он красив, но повтор есть повтор. В этом парадокс творчества.

В Испании и в Италии в XVII–XVIII веках *были правила* драматического искусства. Это — обязательные пять актов, как дань традиции античным авторам, прологи и эталон темы — античность, не задевая ныне живущих героев времени. Потом появились трехактные стихотворные поэмы — комедии, в которых становятся заметными образные лики современников. Авторы при написании исторических и биографических произведений придерживались *закона трех единств: места, времени и действия*, но в художе-

ственных сочинениях время, место и даже действие могли изменяться. *Сдвигались исторические факты. Исходя из художественных потребностей, литературным героям передавали надуманные интриги, оправдывали поступки коронованных особ своего времени. Сменой акцентов и места действия старались скрыть намек на свою страну и на конкретных лиц.* Но развлекательность и занимательность сюжета начинает уступать правдоподобию действия, появляется реалистическая сюжетная линия.

Наши далекие предки — сочинители историй, сказок и легенд, когда готовились к встрече со своими слушателями, учитывали: *кому это будет интересно, кто на этот раз будет слушателем и какую окраску дать своим повествованиям.* Значит, они, так же как и я, избирали **форму изложения** для своих сказаний, но в зависимости от контингента слушателей — власти предержавшие ли они или простолюдины, могли варьировать с окраской событий. Причина простая: *в изустных повествованиях и в литературных сочинениях часто встречается завуалированная сатира на власть и на конкретных лиц, но в балетных спектаклях такие сюжеты и образы не появлялись, потому что балетные театры содержали власть имущие.* Не забывайте об этом, хореографы и богини-балерины.

А там, где сатира и колкости в чей-то адрес, особенно на власть, там прятался намек или призыв к каким-то поступкам. Поэтому для вельмож в рассказах могла звучать назидательная (ныне появилась рекламно-политическая), обучающая, занимательная и развлекательная форма, но не осуждающая или призывающая к действию.

Форма изложения и произведения, ритмы и другие элементы драматургического построения не являются неизменными, консервативными. Современные произведения становятся сочнее, резче, иногда — грубее, но отчетливее, выразительнее. Порой темп развития сюжета подчиняется информационной скороговорке века, красочности и, как ни странно, краткости его реклам. А у драматургии, точнее, у авторов произведений, свои взаимоотношения с будущим. *Если автор не сумел выразить сегодняшний день, понять его пульс и ритм, если современность ему неинтересна, то современные и будущие зрители не заинтересуются его творениями.*

В этом — **основной закон искусства.**

В сюжетах, готовых к постановке или предложенных сценаристом, прочитывается **стиль произведения** (либретто), который может быть романтическим или драматизированным, с разбросом тональностей, от остро-иронических до сентиментальных. Этот спектр довольно значительный, а иные из них могут переплетаться в одном сюжете. К этому понятию относится и **стиль автора**. Например: холодновато-спокойная интонация или эмоционально-страстное повествование. Я отношу подачу материала в своей книге к эмоциональному стилю, но не к возвышенному.

Форма изложения отличается от авторского стиля в первую очередь информационным характером, а в авторском стиле больше интонаций и эмоций.

Некоторые хореографы ударились в изучение и воплощение на сцене «сознания?» и отдельных чувств человека, в детализацию безадресных страданий, где тоже прочитывается свой стиль. Как говорится, если есть деньги на реализацию задумки и люди приходят смотреть — пусть смотрят. Было бы желание. Ведь многообразие стилей зависит от многомерной нашей жизни.

Но... нет порядка и ясности в вопросах стилистики и, видимо, не будет, потому что границы здесь очень тонкие.

Осмелюсь добавить к терминам драматургии танца две позиции — художественные приемы и способы, без которых и сказка не сказывается, и балетные либретто не появляются.

Для того чтобы подогреть интерес к сюжету своих произведений, авторы отправляют героев в экзотические страны, в мечты или воспоминания, на встречу с небожителями или невероятными существами, применяя элементарные события из жизни или драматические ситуации. Лишь бы слушателям или зрителям было интересно. Выдумщики составляют цепочки из интриг и конфликтов, смешивая и варьируя увлекательными приемами, названными нами композиционными. В тексте нашей книги *композиционные приемы* выделены курсивом. Более подробно о них можно узнать в теме «Композиционные приемы в балетных спектаклях», глава 20.

К сожалению, общепринятая типология для терминов *приемы и способы* не разработана. Если я осмелился упомянуть их в драматургии, поделюсь своими соображениями.

Мы воспринимаем приемы сюжетобразующим носителем частички воображаемого бытия — жизненного события, который станет художественным эпизодом в будущем сюжете.

Художественный прием не что иное, как образ события, но не само событие, и обезличено к любому из них. Например, *подглядывание*. Или *контакты с фантомами*, с призраками. Я назвал всего два приема, а сколько может быть ситуаций!

Если авторы применяют приемы по знаковой схожести, то и зрители с критиками узнают их по этим же признакам.

Когда впервые на экранах появились увеличенные лица людей, они пугали неподготовленных зрителей. А мы уже привыкли к этому приему и называем его *крупный план*.

Художественный прием — это наполнение жизненных приемов и событий реального мира эстетической выразительностью, где отсечены случайные детали, не несущие смысловую нагрузку. Без очищения от излишнего невозможно достичь сосредоточения внимания зрителя на сценическом действии и реализовать «диалог» между автором и зрителем.

А композиционный прием — это профессиональные, проверенные практикой жизненные действия, которые может применить любой автор в других сюжетах, меняя акценты.

Кроме того, в сценических спектаклях *каждый из эпизодов может освещаться по-разному*, не так, как это происходит в действительности. Тревогу добавляют багровые тона, голубовато-лунный цвет окрасит сновидения, применяются цветовые эффекты с имитацией стихийных происшествий и т. д. Если существуют профессионально-художественные способы окраски сценических событий, значит, существуют способы окраски и действующих лиц. В литературных произведениях (в либретто) окраска действий и персонажей производится словами, а в танцевальных произведениях окраска действующих лиц производится гримом, костюмом и пластикой тела — поведением каждого героя с эмоциональной реакцией на чей-то поступок.

Игра с образом невозможна без схематичности, запечатлевающей в эпизодах авторские намерения с субъективным подходом к выдуманным событиям и персонажам. А это

уже окраска художественного вымысла с преимуществом выдумщика.

Значит, окраска эмоционально-зрелищных эпизодов действительно-образной пластикой участников сценического события — это и есть художественный способ. В балете он может дополняться по необходимости национальной формой танца.

При работе над сюжетом способность к сочинению у автора не сводится только к умению и навыкам, многое зависит от глубины овладения разными приемами и способами и от таланта с опытом. Найденные им способы окраски образов создают эстетическую и чувственную ценность. Поэтому художественное допущение порой ценится выше реальных и библиографических фактов. В рассказах К. Дойла о Шерлоке Холмсе художественный образ и выдуманные события оказались настолько близкими к правде, что реальные люди создали музей знаменитого сыщика с атрибутами, описанными автором. И пусть они не принадлежали придуманному Холмсу, но современные люди пишут письма по адресу, который пришлось сделать реальным. Пишут и деду Морозу, а Стена плача — божий почтовый ящик.

Порой действительность убеждает, что художественная образность не лжет, но... нередко вводит в приятные заблуждения.

Жанр спектакля (танца) — выбор автора, который, оценивая ситуацию, определяет степень и способ художественной окраски события и взаимоотношений действующих лиц, где делается упор на активность самого деятельного субъекта. Значит, жанр предопределяется внешними условиями жизни героя, его внутренними побуждениями, характером и поступками. Как форма изложения — жанр спектакля (танца) структура относительно устойчивая, но не самостоятельная и зависит от содержания.

Сюжетные спектакли и танцы имеют самую разную жанровую окраску: героико-патриотическую, комическую, лирическую, сказочную и т. д. В них берется такой отрезок времени, когда персонаж, оказавшись в некой ситуации, должен выбрать линию поведения и совершить вынужденный или желаемый поступок, придавая своим действиям соответствующую окраску. И... встать перед фактом трагических, смешных или иных последствий.

В дивертисментных номерах (выбор невест в «Лебедином озере») постановщик может выбрать любую форму и вид танца. Он вправе не считаться со сказочным жанром спектакля, окрашивая событие «бытовыми красками».

Во многих спектаклях жанровая окраска «переплетается», и в чистом виде термин «жанр произведения» принимается условно. Его практическое применение весьма сомнительно, так как жанр — понятие неустойчивое, во многом перекликается с темой произведения.

Лучше всего этот термин хореографам применять для внутреннего пользования, допустим, *для описания жанрового ряда* в окраске произведений: лирический, комический, трагический, эпический и т. д. *Но в соединении с формой произведения*: комическая миниатюра, сказочный балет, лирическая сюита, сентиментальная история и др. Иного применения я не вижу.

Остальные термины, а без них никуда, лучше всего рассмотреть на каком-нибудь одном примере. Допустим, у нас имеется «усредненное» содержание балета «Лебединое озеро». Конечно, в разных театрах постановщики вносили какие-то свои штрихи в первоначальный сюжет, но мы возьмем за основу описание, близкое к академическому варианту, в рамках которого стараются сохранить и сам балетный спектакль.

Общее содержание спектакля «Лебединое озеро» многие зрители могут понять, но... неизвестны имена, неясно содержание некоторых сцен. Не всегда понятно, кто кому что «говорит» и что задумал один из персонажей. В общем, есть в «лебедином детективе», как и во всех хореографических произведениях, недосказанность некоторых событий. Хотя, казалось бы, сказка простая, понятная.

И примите во внимание, что ироническая тональность в настоящем описании — следствие мыслей и сомнений, неизбежно возникающих у меня (у зрителя), не купившего программку к спектаклю.

Итак, сказочный балет «Лебединое озеро».

Действия, понятные без либретто...

В некотором царстве... Дворцовая площадь, где веселится молодежь. Праздничное событие. Появляется царственная дама со своей свитой. Все раскланиваются перед одним из юношей в богатом костюме, видимо, принцем. Дама надевает ему на шею массивное ожерелье. Всеобщее

ликование, веселье продолжается. Шут в колпаке исполняет бравурный танец.

Пролетает стая лебедей. Принц со своими товарищами отправляется на охоту.

Озеро. Появляются девушки-лебеди. Девичий досуг, танцуют большие и маленькие. Дети-то чьи? В одиночестве около озера появляется принц. Хорошо, что не выстрелил, — на озере «плавают» девушки. Ему понравилась одна из них, очень заметная. Девушка не сразу принимает ухаживания принца, но... дальше все происходит, как у людей, начинается разговор-танец двоих (па-де-де), потом девушка сама исполняет взволнованный танец, о чем-то жестикулируя. Все это видит черная птица (ворон?), которая вмешивается в событие и разгоняет девичник, но принц успевает сказать лебедушке о своей любви.

Дворец. Зал приемов. К царственной даме и принцу приводят девушек в разных костюмах, которые по очереди танцуют: испанка, полячка, итальянка, русская (?). Дама рекомендует принцу оценить их, но ни одна из красавиц ему не по душе. В мечтах он там, на озере.

Вдруг — темнота, вспышка света! И... Ворон с девушкой в костюме черной лебеди появляется в зале, где проходит парад красавиц. Принц в восторге. Узнает и не узнает перекрашенную любовь, но доверяет глазам. Хоть черная, но лебедь. Объяснились. В спешке клянется, что женится на ней, и подводит к даме — принимай, мать, невестку!

В этот момент в небе пролетает белая лебедь! Ворон с черной лебедью исчезают, а расстроенный принц убегает на озеро.

Озеро. Белая лебедь в отчаянии мечется среди лебедушек... Появляется принц и начинает оправдываться. Ага! Нашел дурочку. Уходи! Трудно найти согласие...

Ворон тоже не дремлет и, охраняя своих пленниц (свой гарем?), бросается в бой, но... повержен в прах.

Рушится мир зла, лебеди избавились от ворона. Среди них она — невеста!

Конец сказки.

... и действия, требующие пояснений.

— Оказывается, празднуют совершеннолетие принца Зигфрида. Судя по имени, он немец. И королева немка, но без имени.

— На озере лебеди превращаются в девушек. Не видно.

— Одну из них зовут Одетта, она принцесса лебедей. Конечно, принцу попадают на глаза только принцессы. Она якобы «рассказывает» принцу, что ее и подруг заколдовал колдун Ротбарт. Как-то... очень невнятно.

— Королёва занимается смотринами невест без какого-либо повода, а когда на смотринах появился незванный страшный колдун с полуптицей, никого это не удивило и не напугало.

— Злой гений привел в королевский дворец свою дочь Одиллию. Подделку?! Позднее принц понял, что его обманули — подсунили другую лебедушку, и побежал разбираться...

— Лебединой стае возвращается человеческий облик. Но где это видно?

Пусть вас не смущает критический взгляд на знаменитое произведение — у нас есть материал для обсуждения.

Сначала познакомимся с элементами драматургии танца на описании этого спектакля.

Со зрителем не поспоришь, и поэтому мне хотелось бы получить ответы на вопросы с непонятными мне действиями: почему авторы балета не раскрыли эпизоды, где лебеди превращаются в девушек? С какой стати начались смотрины невест? Что за птица — Одиллия? И так далее.

А я своими рассуждениями поделюсь с вами в разделе «Особенности построения действия в танце».

Драматургические звенья. В сюжетных произведениях должны просматриваться основные драматургические звенья, каждое из которых имеет свое наименование: *экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка*. Я заметил, что при таком условном дроблении спектакля на сюжетные звенья они могут не совпадать с границами актов (с действиями спектакля).

Экспозиция (введение в действие, место и время действия). Первое появление действующих лиц. Знакомство с ними. Экспозиция не требует одновременного представления всех действующих лиц, если по сюжету кто-то из них должен появиться позднее. Экспозиция бывает различной по длительности, а поэтому может иметь развернутое действие — жанровую картинку.

На нашем примере в балете «Лебединое озеро» зритель видит в первом акте *праздничное событие, где веселится*

молодежь, а царственная дама общается с принцем, возможно, родственником. Шут развлекает всех. Только... Непонятна причина праздника.

Завязка (начало действия) — часть хореографического произведения, где отдельные действующие лица или все персонажи начинают взаимодействовать — выясняются определенные отношения между ними и их причины. Вырисовывается предпосылка к конфликтной ситуации. Желательно присутствие основных действующих лиц.

При появлении пролетающих лебедей и сбора принца с друзьями на охоту я обрадовался: «Вот она, завязка, появились лебеди!» А потом подумал: «Ну и что произошло?»

Ничего.

Принц с друзьями ушел на охоту, а пролетающие лебеди — это что? Повод для завязки или продолжение семейного события? А-а, это авторская интрига, чтобы заинтересовать зрителя назревающими событиями. Контакт-то между героями еще и не было.

Первый контакт главных действующих лиц произошел в мизансцене второго акта, где принц встретился со стаей лебедей-девушек. Он отложил арбалет в сторону и *выразил одной из девушек-птиц свое восхищение ее красотой! Привлек внимание Одетты.*

Значит, до этого момента — экспозиция сказки.

Ой, как долго тянулась экспозиция до завязки событий! До середины второго акта спектакля.

Развитие действия (ряд ступеней перед кульминацией). Здесь определяется конфликт и нарастает напряжение действия, предельно обостряя конфликтную ситуацию. Действие может иметь одну или несколько ступеней развития. Обязательно присутствие основных действующих лиц.

В «Лебедином озере» три основных действующих лица: принц, Одетта-Одиллия и злой гений (Ротбарт). Развитие действия без их участия невозможно.

А действия происходят следующим образом: *встреча принца и Одетты, свидетелем которой стал Ротбарт, — начало конфликта. Ротбарт пытается помешать дальнейшим встречам Одетты с принцем и, желая наказать его за появление в чужих владениях, подменяет Одетту своей дочерью. Заметив обман, принц возвращается на озеро, чтобы объясниться с Одеттой и вступить в борьбу со*

злом. Это и есть *ступени развития действия* во втором, третьем и частично четвертом актах спектакля.

Здесь все ясно. Конфликтов без причины не бывает, а где появляется действие, там возникает противодействие.

Кульминация (вершина действия) — момент наивысшего напряжения, где полностью раскрывается идея (тема) спектакля. В произведениях может быть несколько кульминационных точек во время развития действия, но только главная из них является завершающей.

В спектакле были свои *эпизодические кульминации*, но на нашем примере — *схватка принца с Ротбартом* (рис. 1) после объяснений с *Одеттой* является вершиной действия.

Развязка (завершение действия) — разрешение главного конфликта. Может быть различной по длительности. Присутствие всех действующих лиц, принимавших участие в конфликте, не обязательно (Одиллия в этом эпизоде не появляется), но противоборствующие стороны должны быть (Одетта — свидетельница борьбы принца). Развязка может быть решена как внезапная, прерванная для домысливания, или завершенная по мысли.

Сказка закончилась победой влюбленных. Зло повержено, лебеди вроде бы превратились в девушек.

Финал спектакля. Общее ликование.

Разделение сюжетно-действенного и образного — бессюжетного танца (балета) на условные эпизоды вызвано чисто профессиональной необходимостью, и стыки между ними в законченном произведении должны быть тщательно «сшиты».

Существуют спектакли (танцы), которые заканчиваются без обязательного соблюдения правил драматургического построения действий, то есть по замыслу автора развязка



Рис. 1
Борьба принца с Ротбартом — кульминация спектакля

как бы остается за кадром. В таких случаях пользуются различными приемами, но у них одно общее название — *прерванное действие*.

По традициям русских сказок финал спектаклей должен быть своим логическим завершением свадьбу, где присутствует свидетель-рассказчик: «И я там был, мед, пиво пил». А в «Лебедином озере» развязка события показана общим ликованием на озере, в лебединой стае, но мы так и не узнаем, как воспримет королева появление в своей семье принцессы-лебедушки. В душе предполагаем — с радостью. Это выбор ее сына.

При отсутствии развязки зрителю дается возможность быть непосредственным соавтором, и мысль, прерванная для домысливания, становится как бы собственной находкой зрителя в решении конфликта, где автор берет на себя роль стороннего активатора воображения зрителя.

Намного сложнее найти границы эпизодов в бессюжетных (образных) танцах. В них действия как таковые отсутствуют, поэтому было бы разумно оставить для них только три из пяти условных звеньев, а именно: экспозицию, развитие действия и кульминацию. Причина сокращения градаций понятна. В бессюжетных танцах завязка выполняет одну и ту же функцию с экспозицией, а кульминация, как правило, является финалом танца, то есть развязкой действия. Освободившись от названий, дублирующих друг друга, избавимся от излишней путаницы. В таких танцах мысли и чувства передаются через общее настроение, которое является темой и сюжетом произведения.

До постановки хореографических произведений (балета или сюжетного танца) сценарист или балетмейстер составляет *план будущего литературного сюжета*. Позднее напишет *либретто*, в котором подробно изложит события, причины конфликтов, контакты действующих лиц с кратким описанием номеров, сцен и т. д.

Планирование всего балета я связываю с объемом столкновений, действий с опорными точками, где могут появляться жизненные ошибки героев, накал страстей и переживаний.

Они интересны автору, их ждут зрители.

А для анализа предложим известные всем балеты, содержание которых будем вспоминать в своих темах. Кроме

того, рассмотрим сюжеты наших балетных либретто, которые специально написаны для этой книги.

Некоторые из них я преднамеренно оставлял с ошибками и пробелами, чтобы позднее, в процессе написания книги, поработать над вариантами и, завершая книгу, опубликовать подкорректированные тексты. Таким образом, я планировал построение этой книги, которая в ваших руках. Конечно, время вносило свои коррективы. Эпизоды меняли окраску, обрастали образными деталями или ставились под сомнение.

Я решил выделить курсивом для себя появившуюся мысль: *если сочинение сюжета легче корректировать на производстве, которое находится в стадии готовности, то планирование позволяет избежать грубых ошибок.* Значит, **планирование** относится к одному из способов работы над сюжетом, тогда как замысел позволяет увидеть только зыбкие границы будущего произведения. Поэтому замысел как мнимый образ будущего произведения не может быть элементом драматургии и композиции танца. А планирование — это рабочий этап процесса сочинения.

Интересно: так ли необходимо для либреттиста или балетмейстера планирование как огромных, так и коротких сюжетов? А при совместной работе? Есть ли тому примеры?

В истории литературы и искусства были любопытные случаи, когда два и даже три автора объединялись под одним псевдонимом. «Кукрыниксы» — художники М. Куприянов, П. Крылов и Ник. Соколов, а под литературной личностью Козьмы Пруткова скрывались А. Толстой и братья Жемчужниковы. Частенько родные братья оказывались в одном «дуэте»: французы — братья Гонкур, русские фантасты — братья Стругацкие или друзья-товарищи по сатирическому цеху — И. Ильф и Е. Петров или я с Валевой — авторы этой книги и т. д.

Соавторы никогда не уточняли, кто из них был автором замысла, но в любом случае были вынуждены начинать работу над своими произведениями с общего плана — эскизного проекта. Каждый из них мог работать над своей частью и, перечитывая написанное соавтором, вносить свое мнение по какому-либо эпизоду. Производил правку и согласовывал текст соавтора со своим видением эпизодов. Такая совместная работа не является творческим «нахлебничеством» и не говорит о том, что кто-то пристроился рядом

с талантливым человеком. Это — творческий союз, часто плодотворный.

Примерно так должна проходить и работа автора либретто с постановщиком балета.

Композиционный план для танцевальных произведений Ростислав Захаров¹ — балетмейстер и автор книги «Искусство балетмейстера», называя его сценарием, объясняет следующим образом: «*Сценарий* есть подробная специальная разработка (*предложенного*) сюжета на отдельные музыкально-танцевальные номера. В нем должен быть определен общий хронометраж действий, эпизодов, отдельных сцен, *длительность, темп, ритм и настроение в музыке*».

Значит, композиционный план — это описание танцевального сюжета, имеющее дополнительные отличия от литературного текста. В нем есть сугубо профессиональные заметки постановщика и подробные указания для композитора.

В композиционном плане, кроме перечисленного, определяется учет времени на восстановление сил исполнителей, а после ознакомления с клавиром, теперь уже в **постановочном плане**, накапливаются жесты, позы, движения, рисунки танца и символы действий, посредством которых обрисовываются события с переживаниями героев, сочиняемого **текста танца**. К тексту танца относятся образная окраска движений, выразительные способности артиста, соединенные с танцевальными движениями, отрепетированные и вложенные в память мышц исполнителя.

Текст танца ориентирован на зрелищную выразительность и характеристику персонажей.

Подтекст в литературном тексте — это «информация» между строк. О подоплеке подтекста читатель должен догадаться. *А в текст танца закладывается и второй смысл — истинное отношение персонажа к событиям, его намерения и чувства, скрываемые от окружающих, но вынесенные автором-балетмейстером к зрителю с подоплекой намерений персонажа, выраженные репликой в сторону зрителей или соучастников сговора, с одновременной ложной радостью, пакостью, подлостью и многим другим.*

¹ Р. Захаров, «Искусство балетмейстера», Москва, 1954 г.

Подтекст — очень тонкий эмоционально-пластический штрих, редкий в танцевальной практике.

Пример этому, на мой взгляд, — концертный номер «Умиравший лебедь» К. Сен-Санса.

Весь сюжет танца построен на подтексте, где танец только присутствует, но нагружен отточенной изобразительной пластикой. А переживания птицы? Вроде бы есть, но хореограф хотел показать, как умирают лебеди. В нотах не указано, что был произведен выстрел или что-то произошло с сердцем... Сен-Санс ничего не уточняет. Есть некий аккорд, который можно понять двояко. И лебедь не ищет глазами подлого охотника. Зачем?

Зритель настроился на проявление чувств, а видит благородную физиологическую смерть на сцене.

Образец талантливой постановки в стиле модерн.

И если логика образа — характер героя — растворяется в танце, раскрывая замысел автора в выразительных возможностях пластики, и зависит от психологического настроения артиста, то подтекст должен пробиваться сквозь настроение или взаимоотношения действующих лиц — *он должен быть заметным!* При этом он должен быть «вработанным», отрепетированным до состояния автоматизма. Артист, исполняющий чечетку (step) или классические



Рис. 2

«Умиравший лебедь». Балетмейстер М. Фокин (С. Мессерер)

движения — *tombe, pas-de-bourre, glissade, assemble*, — и на репетициях, и на сцене выполняет их один к одному. Повторяемость в деталях абсолютная! Таким должен быть и подтекст. Не должно быть каких-либо импровизаций с подтекстом во время исполнения роли!

В танцевальной драматургии доминирует ритмопластическая характеристика действий и образа персонажа. Следовательно, **смысловая задача**, поставленная балетмейстером, так же как и подтекст танца, *является актерской, творческой работой с конкретной целью — донести заложенный образ героя до зрителя.*

Задача — это логика поведения героя в эпизоде. Ее предназначение — дать смысловую характеристику действиям героя и выделить его среди других участников события или конфликта.

Если в действиях шута прочитывается задача развеселить присутствующих, то у остальных артистов задача не менее сложная — создать атмосферу веселья. Поэтому все участники действия в этот момент должны «работать» на зрителя. А в бессюжетных танцах задача определяет смысл развития образа настроения (переживаний и чувств).

Смысловые задачи и подтекст создают характерный психологический портрет действующего лица — **образ**.

Ниже рассмотрим термины, рекомендованные К. Станиславским артистам и режиссерам театра драмы. Мне трудно представить себе, в какой мере и какие из них нужны хореографу и насколько правы его последователи, предложившие применение режиссерских манков *при сочинении* танцевальных произведений. Если сверхзадача в чем-то развивает смысловые задачи и логику поведения персонажа, то сквозные действия... м-м...

И тем не менее отметим их.

Сверхзадача характеризует и определяет смысловые и образные задачи, связанные с логикой поведения артиста на протяжении всех действий спектакля, где он должен воплотить образ своего героя в развитии. Эти задачи поставлены перед ним автором-постановщиком. Исполняя свою роль, артист проходит через цепочку конкретных действий, подчеркивающих главную образную цель.

Если фабула только объясняет (раскрывает) причинную последовательность событий, то взаимосвязанность

обстоятельств, от которых зависит общее направление событий, подводящих к неизбежному главному конфликту, получило название — **сквозные действия сюжета**. Сцены и действия, в которых участвует герой произведения, его цели, переживания и поступки, с которыми он вступает в конфликт, названы **сквозными действиями персонажа**.

А **контрсквозное действие**, стало быть, величина, равная по значимости и противоположная по направлению приложенных усилий. И не ошибемся, если сюда отнесем действия противоборствующей стороны. А кого можно назвать носителем этого действия? Конечно, злого гения (Ротбарт) с Одиллией.

Сквозное и контрсквозное действия, как и сверхзадача действующих лиц, реализуются в конфликте (борьбе), раскрывая тему произведения. Что-то из них может в чем-то преобладать. Обычно автор или зрители сочувствуют поступкам «положительных» героев. Однако лучше, когда силы в чем-то равны и противник заранее не «обескровлен». Это соревнование, соперничество или конкуренция. Здесь вполне возможен трагический исход для любой из сторон, но это не дает права автору затушевывать противоборствующую сторону — он должен обнажать борьбу. *В том-то и ценность открытого сценического конфликта, что зритель видит, как идет процесс накала страстей и принятия решений.*

Вы смогли разобраться в тонкостях терминов: «задача», «фабула», «сверхзадача» и «сквозное действие»?

У меня тоже возникают проблемы, когда пытаюсь применить *сквозное действие* на практике. Иногда мне кажется, что в работе над сочинением образа героя они не помогают, а уводят меня в словесные дебри. При этом смысловые задачи достаточно полно определяют границы образа, а когда туда же втискиваются и сквозные действия со сверхзадачами, это мне напоминает плакат при въезде в лес с призывом: «Берегите природу!», где художник-оформитель нарисовал не самый лучший пейзаж.

Конечно, звучит красиво — «Сквозное действие!», но я постараюсь еще обосновать свое личное мнение о нем, а сейчас скажу вам откровенно: *в практической работе хореографы этим термином не пользуются. Все дело в том, что постановщик особо не церемонится с мнением*

сценариста и с автором литературного первоисточника. Он по-своему видит героев, сам придумывает лексику сочиняемого произведения, сам «лепит» лики и образы. Балетмейстер и композитор, являясь диктаторами пластики героев танца (балета), определяют как в эпизодах, так и в произведении в целом: текст, подтекст и смысловую задачу каждому персонажу.

В третьей и четвертой части книги я обязательно поставлю под сомнение режиссерскую практику при сочинении танцевальных действий. В свое время мы, работая артистами балета, часто затрагивали эту тему, и наши споры не были беспочвенными.

Меня всегда интересовало, откуда появляются всякие *-измы*, с которыми все носятся как с писаной торбой, прикрепляя их к чему попало, а иногда считая творческим методом автора.

Реализм и другие «-измы» в произведениях — это что? Драматургическая ипостась или нечто, не относящееся к драматургии?

Может, это действительно язык автора? Его стиль или видение? Блажь или необходимость? Столько развелось названий с «-измами», голова идет кругом! Вот далеко не полный перечень (всего я не помню): реализм, натурализм, схематизм и модернизм, эвтуизм, индивидуализм, субъективизм и формализм, педантизм, сюрреализм и импрессионизм, символизм и авангардизм и т. д. Каждые десять лет появляются новые направления.

Чьи они? Не дети же драматургии? Может, пасынки или подкидыши от какой-нибудь сверхзадачи, которую вынашивает автор как новое направление для художественной окраски своего произведения? Если это так, тогда зачем так много направлений, которые рано или поздно признаются ошибочными, ложными?

Реализм испокон веков свойствен человеческому сознанию, и именно к нему устремляются многие авторы как к наиболее правдивому художественному отражению действительности. А какие еще возможности есть у нашего сознания в отношениях с действительностью? Правдоподобные иллюзии, может быть, они и есть те самые остальные *-измы*, которым несть числа? Но два из них я бы выделил отдельно. Это *натурализм* и *субъективизм*,

в которых автор замыкается со своими личными причудами безотносительно к реальности, считая правдой только свою правду: я так вижу!

Вот и все. Есть всего лишь три возможности у нашего сознания в отображении действительности: *художественный реализм* и его сценическая крайность — *натурализм, стремящийся к внешнему копированию действительности*. Все остальные *-измы* я бы назвал *ложным восприятием действительности*, имеющим последователей, где главным мериллом остается групповой или индивидуальный *субъективизм* как третий вид человеческого сознания (эгоистичный).

Зритель тоже во многом субъективен, но... и авторы, каждый сам по себе, имеют собственный взгляд на жизнь и на человека. И могут быть приверженцами устаревшего, закостенелого *консерватизма*, стоящего особняком.

Можно ли эти самые *-измы* назвать творческим методом или способом, при помощи которого создается произведение? Думаю, что можно, если к этому методу были добавлены принципы *мировоззрения автора*, располагающего определенным взглядом, убеждениями, опытом познания жизни.

И автор, и зрители познают окружающую жизнь обычными путями — учебным и опытным. Только тот, кто многое знает и видит нечто там, где другие не замечают, может качественно расставить смысловые задачи и конфликты с соответствующей окраской. *Это будет точкой зрения автора.*

Так что оставлю эти *-измы* как *метод отражения автором своей точки зрения.*

Мой труд — не философский трактат, и я не вижу нужды лезть в философские дебри. Я смотрю на сценическую жизнь и на ее драматургию из зрительного зала и вижу ту жизнь, где действуют люди из воображения автора, но через *двухслойный реализм* — *фантазию автора и игру артистов.*

Значит, *-измы* — это язык рассказчика (автора) и мировоззрение того зрителя, который своим рублем и аплодисментами поддерживает такую же точку зрения.

Завершающее звено постановочного процесса — составление краткого содержания балета для программки. Оно

пишется для зрителей и является путеводителем по балетному спектаклю.

До сих пор идут безрезультатные заочные дискуссии о возможности понимания содержания балетного спектакля (танца) без специального разъяснения. Конечно, хотелось бы иметь такие спектакли, где от начала до конца все понятно без шпаргалки, но это, видимо, так и останется нереализованной мечтой. Хотя... история балетного искусства еще не закончена.

Понять содержание балета (танца) можно, если соблюдена последовательность изложения материала, воспроизведены эпоха и место действия, если нет ничего случайного, а содержание раскрыто доходчиво и просто. Безупречны пластика и мастерство артиста, то есть соблюдены законы хореографии.

Но балетмейстер — не электронно-логическое устройство, и ему порой очень трудно доходчиво донести до зрителя все детали своего произведения — мешает его профессиональная «заумность». Многие хореографы считают, что если профессионалы его понимают, то и зритель поймет.

Вот поэтому-то им соблюсти все условия практически невозможно, хотя и желательно.

В отличие от балетных спектаклей и больших жанровых полотен танцы малых форм не требуют объяснения.

Хореограф при сочинении произведений малых форм вынужден искать лаконичные и яркие формы воплощения своих замыслов. Его лимитирует время, и, кроме того, он заранее планирует так решить свой танец, чтобы только одно название помогло зрителю до конца понять сюжет танца.

ГЛАВА 3

ОСОБЕННОСТИ ПОСТРОЕНИЯ ДЕЙСТВИЯ В ТАНЦЕ

*Т*анец, поэзия, живопись и музыка, как и все виды искусства по своей природе условны. Мы воспринимаем плоскую картину объемной, дополняя ее своим воображением, и музыкальные картинки, пусть понятные не для всех, для кого-то узнаваемы. Так же, как и поэт, вставляющий свою мысль в оправу из рифм, балетмейстер развивает действия в своих произведениях по избранному им сюжету, подчиняясь законам искусства, которому служит.

Танец — не речь. Не так-то просто артисту балета объяснить зрителю пластикой тела, двумя-тремя жестами свои чувства, желания и задумки. Все это ему необходимо показать и растолковать продуманными в деталях действиями.

В других видах искусства (в песне-арии, монологе или беседе) герой может поделиться со слушателями воспоминаниями, обсудить предстоящие события или объяснить причины своего того или иного отношения к какому-либо человеку или обществу. К сожалению, в танце это невозможно. Точнее, невозможно без решения каких-то проблем в происходящем действии и без участников событий, о которых идет речь.

Вспомним некоторые эпизоды из описания балета «Лебединое озеро» в разделе «Драматургия танца».

Во время просмотра спектакля зрители наблюдали непонятные им действия и монологи, которые разъяснялись в программке к спектаклю. И все равно не каждый разобрался в происходящих событиях, но вида не показывал.

Оказывается, во дворце праздновали совершеннолетие принца, а шут шутил, исполняя свою вариацию. Королева внезапно проводит смотрины в заботах о невесте для сына. Лебеди — вовсе не птицы, а заколдованные девушки,

которые согласно либретто должны бы менять свой облик, но не меняют. И если верить рисункам тех лет, когда создавался этот спектакль, там исполнительницы переодевались в девичьи платья.

У черной птицы — Ротбарта (в либретто названы имена всех героев) — есть дочь Одиллия, точная копия белой лебеди, но чернокрылая. Белая лебедь — Одетта — должна рассказать принцу почти сурдопереводом про свою беду (не всем ясно, в какой момент акта) и т. д.

Да, зрители видят то, что видят. Не более того.

Ну что же теперь делать, если более века этот балет живет в постановке Мариуса Петипа и Льва Иванова. Красивый, праздничный спектакль. Склоним голову перед талантливым балетмейстером, постановщиком балетов, ставших шедеврами мирового искусства: «Лебединое озеро», «Баядерка», «Дон-Кихот» и более пятидесяти других, забытых нами. Можно по пальцам пересчитать драматические, оперные и балетные спектакли, пережившие вековой юбилей.

Анализируя драматургию балета «Лебединое озеро», попытаемся ответить на вопрос: почему хореографу трудно совместить поэзию танца с математической логикой драматургии, элементарную пантомиму с танцевальной лексикой, чтобы и зрителю было максимально комфортно, и постановщик не чувствовал себя ущемленным? Все-таки многое зависит и от авторского сюжета, и от таланта композитора. Хорошо, если соавторы живы и могут доработать свое детище.

Сейчас пробуют вносить в старые спектакли новизну, но если нет необходимой музыкальной фактуры для корректировки каких-то сцен, действий, образов, это становится проблемой.

«Древние» спектакли взяты мной в качестве примеров не потому, что их авторы не смогут мне возразить (вековой юбилей — вот ответ таких, как М. Петипа и Л. Иванов), а потому, что они были первыми и, конечно, в творческом горении оставили белые пятна в своих сочинениях, анализ которых поможет нам избежать их. Кроме того, эти балеты известны российским зрителям очень хорошо, потому что балет «Лебединое озеро» оставался многодневной заставкой на экранах всех телеканалов во время недолгого

существования ГКЧП¹ в СССР. Действительно, когда нечего сказать, смотри «Танец маленьких лебедей».

Итак, поговорим об особенностях и закономерностях драматургии танца, о возможности осуществления замыслов постановщика при ситуациях, когда надо как-то обойти эти требования, а иного варианта просто нет, или хореографы его не замечают.

Загадочные появления персонажей в действиях. После того как зрители прочитали программку-либретто и посмотрели третий акт спектакля, у них возникают вопросы, связанные с Одиллией — дочерью Ротбарта. Она тоже главный персонаж.

Если она дочь Ротбарта, откуда это видно? Она появляется ниоткуда (сразу в третьем акте) и после смотрин — выбора невест — больше нигде не фигурирует.

Могла ли Одиллия появиться во втором акте в танцах больших и прочих лебедей и соперничать с Одеттой за внимание принца? Могла. Там могли быть и черные лебеди. Тем более они вроде бы близнецы, и Одиллия тоже могла понравиться принцу. Тогда можно было бы объяснить ее появление в замке на смотринах как месть принцу, выбравшему Одетту.

Ладно, Одиллия добилась клятвы от принца жениться на ней, то есть он указал двумя пальцами одной руки на палец другой руки, на котором носят обручальные кольца. Что еще надо Одиллии? Живи теперь в королевском замке на полном довольствии, не надо мочить свои... ноги в воде. А-а, может быть, у нее есть какой-то упырь там, на озере? Но тогда бы она должна действовать по приказу отца — колдуна! А приказа мы нигде не видим.

Зря она держится за упыря. Принц — парень что надо! Красивый, богатый.

И у Ротбарта (отца) появилась бы причина отыграться на принце — обвинить его в клятвопреступлении. Мол, прилюдно обещал жениться на Одиллии, а предпочел другую!

А что если дочь Ротбарта — кикимора? Вот тогда на глазах зрителей в конце второго или в начале третьего акта превратить бы ее в белого лебедя перед появлением на смотринах! Фокус с плащом несложный — прикрыл кикимору

¹ ГКЧП (*аббр.*) — Государственный комитет по чрезвычайному положению.

и открыл... Получай Одиллию-Одетту! Пусть с заметным для зрителей браком, но силу своего могущества колдун продемонстрирует зрителям всего за несколько тактов музыки.

Это было бы плюсом для образа колдуна.

Я так думаю, чтобы быстрее выпустить на сцену сырую, но красивую сказку, авторы поторопились. Может, их торопила дирекция театра?

Все могло быть именно так. Театру надо зарабатывать на жизнь, на длительные эксперименты времени не дается. Думая о творчестве, не надо сбрасывать со счетов финансовые интересы дирекции.

Допускаю крамольную мысль: если бы сейчас Чайковский был жив и смог добавить сотню-другую тактов музыкального сопровождения для завершения сюжетной линии, а Петипа смог бы досочинить действия, тогда бы... Увы, мысль-то у меня крамольная.

И действительно, чтобы показать, как и за что Ротбарт заколдовал всех девушек-лебедей, надо дописать целую историю (новый акт?).

Соглашаемся сразу, пусть так и будет, но попытаемся обойтись малой кровью.

Допустим, девушки заколдованы и превращаются в лебедей, покидая озеро. Значит, рядом с королевским замком существует параллельный, загадочный мир лебедей, и в их размеренную жизнь проникает нежданный принц. Пугливые девушки-птицы принимают пришельца, и принц, вращаясь в лебедином обществе, присмотрел Одетту. В свою очередь Одиллия (не важно, лебедь она или кикимора) могла затаить обиду на принца за то, что он обошел ее своим вниманием, и во время объяснений Одетты с принцем, допустим, побегит ябедничать своему покровителю-отцу. К тому же Одетта может рассказать чужаку подробности про их заколдованный мир!

Вот когда у Ротбарта появляются причины, чтобы наказать принца подлогодом: за вторжение в чужой «курытник», то есть птичник, за невнимание к его дочери (он здесь хозяин) и за попытку завладеть заколдованной пленницей или птицей из его гарема.

Почему гарем? А потому, что в стае есть и *маленькие лебеди*. Извините меня за подозрительность, мне не совсем ясно, чьи это птенцы, но они есть.

Теперь Одиллия может появиться в третьем акте.

Таких загадочных появлений действующих лиц и в других балетных спектаклях более чем достаточно. И если написано в программке, что это отец, брат или друг героя, принимай, зритель, все за чистую монету.

Можно ли избежать недосказанности, чтобы зрители не мучили себя догадками и спектакль читался легко?

Да, и ответы на подобные вопросы мы еще будем обсуждать. А может быть, кто-то видит решения уже сейчас?

Возрастные и родственные взаимоотношения персонажей. Как убедительно показать, что колдун — отец Одиллии, а королева — мать принца? Может ли королева на семейном празднике обойтись без официоза с торжественными шествиями? Я думаю, что на празднике, где веселятся друзья ее сына, должна появиться в большей степени мать и... королева.

Первый акт. Юноши и девушки веселятся. Входит королева со свитой. Не старуха, нет. Стройная, пышно одетая, при регалиях и... высокая.

И балетные принцы на свой рост не обижаются.

Вопрос: кто помешал выпустить на сцену в роли королевы артистку ниже среднего роста? Артистку из бывших маленьких лебедей — субретку. Разве королева должна быть обязательно высокой? Жаль, что не учитываются фактура и наглядность образа.

Вы догадались, что и как будет происходить дальше?

Конечно, королева может войти «незаметно», сказав: «Тс-с-с, я посижу и посмотрю. Пусть играют!», или погладить сыночка, приласкать по-матерински. И великовозрастный сыночек должен склонить голову перед матерью (не поклоном вельможи), чтобы она смогла повесить ему на шею подарок-ожерелье.

Принц среди друзей и подруг должен был бы так увлечься заигрыванием с девушками — «играют гормоны», что мама будет вынуждена погрозить пальчиком и дать ему понять: «Пора жениться! А то смотри, как скачет ретивое!»

Если учитывать при постановке и подборе артистов на роль такие мелочи, тогда не нужны будут литературные пояснения. Добавлю, надо дарить принцу не украшение на цепочке, а... шпагу, клинок или нечто другое — серьезное, мужское (вспомним обряды наших предков). Да тот же

арбалет — признак взросления! А тут кстати лебеди пролетают над замком...

Там, где могут появиться неясности, недосказанность, мелочей быть не должно.

Королева может просто присутствовать на молодежном веселье, сидеть, вышивать (она же женщина), и здесь принц должен оказывать ей сыновнее внимание: присесть рядом с ней, положив ей голову на плечо: «Дай, мама, посмотреть на твое рукоделие».

Так свободно общаться с королевой может только сын и... Шут, который воспользуется тем, что принца отвлекли, и подлезет под руку королеве, а она, думая, что демонстрирует свою работу сыну, положит руку на плечо шута и с небольшим опозданием заметит подмену. Ах! Но... Что с дурака возьмешь?

И фрейлины из свиты смогут акцентировать эти моменты, и зрителю будет интересно.

И начнется шутовство! Веселая кутерьма.

А Ротбарт? Может ли он каким-то действием выделить из стаи прилетевших лебедей свою дочь, господа хореографы? Или этот шаг должна сделать Одилия? В программке для зрителей ясно написано, что *Ротбарт в королевский замок приходит с дочерью*.

Сговор, сделка, сватовство, донос, колдовство. При постановке танцев и балетных спектаклей на героико-патриотические (исторические) темы камнем преткновения является показ сцены сговора или эпизодов, где действующие лица делятся своими планами. Сюда же относятся подготовка тайной операции, заключение условий сделки, подготовка к смотрам (выбору невест). И сватовство без жениха с невестой зрителю тоже непонятно.

В чем причина сложности?

Это можно объяснить лишь спецификой танцевального искусства, то есть его выразительных возможностей. Танцовщик может «говорить» понятно лишь о своих как бы сиюминутных переживаниях или показывать свое отношение к только что прошедшему действию, в котором он принимал участие. Главное условие, чтобы зритель был свидетелем его присутствия в этом событии, то есть *изобразить прошлые и будущие события артист балета не в состоянии*.

Немаловажно также иное действие с его участием в промежутке между сценами. Тогда зрителю легче следить за поступками и переживаниями героя без дополнительных разъяснений.

Сцена сговора. Группе людей или одному из них надо образно и доходчиво рассказать о предстоящем действии. Можно ли решить эту задачу просто и мудро?

Пока таких решений мало.

Трудность в том, что невозможно показать в танце место предстоящих событий, объяснить предполагаемые действия, обрисовать действующих лиц, могущих принять участие в последующих событиях, тем более охарактеризовать противника. Положительный герой, изображающий перед зрителями своего будущего противника, попадает в глупое положение. Он вынужден демонстрировать качества отрицательного героя. Что же ему делать при этом? Тыкать пальцами куда-то вдаль, намекая, что сейчас он — это не он, а тот, который там! А в силу того, что танцовщик может «говорить» в основном о своих чувствах, получается герой с двумя масками.

Никакими прыжками и сумасшедшими наскоками на стенку не расскажешь зрителю о предстоящем штурме крепости. И если не в профессиональном театре, так в самодеятельности пользуются такими способами. Показывают куда-то вдаль или на нарисованное строение на заднем плане, делают некий поджигающий жест, а дальше демонстрируется призыв к общему действию, или герой отправляется на дело.

Иногда во время сцены заговора на заговорщиков направляют зловещие блики, зарницу. Да, блики добавляют в атмосферу события свои краски, но не более того. А где и что произойдет, зрителю будет непонятно.

В танцевальном действии «рассказывать» о прошедших событиях трудно. В непонятном для зрителя мимическом диалоге Брамина и раджи (отец Гамзатти) много абсурдного (балет «Баядерка»).

Брамин показывает на портрет принца (благо он висит на стене), мельтешит на сцене, по-женски покачивая бедрами, изображая руками, что несет кувшин, «вытанцовывает» перед раджой, якобы намекая на внешность Никии-баядерки и т. д. Хорошо, что есть программка. Не будь

ее — дело плохо, можно подумать все что угодно. А Брамин старался доказать радже, что его сын встречался с нехорошей баядеркой.

И жесты в таких эпизодах мелкие, и не каждый артист исполняет эту пантомиму ярко. Но *даже в драмтеатрах актер, чтобы и в последних рядах было видно, что он почесал спину, заципывает пальцами свою рубашку и активно дергает полотно!* Таким способом укрупняется жест кисти руки.

Условность театра позволяет выделить многие сцены символическими или действенными картинками. И зрителю будет ясно, о чем идет речь, и артистам не придется валять дурака. Или постановщику надо пойти на дополнительные расходы и обеспечить присутствие лиц, о которых идет речь, на втором плане видением. То есть добавить живой рисунок — фрагмент прошедших или будущих событий *в наплывах.*

Те же самые причины заставляют балетмейстера вводить этих же действующих лиц или их двойников в сцены, где необходимо показать грезы или сны героя, когда не всегда возможно отделить душу от тела. По воле постановщика спящий персонаж может быть активным или пассивным участником воображаемого события. Правильно решена сцена из балета «Барышня и хулиган», где пьяному хулигану грезится учительница. Использован прием «лунатизм». Герой в фантастических лучах света просыпается, действует и засыпает на том же самом месте. Да, он действует с открытыми глазами во сне.

Надо бы поискать авторам балета «Лебединое озеро» какие-то приемы, а не объяснять зрителям задним числом, в программке, произошедшее и действующее на сегодняшний день колдовство на озере.

Но хронику событий не повернуть назад!

Боюсь, что любой фанатик балета, любой маститый или начинающий хореограф может бросить мне в лицо: «А что ты сам сделал такого, чтобы править великого Петипа! И у Чайковского тоже нет ни одной лишней ноты для вмешательства в законченный спектакль».

Каюсь.

В теме «Особенности построения действия в танце» я уже «богохульствую» и переставляю «фигуры» на «Лебедином

озере», как на шахматной доске. Поэтому мне отступить уже некуда. Я успел внести свои предложения, но не для куража над сюжетом спектакля, а для того, чтобы самому дальше и глубже видеть.

Вдруг пришла на ум мысль: а что если в год постановки балета «Лебединое озеро» прима-балерина императорских театров единолично возжелала исполнять объединенную роль Одетты-Одиллии? Не захотела делить с кем-либо эту якобы сквозную партию с детективной загадочностью. А Петипа не стал спорить с женщиной-загадкой (все примы-балерины не от мира сего) и согласился. Все мы люди, все мы человеки.

Мне всегда казалось, что могла и должна была появиться в «лебедином» акте Одиллия собственной персоной хотя бы для того, чтобы оправдать свой приход с Ротбартом на смотрины.

Сейчас я уверен: есть в партитуре балета у Чайковского тот самый музыкальный кусочек, который напрашивается выполнить миссию музыкальной и, стало быть, хореографической иллюстрации всесия Ротбарта, колдуна! Ротбарт, не способный на колдовство, — нонсенс.

Я замахваюсь на... вариацию Одетты, где она жалуется на свою судьбу принцу.

Вместо этой, совершенно не понятной для зрителя вариации вижу динамичный гротеск — трио (квартет). Танцевальный гротеск для принца, Ротбарта и Одетты-Одиллии, где женскую партию исполняют две балерины.

Допустим, Одиллия — существующий персонаж и по сюжету пытается привлечь к себе внимание принца. Не получилось. Это заметил Ротбарт. Или же он из чувства мести «назначает» другую лебедь (случайную, на которую упал взгляд), если Одиллия в лебединых актах не участвует.

Итак, перед «плановой» вариацией Одетты все лебеди уходят со сцены. Так решено и у Петипа — дуэт и вариация Одетты проходят без кордебалета.

Ротбарт находится на втором плане (появляется, скрываясь от влюбленных). Замечает одинокую лебедь, плывущую по озеру (в нее могла «только что» превратиться с досады отвергнутая Одиллия). Колдует, закрывает ее плащом и... на сцене — она, изменившаяся Одиллия! Отличающаяся от Одетты (темной спиной), но уже не та, которая пыталась навязать себя принцу (у той была черная деталь на пачке).

Колдун, указывая на влюбленных, говорит: «Я уберу Одетту, а ты ее заменишь, спрячься за меня!»

Начинается колдовское трио, когда внезапно подменяется Одетта, которая не успевает предупредить принца о подлоге и исчезает по воле Ротбарта, а ее заменяет в трио другая (Одиллия). Заколдованная лебедь Одетта изгоняется прочь, пока обманутый принц занимается Одиллией. Потом Одиллия исчезает на короткое время, пока принц не уйдет вслед за уплывающей лебедью, в которой он видит свою Одетту.

Ротбарт возвращает на сцену прятавшуюся Одиллию, наделяет ее отвлекающей на себя внимание деталью (большое яркое кольцо) и давит на ее психику. Лебедь может лечь, как «умирающий лебедь», закрываясь одним крылом, соглашаясь полностью подчиниться задумкам Ротбарта. А может, ей самой хочется отомстить за себя, отвергнутую? Почему бы и нет?

В третьем акте Ротбарт еще раз может продемонстрировать зрителю свое могущество. Он появляется в зале с Одиллией-дублером, отвлекает внимание принца взмахом плаща и представляет ему подделку — Одетту. В условиях театра это дело пустяковое.

Примерно так я вижу решение подобных эпизодов-действий. Но так или иначе балетмейстеру надо показать, *он обязан показать* власть и силу колдуна. Злой гений должен творить свои дела на глазах у зрителя. У принца не может быть слабого, машущего крыльями врага — черной птицы.

Сценические действия, где героини (герои) жалуются, что папа запретил им выходить замуж, законы у них неправильные, они живут в рабстве, о тяжелом детстве и т. д., были в балетных спектаклях. Та же королева может дать понять зрителю, что сыну пора жениться. И чтобы сцена выбора невесты — смотрины — не появилась с бухты-барухты только потому, что так надо по сюжету, ей должно что-то предшествовать. В этом случае как минимум надо показать предварительные приготовления к встрече, к праздничному или иному событию.

Должна соблюдаться причинная последовательность событий.

Фронтальная последовательность действий. Мы подошли к тому, что может быть названо главной особенностью драматургии танца.

Вернемся мысленно в первый акт «Лебединого озера».

Мы в замке. Семейное торжество. Прошла сцена, где молодежь и шут от души повеселились. Праздник продолжается. Королёва, приглашенная сыном, может принять участие в праздничном танце-шествии. Беседуя или танцуя с друзьями принца, замечает, что сын не теряет времени даром с молоденькой фрейлиной.

— Да, тебя пора женить! — и пригрозила сыну пальчиком. — Вы, ребята, пока потанцуйте, а сюда (дает знак дамам из свиты) пригласите приезжих гостей с портретами невест.

Принц тем временем заметил пролетающих лебедей, кто-то принес арбалет, и ему вовсе не интересно разглядывать портреты каких-то мамзелей. Королёва старается заинтересовать сына, а он, увидев уходящих на охоту друзей, убегает вслед за ними.

Королёва-мать вздыхает:

— Ничего не поделаешь, придется претенденток выбирать самой.

Вносят очередные портреты представители невест, которые в третьем акте будут предварять танцы. После просмотра портретной «галереи невест» смотрины не станут для зрителей полной неожиданностью или концертом для королевских особ.

В сюжете спектакля будет соблюдена причинная последовательность действий королевы.

В отличие от других видов сценического искусства в балетном спектакле действия должны иметь фронтальное решение — все последующие действия должны быть логическим продолжением предыдущих. Необходима жесткая взаимосвязь в компоновке фактического материала, а сюжет не должен иметь ответвлений и сложных переплетений событий, требующих дополнительных объяснений.

В литературе, в опере, в драматических спектаклях и кинофильмах, где действие сопровождается разговорным текстом, существует возможность перетасовывать события и показывать конфликты в самой разной последовательности. В детективно-приключенческом жанре это просто необходимо. Зритель, сбитый с толку с самого начала, собирает вместе с автором все факты воедино и приходит к финалу, где все встает на свои места.

Хореографическая практика доказывает неприемлемость подобных литературных приемов. Если все же попытаться бесцеремонно обращаться с действием в балетном спектакле или в сюжетном танце, как это делается в детективах, зритель вообще ничего не поймет. Ему просто-напросто предложат на просмотр большой дивертисмент — калейдоскоп с набором действий, не имеющих логической связи, в стиле модерн 50-х годов прошлого века. А где нет связи, там нет понятного для зрителя сюжетного танца.

Танцевальные монологи (вариации и трюки). В сольном действенном танце-монологе балетному герою легче, в сравнении с артистом драмы, показать собственные переживания и чувства, чем обсуждать чужие дела. Литературный персонаж, говорящий только о себе, своих чувствах и характере, выглядит по меньшей мере самовлюбленным хвастуном или слишком самокритичным человеком. Такое чуждо реальной жизненной ситуации, но вполне естественно и закономерно в балетном спектакле. В танце самовыражение героя — явление нормальное, так как *до сих пор не найден способ рассказа танцем о каком-то персонаже, которого зритель еще не имел возможности увидеть на сцене.*

И с такими вот условиями для творчества балетмейстеру всегда придется считаться при сочинении вариаций.

Чем обоснована необходимость вариации в балетном спектакле? Можно ли обойтись без нее?

В принципе можно обойтись без трюковой вариации, если за время всего спектакля или сюиты герой покажет себя убедительно. Тогда не будет нужды в дополнительном утверждении личности персонажа. Но это трудная работа.

Как бы ни был хорошо проработан образ героя в спектакле, где-то он должен сказать свое слово один. В дуэте, трио и в больших группах солист так или иначе лишен индивидуальных черт характера. Утверждение, что герой замечен всегда, верно лишь наполовину.

Ансамбль есть ансамбль. Не подчиняющийся требованиям ансамбля выпадает из него. А исполнять нечто вне ансамбля — значит солировать. Соло требует концентрации внимания зрителя, поэтому всех, кто не солирует в это время, нужно отодвинуть на второй план или убрать со сцены.

Достаточно вспомнить вариацию хулигана из балета «Барышня и хулиган» Д. Шостаковича. Хулиган, согласно заявленной вариации, — герой отрицательный. Симпатии к нему возникают не сразу, но в душу человека зритель смог заглянуть и по его дальнейшим поступкам начинает узнавать, кто же перед ним.

Постановщики стараются сделать классические вариации приятными для глаза не только по линиям, но и по технике исполнения. *Это трюковые композиции* (я думаю, что такое определение сути вариации правильное), *а более живыми, очеловеченными их делают подтекст и образные задачи.* Приоритет пластики (текста танца) над образными задачами и, наоборот, образных задач над текстом всецело зависит от видения балетмейстера. Вот это и есть та самая ситуация, где автору-хореографу так же, как и поэту или художнику, не нужны советчики. Настоящие поэты шпаргалками не пользуются.

Совсем без вариаций я себе действенный балет не представляю, так как в жизни не существует моментов, где инициаторами конфликта становятся все одновременно. Ясно каждому, что в толпе скандал поднимают один или двое, которые как бы солируют. Назовем это действие образным дуэтом. Какие характеры и страсти просыпаются в них! Ну чем не трюкачи?

Если в вариациях действующее лицо (солист) раскрывает свои чувства и переживания, свое внутреннее «я», то при исполнении трюков и трюковых композиций в народном танце показывает, как правило, только «силу своего голоса». Вариации и трюки в какой-то степени близнецы, но различаются по характеру применения. В обоих случаях артист на сцене от имени действующего лица изображает себя.

Трюковые движения в народных танцах появились в 30–40-х годах XX века, когда началась работа по возрождению истинно русского танца. Фольклор деревенских танцев еще не изучался, а городской располагал ограниченным материалом (несколько хлопущек, дробей, присядок, проходочек и чечеточных движений). Каждый хореограф старался по своим способностям создать оригинальные танцы и поэтому шел по пути обогащения танцевальной лексики за счет выдуманных или стилизованных движений, которые

заимствовались где угодно. Например, в матросском танце появились движения, имитирующие детали работающих машин, а вершиной трюкачества были вращения, в том числе воздушные туры.

Увлечение изощренными, технически сложными трюковыми композициями началось в 1950-х годах и не прошло до сих пор.

Танцевальные ансамблевые трюки не появились сами по себе. Вы знаете их названия: ножницы, подсечки, прыжки вперед во вращении, разножки, перекидные прыжки и т. д. А теперь переведите эти названия на французский язык. Что получилось? Получились названия сложных классических движений, которые сотню лет исполняют солирующие «балеруны» (так называли когда-то партнеров балерины).

Именно в 1950-е годы народно-сценический танец начал активное заимствование трюковых движений классического танца. Это стало возможным, потому что в ансамблях того времени начали вводить классический экзерсис (тренаж), и мышечный аппарат характерного танцовщика подготовился к восприятию этих движений, украшая их где хлопущей на взлете, где разножкой, соединяя с прирядкой, и вроде бы обогатили характерный танец.

Что тут скажешь... молодцы!

Изобилие похожих трюков в украинских, русских и военных ансамблевых танцах начинает надоедать, хотя они пока обеспечивают верный успех у зрителей, но эти шлягерные движения не обогатили народный танец. Они «плясунам» из народа не по плечу и в ансамблях не несут смыслового характерного текста, а дают лишь возможность показать лихость, ухарство, хотя это тоже немало.

Ошибочно мнение балетмейстера, что зритель все поймет, особенно при сочинении танцевальных дивертисментов для шута, скомороха. В спектаклях, где есть короли и цари, шут — лицо обязательное. В русских сказочно-былинных балетах скоморохи присутствуют в массовых эпизодах. Чаще всего они участвуют в солидных танцевальных действиях. А коль так, шуты должны быть обеспечены и шутовской вариацией.

Ясно, что появившийся среди людей шут должен вызывать смех, а не сострадание. Иногда жалко смотреть на

исполнителя этого образа. С точки зрения зрителей в его танце нет ничего смешного.

Профессиональный хореограф увидит нелепость и бесформенность в канонизированных движениях и позах. Но для зрителя никакой роли не играют ни академизм в архитектонике танца, ни вычурность и нелепость в движениях. То, что видится специалисту корявым, зрители принимают за чистую монету. *Зритель следит за действием и видит танец, а знания тонкостей стилистики от него не требуется.*

В балете шут должен организовывать что-то смешное, а не выглядеть «дергунчиком». Шута, скомороха, маскарабоза¹, клоуна всегда отличали ум, находчивость, изобретательность и умение рассмешить присутствующих.

И пантомима у них пользовалась заслуженной популярностью. Видимо, каким-то элементам эстрадно-цирковой пантомимы суждено стать одним из способов решения проблем с вариациями шута. Пантомима в сочетании с цирковыми приемами в клоунадах весьма остроумна и по форме элегантна. В ней много смешных находок.

Кто мешает закрепить за балетным спектаклем, который идет годами, специально придуманный цирковой (шутовской) номер? Так нет! Балетмейстер все будет делать сам. И шута из классика, и лебедей из... девушек.

Может быть, шуту в «Лебедином озере» после его «шутки» с королевой, которая его всего лишь пожурела, дать возможность начать свое шутовство вариацией, отрепетированной до четкости действий акробатической группы? Во всяком случае часть артистов — участников события должна быть подключена к веселой кутерьме-шутовству с возможным использованием цирковых трюков, акробатики, пантомимы и ручного батута, известного и во времена Петипа. Действия должны быть проработаны с филигранной точностью, чтобы выполнялись шутком и участниками веселья на таком техническом уровне, чтобы у зрителей захватывало дух! И шут, вытворяя своей вариацией роль массовика-затейника, должен заканчивать ее такой концовкой, чтобы зрители хотя бы улыбнулись или ахнули!

¹ Маскарабоз (узбек.) — балаганный шут.

А шут? Ему все это легко и просто! Он сделал свое дело!

Я предполагаю, что с головы балетмейстера не слетит корона автора-постановщика, если он пригласит на постановку эпизода, где священнодействует шут, балаганного режиссера-репетитора. Конечно, из цирка. Потому что балаган и шут, цирк и клоун — отец и сын синтетического вида искусства, где эксцентрика, гротеск, виртуозность, юмор и *краткость* слились воедино. Режиссеры кинофильмов не стыдятся приглашать себе в помощь профессиональных каскадеров.

Не подумайте чего-то плохого. Хореографы тоже догадываются, что циркачи годами шлифуют свои номера, технику исполнения и мастерство, но там все просто и примитивно. Но то, что простота — мать таланта, приходит им на ум в других случаях, когда это не касается балета.

Далеко не каждый хореограф, постановщик балета, даже в академических театрах, что само по себе не является гарантией гениальности и таланта, может придумать и воплотить в танце искрометную миниатюру.

Ювелиры и скульпторы обрабатывают, шлифуют и доводят до блеска разные камни.

Результаты, разумеется, тоже разные.

Я — покупатель. Я — зритель. Я выбираю то, что мне нужно сейчас, а *балетмейстер с композитором обязаны выполнить свою работу на таком уровне, чтобы мне было из чего выбирать.*

А я за ценой не постою!

Всегда интересны по своим возможностям персонажи второго плана (ябеды, доносчики, подхалимы и т. д.). Во всяком случае они смогли бы украсить своим образом многие эпизоды, но... Для них не создаются музыкальные образы и, соответственно, их ограничивают в действиях.

Вспоминается концертный номер «Подхалим» Л. Якобсона. В спектаклях такие образы мне не попадались. Видимо, трудно согнуть собственное «я» классического танцовщика или танцовщицы до состояния подлизы, мерзкой твари, а балетмейстеру с композитором уделить образу второго плана свое «высокое» внимание.

Интересен балет «Анюта» В. Гаврилина (балетмейстер В. Васильев) по рассказу А. Чехова «Анна на шее», где образ двуличного человека мне запомнился и понравился как зрителю.

Даже появлялись крамольные мысли. И первая мысль — этот артист (Г. Абайдулов) смог бы танцевать образ... В. И. Ленина. Как много значит для сцены фактура и самобытность артиста!

Но вернемся к образу чиновника из названного балета, к главному герою — Модесту Алексеичу. Исполнитель и балетмейстер здесь сумели «выжать» из себя нужные краски.

Если чиновник в рассказе А. Чехова статичен, педантичен и напоминает мне хана Гирея, то в балетном спектакле ярко показана верткая, «подковерная» душа чиновника, умеющего куда угодно «втереться», теряя совесть.

Есть большой плюс в постановке этого спектакля: появился более современный персонаж — столоначальник (чиновник) со своей образной танцевальной атрибутикой и окружением.

Если бы сегодня знать, какие герои ожидают зрителя завтра...

ГЛАВА 4

КОНФЛИКТ

Человек общается с природой и социальной средой посредством многочисленных невидимых связей. Природные и общественные катастрофы, крупные и мелкие события, собственные психологические факторы составляют основную часть его существования. Несовместимые идеи, убеждения, предрассудки, характеры, желания, чувства и связанные с ними ситуации исключают бесконфликтную жизнь.

Конфликт — это действие, вызванное концентрацией ряда причин и обстоятельств, ведущих к психологическим коллизиям и развязке, предотвращающей нежелательные последствия. Без причины немыслимо и само действие, которое является следствием предшествующих событий. Поэтому причинная связь явлений имеет огромное значение в любом событии, дает возможность влиять на ход дальнейшего развития конфликта. Синхронизируясь с обстановкой или вступая в противодействие со своим окружением, участник события становится одним из его связующих звеньев.

Как только произносится слово «конфликт», память услужливо предлагает драматически сложные или яркие события из собственной жизненной практики, из жизни близких (знакомых), известных людей и, безусловно, ситуации, в которых оказались герои художественных произведений. *Первыми всплывают в памяти именно те конфликты, где бушуют страсти, ломаются судьбы и сталкиваются характеры, да еще какие!*

Может, из-за недостатка моего воображения вспомнилась мне *простая лирическая серенада влюбленного под балконом красавицы* и тихий шепот сеньориты, подглядывающей из-за шторы: «Ты долго еще будешь приходить сюда и ждать благосклонного взгляда?»

А скажите, пожалуйста, кому может помешать *верующий, который приходит к Стене Плача в Иерусалиме и в своей молитве просит о чем-то Всевышнего? Он ни с кем не конфликтует в эти часы, спокоен и сосредоточен на молитве.* Ни он, ни проходящие мимо него люди друга друга не беспокоят и тем более не провоцируют какими-либо действиями, чтобы можно было говорить о каких-то страстях. Этот сюжет наверняка бесконфликтный и не балетный, его станцевать трудно.

Я взял три очень не похожие между собой ситуации из жизни: бушующие страсти, лирическую серенаду и безобидную молитву.

Но хотелось бы определиться, какие из подобных вариантов человеческих взаимоотношений относятся к понятию «конфликт» и как-то классифицировать их, чтобы не смешивать конфликт с другими жизненно важными явлениями.

Итак... По каким признакам можно разделить (различить) эти ситуации? К каким действиям они относятся: к типичным, к редким, только к личным или чисто общественным, бытовым и т. д. Но даже такое грубое разделение не исключает проникновения нюансов или переплетений судьбы отдельной личности с жизнью общества.

Попытаемся разобраться с самым безобидным — с последним примером.

Убежденный в силе молитвы верующий просит не для себя, а для своего народа мирной жизни. Но продолжается международная смута, гибнут люди. Он каждый день оставляет в Стене Плача свои записки-просьбы.

Нет никаких изменений!

Человек задается вопросом: «Что же происходит? Я же не с камнем разговариваю! Я тебе, Господи, через святую стену передаю свои просьбы! Прямо тебе!»

Не помогло.

Человек отправился за помощью к священникам, и что же он видит?! Те выковыривают из стены, собирают и сжигают его письма (вместе с письмами сотен людей) пусть в «священной», но в топке! Просьбы верующих летят в трубу.

Человек задумался и засомневался... Может, эти письма никто и никогда не читал? Человек не ссорился со священниками, но появился скрытый, внутренний конфликт!

Рушатся духовные устои, а само действие в нашем примере началось с обычной молитвы. И отсюда же начинается *зрелище*. Здесь могут появиться интересные действия с непредсказуемыми последствиями, и многое будет зависеть от того, как нам преподнесет этот конфликт автор произведения.

Что же получается? Если человек будет продолжать молиться более настойчиво, духовный внутренний конфликт уйдет под панцирь надежды? Значит, здесь тоже конфликт.

Возьмем другой случай — лирический.

Влюбленный под балконом. А серенаду для нашего балетного зрителя заменим страстным «Болеро». Красивую бестию оставим за шторой. Пусть ехидничает. Кажется, она одна напрашивается на роль главной героини конфликта, не показываясь зрителю. У кавалера, кроме любовных чувств, ничего нет.

Кто же здесь конфликтует? Красавица? Или это игра с тенью? Красавицу зритель не видит. Загорелся свет в окне — и вся реакция. Погас свет — можешь уходить.

Конфликтует кавалер. Он давит на психику красавицы. Он хочет понравиться своей настойчивостью, и не только ей. Сеньор ищет сочувствующих, играя на публику, которая слушает любовные томления и, может быть, переживает за него.

И тут конфликт? А поначалу в этих примерах не просматривались конфликтные ситуации. Казалось, что настоящие конфликты в бушующих страстях героев литературных произведений!

Оказывается, что *основанием для сообщения или рассказа являются конфликт и его причины*.

Все драматические события и психологические катастрофы отличаются своей неповторимостью. И дело не только в глобальности масштабов или степени переживаний как отдельных, так и всех участников конфликта. Характеры героев и их взаимоотношения различаются окраской (как и в только что рассмотренных нами простеньких примерах).

Неповторимость стечения обстоятельств, атмосфера события, комплекс предрассудков и традиций, личные пристрастия, предубеждения и, безусловно, жизненный опыт каждого участника события — вот неполный перечень причин многоликости конфликта.

На психику человека можно давить многими способами: физическим воздействием, голосом, угрозой, просьбой, слезами, мольбой (на коленях), можно просто ходить рядом (следом), пытаться заглянуть в глаза, молча стоять у порога жилища, но в итоге заставить сделать желаемое или вывести из равновесия.

Конфликт многолик. Даже предвидя надвигающиеся события, остановить или предотвратить неизбежное трудно, поскольку совокупность замеченных и ускользнувших от внимания факторов, случайных промахов, интуитивных озарений и масса жизненных предрассудков, вступив в противоборство и суммируясь, становятся первопричиной следующих действий, которые противопоставляются попытке другой стороны повлиять на ход событий.

Необходимо помнить, что попытка предотвращения конфликта только изменит характер ситуации или приостановит действие, но не исключит вероятность происшествия. Само по себе предотвращение какого-либо события — тоже конфликт, но противоположный по характеру и причинам, побудившим к нему.

Таким образом, *цель конфликта — стремление личности или сообщества утвердить свое господствующее положение ценой физического или психологического акта.*

Если это так, то смысловые задачи главных героев, цепочки их поступков, целей и действий сталкиваются в главном конфликте. Личные поступки персонажей, решения, принятые ими, проверяются во время конфликта на доброкачественность.

Конфликт, будь он всемирный или личный, состоит из неких условных элементов, так же как и драматургия произведений имеет свои звенья, а последовательность происходящих в конфликте действий лучше всего представить себе причинно-следственной схемой, составные элементы которой имеют собственные названия.

Из рисунка 3 видно, что причинно-следственная взаимосвязь событий не позволяет рассматривать отдельно каждый из составных элементов. Причинная зависимость последующих событий очевидна. Любое последствие конфликта становится невольной предпосылкой к следующему акту, но голова всему — *причина*, не будь ее, не появилась бы *цель*. Определившаяся цель становится причиной

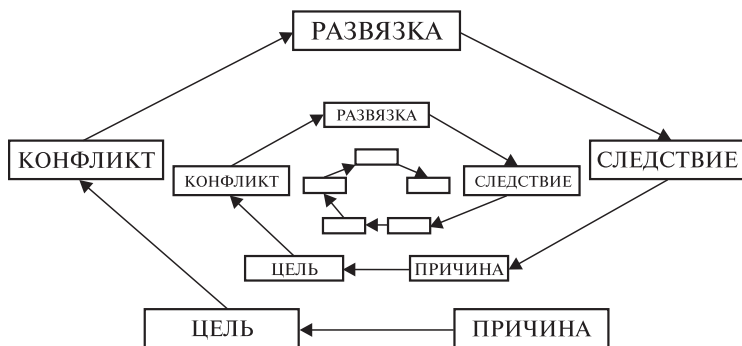


Рис. 3
 Схема причинно-следственной взаимосвязи событий

конфликта. Возникший конфликт заставляет участников принимать решение. Любое решение конфликта — причина тех последствий, из которых может появиться новая причина для новых переживаний.

И везде между элементами конфликта можно смело ставить следующую причину с наивно-детским ответом: «А потому что». Стоит одному из персонажей поступить не так, как ожидалось, и... Завертится бесконечная карусель!

Вывод: была бы причина, а конфликт произойдет.

Многие сказки заканчиваются светло и празднично: «И я там был, мед-пиво пил». В балете «Лебединое озеро» основной конфликт закончился победой принца, но сказочник-либреттист назвал бы это действие прерванным.

Почему прерванным? Финал-то был, сказке конец.

В сказке — да, а в жизни — нет.

Как воспримет королева-мать новую паву? Гуси-лебеди умеют шипеть и щипать. Значит, ей придется делиться с «гусыней-невесткой» не только чертогами¹, но и властью? Так что сказка — ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок.

Может быть, конфликты в семье королевы только-только начинаются, но чтобы побереечь нервы зрителя, их не показывают, мол, понимаете, что у них там будет дальше, как хотите, а мы, от греха подальше, — промолчим.

¹ Чертог (устар.) — большое, пышное, великолепно убранное помещение.

Многие сказки заканчиваются так, будто свадьба — финал любви. Но это так же нелогично, как и любовь с первого взгляда.

До сих пор нет ясного ответа на этот вопрос: любовь с первого взгляда — это правда или лукавство, игра или ложная демонстрация чувств? Даже К. Станиславский сказал бы в такой ситуации: «Не верю!» И я, зритель, говорю: «Не верю!» Как зритель, оплативший билет, имею право быть святее Папы Римского.

Хотя приятно. Идешь по улице, и вдруг — любовь!

С ума сойти...

Чтобы свободнее оперировать рабочим материалом, попытаюсь примерить жизненные ситуации к сценическим условиям, допустим, к сценам из спектакля «Бахчисарайский фонтан».

Причина. Напав на замок польского князя, хан Гирей видит прекрасную Марию и увозит ее в свой гарем.

Этот эпизод из жизни татарского хана *может стать источником причины* психологической драмы для Заремы — старшей жены хана, причастной к дальнейшим событиям, и *причиной трагедии для Марии*. Виновник несостоявшегося личного торжества — Гирей, тоже не избежит этой участи. Он будет переживать и даже воздвигнет «фонтан слез» в честь Марии... или Заремы? Некоторые зрители знают, что петух, имеющий большой «гарем», не будет долго переживать из-за какой-то курицы, тем более не покончит с собой, как Ромео. Хотя и так бывает, люди сходят с ума и влюбляются не на шутку!

Может, это тот самый случай? Едва ли, гарем под боком.

Но зрители переживают и следят за судьбой двух женщин, у одной из которых, Заремы, позднее появляется причина для серьезного беспокойства. *Гирей, вернувшись из похода, не прикоснулся к ней*. Это заметили другие жены и начали «покусывать» ее. Зарема привыкла в условиях гарема делиться любовью Гирей с другими его женами. Гирей привез новую жену, в мыслях он сейчас с ней, но не это главное. Зарема поняла, что она может потерять власть. Не в этом ли для нее главная причина конфликта?

А что Мария? Она еще не понимает, что ей уготовано судьбой. Будь она восточной женщиной, смекнула бы, что к чему. Пользуясь подвернувшимся случаем, попыталась

бы стать любимой женой — фавориткой. И повела бы себя иначе, выполняя законы Востока. Но Мария из иного мира, у нее другие ценности. Она не знает, что может стать в будущем старшей женой, если будет покладистой и любвеобильной. Ей это не растолковали.

Мария в этом конфликте — разменная монета, военный трофей. У нее нет никаких прав.

Если причина для конфликта возникает, как правило, со стороны, то есть кто-то провоцирует конфликт, то в случае с ханом Гиреем такого не скажешь. Его решение — взять в свой гарем красивую дочь побежденного врага — осмысленно! И становится предпосылкой к появлению цели самоутвердиться, обладать.

Непоколебимость в собственных убеждениях исключает беспристрастный подход к этому вопросу. О чем тут спорить? Он победитель! Тем самым дается повод до предела накалиться страстям. Он занят своей страстью.

Гирей пылает желанием обладать красивой пленницей. Какая тут может быть... любовь с первого взгляда?

Рассмотрев предконфликтное состояние главных действующих лиц, мы видим, что *чем глубже, интереснее побудительная причина* для главного конфликта (любовного треугольника), *тем более драматичным может стать сам конфликт и его решение.*

Побудительную причину часто называют мотивом, а несколько мотивов, подводящих к конфликту, называют фабулой (причинной последовательностью событий). Я считаю, что термин «мотив» менее соответствует обозначению причины конфликта, так как первый в моем представлении ассоциируется с понятием «*мотив мелодии*» и т. п.

А теперь попытаемся разобраться, совпадают ли границы драматургических звеньев, таких как экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка, с границами предконфликтного состояния, главного конфликта и решения конфликта.

На мой взгляд, у каждого из персонажей они разные, то есть сдвинуты по времени.

Напомним сюжет балета «Бахчисарайский фонтан».

Во время торжества (возможно, обручения или свадьбы двух любящих) хан Гирей нападает на замок польского князя. Жених и родные Марии погибли... Гирей сбрасывает

фату с лица невесты. Восхищенный красотой пленницы, хан падает ниц перед ней, воины хана тоже замирают в поклоне (занавес).

По авансцене пробегает хан Гирей, его воины, рабы проносят на носилках Марию и трофеи (занавес открывается).

Главный зал гарема. Жены хана ждут своего господина. Среди всех выделяется властная Зарема — любимая жена Гирея. Появившийся в гареме хан не спешит отдохнуть после похода, и Зарема, не удостоенная внимания хана, остается с другими женами. Все понимают — появилась новая любимая жена. И над потерявшей власть Заремой начинают издеваться другие жены...

Спальня Марии. Она напугана, растеряна, ей страшно. Ее наряжают, готовят к брачной ночи с ненавистным ханом... Вот и он! Испуганная Мария отвергает страстный призыв Гирея.

Взбешенный хан уходит несолоно хлебавши. А Зарема страдает и готовится к защите своих прав. В ее руки попадает клинок. Не решившись убить себя, она тайком пробирается к Марии. Они не понимают друг друга, разговор идет на разных языках. И воспитание у них разное... Проснувшийся евнух бежит за подмогой, в гареме скандал!

Зарема заметила оставленную Гиреем в спальне Марии тюбетейку: «Он был здесь, а говоришь, что он тебе не нужен!» И когда страсти накалились до предела, прибегает хан. Зарема бросается на соперницу с ножом в руках. Мария убита.

Хан отвергает мольбы Заремы любить ее, как прежде, и замахивается на нее кинжалом, но... Рука Гирея дрогнула.

Зарему уводят на казнь, куда-то сбрасывают в мешке. Гирей не удостоил взглядом ее уход в мир иной.

Никакие увеселения не трогают Гирея.

О ком скорбит он в этот час у «фонтана слез»?

Зрителям жалко и Марию, и Зарему.

Попытайтесь сами найти, где в этом спектакле драматургические звенья: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Определите для себя, кто главный герой этого балета? Кому более всего вы сочувствуете?

Я не думаю, что зрители «просвещенного Запада» будут сочувствовать Гирею. Хотя в странах Востока он был бы главным героем драмы. А как же! Его отвергла пленница,

фактически рабыня — вещь, а старшая жена ослушалась и вместо того, чтобы уйти, покинуть спальню, убила новую жену — его трофей! Он вез ее из Польши до крымской столицы Бахчисарая. И не кому-нибудь, а себе!

Будем считать, что вы решили, кто для вас главный герой. Попробуйте сами определить, *когда появляются причины главного конфликта будущей драмы для каждого из героев, зная, что эти моменты находятся на разных плоскостях сюжетной линии спектакля.*

Хан Гирей, возвратившись из похода, холоден со своими женами. Гирей ушел к Марии, и даже Зарема осталась без внимания. Теперь все видят, что она перестала быть любимой женой. Для Заремы это не просто беда, не только муки ревности. Это — потеря власти старшей жены, а в условиях гарема — и возможная невостребованность на многие годы, может быть, до конца жизни.

Кипит восточная кровь. Все, цель ясна. Запугать или отодвинуть соперницу на второй план. Клинок попался в руки... Убить себя или ее, какая разница — Зареме терять нечего.

Причины для переживаний у нее накопились серьезные, поэтому она может решиться на что-то.

Цель. Ситуация напоминает мне монолог Гамлета «Быть или не быть...» Я вспоминаю спектакль-балет «Гамлет», где балетмейстер пытался этот философский текст отанцевать! Так вот: быть или не быть ей — Зареме — старшей женой? Она-то знает, что значит быть отвергнутой женой в гареме, где каждая мечтает быть обласканной, но должна ждать, когда на нее обратят внимание.

Эх, если б женщины могли хоть на час покинуть гарем! Тюрьму, где они закрыты без вины виноватые. А годы идут...

Сколько событий произойдет на глазах у зрителей, пока почти в конце спектакля определится цель конфликта для Заремы. Если «наложить» некую сетку драматургических звеньев на сюжет спектакля, то эта сформировавшаяся цель будет лежать в самом конце развития действия после экспозиции, завязки и нескольких ступеней развития действия.

Может быть, вся история получила бы иное развитие, если бы Мария смирилась. Но это была бы другая история.

Поэтому у Марии во время подготовки ее служанками к брачной ночи определяется не цель, а решение! Она отказывается наряжаться, умащаться. Она — пленница, вещь, хоть и желанная. Но даже отказавшись участвовать в «празднике страсти» хана Гирея (ей легче умереть), она все равно становится причиной конфликта уже только в силу своего присутствия в гареме, становясь на пути Заремы.

Для Гирея выкрутасы Марии — так себе, тьфу... Женские капризы. Ему спешить некуда, птица в клетке, однако... ему не терпится, и ситуация его раздражает, но только как несостоявшаяся забава. Не более. И Зарема для него — только вчерашнее увлечение.

Значит, в Бахчисарае разворачивается трагедия Заремы. Она может потерять положение фаворитки!

У балетмейстера была задача — поставить (сочинить) вариацию-монолог, где Зарема определилась с целью (со своими будущими действиями). Но где? С кем? Что будет делать? То, что она задумала, надо показать, объяснить зрителю.

Мы — зрители — предполагаем, что у нее все переживания связаны с появившейся новой «пассией» мужа и господина, но мне как зрителю хотелось бы увидеть, понять, что происходит в воспаленном воображении Заремы.

Каким она видит свое будущее?

Гирей в объятиях новой жены? Так это ей не в новинку. Ревновать в гареме? Ко всем женам Гирея... как это?

Вероятно, она представляет себе царствующую конкурентку рядом с Гиреем и себя — несчастную, которой бросают объедки со стола и третируют униженные когда-то ею младшие жены — вот такие перспективы могут взбесить восточную женщину, живущую в напряженной борьбе за место фаворитки в условиях гарема. Это подтолкнет ее к конфликту с трагическим финалом.

Но... Есть но, про которое забывают западные зрители.

Зарема такая же вещь в руках господина, как и Мария, поэтому она изначально не будет планировать убийство. Женщина гарема будет искать иной способ: запугать, испортить товарный вид соперницы или через преданную служанку попытается подложить свинью — натереть соперницу такими благовониями, чтобы надолго отбить у Гирея желание приходить к ней. Примерно такие картинки,

объясняющие мысли Заремы, мне видятся в ее монологе, прежде чем она схватится за клинок. Она и в живом спектакле поначалу вознамерилась убить себя... И только потом бросает ненавидящий взгляд в сторону некой соперницы, которую еще не разглядела (Марию не вводили в гарем). Для Заремы она инкогнито, но есть!

Зарема проникает в спальню к Марии, чтобы до-го-ворить-ся, запугать или...

И в спальне у Марии она *пытается разговаривать*.

Почему-то мне в образе Заремы видится не женская ревность в нашем понимании (она сама и другие жены собраны в гарем не по любви, не для исполнения песен и танца живота перед ханом, они — секс-рабыни). Я вижу *ревность к конкурентке, которая может отобрать у нее призрачную власть старшей жены*.

Если бы во время исполнения монолога-вариации Заремы на втором плане разворачивались воображаемые картины-грезы, мне — зрителю — многое было бы понятно, а главное — зрелищно.

Учитывая множество факторов, влияющих на зрительное восприятие решения сцен предконфликтного периода, стоит остановиться на главных проблемах этого момента. Если изобразительный характер действия, где скрытую палантинном (в иных театрах — фатой) Марию несут в Бахчисарай, не требует тонко продуманной танцевальной мизансцены, то в эпизодах с более сложными психологическими действиями такие моменты становятся серьезным подступом к конфликту, так как *воплощение цели действующего лица в танцевальную форму является трудной задачей для хореографа*.

Волнения влюбленного перед свиданием станцевать легко. Нетрудно передать настроение участников погони, когда явно ощутима атмосфера будущей расправы. Намного сложнее передать планируемое действие, сомнения героя перед предстоящим конфликтом, исход которого ему неясен, как в случае с Заремой.

Все становится закономерным, если на сцене будет реализована демонстрация настроения — цель конфликта и объект вспыхнувшей ненависти (сомневаюсь в ревности) будут показаны зрителю наплывами. Такие действия воспроизводятся на втором плане, что технически

сложнее, так как создается многоплановость действия и удорожается постановка. Но они помогли бы более ясно обрисовать причину появления цели у Заремы.

Только тогда *забытая (брошенная) ханом и унижаемая младшими женами* Зарема напряглась бы пантерой — *все это было бы картинкой для зрителя*. И ее вариация перед встречей с Марией не потребовала бы объяснений.

Эпизод психологической подготовки к конфликту для каждого случая должен решаться по-своему. Произойдет ли это мгновенной вспышкой настроения перед действием или сама подготовка будет смаковаться до последней мысли — все в руках сценариста, композитора и балетмейстера, все определяется степенью действительной необходимости.

Если последующее событие является узловым моментом и занимает большое количество времени, то не следует предшествующее действие излишне затягивать, но при скоротечном конфликте длительные приготовления создают почву для неожиданной реакции зрителей на происходящее.

Главный конфликт. Зарема в спальне новой жены. Ей и в голову не может прийти, что Марии легче умереть, чем стать женой или наложницей ненавистного хана. Мария, полная любви к Вацлаву, потерявшая семью и свободу, не может и не хочет понимать законов гарема. Она занята своим горем. Гирей для нее — страшный, ненавистный человек. А Зарема пришла на скандальную «дуэль».

Они не понимают друг друга и говорят на разных языках. Зарема по-польски — ни бельмеса. У них разные моральные ценности и цели разные. Вызов брошен, но «перчатка» не принята...

Сердцу Заремы не прикажешь — атмосфера накаляется. Мария испугана натиском неизвестной женщины, и только зритель знает, что Зарема в порыве гнева может взять в руки припрятанный клинок, чтобы пригрозить сопернице. И надо же, Гирей некстати появляется в комнате (Зарема не заметила, что евнух убежал за хозяином).

Главные действующие лица в сборе...

Зрители стараются понять не только героинь, но и татарского хана, который вынужден был покинуть спальню Марии, отвергнутый пленницей, — унижение и позор для хана! А тут еще *Зарема своевольно пробирается в «брачную» спальню и не слышит его приказа — уйди!*

Несовместимость характеров, нелогичные поступки той и другой стороны, преднамеренно спровоцированные события и непредвиденный поступок случайно или намеренно оказавшегося на месте события еще одного действующего лица — вот малая толика необходимых причин, вполне достаточных для перерастания конфликта в психологическую катастрофу, душевную драму участников конфликта.

Конфликт является как результатом преднамеренной подготовки, так и ответной реакцией человека, попавшего в определенную ситуацию.

Если анализировать конфликт с позиции зачинщика, то вполне определенно можно предположить, что субъект, готовящийся к атаке, заранее продумывает несколько вариантов. Взвешиваются как причины, так и возможные результаты предполагаемых действий. Только подготовку реакций, способных повлиять на ход событий, в танце показать невозможно.

Субъект, спровоцировавший событие, в начале конфликта обычно держит уверенную позицию независимо от того, начинает ли свою «реплику» грозным окриком или мольбой на коленях. Важно, что какое-то давление на сознание противника началось, а потом, в зависимости от первоначального результата воздействия, изменяется и дальнейший характер поведения инициатора. Все последующие поступки будут продиктованы обстановкой, но основная линия — сохранение своих позиций — проводится до критического момента, до кульминации конфликта, где будет приниматься определенное решение, дающее надежду на ожидаемый результат события. Но это еще впереди. Такую же линию поведения выбирает и Зарема.

А какова реакция человека, случайно или по необходимости оказавшегося причастным к происходящему, то есть тем или иным способом ставшего непосредственным участником конфликта?

Прежде чем говорить о психологической реакции человека, коснемся реакций чисто физиологических. Главной особенностью живого организма является жажда к жизни, стремление в любых условиях сохранить себя, защитить свои интересы, расширить свои права, жизненное пространство, пусть даже ценой жертв и потерь.

Если конфликт ожидается и столкновения неизбежны, начинается интенсивная подготовка «психологического аппарата» к максимальному сопротивлению или к попытке взять реванш. Таким, к примеру, нужно считать состояние человека, ожидающего попытки мести. В постоянном нервном напряжении находятся стороны, участвующие в родовых конфликтах, часовой на посту и т. д. А Мария не готова к появлению Заремы и беседе с неизвестной возбужденной женщиной. Хотя и без объяснений ей ясно, что она пленница, зависимая во всех отношениях.

Конфликт начался. Несовместимые убеждения столкнулись в откровенной борьбе. Человек со своими пристрастиями, предрассудками, стремлениями и мыслями — в центре события. Теперь на течение конфликта влияет все: жизненный опыт и умение взять себя в руки, душевные силы и верно принятое решение. Именно в катастрофические моменты, чреватые трагическими и тяжелыми последствиями, проявляются скрытые психологические резервы человеческого характера.

Конечно, что-то произойдет...

Тщательная проработка главного конфликта балетного спектакля (сюжетного танца) и развитие психологических образов героев, участвующих в происходящих событиях, служит основой для определения задач в эпизодах и смысловых задач для характеристики героев произведения и спектакля в целом. Чувства, сиюминутное настроение и жизненно важные «мелочи» играют в конфликтах большую роль. Зона конфликта — это не зал судебного производства, где спорные вопросы решаются по закону.

Сценический конфликт — это дело, придуманное для зрителя, где я — зритель — судья, прокурор и защита. Отсюда, из зала, могу сочувствовать противоборствующим сторонам, и никто не упрекнет меня в применении двойных стандартов. *В душе я имею право осудить положительного героя, если его и мои моральные ценности не стыкуются.* Важно, что я получил пищу для размышления.

Только мне кажется, что причины и цели многих поступков героев «Бахчисарая» недосказаны и смысловые задачи у действующих лиц куцые. Возможно, что сценарист поверхностно отнесся к раскрытию темы, и балетмейстер не обогатил образы героев восточной мудростью.

А главная причина в ином — *мы плохо знаем особенности жизни в чужом доме и меряем все на свой аршин.*

Решение (кульминация конфликта). Итак, конфликт произошел. Кто и какое решение примет?

Мудрость или отчаяние, доброта или злоба, сердечность или слабость будут руководить будущими поступками героев?

Итог столкновения... На чашу весов брошено все: обиды, собственные интересы, ответственность за последствия и множество других причин. Человек стоит перед проблемой выбора, единственно возможного, на его взгляд, решения, правильность которого определится лишь впоследствии.

Зарема, загнанная в угол обстоятельствами, на пороге нервного срыва — Гирей не простит ей появления в спальне без *его разрешения. Только муж-господин имеет право решать.*

Ее жизнь рухнула. Припрятанный клинок оказался в руке... Она вырывается из рук Гирея и бросается к Марии.

Решение оказалось простым — смерть соперницы.

Но, принимая решение, Зарема не знала всех обстоятельств. Ей бы немного подождать... Гордая полячка, скорее всего, не изменила бы себе и почетной клетке предпочла бы смерть. И Гирей не успел (не смог?) сделать ее своей женой, даже насильно. На Востоке неволят рабынь и наложниц, а к будущей жене стараются относиться с почтением. Ее готовят к ночи, наряжают, умамливают благовониями.

Зарема знала про брачные приготовления Гирея, понимала, что означает его невнимание к ней по возвращении домой. Этого оказалось достаточно, чтобы пойти на отчаянный шаг...

Когда действие несет в себе элемент неопределенности, незавершенности, зрителю остается пища для раздумий. Зарема убила свою соперницу, но «влюбленный» Гирей не кинулся с рыданиями к телу Марии. Ни слез прощания, ни траура похорон. Он приказал увести Зарему и... все. Странно для истинно влюбленного.

Любые действия, связанные с принятым решением, имеют последствия, но перед принятием окончательного решения каждый участник события взвешивает варианты и свои аргументы.

Нерешительность — одна из разновидностей принятия решения. Ни да, ни нет. Нерешительность может возникнуть при полной растерянности субъекта или при принятии решения на основании длительного анализа происшествия, не соответствующего сиюминутной действительности, когда стараются учесть все вероятные обстоятельства и массу случайных причин, которые смогут повлиять на ход дальнейших событий, и потому тянут с ответом. И Гирей сидит в трансе, так и не подав понятного зрителям приказа: «Казнить Зарему!»

Принятие решений — главный психологический акт, где проходят серьезную проверку скрытые резервы человеческого сознания. Перечисление, тем более доскональный разбор различных вариантов кульминационных решений, заняло бы немало времени. Стоит остановиться на наиболее интересных случаях проявления душевных качеств человека.

Например, жертвование личными интересами во имя общественных — одна из труднообъяснимых психологических категорий.

В годы Великой Отечественной войны особенно ярко проявились лучшие качества человека, в частности готовность к самопожертвованию. Спасение друга, товарища ценой собственной жизни было не единичным явлением! Такое возможно только тогда, когда человек почувствует себя неотъемлемой частью общественного организма. Самопожертвование — это ответная реакция индивидуума на какой-то раздражитель с целью пресечь развивающиеся события.

Последствия. Хан Гирей с Заремой поступил традиционно — ее сбросили со скалы в море. Наверное, и Марию бросили туда же — так обычно поступают с пленницами и рабами. Чего жалеть этих жен, у него их полный гарем.

Хан кого-то вспоминает у воздвигнутого «фонтана слез», он скорбит.

А мне — зрителю — жалко Зарему. Она по-своему бо-ролась за свое счастье. Она умела жить в гареме, в клетке, такова ее судьба, и она по-своему права. Не сбывается ее надежда на понимание и прощение Гирея: он даже не взглянул в ее сторону, когда Зарему повели на казнь.

Все произошло буднично и в назидание другим женам. Они не будут поднимать бунт в гареме.

Занавес закрыт. Конфликт исчерпан. *Во время конфликта проверяется смысл поступков — цели, нравственность способов и средств достижения цели, моральные качества как противоборствующих сторон, так и отдельной личности.*

Мы увидели всю цепочку действий Заремы и череду событий, в которых она участвовала. Мы узнали все обстоятельства, от которых зависело направление событий в ее судьбе.

Действия Гирея развиваются параллельно и начинаются намного раньше, чем это происходит у Заремы, но согласуясь с убеждениями и нравственностью этого героя. И последствия конфликта вписываются в мораль Востока.

От Марии ничего не зависит. Отказавшись от участия в брачной ночи, она ничего не предпринимает. Обреченность? Подавленность или нерешительность как результат ее растерянности?

Теперь скажем так: *сценический конфликт — отражение любой жизненной (придуманной) ситуации, в которой сталкиваются несовместимые цели, желания, предрасудки, убеждения, характеры, противоречивые чувства, сомнения, переживания, неравнозначный жизненный опыт, привычки, нравственные и иные качества, свойственные как отдельной личности, так и группе лиц (обществу в целом). В этом противоборстве побеждает наиболее целенаправленная, верная, устойчивая и ценная для определенного времени мораль.*

Напоминаю, вы сами должны были найти моменты появления побудительных причин у главных героев спектакля, которые подвели их к основному конфликту.

Драма разыграется в «брачной комнате». Как нам теперь известно, отдельной спальни у каждой из жен в гареме не было. Отдельная спальня только у хана.

А теперь я поделюсь с вами своим мнением.

У Гирея причина для конфликта появляется не во время взятия Марии в плен и не в момент, когда она отталкивает хана (это еще не предконфликтное состояние), для него это женские игры. Конфликт начинается, когда евнух позовет его в «брачную комнату», где уже назрело столкновение между женщинами. Для него *причина конфликта, его цель и сам конфликт сплелись в один клубок и происходят*

мгновенно. Он не смог предотвратить трагедию своим появлением.

У Марии причин для конфликта нет, она в него втянута, она пассивный участник и жертва произошедшей драмы. Ее присутствие в гареме явилось причиной для переживаний Заремы. Неуступчивость Марии по отношению к Гирею не стала поводом для конфликта.

Причину для конфликта создает Гирей, не уделив Зареме достаточного внимания, а привезенная издалека новая жена для гаремных женщин — не повод для переживания, не трагедия. Тем более что Марию еще не ввели в гарем в качестве официальной жены. Причина для коллизии растянута на весь гаремный акт, где Зарема страдает от отсутствия внимания со стороны мужа и ожидаемой потери положения старшей жены. Это создает условия (причины) для появления у нее определенной цели, которая способствовала возникновению конфликта.

Восприятие и усиление конфликта массовыми сценами. И... свидетели конфликта. Сколько их должно быть? Нужны ли они? Порой достаточно одного, чтобы *усилить эффект*.

Единственный свидетель убийства Марии, он же проспавший страж гарема, — евнух. Ему должно быть страшно за себя! Он один своими действиями *может подчеркнуть уготованную Зареме кару* за ее поступок. Евнух должен был бы раболепствовать перед Гиреем, но он ушел в тень... его не видно.

Цепочка из женщин, пусть в чадре¹ (тело тоже может «говорить»), должна присутствовать до конца казни, но не на втором плане. Свидетели казни призваны быть действующими лицами в этом эпизоде и должны своей реакцией нагнетать жуть, страх. Если часть авансцены (передней части сцены) заполнить свидетелями в черных накидках — уже это сделает сцену спектакля более выразительной, волнующей. Толпа, которая сожмется, присядет, качнется... А на втором плане, за Гиреем и воинами, реакция свидетелей казни зрителю не видна. Зарему сбрасывают, значит,

¹ Чадра — легкое покрывало, в которое женщины-мусульманки при выходе из дома закутываются с головы до ног, оставляя лишь просвет для глаз.

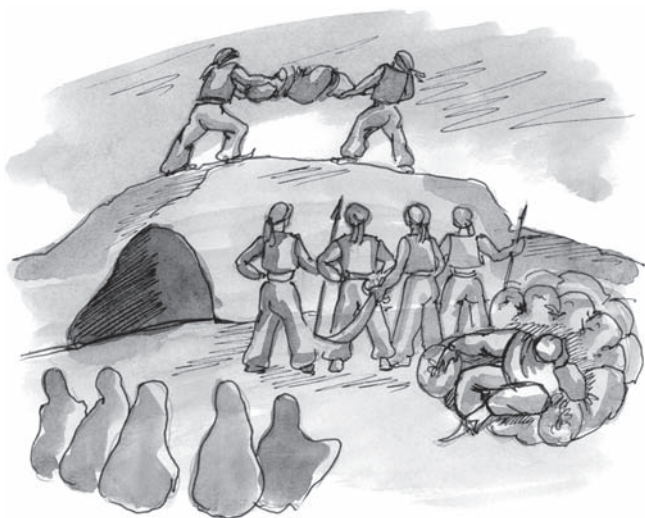


Рис. 4
Массовая сцена казни Заремы

исполнители казни находятся на скале (на башне), и свидетели казни с первого плана не перекроют своими телами их действия, наоборот, усилят страх своей реакцией (телодвижениями).

Наконец-то мы разобрались в «собственных ногах», в причинных составляющих сюжетной линии спектакля. Оказалось, что в главном конфликте выявляются просчеты автора-постановщика и определяется равновеликость образов главных действующих лиц.

Да, главной героине, Марии (так она выделяется в программках и афишах), дана полная возможность оставить след в памяти зрителей. У нее и вариации, и па-де-де, и участие в массовых действиях, но в конфликте она игрушка в чужих руках, превратившаяся из гордой девушки в пассивную, негероическую особу — ни рыба ни мясо.

Партия Заремы лишена всего того, чем отличается роль примы-балерины. У нее вторая партия, несколько эпизодов в спектакле, два из которых можно считать танцевальными. Но в конфликте она просится на роль первой скрипки, во всяком случае в моих глазах. Эмоциональный след в душе оставляет именно она. Задуматься о причинах

бахчисарайской трагедии заставляет ее образ, лишенный возможности высказаться.

У Гирея все нормально. Если даже он воздвигнет в честь Марии или Заремы огромный мавзолей (мазар) или поставит скульптурный памятник, ночевать он вернется в свой гарем. Там ему тепло и уютно.

Хотелось бы увидеть когда-нибудь иную Марию и Зарему с такой же сложной судьбой. И хотим мы того или нет, но многие жизненные и литературные события повторяются в иной окраске, с другими лицами.

Сюжет «Бахчисарайского фонтана» не был неожиданностью как литературный первоисточник. И сейчас живут на свете подобные героини с трагической судьбой, которых не замечают ныне живущие авторы будущих спектаклей.

За примерами далеко ходить не придется. Предлагаю вам окунуться в сегодняшний сюжет.

«Сексуальное рабство». Зара, так назовем ее, чтобы не придумывать новые имена. Она еще вчера сама работала на подхвате, прошла через руки многих работорговцев, но вырвалась в бандерши¹ и командует в общественном гареме. Завтра она вновь может оказаться на панели или ее тело будет выброшено на отвалы с мусором.

Новая Мари, попавшая в ее бордель, может оказаться не гордой девушкой, а возомнившей себя королевой некоего валютного салона, где ее кожа и рожа ценятся не менее, чем голос ресторанный поп-дивы. Мари *приехала бороться за место под солнцем.*

Еще один сюжет.

Другая Мари — более высокой пробы. Она — топ-модель, отмеченная лаврами королевы красоты. Соглашается по выгодному контракту два-три года поработать женой султана. Получила гарантии весомой любви на эти годы — документ. Но как ее встретит гарем султана? Там тоже есть старшая жена, и новая Мари начнет свои игры на чужом поле. Сможет ли вписаться в тонкие и жесткие условности Востока? Будет ли вольна в своих действиях, как тот самый кот, который гуляет сам по себе?

Две короткие темы из современной жизни. Первый сюжет разворачивается на Западе, второй — на Востоке.

¹ Бандерша — содержательница притона, дома терпимости.

В каком направлении, господа хореографы, будем развивать события? Поищем сюжетные повороты или примемся за психологическое развитие одного из образов?

Начнем фантазировать...

Для первого сюжета надумаем конфликтную ситуацию с наивной окраской, будто бы секс-Мари решила выбиться в люди, заработать за бугром богатство и вернуться (в мечтах) в отчие края. А там, вдохнув воздух березовых перелесков, мечтает стать честной богатой девушкой на выданье. Ей видится, что оттуда она вернется в шикарных нарядах, с забугорными культурными манерами, научившись вкушать бифштексы в тамошних ресторанах. Но много заработать ей не удалось. Спивается, истрепалась, а в мечтах по-прежнему все та же.

Надо бы возвращаться... Украла или пропила накопленное, неважно, но Мари не из тех, кого вывезли за бугор в бессознательном состоянии. Она в постоянной борьбе.

Что она будет делать дальше? Попытается «вытолкнуть» Зару, которая для нее госпожа, чтобы быть поближе к сейфу, или...

Конечно, эта тема может вам показаться довольно грязной. Но и в «Бахчисарайском фонтане» рассказ про постель, про насилие. Гарем — это бордель личного пользования. Там нет любви, там кровь и смерть, но балетмейстер Р. Захаров нашел свои краски, отобрал нормальные действия, не превращая гаремные сцены в танец под простыней.

Мне приходилось видеть довольно эротичные дуэтные танцы и трио, где откровенные телодвижения не были возведены в ранг пошлости. Значит, такое реально и поэтому продолжим наши рассуждения.

Для того чтобы показать трудовой конвейер Мари, балерине придется изрядно потрудиться, меняя партнеров от старых и безобразных (страшнее Квазимодо) до озабоченных или метеорных, для которых она сегодня десятая по счету. Половой «гигант» может даже подождать, пока Мари отработывает свое па-де-де с другим партнером, пританцовывая от нетерпения и сравнивая ее с фотографией бордельного альбома. Три, четыре, может, пять страстных па-де-де — такое выдержит не каждая балерина.

Мари когда-то купилась на щедрые обещания, допустим, Гены, и посулы красивой жизни. С ним и уехала.

А теперь сдвинем акценты.

Мари случайно встретится через годы с Геной (Гиреем), который увез ее и оставил в борделе. Мари уже «выросла» и заменила Зару, потому что приглянулась хозяину или услужила ему, но не в постели, а случайно закрыла собой во время драки. Теперь он — единственная ее защита и надежда на перспективное будущее.

В мечтах она часто возвращается к березам (наплывами?), где невестится, и ее скромность слетает, если ей предлагают, ну... очень большую оплату, но в мечтах возьмет не от всякого. Богатых много, а она не отводит глаз от молодого и красивого Вовы (Вацлав). И на этом месте ее грезы, как правило, прерываются, дальше ее фантазия начинает рассыпаться.

Многочисленные повторы деталей сюжета в наплывах — в мечтаниях Мари — должны повлечь стилизацию танцевальной лексики в этих сценах, как это происходит с деталями орнамента, и в народный язык ее березовых хороводов вплетается современный «телесный» танец — сама с собой. Меняются краски событий в таких повторах, а Мари с Вовой переходят из одной мечты в другую без изменений — *автоматизм стандарта ее мечты*.

Этот метод называют **методом присказки**. Так в сказках делаются повторы в описаниях и характеристиках героев. А также в песенных припевах.

Что же произойдет далее с Мари, Геной, Зарой, Вовой и другими возможными героями, мне, как зрителю, интересно посмотреть. В остальном я фантазирую в ожидании новых спектаклей на современную тему.

Мне пришлось увидеть балетные спектакли, где были атомные взрывы, революционные действия. Танцевали флаги, паровозы, теремки, цифры, деревья и другие атрибуты из окружения человека. Демонстрировались идейные телодвижения и призывы.

Как ни странно, но зрители говорили, что понимают...

Я благодарен судьбе, что не пришлось мне увидеть пляшущие телефоны, автомобили и компьютеры.

Может, время сейчас такое?

Был у нас и второй вариант, где Мари — мисс чего-то — уходит приторговывать своим телом. Будет женой по контракту путешествовать с султаном, но где и как, в каких

условиях? Не будет ли султан приходить к ней после очередной экзотической женщины и требовать страстной любви, чтобы тут же вызвать еще одну законную жену, а Мари прогнать в общежитие гарема.

Когда в душе у топ-модели произойдет психологический надлом и она спросит себя: «Кто я? Арендванная вещь или проститутка?»

Красивый может получиться спектакль. Сплошная экзотика!

Завершая тему «Конфликт», я ловлю себя на мысли, что *описания многих балетных спектаклей, если убрать из них разъяснения, описывающие сюжетные недосказанности, о которых говорилось в предыдущих темах, ненамного превышают по своим размерам описания сюжетных танцев (миниатюр).*

Парадокс? Нет.

Найти тему, сюжет для миниатюры так же трудно, как написать либретто для целого спектакля. Я имею в виду, когда это описание балетмейстер делает для себя. В отличие от миниатюр рамки балетных спектаклей позволяют разворачивать действия очень подробно, без излишнего напряжения.

Мы еще попытаемся с вами в других темах сочинять грандиозные сюжеты и ужимать их до миниатюры. Ювелир, получив камешек в десять карат, снимает с него до половины ценнейшего веса, чтобы после обработки выложить заказчику маленькое красивое *украшение*, искрящееся светом.

Я тоже буду пробовать убирать лишний «жир» из своих сюжетов. И сразу сознаюсь: каждый раз мне сложнее отрывать прикипевший к душе «кусочек», если он мне очень понравился. Но если не будет вписываться в мой замысел, тогда этот «кусочек» отправлю в архив или запасник.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ТВОРЧЕСКАЯ УВЕРЕННОСТЬ

- ✓ Источники вдохновения
- ✓ Танцевальная миниатюра
- ✓ От замысла к сюжету

ГЛАВА 5

ТВОРЧЕСКАЯ УВЕРЕННОСТЬ

Прежде чем читать дальше, подготовьте описание трех или четырех сюжетных танцев, придуманных вами, которые уже поставлены или готовы к постановке, в виде либретто. Важно, чтобы вы представляли себе объем танцевально-драматургических действий в этих танцах по минутам. Я предлагаю вам поработать с собственным подсознанием.

Вопрос древний и до сих пор актуальный: можно ли человека, обученного ремеслу, научить создавать искусство (предметы искусства)?

Да, но только такого человека, у которого есть способности и желание научиться и в чем-то самообучаться.

Не потеряется ли самобытность будущего автора, если он действительно талантлив? Нет, не потеряется, если новые знания помогут его развитию и раскрепостят его видение, а система знаний будет служить как очищающий и предохраняющий фильтр от ошибок.

Все великие у кого-то учились, а потом в чем-то переросли своего наставника. Значит, талант сохраняется, мужает под гнетом более обширных знаний, пробивается через них.

Говорим: создавать искусство, будущий автор, талант, учеба у великих — не рано ли? Наверное, нет. Что в том плохого, если человек решил стать автором (балетмейстером)? Никого не удивляет то, что люди учатся на факультете прозы или поэзии в Литературном институте. Они тоже готовятся стать будущими авторами, чтобы «делать» литературу.

Когда мы нечаянно придумаем несколько слов в рифму, часто применяем такие слова, как фантазия, поэзия, а то и объединяем их в более весомое сочетание — *поэтическая фантазия*, говоря о личном творчестве. Даже коллеги во

время разговора как бы между прочим могут сказать: «Работаю над сочинением», предполагая, что создают нечто великое. И могут добавить без лишней скромности, что учились у имярек, который является признанным творцом известных произведений.

Мариус Петипа говорил, что его учителем был отец, но только проработав в России полвека, Мариус стал известным на весь мир. Чему учил его в юности отец? Танцевать или сочинять балеты? Это разные вещи. Дар божий — сочинять, он был природным или благоприобретенным?

Возьмем другой пример — из воспоминаний Сергея Есенина: «Блок и Клюев научили меня лиричности, а Белый дал мне много в смысле формы».

Однако задолго до встречи с поэтами, которых позднее назвал своими учителями, он написал знаменитые строчки:

Ты сама под ласками снимешь шелк фаты,
Унесу я пьяную до утра в кусты.
И пускай со звонами плачут глухари,
Есть тоска веселая в алостях зари.

В четырех строчках сплелись воедино банальные действия влюбленных и поэтическая окраска события.

Верится с трудом, что эти стихи смог сочинить пятнадцатилетний парень, не выезжавший из своего села Константиновка.

Если у Есенина учителя поэзии появились в его зрелые годы, тогда хочется спросить: у кого он мог списать эти стихи? Кто их правил?

Пушкину на сон грядущий рассказывала сказки его безграмотная няня, а повзрослев, Александр Сергеевич загнал их в рифму. Так у кого было больше фантазии — у него или у его няни — Арины Родионовны?

Кто ответит, в чем загадочная песенность Есенина — поэта русской деревни, плодовитость балетмейстера Петипа — француза и многогранность Пушкина — внука арапа. У них талант природный или приобретенный?

Да, известны случаи с редкими роженицами, приносящими подряд двойню, тройню и более. Тут-то все ясно, этот дар — природный.

С талантами — загадка.

Может, причина в другом?

У Петипа не обошлось без взаимопроникновения культур. Проработав десятки лет в России, он в зрелом возрасте (в 43 года) принялся за балетмейстерскую работу. Значит, он накапливал «строительный» материал и душевную поэзию, без которых сочинение феерических спектаклей не стало бы возможным.

В гордом одиночестве Петипа не смог бы многого сделать. У балетного спектакля слишком много «повивальных бабок»: сценарист (замысел), композитор и балетмейстер, артист (балетная труппа), художник (декоратор) и осветители, где главными являются первые из них — «святая троица». В авангарде — замысел, автором которого может быть как сценарист, так и балетмейстер. Композитор занимает в этой иерархии особое место, так же, как и неупомянутые мной дирижер с оркестром.

Среди профессиональных мастеров хореографии мне не встречались юные дарования, и спектакли — долгожители сцены были созданы зрелыми творцами. Все они прошли большую сценическую школу, но *путь к творчеству каждого из них начинался с освоения ремесла.*

Ремесло.

Я не боюсь и не стесняюсь произносить это слово применительно к балету (танцу). В хореографии «все мы немножечко лошади» — говорил известный в 1950–1980-х годах артист и балетмейстер Петр Гусев. Если стихи рождаются у юных, восторженных от первых чувств, то в хореографии танец и балетный спектакль — у обученных ремеслу. А ремесло это простое — надо научиться танцевать, и *только когда человек почувствует в себе танцевальное движение души, тогда и начнется путь к творчеству, к сочинению танца.*

Только не надо учить юных балетмейстерским приемам маститого постановщика. Никто не в состоянии повторить все составные части чужого творческого почерка, а в учебном процессе подготовки педагога-репетитора такое закономерно.

Поэтому *каждый, избравший своим ремеслом хореографию*, должен постоянно стремиться к совершенству и помнить, что экзерсис нужен не для поиска таланта, а для развития мастерства.

Это не значит, что балетмейстер должен приходить ежедневно в танцевальный зал и поддерживать свою форму,

выкладываясь у станка. Точно так же и зодчий не должен ходить на строительство своего детища и проверять надежность стропил, штукатурку стен и качество материалов.

Но тому и другому нужен *экзерсис души*.

Может быть, определимся с задачей: как обойти психологические трудности и найти способы их устранения?

И зададимся целью: понять способы творческого процесса, помогающие побороть психологические преграды на пути к творческой уверенности.

При сочинении, при напряженной работе в избранном направлении балетмейстер заранее прикидывает, что он должен получить в результате поиска. Цепочка мышления автора в это время внешне очень проста: восприятие — обработка — воспроизведение. Но где-то между восприятием и обработкой у автора находится *нечто, что характеризует творческую личность*, а именно: *накопитель неосознанной внушаемости — подсознание*.

Что это такое?

Человек — существо сугубо общественное и живет по законам общественной морали. Его сознание формируется под давлением обычаев, нравов общества, предшествующих и современных знаний.

Этим я хочу сказать, что *человек не может существовать вне своего времени*. Если даже кто-то изобретет новое мировоззрение, пока оно не будет востребовано частью общества, будет пылиться на полках истории.

События окружающего мира не проходят мимо его внимания. Они подвергаются критическому анализу, обработке, и *подсознание выдает обобщенный совет — точку зрения*, с какого ракурса смотреть на это событие, чтобы вы — сочинитель, смогли где-то внутри среагировать и смоделировать какое-то определенное видение, и, возможно, там произойдет окраска события или комплекса взаимоотношений между людьми — вашими героями.

Так работает грубая схема творческой мысли.

Остается увиденное воспроизвести в литературном плане и записать. Именно здесь, в цепочке мышления, между обработкой и воспроизведением на бумаге живут бок о бок червячок сомнения, творческая уверенность, самоуверенность и другие рулевые нашего сознания, помогающие или мешающие творческой деятельности. Эти свойства души

в разной степени нужны и нежелательны. Просто они есть, и от них никуда не денешься.

Творческая уверенность — чувство очень обманчивое и не подчиненное самоконтролю. Не каждый из нас прислушивается к какому-то там «червячку». Порой постановщики жалуются, что при иных условиях результаты их работы могли бы быть намного лучше, на отсутствие яркого исполнителя, и все же намереваются раскрывать в своих произведениях сложные темы... Хотят многого.

Хотеть не вредно. Желание это само по себе похвальное. Плохо, когда человек не хочет взглянуть на себя со стороны.

Я советую проверить себя на сочинении сюжетов для произведений малых форм и, не любуясь сделанным, заняться самоанализом — критикой своих первых работ.

Этот анализ вы делаете для себя, поэтому, не выдавая желаемое за действительное, лаконично и просто опишите и расположите сюжеты ваших сочинений колонками, рядом друг с другом. Яркими линиями по боковому полю выделите драматургические звенья и разноцветными пятнами — причины, которые подтолкнули героев к конфликту. Допустим, что ваши танцы занимают в среднем восемь минут.

Отмечаем те сюжеты, где слишком затянуты экспозиции и завязки действий, а где-то замечаем, что на развязку действия уходит около двух минут.

Допустим, вы сравнили во всех ваших сюжетах действия главных героев и выяснили, что они напоминают вам героя-любownika Вацлава из «Бахчисарайского фонтана». Он тоже любит героиню, защищает от плохого героя или погибает (побеждает) в борьбе. Кроме как «хороший образ», о нем сказать больше нечего.

И ваша героиня становится участником конфликта по разным причинам. В одном случае она попала на глаза плохому, а хороший защитил. В другом случае не смогла дать отпор при подругах, подруги позвали защитника, который погибает (побеждает). В третьем сюжете в руки плохого попала подруга, героиня зовет друга, который спасает подругу.

Если вы определились с мелкотемьем в своих сюжетах, начинайте додумывать, где героиня могла бы быть по современному стержневой или по определениям прошлых

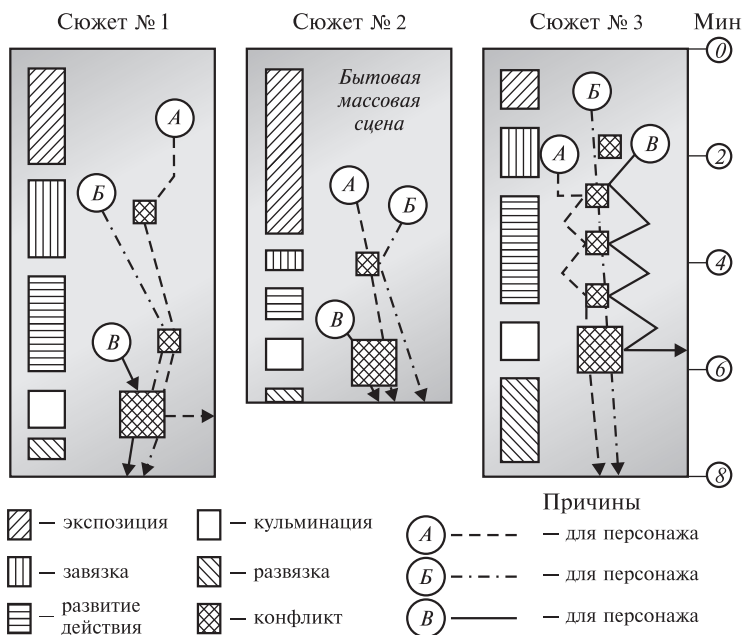


Рис. 5
Схемы сюжетных танцев для анализа

лет — более бойкой, но мягче некрасовской женщины, которая запросто «...коня на скаку остановит, в горящую избу войдет». Или совсем уж крутая и знающая приемы рукопашного боя. Тогда Вацлав отдыхает, стоя в сторонке в третьей позиции.

Да, у вас вполне могли получиться слишком прямолинейные образы как у стержневой, так и у рафинированной героини. И конфликты увиделись вам прямолинейными, схематичными.

Начинаете ругать себя за то, что не надумали нечто типичное, как это происходит в жизни: герой флиртует с одной, переключает свое внимание на другую, а новая любовь с отставной героиней скооперировались и сообща отомстили ловеласу.

Но парень тоже имеет право выбора!

Как бы теперь закончить сюжет, чтобы зритель не смеялся над героем, а задумался?

У вас в глубине сознания что-то зашевелилось, но безрезультатно...

Тупик?

Сюжетов, где героиня гибнет от руки злодея, мы насмотрелись. Особенно в испанских танцах (одноактных балетах) «Болеро», «Кармен» и прочих. Французские апаши — хулиганы были частыми персонажами вставных номеров. Но у вас-то, господин хореограф, таких злодеев не было. У вас — первые опыты. И додумывая один из своих сюжетов, вы остановились из-за того, что в финале у героя появилась причина станцевать нечто, похожее на монолог Гамлета «Быть или не быть...», а иначе как заставить зрителя задуматься?!

А может, вам повторить тестирование своих сюжетов с коллегой, который по-дружески и честно оценит ваши работы, или вам пора встретиться с вашим наставником?

И если они вам скажут, что герои ваших сюжетов не имеют достаточных причин для развития действия, а образы их вялые, постные, независимо от танцевальной нагрузки, как вы поступите?

Советую: не тяните время и выносите себе вердикт о том, что вам не помогает ваше подсознание.

Легко сказать — не помогает, а как нащупать у себя этот феномен — подсознание и проверить его на пригодность? Как работать дальше, если оно действительно не работает?

Попробуем заглянуть в свое подсознание, отвечая на несложные вопросы, заданные самому себе.

Почему исчезли со сцены модные у нас в конце прошлого века сюиты «Дружба народов»? Почему в обществе с трудом воспринимается интернациональная политика? Почему вчерашние братья одной национальности окрысились на соседей другой национальности?

Попытайтесь ответить на эти вопросы. Прервите чтение, подумайте. Может быть, вам подскажет что-нибудь ваше подсознание? Или вспомните, когда появились и почему исчезли ритуальные танцы?

Допустим, ваше подсознание скажет, что это перестало быть кому-то нужным, что это было политикой верхов, чтоб разделять и властвовать.

И да, и нет.

Корни любой политики лежат намного глубже. Они в почве, в сознании людей, точнее, в дремучих углах подсознания тех, кто поддерживает эту политику. Таких людей много. Истинных интернационалистов на нашей планете — малюсенькие проценты. Сколько интернациональных примеров вы можете назвать из собственной жизни? Сможете ли вы отследить мысли и судьбу, например, рязанской девушки, которая решилась уйти в семью торговца из Саудовской Аравии? А мысли и поступки ее нормальных родителей?

Двадцатый век когда-нибудь назовут Эпохой декларированного равноправия наций и женщин с мужчинами. На Востоке женщины активно снимают чадру, начинают учиться и работать вместе с мужчинами. Прогресс пошел, но и нарушения стали более изощренными. Особенно это заметно в странах, где люди оказались отрезанными от своей нации в результате резких политических катаклизмов.

А там кто виноват?

Виноваты те, кто не почитает историю и обычаи страны проживания, и те, кто не учит язык страны обитания. Зато прилежно учит далекий западный, будто там их ждут.

Проанализируйте действия и портреты своих героев с позиции раскрытия мыслей их подсознания. Вспомните Гирея, имеющего собственный гарем и «назначенного» автором быть сентиментальным страдальцем. Так можно назвать и Кащея Бессмертного бедным только потому, что он худенький, как мумия.

С сюжетом сюиты «Дружба народов» вопрос несложный. *Искусство* не решает проблемы политики и воспитания, оно *иллюстрирует взаимоотношения людей*. В подобных сюитах каждый представитель народа пляшет по-своему, а под финальную «Калинку» узбек и нигериец все равно будут двигаться в собственной национальной манере и впридачу пойдут только из чувства солидарности. Жаль, что в бытовых вопросах такая натянутая общность оборачивается глубинными конфликтами.

Как заставить работать собственное подсознание для получения главной и дополнительной информации? Как определить, какое оно у меня: дремучее, песенное или вовсе никакое? Может, оно вообще без ярких картинок?

Тогда — беда.

В подсознании прячутся инстинкты, вспыхивают страсти, звучат ритмы и происходит окраска наших мыслей и поступков. Там рождаются наши внутренние конфликты, которые перерастают в трагедии. Придумывая сюжеты, нельзя сглаживать углы, раскрашивать героев в пастельные тона и выбирать «вкусные» темы. Не надо быть святее Папы Римского. Не сможете. И в библейских сюжетах жутких страстей очень много.

Подсознание — это генератор и накопитель неосознанной внушаемости, советы которого надо сохранять (записывать), не отбрасывая и низкие картинки — сокровенные мысли. Это наша жизнь, и нам определять, какая из этих картинок станет яркой.

Выдумывая своих героев, надо спровоцировать собственное подсознание, определяя причины, которые в действительности могли заставить пойти на конфликт Зарему, или почему Гирей мог быть ярким, но не стал.

Если в каком-то действии вы подошли к тупиковой ситуации и у вас не «выплесывается» что-то серьезное, смените акцент на агрессию, иронию, шутку. *Найдите иную точку зрения, которая сменит мотивы ваших героев.* Этим вы поможете своему подсознанию.

Выбирая или изучая место действия, где происходит конфликт, не выхолащивайте возможные мысли и поступки персонажей. Сказку или драму красивыми делает правда. *В сюжет спектакля (сюжетного танца) можно заложить и развивать какую-то философскую мысль, но попытка высказывать философские размышления в вариациях героя ведет в тупик.*

Не следует попадаться на уловку «сереньких» специалистов, которые серьезно заявляют: если зритель пришел в наш театр, он должен принять наши правила игры.

Даже дети знают, что театральное искусство — условное. Художники тоже на своих картинах рисуют плоскую натуру. А первобытные люди рисовали в пещерах людей безликими, в эпоху Рафаэля появились узнаваемые портреты, экспрессионисты пробовали мерцание и движение в рисунке, ныне стереографический рисунок стал объемным, а каким будет он через двести лет?

Все развивается, и театр — не исключение. Лучше прекратить говорить о трудностях. Они у всех. Надо продол-

жать поиски, не требуя скидок на пролетарское происхождение.

И такое было. Проходили.

Полвека тому назад в СССР появилось много самодеятельных авторов (всех жанров искусства) от сохи и токарного станка. Посыпались на них звания, награды и премии — они же из народа! Им не до тонкостей, им что-то можно прощать.

Это хорошо, когда люди стремятся приобщаться к искусству, но результаты творчества должны оценивать зрители — рублем, а мастерство — профессионалы. Я считаю, что предметы искусства должны соответствовать этому слову.

Критическая самооценка творчества была бы намного действенней, если бы не крупные и досадные ошибки мастеров сцены. На них равняются, а они порой выдают весьма курьезные и непродуманные произведения. Их ошибки могут быть истолкованы двояко: предостережение — для одного, скидка на неполноценность — для другого.

Мы часто слышим: даже маститые решают таким же образом. А в это время начинающий специалист утверждает свое творческое «я», свое мировоззрение. Поэтому *в самом начале творческого пути необходим заслон в виде критического отношения сначала — к своему и только потом — к чужому творчеству.*

Что-то изучив, что-то усвоив и кое-что опробовав в своих учебных экспериментах, не стоит думать, что уже начинает проявляться индивидуальный почерк. Обычно в первых постановках присутствует большая доля бытовизма и схематизма, что на начальном этапе вполне естественно. Причина? Маленький опыт, относительная бедность языка и боязнь случайно повторить элементы постановок других хореографов. Отметим для себя, что прямой плагиат и перелицовку — эти два вида воровства — мы рассматривать не будем. Чужое — оно всегда чужое.

Лучше поискать какой-то упущенный вариант или заняться собственной интерпретацией модной темы. Нараканий меньше.

Основным фактором, сдерживающим творческий поиск, может стать **психологическая инерция**, точнее, большой груз полученных знаний, страх ошибки и отсутствие личного портфеля с темами.

Психологическая инерция проявляется в разном виде, но в первую очередь творческие возможности сковывает постоянное напоминание, что создателем прекрасного может быть лишь человек, одаренный определенными способностями свыше. И это вроде бы доказано всей историей развития искусства. Видимо, поэтому весь учебный процесс основывается на изучении творчества признанных хореографов, на запоминании и частичном воспроизведении в своих работах элементов, апробированных и проверенных временем.

А так как *ошибочные и парадоксальные моменты из практики хрестоматийных хореографов во время обучения не затрагиваются*, то начинающий хореограф свыкается с мыслью, что ресурсы как-то ограничены, ошибки, если они и были, уже изучены, а если бывают, их осталось немного. Слишком осторожная, недалновидная позиция! Не бойтесь критиковать, если видите ошибки. Я ведь тоже не маститый. И оцениваю ваши сочинения из зрительного зала.

Иногда трудности и проблемы в самостоятельной работе вызывают у начинающего хореографа *страх — психологический тормоз*.

Да, обыкновенный страх и опасение, что не заметишь что-то важное. Опасение быть осмеянным или оказаться в нелепом положении. Нечаянно использовать известные сочетания движений, фрагменты образов, повторить в чем-либо другого постановщика, чье произведение только на слуху, — не все спектакли (танцы) в состоянии увидеть специалист.

Плохим помощником становится боязнь сделать свою работу хуже, чем кто-то другой, или желание удержаться в золотой серединке. Все это вместе оборачивается настоящим тормозом. Начинающий автор боится мнения авторитетной личности. Как ни странно, но этот страх преодолевается с трудом.

В искусстве не нужно избегать возможности проверить свои силы в честном творческом соперничестве. Необходимо копить силы для того, чтобы заявить о себе.

Не хочу упрекать кого-либо, но процесс заимствования во многих видах искусства происходил и происходит. Многие для себя берут из танцевальных форм фигурное катание и художественная гимнастика — родственницы

хореографии. Им ставят оценки за артистизм. Не стоит иронизировать по поводу оценок за артистизм, которые проставляют гимнастам за исполнение программы. Еще полвека тому назад эти виды спорта не имели своих поклонников. А сейчас? Миллионы зрителей!

Кто запрещает мастерам хореографии взять для экспериментальной постановки прием с масками из пластика (резины), которым кинематографисты пользуются полстолетия?

В фильме «Фантомас» главное действующее лицо — резиновая маска с париком.

Перенесем этот прием в балет «Лебединое озеро».

Появился злой гений — колдун. Закончив свою образную вариацию, он замирает на берегу озера. Бутафорские лебеди, проплывая мимо колдуна в белом газовом облаке, превращаются в девушек, а артист (колдун) снимет страшное лицо злодея с хохолком и, прикрывая голову рукой-крылом, отстегнет липучки с плеч. Появляется плащ, а перья он пригнет под плащ и... Пойдет вдоль линии девушек-лебедей «добрый» бюргер приятной наружности в черном костюме. А шляпу с пером он может взять с куста.

Он здесь живет, и домик рядом.

Именно сейчас *Одиллия*, чем-то отличающаяся от остальных девушек-лебедей, но внешне похожая на Одетту, *подаст отцу (Ротбарту) шляпу и будет подправлять что-то в его костюме. А герр Ротбарт, конечно, приласкает свою дочь и потеплевшим взглядом проводит ее в девичий хоровод.*

Зрители увидят человеческие черты в образе зла, а для принца дядюшка Ротбарт так и останется безобидным человеком, живущим около озера. В таком милом образе Ротбарт может появиться вместе с Одиллией в королевском дворце, не вызывая испуга своим страшным видом.

Мы изменили свою точку зрения на взаимообогащение видов искусств, применяя кино-эстрадно-цирковые приемы на балетной сцене. Тряпочные, бумажные и пластичные маски — это всего лишь новые материалы для древних сценических приемов.

Что произошло нового? Вроде бы ничего, только зло чуть-чуть изменило лицо и стало сильнее. Именно такие моменты интересны зрителю.

А что если мы, господа хореографы, продолжим наши фантазии?

Принц может не заметить другой момент, когда герр Ротбарт на смотринах в королевском дворце, отвернувшись, превратится в колдуна (принц и придворные увлеклись Одеттой), но *зритель все это должен видеть!* Для зрителя перевоплощения гения зла будут наглядными.

В том-то и состоит сценическая интрига любого спектакля, что зритель сам является свидетелем колдовства, обмана, готовящейся подлости, то есть видит истинное лицо противоборствующей стороны.

Перевоплощению дядюшки Ротбарта на сцене везде могла бы помогать Одиллия, которая накроет отца волшебным плащом и поможет надеть маску колдуну, как это делают ассистенты фокусника, но... вот беда. *У Петипа Одиллия появляется только в третьем акте, а нам она нужна и во втором.*

«Опять маски?» — скажете вы, вспоминая, что французский хореограф Ж. Новер отказался в далеком 1776 году от применения масок в балетных спектаклях: они мешали исполнению движений. Правда в том, что и маски были неудобными, хотя техника исполнения танца была не такая сложная, как в наше время, а установка Новера до сих пор действует!

Но представим себе другую крайность. Допустим, что психологическая инерция отсутствует, и автор не хочет творить в рамках инструкций, полученных в виде знаний (системы знаний, чужого опыта). Игнорирует разработанную и проверенную теорию, не использует практически опробованные пути, не обременяет себя грузом знаний и, не чувствуя ответственности за применяемые им субъективные приемы, решает создать что-то оригинальное.

Перед ним масса разных надуманных вариантов (направлений). Перебирать, брать наугад или опробовать каждый из них? Где гарантия, что этим путем будет найдено лучшее решение, даже если время не ограничено? Такой экспериментатор будет продвигаться методом проб и ошибок очень долго.

Творческая уверенность — птица верткая и не дается быстро в руки. Вот тут-то автора и ждет услужливая **самоуверенность**. У нее легкие крылья, но близорукие глаза.

На крыльях самоуверенности балетмейстер будет мужественно вламываться в открытые двери, набивая себе

пишки о косяки и ощупывая голову, сравнивать их с терновым венцом. Благо шишек будет много.

Если руководствоваться лишь собственным разумением, значит, повторить все ошибки, которые можно было избежать. Поскольку у начинающего специалиста личный опыт невелик, линия наименьшего сопротивления легко совмещается с кратчайшим путем к намеченной цели, где его ждет коварная западня — мир творческих крайностей (формализм, натурализм, схематизм и т. д.). Как следствие — провалы, неудачи.

Поэтому не стоит тратить напрасно время и труд. Не надо отбрасывать проверенную другими видами искусства теорию и практику.

При отсутствии самокритичности редко ищут в себе причину провалов, так как в себе-то уверены, даже слишком. Кто виноват? Конечно, попались не те исполнители, не та тема! Начинается поиск спасательного круга — другой темы в надежде, что там можно развернуть свои способности. В случае повторных неудач начинается импровизация вокруг какой-то темы (танцевальной формы), которые более-менее освоены. Но импровизация на одном «пяточке», в похожих темах и т. д. называется другим именем — **узкая специализация**.

Хорошо ли это? Опасна ли для творческой личности узкая специализация? Не станет ли его творческая уверенность тоже узкой?

Я не думаю, что узкая специализация хореографу вредна.

М. Петипа осуществил в России около шестидесяти постановок! Наиболее продуктивными в балетмейстерском периоде его жизни были тридцать с небольшим лет. В среднем два балета в год: два сюжета, работа с композиторами (это нервы и время), художниками, сочинение и постановка сольных и массовых танцев, мизансцены, костюмы, свет... Капризы артистов и перестановки — вы можете представить себе такую нагрузку? Нет?

Хотя бы согласитесь с тем, что в таком творческом конвейере работать трудно.

Из этой огромной массы спектаклей долгую жизнь получили балеты «Дон Кихот» и «Баядерка», а лебединая сказка прошла через многие балетные сцены и живет до сих пор.

Почему балет «Лебединое озеро» стал событием в хореографии?

Причина мне видится в следующем. Петипа почувствовал, что давно *специализируется на отанцовывании драматургии спектакля*, а танцевальная сторона балетмейстерского творчества начала давать сбои или он не смог увидеть танцевальную пластику лебединых сцен и оказался в патовом¹ положении.

Отказаться от постановки придуманного (полученного) сказочного сюжета он не смог. Чайковский к тому времени завершил сочинение воздушной музыки, а фантазия автора не была готова к лебединому полету или, скажем точнее, округлая *форма рук классического танца того времени не потянула образы, заложенные в музыку*.

А как поступили бы вы в его положении?

То, что предпринял Петипа, называется творческим подвигом и творческой уверенностью сильной личности.

Он приглашает на постановку лебединых сцен второго балетмейстера театра — Льва Иванова, который *узко специализировался на танцевальной лексике, то есть был поэтом движений*.

Лев Иванов придумал своих лебедей легкими, воздушными под стать музыкальному сопровождению. Или, наоборот, музыка подарила ему *образный танец со свободной пластикой рук*. В любом случае лебеди, Иванов, Петипа и Чайковский — неразрывны.

Выиграл зритель, выиграл спектакль.

Пострадал ли творческий имидж Петипа или того же Иванова?

Они оба вошли в историю танца как соавторы этого балета, второй как создатель академического стиля русского классического танца и нового вида танца — характерного.

Многие хореографы подумают: «Эх, мне бы такую узкую специализацию и известность!»

Не надо стесняться. Каждый, кто выбрал для себя творческую профессию, от подобных мыслей не избавится. В подсознании каждого хореографа есть немного тщеславия, даже если он внешне скромный. А почему бы и нет?

¹ Пат — шахматный термин, характеризующий безвыходное положение.

Кроме того, любую личность определяет мера самоуважения. *Самоуважение — черта характера личности, во многом обуславливающая его судьбу.*

Если бы балет «Жизель» А. Адана со своими призраками был поставлен после «Лебединого озера», я уверен, что тяжелые лягушачьи глиссады в позе арабеск во втором акте никогда не появились бы, даже при отказе композитора изменить тональность и ритм в музыке. Призраки в своих движениях стали бы воздушными, точнее — невесомыми.

В танцевальной академической пластике парижского театра Гранд-опера многое изменилось после «Русских сезонов» С. П. Дягилева, в частности показа балета «Лебединое озеро». Французы оценили русскую мысль!

Так что узкая специализация оправдывает себя.

Узкоспециализированными считаются постановщики характерных (народных) танцев, работающие в ансамблях, и хореографы, сочиняющие концертные или вставные номера (миниатюры) для оперетт, эстрадных и самодеятельных артистов. Они не создают огромных полотен, но назвать их постановщиками второго сорта у меня не повернется язык.

А второсортны ли они на самом деле?

Это далеко не так. Вставные номера в оперетте, мюзикле, варьете и концертные номера танцевальных ансамблей являются формами прикладного характера. И как бы мне ни хотелось увидеть, почувствовать русскую, испанскую, иранскую или украинскую танцевальную пластику в исполнении и в постановке мастеров классического танца, это зрелище действительно условное.

При узкой специализации творческая уверенность не становится узкой. Импровизация на пяточке не говорит о бедности балетмейстера. И. Моисеев не жаловался на отсутствие интересных сюжетов, не пострадала и Н. Надеждина, хотя создавала женский танцевальный ансамбль «Березка». Она сама исправила свою ошибку, когда поняла, что ласковым именем «березка» парни называют своих девушек, и парни появились в коллективе. Повторяю слова Надеждиной: «Теперь у меня нет проблем с сюжетом. Все встало на свои места».

Это зависело от своевременных решений балетмейстера. Она не замкнулась в первичных границах своего замысла, не ограничила свои творческие возможности, отказавшись

от желания сохранять и пропагандировать только женские народные танцы.

Реально ли появление в наши дни разнопланового профессионального специалиста, у которого будет огромный тематический выбор с использованием всех форм танца?

Напрашивается ответ: нереально. Не хочется терять на это время. И пример с Петипа был убедительным. Но есть и другие примеры невероятной плодовитости, разноплановости и таланта во многих видах творчества.

В мировой практике гений — явление редкое и штучное. Будем ждать нового хореографа-новатора.

А пока вернемся к рисунку 5, где изображены три ваших условных сюжета. Раскладывая этот пасьянс, мы говорили с вами о том, что хотелось бы увидеть, как работает *подсознание* автора. Теперь попробуем с помощью этих же сюжетов понять, как работает наше собственное *сознание*.

Сознание — это комплекс наших знаний, навыков, имеющегося опыта, умения анализировать, замечать и использовать накопленный багаж. Здесь происходит направленный поиск, и здесь прячется наша фантазия.

Замахнуться на собственное сознание — дело нешуточное. Люди в этом коварном вопросе (о сознании) всегда занимали нейтральную позицию и, не задевая крайностей, заявляли, что они — нормальные люди. А крайностей-то всего две: умный человек и... Мы-то с вами тоже — нормальные люди. Нам бы только узнать заранее, есть ли у нас способности к творчеству.

Повторное тестирование со своими сюжетами требует от вас совестливости и откровенности в разговоре с самим собой.

Предположим, вы поймали себя за руку в том, что, конечно, в спешке где-то допустили маленький плагиат. Затянутые по времени экспозиции и развязки показали ваше увлечение картинками, бытовыми подробностями, а это схематизм и натурализм. Во время конфликта герои не убеждают зрителей в том, что цель была оправдана серьезной причиной. И танцевальная пластика у исполнителей слабая. Друзья особо не критикуют и... не восторгаются.

Вы анализировали свои творческие возможности.

Может, действительно будет лучше, если вы станете работать искусствоведом? Вы критически относитесь к своему творчеству. Видите свои слабые стороны. Из вас получится

профессиональный критик, аналитик, что не менее важно в искусстве.

Если герои ваших сюжетов активно и «танцевально» лицедействовали, как это делал *придуманный нами Гирей* в своем гареме, а в длинных экспозициях была необходимость (там ваши герои противоборствовали в танце), конфликты были интересными (так, во всяком случае, говорили ваши коллеги и зрители — аплодисментами) и причины для конфликтов не были надуманными, тогда можете себе сказать: «Я нашел себя!»

Ну и что, если финал одного из сюжетов получился излишне радостным по настроению, а скучным по действию? Это не самое худшее. Можете порадоваться за себя.

А ваши ошибки? Исправит время.

Или вспомните, не приходилось ли вам слышать лестные слова о том, что вы добросовестно работаете над движениями, танцевальная техника у исполнителей доведена до блеска, но надо бы... Далее — советы и намеки, которые задевают ваше авторское самолюбие, поскольку с развитием действия в сюжете (с драматургией) есть проблемы.

Так поступают друзья, когда ищут способ подсказать, намекнуть вам, что вы сможете стать хорошим репетитором. Приобретете опыт, работая в репертуарном коллективе, и кто знает, может быть, в чем-то сможете повторить путь Льва Иванова. В том, что вы хореограф, нет сомнений и по отзывам ваших коллег. В одной мудрой книге так и написано: «*Неисповедимы пути твои...*»

Балетмейстеру надо постоянно бороться с самим собой за право выходить к зрителю со своими работами. Он должен находиться в состоянии напряженности — волноваться за свое творчество. И замыслы к нему могут приходиться в самое неудобное время, когда нет возможности немедленно воплотить их в жизнь. Обидно, когда появляется интересный образ с «жидким» сюжетом, а при работе над сюжетом теряются самые ценные детали участия героя в эпизоде. Многие внезапные находки забываются, перекрываются рутинными заботами и вдруг... Появляются ниоткуда полностью решенными.

В таких случаях говорят, что сработала интуиция!

Так это или не так, но у балетмейстера бывает такое состояние, которое сопряжено с каким-то неясным волнением.

Вредно ли волноваться из-за «ничего конкретного»?

Нужно волноваться, искать, загружая свой мозг работой. Такое психологическое состояние творческой личности вполне оправданно. Оно способствует тренировке собственного сознания в режиме ожидания.

Волнение помогает выявлению скрытых возможностей, которые всплывают внезапно, в моменты направленного поиска. Специалист, волнующийся за результаты своего труда, всегда в хорошей форме, даже если в этот час не занят сочинением или постановкой. Он будет всегда готов к восприятию и воспроизведению, так как мыслительная деятельность не прекращается и в моменты пассивного состояния.

Причина в том, что каждый человек постоянно фантазирует (мечтает, конструирует свое будущее и т. д.), то есть является выдумщиком. Разница может быть только в качественной стороне фантазии, когда у одного из нас что-то выражено более ярко и плюс к тому лучшие способности к запоминанию увиденного.

Древнеримские философы уверяли, что *интуитивные озарения приходят внезапно к подготовленному уму*. Есенинское «*большое видится на расстоянии*» также предполагает пристальный взгляд на проблему как бы со стороны и с разных точек зрения.

Я представляю себе **интуицию** как выход к конкретной и искомой цели не путем рассуждения, а по внутреннему подтверждению правильного направления поиска, где отсеивающим фильтром служат знания, опыт и фантазия.

Возникающее предчувствие поднимает творческий тонус и дает сигнальную модель подсознанию к началу поиска. Тогда и появляется ощущение близости воображаемой цели. Отсюда — творческое волнение, а нужный чувственно-реальный образ (сюжет) будет вырабатывать наше сознание.

Значит, интуиция и фантазия могут работать впрок.

Для интуиции характерно отсутствие логического отчета о путях творческого поиска. Порой решение какой-то части появляется уже при постановке, а как проходил сам процесс, объяснить невозможно.

И все же этому чудесному озарению можно помочь. Для этого все появляющиеся мимолетные, но интересные

мысли, впечатления надо фиксировать в рисунках и записях. Если заметок накопится достаточно много, лучше всего *создать свою картотеку эвристики*, регулярно дополнять собственную интуицию и держать ее под рукой.

Свои записи необходимо вести грамотно и желателно научиться рисовать. Последнее не менее важно для формирования эскиза картин к композиционному плану, которое, вполне возможно, понадобится когда-то, потому что творческие планы предугадать нельзя, но записывать варианты в собственной интерпретации (я сделал бы так-то) — дело полезное даже для тренировки интуиции.

Творчество — стихийный процесс, но повлиять на него извне можно. Художник в своем творчестве всегда прислушивается к реакции зрителя (критики) и по этой реакции судит, насколько верно его произведение отвечает требованиям и духу времени. Поэтому критика является одним из главных его ориентиров.

Критический анализ не должен подменяться авторитетным мнением какого-либо лица или сугубо личным пристрастием. Мнения, высказанные в той или иной форме, еще не критика, если они не содержат в себе реальную (профессиональную) оценку произведения. Они становятся действительно ценными, когда опираются на добросовестный и беспристрастный анализ.

Обстоятельный разбор может быть острым и даже резким, что принесет только существенную пользу авторам тех произведений, которые по своему уровню ниже среднего и даже средние.

Мне приходилось слышать, что немцы практикуют старинное правило: если наказанный за какую-нибудь провинность немедленно пойдет с жалобой на несправедливое решение к арбитру — наказание удваивалось. А если человек пойдет искать справедливость на следующий день — его выслушают. И... тогда может появиться справедливое, взвешенное решение.

Мудрое правило. Человеку дается время на то, чтобы он остыл, подумал и взглянул на себя критически.

Критический анализ заставляет не забывать имеющиеся находки, оценить их. Это очень важно.

Указав автору на недостатки, нужно подсказать направление, в котором автор сможет найти себя. Рассматривать

произведение желательно с учетом всего его творчества, в развитии.

У творческой личности есть право на ошибку.

Природные дарования и резервы фантазии есть у многих.

Начинающему всегда кажется, что если он что-то не смог сделать немедленно, это говорит о его бездарности. Такое чувство сковывает мысль.

Надо помнить, что для неожиданной творческой находки требуются время и труд.

Я сужу о вашей работе, господа хореографы, из зала. Радуюсь вашим успехам, аплодирую. Или задумываюсь о судьбе ваших героев и уношу их образы в сердце, что мне намного дороже. А если молча рассматриваю лица зрителей, значит, мне скучно. Бывает, иронически улыбаюсь, замечая ваши ляпы, мне жалко потраченные на вас деньги и время.

Если вы один из моих знакомых и ждете от меня восторженных отзывов, знайте: я не буду лукавить. Скажу то, что думаю, не уподобляясь тем из вашего окружения, кто щадит ваше самолюбие.

Создавайте, творите. Мы говорим с вами о проблемах и зрелищности ваших сочинений. Я не берусь переставлять чьи-то ноги, это ваша прерогатива.

Это — ваша работа.

ГЛАВА 6

ГДЕ ЖЕ ВЫ, ИСТОЧНИКИ ВДОХНОВЕНИЯ?

Время уничтожает многие виды художественного творчества. Безвозвратно, бесследно теряются те из них, которые были связаны с музыкой и движением. Сохранились наиболее удачные произведения устного творчества.

Конечно, материальные доказательства культурного наследия могут многое рассказать о себе, но как заставить скрипку из музейной витрины воспроизвести лучшие произведения, которые на ней когда-то исполняли? Что толку от сохранившегося инструмента, если не было нотного письма, или от обрядовых костюмов, если они не в состоянии объяснить характер и смысл их применения? Эти реликвии только доказывают, что музыка и красочные обряды существовали.

А какими были жесты, движения, ритм, мелодия, тексты, последовательность действий и, если хотите, драматургия и композиция этих музыкально-чувственных повествований?

Расшифровывая древние, мертвые языки, ученым удается познать лишь смысл надписи, но не фонетические особенности языка, на котором она реально звучала в прошлом. Фразы-рисунки, высеченные в камне, могут сказать только об одном застывшем моменте из жизни людей, о котором можно спорить бесконечно. Охватить одним мазком богатство жизненных красок невозможно.

Музыкальное и танцевальное искусство не оставляло материальных следов. Даже по сохранившимся отпечаткам у жертвенного костра (на окаменевшей глине) трудно определить, танцевали люди или была обычная потасовка.

Как ни странно, древний инструмент, не обладающий музыкальным диапазоном, — барабан очень своеобразно действует на психику человека и тревожит в нем уснувшие

душевные струны, как будто эти однотонные звуки ритма пробуждают в его памяти чувства далекого предка, отзвуки чего-то дикого, необузданного. Они становятся близкими, по-домашнему уютными и знакомыми. Власть ритма захватывает, и тело, плененное ритмом, начинает выполнять ритмичные движения.

Кавказские танцы чаще всего исполняются в сопровождении ударных инструментов. И узбекские, где дойра (бубен) и нагора (малая литавра) являются главными музыкальными инструментами праздников, подсказывают нам, что родословная танца идет из прекрасного далека.

Изучение сохранившихся материалов и записей, относящихся к сочиняемому танцу (балету) — литературных, иконографических, фольклорно-исторических и других источников, — способствует воссозданию эпохи, места и характера описываемых.

Необходимо собирать сведения о материально-духовной культуре народа, укладе жизни, мировоззрении и поведении (психологии) людей, чтобы воссоздать обстановку, в которой сложились их характер и привычки. Поэтому трудно переоценить значение мифов, сказок, исторических преданий и других видов фольклора при сборе стартового материала. Это неисчерпаемые источники народного творческого наследия. Все виды устного творчества сохранили в себе массу бытового материала, являясь незримыми свидетелями жизни людей. И хорошо, что многое успели записать за последние десятилетия!

В конце XX века почти в каждом поселке работали выпускники учебных заведений культуры и просвещения. Туда же вместе с телевидением пришла новая информационная и бытовая культура. Значит, произошло взаимообогащение и взаимопроникновение культур и вроде бы потерялся смысл в фольклорно-этнографических экспедициях в народ для поиска образцов народного творчества, но!..

Многие сегодняшние произведения тоже уйдут в народ и через века станут фольклорным наследием. И нашей современной культуре, которая мелькает кадрами на экранах телевизоров, суждено стать историей, какие бы приставки супер- или нео- к ним ни пристегивали.

Нынешнему нео- суждено стать вчерашней классикой, потом элементом прошлого и... древней культурой.

Как уже говорилось, все виды творчества несут в себе массу исторического и бытового материала. Конечно, во многих произведениях и образах героев есть традиционные типовые клише и шаблоны, с которыми хореограф должен обращаться очень осторожно, не принимая их за эталон. Необходимо творческое осмысливание деталей первоисточника.

Сравним известный нам литературный образ и образ героя из балетного спектакля «Анюта». Герой-чиновник из рассказа А. Чехова — Модест Алексеич. Он неторопливо, методично раскладывает свои вещи в купе вагона, таков и у себя на службе. И... подбородок у него, похожий на пятку. А в балетном спектакле облик, созданный артистом, более похож на шустрого В. Ленина, а своими действиями и образом — на чиновника, который не потеряется в коридорах власти.

Такое же выборочное и осторожное отношение должно быть и к сказкам, легендам. В них обобщается красота героев (необыкновенно прекрасные), есть однотипные формулы выражения гнева, радости и количества (столько, что невозможно сосчитать) и множество стандартных зачинов, концовок, дежурных эпитетов и сравнений с постоянными параллелями (и противоборствующей стороны).

Эти шаблоны и типажи не являются результатом бедного авторского воображения — это литературные этикетки своего времени.

Любая легенда сочинялась кем-то, обрастала деталями, вплеталась в историю народа, а герои чаще всего переносились в новую действительность. Их характеры не воспитывались обстоятельствами и переходили в каждый новый миф сформировавшимися. Зачем далеко ходить за примерами? Еще не стерлись из памяти россиян старшего возраста образы комиссара, белогвардейца, басмача, кулака, красноармейца, колхозника, коммуниста, комсомольца. Но для нового поколения подчас уже нужны разъяснения, кто они, кем были, что делали?

Все современные герои имеют места обитания, а герои сказок, легенд, былин не имеют адресов, кроме расплывчатых описаний мест событий. Но и в этом случае хореограф-сценарист может открыть для себя большой и неисчерпаемый мир.

Балетное искусство часто обращается к мифам, сказкам, легендам и будет впредь подпитываться ими, так как

сегодняшний день завтра станет легендой. Уйдут и его герои...

Повествования, созданные народной фантазией, делятся на условные подвиды: сказки, легенды, мифы, эпические песни и былины, бывальщину и былички, предания и поверья. Теперь можно смело добавить литературные сюжеты, радио- и телевизионные новости, кинофильмы, различного вида фантастику и виртуальную действительность.

Сказки — мифологические, волшебные, бытовые — являются одним из наиболее распространенных видов фольклора. К ним же относятся сказки о животных.

К мифологическим сюжетам можно отнести:

- космогонические темы, объясняющие происхождение рек, гор, земли, небесных светил;
- истории, связанные с верованием и религиозными догмами;
- сказания о добрых и злых сверхъестественных существах.

Таких мифов очень мало, но они представляют большой интерес для знакомства с мировоззрением народа, его представлением об окружающей среде, так как в некоторых из них обнаруживаются архаические черты магического рассказа с элементами мистики.

Ну что можно выжать из библейского сюжета? Казалось бы, тема исчерпана и несовременна, но... Нашелся сомневающийся — и появился веселый спектакль «Божественная комедия», где Господь создает нашу землю и все живое на ней, включая первых людей — Адама и Еву, за шесть календарных дней, но как! С шутками и прибаутками. Современный автор, Исидор Шток, увидел в библейском сюжете комедию! Библейский миф остался мифом, только поменялись акценты и краски.

А магические сюжеты — принадлежность волшебной сказки.

Для них характерно одушевление растительности, ветра, гор, рек и различных бытовых предметов (ступа, полотенце, скатерти, ковры и т. д.). Животные наделены разумом, равным или выше человеческого. Волшебные сказки — это повествования, где добро и зло — постоянные персонажи, только обличие у них разное.

В бытовых сказках герои — обычные люди. Фантастический элемент в них отсутствует. Эти сказки поучительного

и сатирического характера, построенные на психологических отклонениях героя. Они — самый мощный пласт народного творчества, который возникает и исчезает за период жизни одного поколения. К ним относятся иронические и анекдотические истории с типовыми героями: Ходжа Насреддин, Хромой бес, Ванька-дурак и другие народные шутники. Вполне вероятно, что появление шутника в балете станет возможным, если хореографы к образу шута станут относиться более серьезно, не выдвигая на первый план королей и принцев. Их время прошло.

В сказках о животных преобладают сюжеты, объясняющие особенности внешнего вида, образа жизни и появления их на земле. Часто в них иносказательно рассказывается о взаимоотношениях между людьми (например, в зарифмованных баснях).

Мифы от сказок отличаются соотношением (объемом) религиозной идеологии с жизненной фантазией. Появившиеся на заре истории, в первобытную эпоху, они взяли на себя роль морально-этического наставничества, учили, воспитывали и внушали определенную мораль.

Мифы не трактуют явления чисто художественно. В них присутствуют зачатки религиозных и донаучных представлений об устройстве мира, имеются следы, указывающие на связь с ритуалами. Текст мифа несет канонические понятия и образы, которые трактуются как подлинно реальные. Впоследствии они будут формировать философию общества, которая утверждает и оправдывает миф, дополняя его необходимыми фактами и деталями.

Иными словами, в мифах отразились события стародавних времен, прошедшие через вторые руки и со временем ставшие структурными «кирпичиками» народной философии о мироустройстве. В мифах они преподносятся как достоверные факты, но приобретают космические масштабы, зачастую имея указания на точное время и место события (например, в Евангелии — появление на небе сверхновой звезды при рождении Иисуса Христа). Тогда как в сказках все происходит в неопределенное время и «в некотором царстве».

О персонажах сказок и мифов. Обычно сказочный герой не имеет тех магических сил, которыми по своей природе наделены герои мифологические. Сказочный герой должен

сам приобрести эти силы в результате личной инициативы или особого покровительства тех или иных волшебных персонажей, имеющих отношение к действию. Иногда чудесные силы как бы отрываются от героя и действуют зачуждую вместо него, представляя его элементарным нахлебником. Но классическая волшебная сказка заставляет героя самому пройти сложную, ступенчатую структуру предварительных и основных испытаний (проверка свойств героя, знания правил поведения, его доброты, отзывчивости, находчивости и т. д.).

Сказочный герой лишь временный обладатель чудесного свойства (помощника), с помощью которого он добивается своей цели. Ему часто даются дополнительные испытания, где он должен доказать свое превосходство в борьбе с соперниками-самозванцами.

Другой герой сказки — отрицательный. Он носитель зла, и у него могут быть помощники и жертвы, так же, как у положительного героя, но... *у сказочника не поворачивается язык назвать некоторых из них жертвами действий положительного персонажа* (чаще всего царевичей, принцев и редко простых людей). Может быть, царевичам и королевичам всегда обидно, что нехорошие обладают хорошими вещами и *им приходится отбирать* их у этих нехороших... А это уже психология бандита и грабителя. Порой в сказочных конфликтах звучат отголоски междоусобных войн мафиозных группировок.

У мифологических героев, как правило, борьба идет на равных. Победа одерживается более мужественным и хитрым. Обе стороны имеют порой неограниченные сверхъестественные возможности. В мифе воспеваются подвиг и деяния героя в противовес сказке. Вспомните присказку: «Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». Ведь *в сказке для героя важен результат, который дает ему возможность приобрести более высокий социальный статус*. И если придирчиво всмотреться в образы положительных героев, в некоторых из них мы увидим зло, худшее, чем Баба-яга, которая часто становится его жертвой.

Можно твердо сказать лишь о том, что сказка возникает из мифа и, видоизменяясь, меняет средства и цели. Поэтому бывает практически трудно определить, является текст еще мифом или уже стал сказкой.

Былины, сказания, саги — это были, дополненная поэтической фантазией. Былинный эпос — одно из самых значительных произведений народного творчества. Качество поэтического вымысла в былине и в волшебной сказке однородно. И в том, и в другом случае сомнений в достоверности событий не возникает. Они несущественны. И там и здесь образ зла является второстепенным и не несет основную фабульную нагрузку сюжета, но является естественным атрибутом повествования.

Былины героические — традиционный былинный эпос. Основу его содержания составляет народный патриотизм, органически соединяющий в себе сознание великой мощи народа и идею самоотверженного служения отечеству. В былинах получили яркое воплощение образы богатырей, их храбрость, стойкость, несокрушимая сила и сказочно-героические подвиги. Рисуя врагов (иноземных), часто в образе Змея Горыныча, Идолица поганого, Тугарина Змеевича и других, *былины никогда не допускают недооценки их черной силы*. Враг хитер, коварен, силен и многочислен.

И победа достается только в результате титанической борьбы богатырей.

Русскому былинному эпосу в корне чужды завоевательные и захватнические идеи. Резко осуждаются грабеж и произвол во всех их проявлениях. Былины представляют разбойников как черную силу, а борьбу против них как богатырский подвиг. Былинные конфликты отличаются исключительной остротой, в полной мере соответствуют характеру отраженных исторических событий, той смертельной опасности, которой подвергался народ со стороны захватчиков. В былинах также отражены нарастающие внутри страны социальные противоречия (бунт богатырей против князя, отказ выполнить приказ и т. д.), но богатыри не поднимаются выше стихийного бунтарства.

Если достоверность событий вне сомнения, то богатыри не являются исторически реальными личностями. Величие былинных богатырей заключается не в физической мощи, а в бескорыстном, самоотверженном служении своему народу, в преданности родине. Их непобедимость и бессмертие объясняются тем, что они действуют на родной земле.

Видимо, большой интерес к былинам вызван еще и тем, что в них, как нигде, воплощена тема труда. Труд прославляется

как героический подвиг. Трудовая доблесть такой же характерный признак богатырства, как и воинская. Илья Муромец, Вавила, Микула Селянинович и другие проявляют свои богатырские качества прежде всего в труде. Тяжесть Микулиной «сошки кленовой» символизирует тяжесть и премудрость крестьянского труда. Она оказалась непосильной для Вольги и всей его дружины. Так подчеркивается преимущество трудового подвига над ратным.

В эпической песне часты сюжеты о героическом сватовстве, где кто-то отправляется искать на стороне и находит желанную ему невесту.

— Невеста, как правило, принадлежит другой земле (миру), с которым родня героя чаще всего враждует. И если невеста из фантастического мира — русалка, богатырша (девы-пленницы из былины о Дунае), колдунья, Джидовка-девка из песни о Марке Кралевиче, — тогда герой либо лишает ее фантастических свойств и приобщает к человеческому миру, либо борется со своей суженой, так как связь с ней грозит ему утратой привычных человеческих и национальных связей.

— В поездке героев сопровождают сваты-помощники.

— Могут быть и конфликты сватов с окружением невесты.

— Герой сам должен пройти какие-то испытания (следы брачных испытаний).

— Жених борется с другими претендентами (обычно на обратном пути).

— Иногда невесту увозят, соблазнив ее, или насильно.

Песни дают богатый материал взаимоотношений и брачных норм, свадебных пиров и быта.

Черты древних суеверий, утраченных верований подчас сохраняются в отдельных жанрах устного творчества — *быличке* и *бывальщине*. В них непосредственно раскрываются и утверждаются народные поверья, повествующие со всей серьезностью о волнующей встрече с представителями потустороннего мира или волшебной сказки. Они похожи по игре фантазии на бытовые анекдоты, где и черта представят шутом! Все зависит от трактовки образа и воображения.

В отличие от былины и сказки быличка и бывальщина — рассказ о якобы действительном, притом страшном и необъяснимом происшествии.

Между собой бывальщина и быличка различаются характером информации, которая и определяет стилевые различия между ними.

Быличка — взволнованное свидетельство о сегодняшнем или недавнем происшествии и конкретном случае. Она строго локализовано указывает на место, время и лица. Чаще всего это рассказ из жизни самого рассказчика или близких ему людей.

У былички только три момента: встреча, опасность, избавление-гибель, то есть событие ограничивается сообщением о пережитом страшном случае. Пример: он увидел что-то мохнатое, что при его приближении скрылось, но... Или герой в пьяном виде провалился в воду, и его кто-то стал тянуть на дно... Возможно, перекатывалась по неглубокому месту коряга, облепленная водорослями... От мохнатого избавило крестное знамение, а из воды вытаскивает поспешивший на крик о помощи перепуганный собутыльник.

Чего стоят современные йети или НЛО, хотя есть свидетельские показания и неясные, сомнительные фотоснимки (фальсифицированные ради сенсации следы, шкуры, предметы).

Быличка является интригующим зерном повествования, которое, обобщаясь, дает жизнь бывальщине.

Бывальщина — уже обобщенное повествование, рассказывающее о столкновении с таинственными, потусторонними, загадочными силами, которые представляются как реальные и известные всем и каждому. Происходят эти события не с самим рассказчиком или со знакомыми ему людьми, а с неким человеком: один мальчик, одна старуха и т. д. Удивительные события происходят не так давно, по соседству. Обычно об этих событиях слышаны многочисленные жители данной местности и связаны они с *известным* всем конкретным местом: у озера, за мельницей, у дуба, в развалинах, в пещере, в карьере...

Вам еще не мерещится Хозяйка Медной горы или лесной Шурале¹? Они могут быть где-то рядом!

Ассортимент сюжетов бывальщины богаче, чем у былички. Сложнее композиционно, подчас многоэпизодны. Их

¹ Шурале — персонаж татарской народной сказки и одноименного балета, Леший.

персонажи пластичнее, выразительнее, чем туманные образы быличек. Если основные сюжеты быличек — встреча с Водяным, Лешим, блуждающими огнями, призраками, ожившими покойниками, то в бывальщине герои входят в договорные отношения с ними, попадают в их мир и благополучно возвращаются. В Англии для любителей ужасов даже сдаются в аренду или продают дома и замки с призраками.

Индустрия страха... черт возьми!

На материале бывальщины построены сюжеты многих романтических произведений. В частности, «Жизель», «Каменный цветок», «Русалка», «Садко» и др.

Бывальщина, по существу близкая к быличке, обрастая подробностями, теряет качество свидетельского показания и делает шаг к сказкам и былинам. Она начинает восприниматься как художественное произведение, а не как источник информации.

Попадая в сказку, ее персонажи включаются в иную систему образов и перестают быть поверьем, образом реальной действительности, становятся фантастическими.

Согласитесь, когда историю о встрече с НЛО рассказывает сам очевидец, хочется верить, но как проверить?

Предания составляют особый раздел устной прозы — народное поверье — и взаимодействуют прежде всего с быличками. Они нередко связаны с историческими личностями, обстоятельствами происходивших действий и... с поисками, так как основной мотив преданий — это клады, сокровища, необычные предметы (меч-кладенец и др.).

Возможно, что реальные факты дополнялись фантастическими домыслами, но в любом случае основное внимание уделяется историческим событиям, сопутствовавшим закладке сокровища и его поиску. Действующие лица, разбойники и знатные люди, вынужденные прятать свои богатства. Клады Пугачева, Довбуша, Камалюка... Этим людям обычно приписывались сверхъестественные возможности и прежде всего неуязвимость (их не брала даже пуля). Подчеркивалось умение скрываться от погони и таинственно исчезать из заточения. А знаменитые разбойники Робин Гуд и Кудеяр считались борцами за социальную справедливость.

Рассказы (в том числе газетно-журнальная продукция, факетии, стихотворения, эссе) — кладезь сюжетов для

концертных номеров и развернутых хореографических полотен. «Отелло», «Кармен», «Эсмеральда» («Собор парижской богородицы») и десятки других хореографических произведений «выросли» из самых обычных бытовых рассказов. А «Бахчисарайский фонтан» балетмейстеру увиделся в одноименной поэме А. Пушкина, но там нет ни свадьбы, ни Вацлава, ни Нурали. И вообще, Мария умирает в гареме — тает, как свеча.

Ни в литературе, ни в жизни нет готовых сюжетов для использования в качестве либретто (сценария), но они наталкивают хореографа на какой-либо образ, интересные замыслы. В таких случаях дословное переложение сюжета на язык танца тоже невозможно. Но балетмейстер Михаил Фокин *обратил свое внимание на эту литературную форму, в которой есть возможность уплотнять события, и начал постановку одноактных балетов.*

Фантастика, казалось бы, значительно расширила горизонты действий героев, увеличила их мощь, но ограничила в физических действиях. Сравним мифологический персонаж — Икара, о жизни которого мы почти ничего не знаем, с реальным Юрием Гагариным, у которого были и земная любовь, и час полета в неведомое — знаменитый миг в его жизни, где спрессовались мысли, сомнения, может быть, страх перед неизвестным (первые космонавты имели при себе личное оружие — пистолет: а вдруг не сможет вернуться — откажет оборудование?) и возвращение на землю: «Живой! Я на земле!»

Повести. Отечественная война 1812 года обросла собственными мифами. Один из них — женщина-гусар. Ее любовные и военные приключения окрасились светом водевила. Появились человеческие чувства, ревность, шутка и ирония. Серьезным осталась только война.

«Гусарская баллада». Фельдмаршалу Кутузову приходится прикреплять орден на грудь девицы Азаровой... Он протягивает руку с орденом к девичьей груди, чтобы прикрепить его, но что-то его останавливает. Происходит незавершенное действие. Недосказанное действие. Оказывается, и Кутузову ничто человеческое не чуждо! Он чего-то застеснялся, а для зрителя этот эпизод был очень трогательным и смешным — великие тоже проявляют скромность.

Хотя Кутузов когда-то сам был вороным¹ гусаром, и, надо думать, девичья грудь в его молодые годы не служила ему орденской полочкой.

Радио и телевидение. С появлением этих видов информации стало возможным следить за событиями и видеть жизнь современных героев в реальном времени. Шокирующие новости, сложные ситуации, невероятные судьбы, но где же вы, образы, сюжеты, источники вдохновения? Десятки событий в день, с подробностями в таком изобилии, которое авторам прошлых веков даже и не снилось, а хореографы страдают от отсутствия сюжетов для своих произведений.

Может быть, они ждут, когда время преподнесет им обобщенные образы нашего современника? Неудобно даже напоминать им: «Чего вы спите на ходу? Уже появилась и живет среди нас новая реальность — виртуальная!»

Напоминаю вам, господа хореографы, что современными могут быть и сказка, и исторические события. Может, важны не события сегодняшнего дня, а утверждение на основе прошедшего современного видения жизни? Может быть, важна трактовка поставленного вопроса?

Оказывается, *возможных источников вдохновения уйма, но как увидеть в них, как выделить и вырастить из них то зернышко, из которого появится росток замысла?*

Начинаем искать ЗАМЫСЕЛ! Замысел...

А вообще-то **что это такое — замысел?** Это даже не план произведения, не набросок, а что? И выясняется, что он не имеет отношения ни к драматургии, ни к композиции, ни к чему... и по сути — намерение сделать что-то.

На мой взгляд, *замысел — это самостоятельная величина.* В процессе дальнейшей работы над замыслом от него могут остаться только крохи, поэтому замысел тоже отнесем к *источникам вдохновения.*

О ком или о чем хотелось бы нам рассказать или услышать?

И везде — в конфликтах, трагедиях, чувственных ситуациях — человек или некое фантастическое существо — *личность!* Будь-то злой колдун или Золушка, Данила-мастер или Снежная королева.

¹ Образный языковой штамп молодого повесы прошлого века.

Если описать буйное волнение океана-моря само по себе, это неинтересно. Но добавим в картину детали — обломки кораблекрушения с людьми на первом плане или сообщим, что там, на дне, пляшет царь морской, а ему на гусях играет Садко! И... у кого-нибудь из слушателей может пойти мороз по коже.

Значит, *замысел* — это *зыбкий образ интриги или бытия с интересной личностью*, вокруг которой у автора будут действовать другие персонажи.

Если обломок корабля может многое сказать о судьбе несчастных, то с объяснением пляски в подводном царстве будет посложнее. Много вопросов надо было продумать автору, прежде чем он сочинил свое повествование. Как попал Садко на морское дно? Почему он выжил? Чего добивался от морского царя? Как выбрался из враждебного мира?

А история красивая, яркая! И водовороты можно изобразить рыбками и другой водной живностью, но... не по зубам хореографам некоторые эпизоды этой сказки, если не применить прием, который называется *сочинение по мотивам первоисточника*.

Этот прием применяли с незапамятных времен безымянные авторы, когда сочиняли сказку, былину, легенду и прочее.

Допустим, что на глазах у людей кого-то засосало в водяную воронку. Долго искали утопленника, но не нашли, а он очнулся на берегу, далеко от того места. В кармане... мешочек с потемневшими червонцами и рак шевелится за пазухой! Наваждение и только! Невероятные события случаются — это факт.

— Не было у меня допреж этих денег, не было! Да, был в беспамятстве... Видел чудные видения, — будет он доказывать людям свое чудесное возвращение в жизнь.

Сами видите, от только что услышанной былички до сказки о «Садко» пара пустяков для хорошего рассказчика. Тем более такой человек жил в Новгороде! Был известным купцом!

Другому захотелось рассказать про богатыря... Придумал конфликт с противоборствующей стороной и ловко пристроил события недавних дней. Показал детинушку весомо, только богатыри без своих зазнобушек смотрятся скучновато. Уж очень плакатная интрига получится у автора к юбилейной дате.

Или появился повод высказать ненавязчивую мораль и попутно рассказать про доверчивую, легкоранимую девушку-крестьянку. Тут же в сюжете возникнет тот, кто хочет воспользоваться наивностью девушки, и, конечно, еще кто-нибудь, желающий оградить ее от случайного увлечения... Ведь принц явно обманывал юную крестьянку Жизель. И авторы не торопятся обвинить его в непорядочности, хотя суд собственной совести приведет принца на ее могилу. Покаяние должно было происходить перед людьми, а принц приходит на кладбище ночью, крадучись... Конечно, мы, зрители, — свидетели покаяния.

У нас появляются сомнения: почему девушка не смогла отличить богатого принца (это видно по одежде) от деревенского парня? Не слепая. Или она не была искренней сама с собой? А может быть, принц, того не ведая, играл в любовь с деревенской дурочкой? Мы-то знаем, что от любви сходят с ума очень чувствительные натуры.

Я не думаю, что в сказке «Лебединое озеро» все было заранее расписано по актам и эпизодам. Значит, *сюжет был кем-то доработан для балета по мотивам народной сказки*. Сценарист (балетмейстер) перевел с языка прозы на язык действий (музыки и образов) некую быличку о том, что есть такое озеро, где девушки превращаются в лебедей.

Таким образом, хореографам, как и музыкантам, приходится работать над переводом прозы жизни в мелодию или пластику тела, но в любом случае это не дословное переложение имеющегося сюжета в музыку или действенный танец. И если быть точным, *музыкальные произведения (балет, танец) часто создаются по мотивам литературного произведения, когда коллизия может сохраняться, но могут меняться жанровые составляющие, — это творческая работа, но на позаимствованном материале, придуманным литератором*.

Я нередко сравнивал образ неторопливого чиновника, педантичного в бытовых мелочах, из рассказа А. Чехова «Анна на шее» с образом, созданным на балетной сцене. Небо и земля — настолько они разные и настолько же равновеликие!

В балете выпуклой и яркой становится душа чиновника Модеста Алексеича, а в чеховском рассказе в нем нет открытого позерства. Не видно того, что спрятано в глубине

души. Ведь *молоденькую жену он пристегнул к себе для престижа!* Эти черты его характера читатель выделил сам из литературного текста, а в балетном варианте — они на поверхности. Они видны, откровенны, омерзительны. Я считаю, что у хореографа получился злой гротеск.

Несомненно, автор должен постоянно познавать (изучать) жизнь, но не для того, чтобы тут же взяться за создание произведений. Есть немало примеров, когда юные авторы создавали зрелые шедевры. Значит, надо говорить о художественном познании жизни, хотя эту жизнь мы разглядываем со всех сторон каждый день, а особенности, интересные моменты видит только один из нас.

Как же мне быть, если надо придумать сюжет, а я не знаю, какой выбрать метод поиска? Как выбирают авторы свои методы?

Может быть, они начинают с психологической установки:

- *художественно правдиво отразить действительность;*
- *создать (или выбрать) качественный сюжет, без «сюжетного жира»;*
- *не затягивать действия;*
- *героев наделить самодостаточными образами;*
- *события расположить так, чтобы не ослабевал интерес зрителя;*
- *поступки персонажей должны быть понятными.*

Вроде бы озадачил себя какими-то установками, а сюжет не рождается. А-а, я заранее определился с **качественными задачами** будущего произведения!

Сменим взгляд на проблему и попробуем перебрать условия, при которых может появиться хорошее произведение. Первое из них — изучение опыта предшественников. Не зубрить, не запоминать детали, а внимательно приглядеться к тем моментам, где они что-то и почему-то решали не так, как хотелось или увиделось бы мне, но... Это только поможет мастерству. Я не смогу повторить почерк Петипа, Иванова или иного маститого, да и письмо у них было иное.

Как заставить собственную интуицию ускорить процесс выдачи идей? Торопить бессмысленно. Только направленный поиск дает какой-то результат, когда есть ощущение, что решение рядом. Да и где оно — решение? Где гарантия? А время идет!

Я не сглаживал острые углы, не раскрашивал облик героя приятными тонами и не выбирал «вкусные» темы... Чего уж тут выбирать, если в истории человечества жутких моментов больше, чем радостных?

Пытался спровоцировать причины, которые могут подтолкнуть героев к более жестким конфликтам, к неожиданным действиям, не обедняя их выверенными поступками. И вот в таких играх с персонажами, где я подталкивал героев к разным поступкам, у меня получались более красочные события, и тогда появлялся мой собственный герой или возникали собственные эпизоды. Но, меняя свои точки зрения и мотивы участников событий, я почувствовал, что не умею ставить своих положительных героев в неудобные положения.

Может быть, это моя личная проблема?

Оказывается, такой болезнью страдают многие авторы. И меня как-то успокоило, что я не одинок.

Сразу вспомнились народные сказки, где добрый молодец, как правило, царевич (стало быть, принц), приходит к домику Бабы-яги¹. Чтобы как-то начать разговор с пришельцем, Баба-яга произносит свои крылатые слова: «Фу-фу, русским духом пахнет». Молодец в ответ... ни здравствуй, ни поясного поклона (хотя старушка ему вреда не делала), сходу: «Ты меня напои, накорми, спать уложи, а потом спрашивай!»

Вспомнили? Что же происходит у домика Бабы-яги?

У царевича — бандитский наскок на одинокую старушку? Элементарное хамство? Ну не народная же это манера знакомства и разговора? А может, тьфу-тьфу... именно здесь народные авторы обрисовали и показали слушателям (зрителям) истинный портрет *доброго молодца*? У англичан он — Робин Гуд (от *англ.* Hood — хороший).

И у них есть метафоры?!

Вы уже, уважаемый читатель (сочинитель), задумались над тем, почему русские сказочники хотели, чтобы мы более вдумчиво отнеслись к образу подобных героев? На что намекали они в своих сказках? Почему в присказке частыми были слова: «добрым молодцам урок»? Я вроде бы

¹ Яга (*др. рус.*) — мудрая, а мы-то ее как только не изображаем! Прости нас, неразумных, мудрая бабушка.



Рис. 6
Баба-яга и добрый молодец (фантазия по сказке)

понимаю, что в сказке добро встречается со злом, а что из них зло в этом эпизоде? Почему авторы сказок нелогично выстраивают их беседу при встрече? Может быть, они таким способом выдерживали психологическую паузу для размышления?

Чтобы слушатели-зрители тоже задумались?

А ведь мы никогда не задумываемся над такими «прозрачными» намеками сказочников!

Если присмотреться — все видно, все на поверхности.

Так оно часто происходит и в жизни. Добро и зло здороваются, скрипя зубами, дипломатично. А народная цензура без объяснений оставляла неувязку конфликтующих сторон при первой встрече, не показывая, кто и как при этом должен поступать. Мы-то знаем, что первый шаг должен сделать более мудрый герой, и Баба-яга его сделала — *начала разговор*. А каков был ответ...

И мы, может быть, тоже не умеем решать такие бытовые и вместе с тем глубоко философские проблемы личности в своих повествованиях, а поэтому не можем найти сегодня

своих современных героев, и авторские намеки пропускаем мимо ушей? Или *привыкаем к тому, чтобы нам кто-то подобные места показывал крупным планом?* Мол, бди! Но этот прием — **приближение** — рассчитан на слушателей, а вы-то сочинители, авторы!

Значит, сказочник применил еще какой-то прием, которым тоже можно воспользоваться в балете — прием **умолчания?**

Оказывается можно им пользоваться, да еще с каким эффектом! Вы вспомните Бабу-Ягу, когда композиционные приемы с намеками будете использовать при сочинении эпизодов в своих произведениях.

Александр Пушкин в сказке «Руслан и Людмила» обошелся без предварительной встречи Руслана с Черномором до их битвы, пока не столкнул их лбами. Тут уж не до поклонов. Значит, сценарист (балетмейстер) имеет право на купюры или должен уклоняться от ненужных контактов. Или... почему бы не поклониться, коль бабуся учуяла русский дух? Может, авторы сказок намекали, что царевичи не приучены к элементарному народному этикету? Или в этом эпизоде спрятали образные штрихи, зная, что *бабуся поможет ему приобрести ценности, а он возвращаясь...* И, заканчивая сказ, скромно заявляли: «сказка — ложь, но в ней намек». Вам-то понятно, кому намекали?

В сказке тоже может быть заложена мораль, а кто смог понять рассказчика, тот понял. Во всяком случае сказочники не были глупыми людьми. На них давил царский (королевский) негласный цензурный пресс.

Остается последнее — оглядеться. Изучить облик своего времени. Взвесить собственный жизненный опыт и подумать о духовных запросах современников. Нет, нет, нет — это вовсе не значит, что надо выкинуть из личной библиотеки сказы Бажова, сказки и легенды, забыть историю прошлых лет.

Оглядываюсь, присматриваюсь... Не помогает. Все, что вижу вокруг, далеко от танцевальных возможностей. Или наше окружение заведомо элементарное, серое, будничное.

Ну, придумывают же люди! Видят то же, что и я!

Может, вечером плюнуть на все заботы и уединиться для того, чтобы со-сре-до-то-чить-ся?

Сосредоточился... А результат нулевой.

Пора бы мне откровенно сознаться в том, что давно хочется взять какой-либо неизбитый сюжет или произведения автора, не попавшие до сих пор на глаза хореографу-сценаристу. Чтоб были в них и география, и *костюмированное время, то есть, чтобы время и место события были бы узнаваемыми на расстоянии, из зрительного зала.* Ведь вся беда в том, что ныне во многих странах европейская и спортивного покроя одежда стала общепризнанной (одинаковой), а национальная постепенно вытесняется из обихода.

Надо же, не успел определиться с замыслом, тут же появилась проблема. Неужели и во времена Петипа вопрос с костюмом современника стоял так же остро?

Костюмы в разных странах у сегодняшних героев одинаковые! И в будущем не ожидается какое-то разнообразие. Что делать? Может быть, меня выручит интерьер?

Вот так, неожиданно, появились серьезные препоны поиску замысла. Как бы не пришлось обратить внимание на литературные источники, где герои носят рубашки-косоворотки, где по набережной Невы гуляют молодежавые выпускницы Института благородных девиц с лорнетами и в кринолинах. Когда деревенская одежда резко отличалась от городской, простонародная от господской, а красные галифе только-только входили в моду.

Хотелось бы, чтобы герой или автор произведения был широко известным для публики, чтобы спорили со мной несогласные с моим выбором.

Не-е-ет! Это не Максим Горький, не М. Шолохов, не К. Симонов, не А. Блок¹. Их пробовали и в опере, и в танце!

А что если обратить свой взор на Есенина? Да, на того самого. Сергей Есенин носил рубашку-косоворотку и ходил в сапогах, как бы подчеркивая этим, что он певец русской деревни.

Покопаемся в его творческом досье.

Стихи и поэмы. Известнейшие песни на его стихи. На столько задушевные в них слова, что его современники вполне резонно считали, что он зарифмовал их мысли.

Чего там только нет! Особо подчеркиваются ситцевая Русь, любовь к родной природе, от которой он неотделим. Неужели нас не вдохновит Есенин, чтобы слепить нечто по мотивам его поэзии? Там в каждой строчке море чувств!

¹ Писатели и поэты России первой половины XX века.

В творчестве Есенина сочный, яркий, многополярный, простой русский человек, в котором отчетливо просматриваются черты самого поэта. А женские образы у него обрисованы скупо, не в пример некрасовским. И только в матери Есенин видит человека, с которым можно поделиться самыми сокровенными мыслями, кого он действительно жалеет и вспоминает с теплой грустью.

И вдруг... «Персидские мотивы»! У певца русской деревни — восточный цикл стихов? Вот они — творческие контрасты! Вот оно, неожиданное! Какие имена: Лала, Шахразада, «Шаганэ ты моя, Шаганэ»... Между строк читаются обжигающая любовь, знойная нега в южной ночи!

Наверняка в юности Есенин читал разные восточные истории, а может, лихо распевал в компании песню о Стеньке Разине, который «обнял персиянки стан». И поэтому он рвался на таинственно-поэтичный Восток. Сам мечтал обнять в Персии стан восточной красавицы, но... я ему искренне сочувствую: он смог доехать только до Баку.

Отсюда, из Баку, где законы шариата соблюдались не так жестко, как в целом на Востоке, он увидел недосыгаемую для него Персию.

Если уж в Баку запросто через дувалы¹ не попадешь к восточной красавице или понравившейся девчонке, то в Персии подавно не увидишь под чадрой ни лица, ни стана, ни бедер. И ходят по своим улицам Лала или Шаганэ только в сопровождении отца или братьев.

Ох, как я его понимаю! Расстаться с мечтой и вернуться в Россию несолоно хлебавши! В Персии на его кудри не обратили бы внимания, а такого поэта там не знали, и, наверное, поэтому стихи этого цикла получились у него по-восточному цветистыми, тоскливыми и далекими от русской конкретики.

Вернулся поэт в российский «березовый ситец», и опять заговорила в его стихах страстная, по-русски бесшабашная лирика, где он от избытка чувств:

Как жену чужую,
Обнимал березку.

А чужая — вдвойне желанна!

¹ Дувал — сплошной глиняный или каменный забор вокруг дома.

Вспомнилась ему и Анна Снегина — недопетая песня юности, сказавшая ему: «Нет!» Оставалось лишь с горечью признаться:

Мы все в эти годы любили,
Но мало любили нас.

Так вот где тайна поэта! Мы искали интригу для замысла в стихах Есенина, а наткнулись на интригующие строчки о нем самом.

Будь я балетмейстером, придумал бы балетный спектакль с простым названием «Поэт».

Вереницу иронических ситуаций и фантастических сновидений представляю себе в танцевальных картинах, где у Есенина «видит око, да зуб неймет». Азербайджанские «товарищи» в Баку могли подшутить над поэтом — ради смеха направить к нему на свидание под чадрой такую Шах-разаду, что ни в сказке сказать, ни пером описать. И он не знал, что *на Востоке женщину надо выкупить* — внести за нее калым.

У нас появилась первая образная картинка-замысел.

Вывод: *замысел, будь это тема для повествования, повод для поступка или картинка для будущих действий, все это — проект интриги*, который может быть и вне источника вдохновения! Не в сюжете первоисточника, не в образе выдуманного и реальных героев, а рядом. Это и сам автор (человек), и читатель (зритель).

И что тут удивительного? Некоторые хореографы от избытка собственной фантазии бросаются в крайности и, мотивируя тем, что слово «лебедь» мужского рода, перекроили «Лебединое озеро» так, что танцы лебедей у них исполняют мужчины. Но не будем терять время на анализ перелицованных сюжетов (на шокирующем творчестве).

Вернемся к **образу интриги**, который нам *необходимо найти*, иначе мы не сможем перейти от замысла к сюжету.

Не будем привередничать и *попробуем поработать с образом поэта*.

Был ли когда-нибудь подобный образ в российском балетном спектакле?

В драме, в оперетте — был! Узбекский поэт Хамза пел в опере! Поэт в балете... Нет, не могу вспомнить. И только у *француза Ролана Пети*, в балете «Зажгите звезды»

появился танцующий *русский поэт* В. В. Маяковский. А еще...

Пожалуй, все. Нет пророков в родном отечестве.

Как же появляется понятие «образ» в нашем сознании на различных стадиях? *Вначале в виде* воспринимаемого образа; *позднее* представляемым образом; *и завершается...* воспроизводимым.

И в любом из них должны присутствовать наглядные (тоже представляемые автором) признаки и обобщения, которые содержат в себе максимально полную информацию о воображаемом предмете. Под словами «наглядные признаки» я подразумеваю возможность фиксации деталей образа на всех стадиях их появления общеизвестными символами, что позволит нам записывать или запоминать подробности.

Следующий этап формирования образа может дать собственную окраску будущему сюжету. Потому что образы могут быть классическими, обобщенными, художественными (вымысел автора) и характерными. Неважно, воспринимаем ли мы один из подобных образов, представляем или уже воспроизводим, но каждый раз проходим через эти стадии работы нашего сознания.

Если представим себе поэта как некую классическую, сочиняющую машину — это одно. Если этот образ будет дан как нервное, вскакивающее по ночам существо, которое мечется между письменным столом и кроватью, а по вечерам в кабаке читает свои вирши пьяной компании — это другое (назовем характерным образом). А если представим его любвеобильным субъектом, где поэтические вариационо-монологи (как стихи) посвящаются каждый раз новой пассии? Это может стать и художественным вымыслом или обобщенным образом, мол, все поэты одинаковы и любят подудеть про свою любовь. Ведь им никто не мешает чуточку приврать про свои чувства.

Найти свой образ, найти себя — очень трудное дело.

Десятки классических партий положительных героинь создала на сцене Майя Плисецкая, а выразила себя в образе «Кармен», где она и образная, и характерная. Что бы там ни говорили лестного о ее классических партиях, Кармен оказалась одним из самых ярких образов, созданных Плисецкой. И я думаю, что она со мной согласится.



Рис. 7
«Кармен-сюита». Ж. Бизе — Р. Щедрин

Хотя... Зарема в ее исполнении была прелюдией к образу Кармен.

Попытаемся пройти через все стадии формирования образа.

Первую стадию — **воспринимаемый образ** — мы благополучно миновали, воспользовавшись одним из источников вдохновения (поэзией). В нашем сознании *должен появиться образ поэта*, о котором у каждого из нас сложилось свое мнение, хотя критики-литературоведы о личной жизни поэта писали осторожно. В советское время многое было не принято, в наше время — многое забыто.

И как бы не пришлось нам создавать его образ заново, самостоятельно. Он формировался как поэт в самый безумный период российской истории. Судите сами: предреволюционные брожения в умах, война с Германией, революция 1917 года, послереволюционная разруха, комиссары. И на этом фоне Есенин — выходец из рязанской деревни, первые публикации его лирики, вхождение в богему, кабаки, проститутки, желание поэта потрафить новой властной прослойке «товарищей» в кожаных куртках, вышедших из пролетариев в князья, и в то же время прослыть скандалистом, лихим хулиганом. И все это — в пьяном угаре.

Нынешние российские сценаристы тоже поэтизируют бандитскую тематику! Но Есенин оставался лиричным и в «кабацких», и даже в последних, мрачных стихах:

И какую-то женщину
Сорока с лишним лет
Называл скверной девочкой
И своею милою.

Не эта ли женщина была музой поэта? Тогда остальные его безымянные женщины — кто они?

Эта прядь волос белесых...
Твоих волос стеклянный дым
И глаз осенняя усталость...
(курсив наш. — Р. З.)

Эти и подобные строчки тоже о ней, о музе Сергея Есенина?

Очень часто, описывая свою милую, он применяет «осенние» эпитеты, намекая на возраст своей музы. Не эта ли светская львица потешила себя и ввела его, выходца из деревни, типографского рабочего, в богему? Где и у кого он мог взять деньги на «цилиндр и лайковые перчатки»? Для графа Льва Толстого холщовая рубашка — бравада, а Есенин щеголял по средствам — в сермяжной косоворотке.

Есть люди, которым нужна нянька, мамка, поводырь по жизни, которому можно поплакаться, и мне Есенин видится именно таким. Его душевное хулиганство проявлялось, скорее всего, в компании людей, близких ему, а им было совсем не трудно утихомирить скандалиста.

Во многих семьях есть такие дебоширы, которым достаточно одной стопки и... пошло-поехало! Пьяные обиды на непризнанность, на все что угодно. И грудь нараспашку, и слезы величиной с горошину!

Это — мой **представляемый образ**. Есенин видится мне человеком слабым, нежным, легкоранимым.

В «Письме матери» у него проскакивает именно эта мысль:

Я по-прежнему *такой же нежный*
И мечтаю только лишь о том,
Чтоб скорее от тоски мятежной
Воротиться в низенький наш дом.
(курсив наш. — Р. З.)

Я описал представляемый мной образ возможного героя будущего сюжета. *А процесс формирования обобщенных образов несложный.* Если сам процесс формирования рассматривать в виде некоей схемы, то он выглядит просто *и обрывается в результате отбрасывания единичных и особенных признаков, удерживая и суммируя все сходные и характерные.*

Допустим, мы знаем, что многие известные поэты — Маяковский, Рождественский и другие любили выступать перед огромной аудиторией, а Есенин признается, что вынужден читать свои стихи проституткам в кабаках. Для него норма — застолье (камерность), что может говорить о его застенчивости и, может быть, кто-то убедил его единожды в том, что поэзия требует изысканного общества, приодел, чтобы ввести в богему (не муза ли?). А он там не смог удержаться — и опять в запой. Делаем вывод, что он горлопаном, как В. Маяковский, не был. Зная, что богемная жизнь невозможна без возлияний и многочасовых тусовок в дыму табачном, хмельные сцены в образе Есенина оставляем.

Когда создается какой-нибудь **классический образ**, в основу которого положен эпический, мифологический или сказочный персонаж, облик этого лица *уже предопределен устным народным творчеством и исторически сложившимся о нем мнением многих поколений.*

У таких героев характеристические начала имеют единую трактовку, и все особенные признаки, не имеющие отношения к данной фигуре, отброшены многовековой цензурой народа, создавшего и воспевавшего этот образ.

Таким образом, персонаж становится носителем определенной идеологии большинства, в котором сконцентрированы наиболее типичные черты характера народа, будь это одуроченный батрак, находчивый солдат, униженный работник или простая крестьянка.

Автор изображает героя терпеливо несущим свой тяжкий крест, но дает ему возможность выразить свое решительное слово (действие), пусть даже иносказательным путем, прославляя его как защитника народа, или выдумкой сказочного героя, который борется со злом, побеждая или погибая в схватке. Многим неприятны известные ныне образы инквизитора, работника НКВД (Народный комиссариат

внутренних дел), бандита, террориста. Они редко прорисовываются авторами хорошими красками.

Но при создании **характерного образа**, который автору необходимо сотворить (придумать) самостоятельно, и если этот образ не имеет канонизированной структуры, а должен стать обобщенным представителем своего времени, тогда сам процесс формирования обобщенного образа усложняется. И в первую очередь тем, что персонаж может быть *нетрадиционен, неповторим из-за свойственных только ему особенных признаков характера*. В нем хоть и суммировалось все, присущее человеку своей эпохи, есть маленькие но, из-за которых автору придется ломать копыя с соавторами, в частности с композитором. И не без причины, так как с этого момента схема обобщения, не отвергаясь как испытанный прием, начинает обрастать деталями, которые будут появляться у автора при создании образа своего героя.

Для создания **художественного образа** *нужен другой подход с накоплением особенностей, иные критерии оценки важности тех или иных признаков*.

Придумать образ, который не встречался в жизненном опыте хореографа, очень сложно. Согласитесь, через сотню лет будет трудно представить себе большевистского комиссара, который имел право быть судьей в бытовых и производственных вопросах. Или собирать продразверстку (продуктовый налог), снимать кресты с церковей, приговаривать к расстрелу и т. д. Нам придется довериться свидетельствам современников, надеяться на знания, полученные из литературных источников, или на собственную способность творческого переосмысления прошлого и настоящего.

Изучение примет эпохи, обобщение психологических качеств, штрихов, ассоциирующихся с известными, характерными поступками и действиями, — только начальный этап в создании **типичных образов** прошедшего и настоящего времени.

Принцип деления образов на классические, характерные или типичные весьма условен, так как каждый образ должен быть характерным, но в целях облегчения уяснения материала такое деление оправданно.

Образ возникает как следствие прямого контакта со свидетелями событий при изучении литературных источников

или мысленного взаимодействия автора с воображаемыми прототипами, но должен быть объективным по содержанию. Было бы грубой ошибкой требовать от автора, чтобы будущий герой по всем параметрам соответствовал определенному периоду времени.

Воспроизводимый образ — это работа на перспективу, хотя балетмейстер уже мог бы прямо сейчас представить себе поэта фрагментарно, в пластике, в каких-то действиях (в богемной компании, в дуэте с музой или в персидских фантазиях). А как будет формироваться образ героя и каким предстанет он перед зрителями: *обобщенным, характерным, классическим, типичным или экзотичным* — эта творческая работа начнется, когда хореограф-сценарист перейдет от замысла к сюжету. Потому что там ему придется перебирать не просто названия образов, а использовать в одном из них подходящую схему формирования образа, который будет ограничен сюжетными контурами (или амплуа артиста-образа).

Вернемся к избитой теме о том, как в прошлые годы создавались положительные герои в хореографических произведениях.

При подборе исполнителей постановщики балета действовали шаблонно: герой статен и красив, лучше всех одет, его появление на сцене акцентировано вниманием антуража. Это уже перебор одного и того же приема, перенос из спектакля в спектакль близнецов, сработанных по одному шаблону. Такие герои редко перешагивают через свое прошлое и связанные с этим переживания. А ломка их судьбы в сюжетах единична.

Герои многих балетных спектаклей — это, скорее всего, *идеальные герои*. Шут, кроме своих обязанностей развлекать, как правило, ничего не делает, так как у него для других переживаний нет ни музыкального, ни образного текста. Положительный герой проповедует только положительные идеи, не заблуждаясь и не ошибаясь, поэтому мало страдает. Страдать не из-за чего. И зло представлено во всем злодейском облике.

Законы жанра никогда особо не мешали расширить рамки образов. На то они и существуют, эти законы, чтобы их со временем изменять, чтобы герои не были одинаковыми и не жили по однажды опробованной схеме.

Законодателями тех или иных штампов бывают талантливые авторы и их последователи, которым удобно творить в рамках удачных образов и сюжетов.

Тогда кто же должен сочинять образы и сценарии для балетных спектаклей? Балетмейстер или драматург, либреттист (сценарист) или литератор? Известно, что композитору, поэту и художнику редко кто предлагает темы и эскизы. Они все от начала и до конца предпочитают делать сами. Хореографы — постановщики миниатюр, сами ищут сюжеты и находят.

Поэтому можно ли ожидать полноценные балетные сценарии от специалистов, которые с танцевальным искусством имеют шапочное знакомство? К сожалению, *есть множество специфических отличий в приемах и особенностях построения действия в танце, которые надо не только представлять, но уже в стадии работы над замыслом их преодолевать.*

Конечно, при сочинении образа главного героя (образа танца) и, не побоюсь сказать, образа спектакля все варианты имеют право на жизнь. Важно выбрать наиболее верное решение, которое приведет к желанной цели. Даже наилучший вариант таит в себе какие-то нереализованные возможности и прячет в себе творческие находки. Перебирая различные варианты, меняя акценты, ракурсы, взвешивая все составляющие, можно найти самостоятельную тему или фрагмент для будущих замыслов.

Балетмейстер, развивая свой замысел, создает образ танцевального произведения — либретто. Я тоже начал словами и фрагментами записывать свои мысли.

В балетном либретто наиболее значимые реплики, черты характера основных персонажей непохожи на реплики литературных героев. Мне часто приходилось писать прямую речь или описывать действия примерно так: имярек добивается от другого героя (героини) чего-то... И далее могли появляться тексты, разговорные фразы. Здесь не до тонкостей этикета. Надо успеть записать мысль, образ события, действия персонажей и содержание эпизодов.

А в целом танец (сюиту, балет) сразу представить себе невозможно, так же, как и Д. Менделееву его периодическая таблица химических элементов, скорее всего, приснилась в виде некоего фрагмента, а легенда о том, что он увидел

таблицу во сне целиком, — это выдумки. Слишком долго наяву он пытался создать систему, и она ему не могла при-
сниться просто так, из ничего. Интуитивные находки тре-
буют огромной предварительной работы и затраты сил.

Так же проходит творческая работа либреттиста, когда замысел еще не оброс деталями, неизвестны приемы, кото-
рые помогут решить сложные эпизоды, потому что природа
танца, его возможности и особенности при построении дей-
ствий отличаются от литературных вариантов. То, что мож-
но сказать двумя-тремя словами, в танце потребует слож-
нейших комбинаций из зрительных образов, занимающих
много времени и места.

Причинная последовательность событий может быть
длительной в литературном описании, а на сцене сожмется
до четких пределов или произойдет мгновенно.

И количество событий, вводимых в либретто, не может
быть увеличено без ущерба для повествования, так как ве-
реница событий, поспешность, с которой их надо показы-
вать, приведет к поверхностному, торопливому пересказу
сюжета.

Порой еще не все ясно, но уже видится какой-то эпизод,
двигаются персонажи в мизансценах и действиях. Где-то
в глубине души рождаются тональность и ритм некой мело-
дии. Где-то начинают напрашиваться синкопы или должна
повиснуть зловещая тишина. Появляется желание прямо
сейчас объяснить композитору свое видение этого эпизода
и мысленно выстроить танцевальное действие!

Когда я начинал работу над этой темой, у меня не было
того, что мы называем *замысел*. И неважно, откуда появи-
лось намерение — поработать над образом поэта.

Важно, что появился замысел!

ГЛАВА 7

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МИНИАТЮРА (СИМВОЛИЗМ В ПЛАСТИЧЕСКИХ ВИДАХ ИСКУССТВА)

*П*режде чем продолжить путь от замысла к сюжету, хотелось бы напомнить вам, что сама природа танцевального искусства базируется на чувственности, настроении и потребностях человека, как и другие виды искусства.

Ритм, движение, мелодия, песня или наскальный рисунок — все они изначально предназначались (посвящались) предмету вождения и были одним из способов самовыражения личности. Если это пища, изображался объект охоты. Если это были чувства, пели для кого-то, о ком-то и плясали перед кем-то и для кого-то. При хорошем настроении в предчувствии чего-то радужного появлялись орнаменты и цветы. Человек мог напевать, мурлыкать и делать некие приятные, безадресные телодвижения. У каждого где-то внутри рождались ритм и чувственная мелодия. Так что необходимость и в танце, и в песне была вызвана чувствами и настроением. *Человеку была нужна демонстрация его личной образности в движениях души и тела.* Для этого служили чувственные телодвижения — бытовые танцы, не связанные с обрядностью.

Профессионализация видов искусства усложнила и канонизировала темы душевных движений, и в этот период многие из них были востребованы служителями культов. Они первыми поставили на службу своим замыслам и планам сюжет, драматургию и композицию, а элементам праздников и обрядов, не имеющим сюжета, придавалась какая-то образность (шествия с ветками берез, обрызгивание водой, прыжки через костер и т. д.). Даже хороводы и шествия кому-то или чему-то посвящались.

Из театрализованных мифов (Италия и Греция) вышел современный драматический театр. На этой же благодатной почве выросли вокально-хоровое (оперное) и живописно-скульптурное искусство. Сюжетному танцу приходилось догонять братьев и сестер по видам, во всяком случае богиня танца Терпсихора приходится близкой родственницей другим богам, покровительствовавшим искусствам.

В последнем столетии появились совершенно новые направления: кино и телевидение, а теперь уже и виртуальные миры. Не имея божественных покровителей, они не стали ждать милостей и, надо им отдать должное, широко шагнули.

Молодые! Амбициозные! Талантливые! Вскормленные другими видами искусства! И ничего... конкурируют. Перегоняют.

Конечно, сравнивать возможности и востребованность этих молодых видов со старшими (старыми) видами искусства было бы несправедливо. С другой стороны, а почему бы и нет?!

Надо сравнивать. Они прошли через конкуренцию, а мы это не успели заметить, хотя многие говорили: «Они наступают нам на пятки». Предупреждали: «Закроются все театральные виды искусства, и, может быть, рисунок, совмещенный с фотоизображением, будет начинаться не на холсте, а на экране монитора».

Ну и что? Выжили и древние виды искусства, хотя каких-либо усилий в защиту своих позиций не предпринимали.

Значит, зрителю нужны встречи с «живыми персонажами». А-а, вот оно что! Каким бы распрекрасным ни было фотоизображение, что бы ни увидел зритель на огромном экране, его всегда «тянет на живое», пусть не такое красивое и яркое, зато... естественное.

Я противник безадресной критики и поэтому не буду критиковать современные бытовые танцы.

Критиковать тех, кто пропагандирует и зарабатывает на этих видах бытовой культуры, было бы с моей стороны неправильно. Они не прислушиваются к нашему голосу, как не слышат ворчание лектора на плохую посещаемость лекций те, кто не пришел на лекцию. А упрекать в этом пришедших некорректно.

Может быть, еще наступит эпоха Возрождения бытовых танцев? Не умерли же балетный театр и народно-сценический танец. Может, действительно сценическому танцу придется пройти через подтанцовки и «естественные» танцы (опять появились босоногие последователи А. Дункан), пока хореографы не найдут интересные для нынешнего зрителя направления.

Не рассыпались народные ансамбли и хоры. Продолжает работать база танцевального и вокального искусства — самодеятельные коллективы. Поэтому не будем принимать позу оскорбленной личности и, если мы любим и ценим наш вид искусства, продолжим экзерсис души.

Верно и то, что там, где достаточное финансирование или потребление, куда чаще приходят зрители, где есть умелые пропагандисты и одаренные мастера своего дела, там появляются более зрелищные произведения, например, различные подтанцовки. Там растет виртуозность и техника исполнения, тогда как народно-сценический танец начал двигаться к нарочито показному примитивизму (а-ля народный). Якобы фольклорный.

Для исполнения современных подтанцовок в шоу-программах привлекаются молодые, высокотехнические исполнители с грамотной лексикой и пластикой. Это выпускники солидных хореографических училищ. И постановщики у них не с улицы. У зрителей пользуются спросом варьете, мюзикл, оперетта, эстрадно-политические шоу. То есть те виды искусства, которые академики называют синтетическими, но не серьезными. Так же, как и цирк: «Конечно, это очень сложное искусство, но там и драматургия простенькая, и расчет на примитивное потребление». Мотивируют свое суждение тем, что у цирковых артистов, кроме стихийно появлявшихся студий, долгое время не было собственной школы.

Пусть с опозданием, но появились цирковые учебные заведения. Резкого качественного скачка в цирковых программах не произошло, но если нынешнее чрезмерное увлечение техничностью происходит в результате того, что их «зашколили», так это не страшно.

И хореографические училища в том виде, как они есть, появились не одновременно с театром, и долгое время их воспитанники «манерничали» в старом репертуаре, пока не

появилась нынешняя, академическая форма. Она десятилетиями выжимала старую форму, пока не сошел со сцены «манерный» репертуар.

Так что десять-двадцать лет для театра и искусства вообще не эпоха.

Что же происходит сейчас в танцевально-сценических видах? Переломный момент или застой? Хотелось бы это знать, чтобы как-то определиться на первое время по драматургической насыщенности танцев.

Более двух веков в танцевальном искусстве шли к многоактным балетам, к огромным сюитам, к сюжетно-образным миниатюрам, а на концертной сцене остались отрывки из «древних» балетов или танцы, наполненные механической чувственностью, — подтанцовки.

В самодеятельных коллективах сейчас, скорее всего, продолжается застойное время с ритуальными смотрами народного творчества и некими фестивалями, а почетное жюри ждет «сюжетность» к юбилейным датам. Устроители мероприятий с большим трудом придумывают тематику смотров, разделяя по условным жанрам произведения, которые должны представить постановщики. И надо быть поистине «репертуарным» хореографом, плодовитым автором, чтобы успеть приготовить свои шедевры к подобной тематической обязательке.

У автора замысел сюжетного или чувственного танца может появиться в самое неожиданное время, когда вспыхнет в глубине сознания некий образ, когда в душе появится движение.

Какие движения души рождаются в подсознании автора чаще всего? Наверное, те, которые идут от настроения и темперамента.

С каких-то пор началось разделение танцевальных миниатюр на сюжетные и бессюжетные, а *правильнее было бы называть бессюжетные танцы образными и отнести к ним бытовые (бальные) танцы*. Поэтому хотелось бы определиться, какие миниатюры мы будем называть образными, а какие — сюжетными.

В качестве примера вспомним хорошо известные у нас концертные номера, но, рассматривая их, будем исходить из имеющихся у нас фактов, что *и у первобытных людей был ритуальный (сюжетный) танец, предшествовавший охоте или повествующий о мифологическом*

событии! Значит, у сюжетного танца есть своя родословная, где главным было планируемое или произошедшее событие! И образный танец для души и от души был всегда востребованным. Я уже не говорю про праздничное настроение и бытовые танцы, в которых человек показывает себя и свою партнершу.

Не будем заниматься далекой и близкой историей сюжетных и образных танцев. Начнем с миниатюр, в которых минимальное количество исполнителей, а это — сольные номера.

Хореографов, работающих в жанре миниатюр, единицы. Остальные в той или иной степени копируют и перелицовывают удачные решения. Талантливых исполнителей сольных образных танцев можно пересчитать по пальцам рук. Этими словами я могу обидеть многих, но такова природа сценического искусства, где каждый артист и автор знают «потолок» своих возможностей.

Галерею оригинальных образов создал Махмуд Эсамбаев. **«Золотой бог», Индия.**

Обычно в храмовых танцах отражается донаучное представление людей о божествах, и жизнь Солнца — одно из них. В индийских храмовых танцах много символических и абсолютно условных жестов, положений кисти рук, пальцев и общих поз, в которых способны разобраться только люди, знакомые с этой экзотичной национальной религией. Прочитать знаковый смысл, заложенный в храмовый танец, люди иного рода-племени не в состоянии.

Хотя мы тоже пользуемся в жизни определенными жестами, в которые закладываем какой-то смысл, но, согласитесь, расшифровать жест рыбака, раскинувшего руки в стороны, показывая размер пойманной рыбы, и сложные индийские «распальцовки»¹, напоминающие разговор глухонемых, это не одно и то же.

А в этот танец вложена древняя философия и показан «рабочий день» нашего светила. Солнце просыпается и начинает свою деятельность. Кому-то отдает живительное тепло, других испепеляет пышущим жаром. Зной. Кровь пульсирует в висках, и... приходит вечер, успокоение, закат, Солнце засыпает.

¹ Условные жесты, заменяющие словесные аргументы.

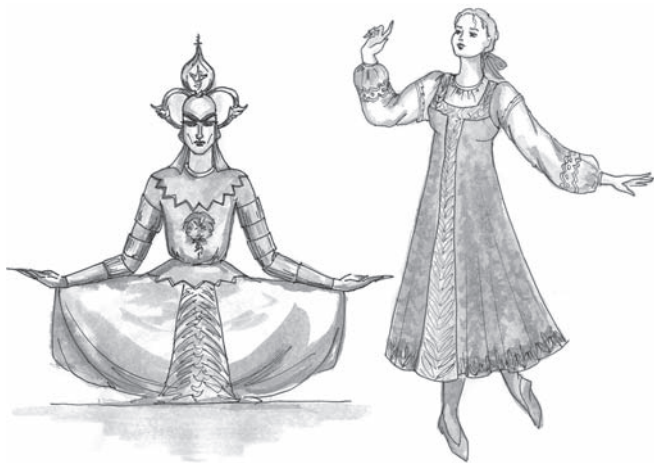


Рис. 8

Сольные танцы: «Золотой бог» из репертуара М. Эсамбаева и лирический танец «Соловей» на музыку А. Алябьева

«Колдун, изгоняющий злого духа», Бразилия.

Этот танец, скорее всего, создан по мотивам жреческих действий (шаманство), потому что в национальных храмах Бразилии такие танцы не культивируются, как это до сих пор происходит в Индии, но зрелищность концертного номера и воздействие танца на зрителей — огромные.

Итак, на сцене жреческое действие — камлание, где колдун (исполнитель) входит в образ противника зла (болезни) и на глазах у соплеменников (зрителей) ведет борьбу с воображаемым злым духом, который поселился в тело воображаемого больного. *Колдун принимает недуг больного на себя, доходя до нервного истощения (припадка)*. Изумительный образ!

Автомат — исполнитель действует в образе танцующего человека-робота, у которого заканчиваются ресурсы заводной пружины или аккумулятора. Кто-то невидимый приводит его в действие, и робот продолжает свою работу... В танце используется чечетка (степ), механические движения которой построены на жестком ритме и соответствуют автоматическому, бездумному исполнению. Отсутствием эмоций достигается образная правда. Перед зрителями — танцующий механизм.

Более понятны для зрителей танцевальные образы, где чувства и переживания очеловечены (Рис. 2. «Умирающий лебедь», балетмейстер М. Фокин).

С летящей птицей что-то произошло (охотник ли ее подстрелил или просто резко ухудшилось физическое состояние), и она умирает на земле, хотя делает бесплодные попытки взлететь.

Подхалим меняет свое поведение (пластику) в зависимости от окружения, но привычка — вторая натура! Он ниже травы и... мягко стелет.

В разделе «Особенности построения действия в танце» мы говорили, что ябеды, подхалимы, шуты и т. д. должны действительно общаться со своим окружением, иметь возможность высказаться, а шут — создать атмосферу веселья, и это, возможно, самое трудное для хореографа. К сожалению, я не могу предложить вам для примера чью-то смешную шутовскую вариацию. Сольная образная или сюжетная вариация-монолог, а к ним я отношу все подобные танцы, требует филигранной техники исполнения от артиста, искрометной фантазии от постановщика. Увы...

Конечно, здесь главное — образность, поэтому все сольные танцы, где еще может присутствовать внутренний конфликт (с собой) или намек на действия, в своей основе образные. Солисту, не имея перед собой партнера — противоположную сторону, очень трудно доходчиво объяснить происходящее с ним, причину своих действий и переживаний.



Рис. 9
«Подхалим», балетмейстер Л. Якобсон

В смерти лебеда повинны тревожный аккорд и нечто, напоминающее музыкальную тишину. Мы не видим виновного в трагедии птицы. В другом танце кто-то заводит механизм робота-автомата, когда он начинает давать сбой. Мы также не видим победу или поражение колдуна, а может быть, злого духа. Его нет перед глазами зрителя, но зритель знает, что со злом боролись. *Это знания зрителя, на которые делает расчет постановщик.*

В этих танцах хореограф совместно с артистом создает образ и отбирает такие действия, которые были бы понятны зрителю. Образ человека-робота появился только тогда, когда люди уже знали про заводные автоматические игрушки. Безусловно, ранее на сцене тоже действовали ожившие куклы, но если у куклы что-то ломалось, то она продолжала свои действия поломанной. Этим я хотел сказать, что нынешний зритель был готов к восприятию образа робота (автомата) и его действий.

Точно так же зритель поймет и воспримет образ боксера, который ведет бой с тенью. Образ футбольного вратаря, насыщенный акробатическими трюками, пантомимой и шуткой, когда брошенным цветком отвлекают внимание вратаря и забивают гол. Таким же способом создавались рыбак, стекольщик, тореадор, вор и несколько десятков образных ролей, в которых творческие приемы хореографов так или иначе повторяются, потому что смысловые краски и возможности человеческого тела ограничены.

Вся сложность в том, чтобы в таких танцах грань между пантомимой и танцем была сдвинута в сторону действенного танца.

Девушка в лесу или в парке кого-то ищет среди ветвей и разговаривает, безусловно, не с птицей... И, по счастливой случайности, реплики балерины в этом танце хорошо накладываются на текст песни. Редкое совпадение.

В «Соловье» и в музыку, и в танец вложены нежные чувства и любовная игра. Оказывается, иногда легче показать страсть любовника, чем нежность влюбленного. Мешает пресловутая грань, которая разделяет вульгарные знаки от общепринятых норм в поведении людей, в демонстрации чувств. Если в восточных (гаремных) танцах характерные движения бедер — естественные краски, то в движениях девушки из «Соловья» подобное было бы абсолютно неуместным. Потому

что в этом танце могут быть лишь нежные, искренние чувства, юношеская романтика и целомудрие.

Образными танцами считаются национальные хороводы, полонезы и сольные народные танцы, в основу которых заложены пластика, характер, настроение и темперамент народа. Примеры: «Яблочко» (матросский танец), цыганочка, лезгинка, русская плясовая — трепак и т. д. В этих танцах требуется *показать свой характер* — чувство собственного достоинства.

В сольных танцах, как бы ни пытался хореограф нагрузить действие-чувство смысловыми сигналами, очень трудно называть их сюжетными, даже если автор-постановщик делал очень жесткий отбор действий. В этих танцах все чувства безответные и безадресные, если только они не направлены к зрителю. А со зрителем поиграть трудно.

Только там, где двое и более действующих лиц, начинается *адресная демонстрация чувств*, создаются условия для появления конфликта и начинается сюжет (рассказ).

А вообще-то такое понятие, как чувство, к чему относится? К образным телодвижениям или к внешним проявлениям движения души? Может, оно так же, как танец, — демонстрация внутренних конфликтов собственного сознания с подсознанием?

Даже такие ощущения, как прикосновение, запах, ритм шагов, рефлексy, воспринимаются нашими чувствами и выдают ответный психологический импульс, который берет на заметку наше окружение, потому что они, в свою очередь, всегда готовы воспринимать сигналы от нас. Все люди друг для друга — окружение.

Мы говорили, что бесконфликтных ситуаций не бывает. Но, допустим, у героя появилась страсть к героине, которую он впервые увидел издалека. В свою очередь, у героини вспыхнуло мгновенное ответное чувство — любовь с первого взгляда. Далее произошло удовлетворение этих чувств демонстрацией их друг другу, страстными ласками или немедленным физиологическим действием. Ну, не было никакого намека на сопротивление, на изучение характера партнера и т. д. Было только обоюдное прямолинейное движение!

Бесконфликтное? Отнюдь.

Я бы еще согласился, если бы два подгнивших телеграфных столба навалились друг на друга. А у людей была

демонстрация сигналов и символов, пусть «зеркальная», но сигналы присутствовали. Даже если бы герои эти движения души производили только для личного пользования.

В природе никакие чувственные действия не происходят без ритуалов. Может быть, у насекомых все телодвижения бесчувственные, но у некоторых земноводных и пресмыкающихся есть собственные брачные украшения, звуки и манки. У высших животных брачные и стадные ритуалы более сложные. Люди и в семейных отношениях без элементов любовной игры не обходятся. Казалось бы, зачем? Все главные заигрывания были в прошлом, до свадьбы...

Описанная выше бесконфликтная страсть называется совсем иначе. Тем более если это «продажная» любовь. Но тогда партнерша должна хотя бы убедиться, что ее «любовь» оплатят, а это уже конфликт. Даже взаимовыгодный торг по своей природе конфликтен.

Я смогу понять, когда в рекламных целях демонстрируют абсурдную сцену: человек почистил зубы, покрасил волосы, удалил неприятные запахи, вышел на улицу и... вдруг им страстно заинтересовалась неизвестная девица. Ради продажи товара люди могут идти на логические уловки, сознательно вводить наивных покупателей в заблуждение.

А в жизни — взглянул человек, повернулся к кому-то, сделал шаг, жест или просто улыбнулся, это пусть крохотная, но причина для формирования какой-либо картинки. Даже бесцельно прохаживаясь во дворе, мы кому-то мешаем — квартирному вору, влюбленной парочке, сидящей на скамейке, — либо являемся объектом внимания скучающих от безделья стариков.

Во всяком случае **содержание сюжетной миниатюры должно ответить на вопрос: а что же там произошло между людьми?** И тогда будет возможным разговор об отдельных действиях в сюжетном танце. Если на вечеринке что-то *произойдет* и кто-то получит явную *призовую* победу, значит, был конфликт из-за (ради) *третьего лица*. При этом третьим лицом может быть и публика, присутствующая на вечеринке, или просто соперники могут выяснять взаимоотношения, играя на публику, кто же из них первый парень на деревне.

А переплясы и подобные им танцы, где два характера ломают копыя перед третьим или во имя третьего, *это* уже

сюжетный танец. Там появляются зрелищные действия (бытовые картинки), а исполнители демонстрируют зрителям разнохарактерные образы, хотя, казалось бы, это танцы, где показан образ представителей народа.

В образных и сюжетных танцах очень много символических жестов и поз. Много их в эпизодах спектаклей, где невозможно обойтись без пантомимы. Вообще-то талантливые мимы собственной мимикой стараются не пользоваться. На их лице маска. Говорить должна поза, движение, жест и ритм. Мимику видят только первые ряды зрительного зала, так что стоит ли зря напрягаться? А со зрителями можно и нужно говорить на одном «языке», пользуясь общепонятной системой символов.

Пантомимический прием — помощник, облегчающий понимание между людьми и, в принципе, повторяющий двигательные процессы повседневной деятельности. В нем находят отражение мысли, чувства и настроение человека.

При объяснениях, при большом возбуждении мы, не замечая того, очень много жестикулируем.

Первооткрывателями использования символов — знаков, поз и жестов — в танце были исполнители ритуальных и храмовых обрядов. Особенно это заметно в костюме, гриме, движениях и позах исполнителей Южной и Юго-Восточной Азии. Но символика жестов и поз, допустим, индийских танцев западным зрителям непонятна.

Мы-то знаем, что в сольных танцах демонстрируются личные чувства персонажа, где вторым действующим лицом выступает зритель или персонаж, созданный его фантазией. К этому миру подталкивают зрителя автор и исполнитель. А если копнуть глубже, мы увидим в этих танцах открытые или припрятанные автором *символы, рассчитанные на определенную категорию зрителей*. Мы уже говорили о том, что смысл, заложенный в индийский храмовый танец, обращен не к русскому или французскому разумению, а к своим — буддийским прихожанам.

Какие символы, взятые из жизни, прячутся в пластических видах искусства? Откуда они? О чем они могут повесть зрителю?

Рассмотрим самые известные и доступные в нашем понимании, **символы**, которыми мы пользуемся с одинаковым успехом на сцене и в быту (рис. 10).

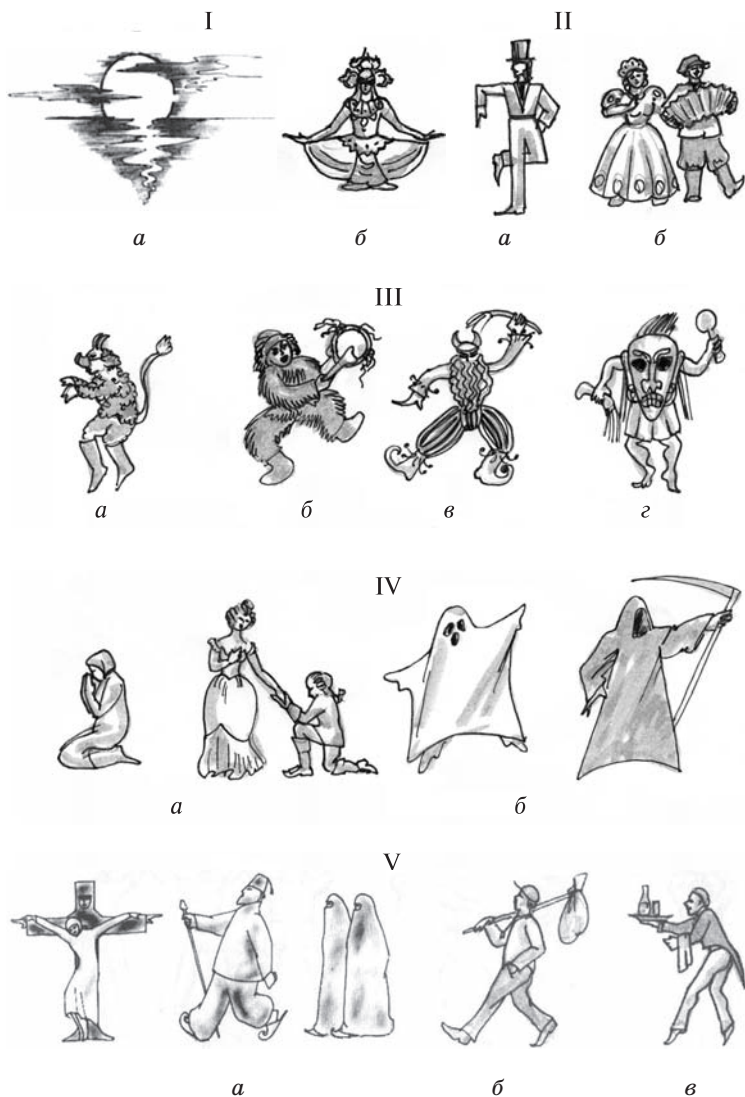


Рис. 10

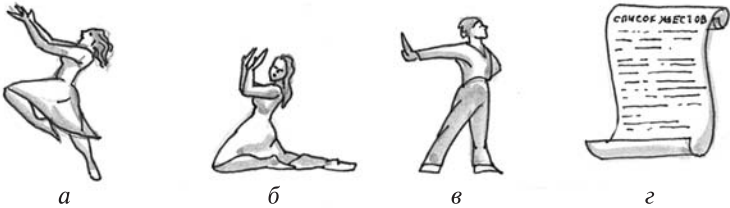
Символические движения и жесты, применяемые человеком в быту:

I: *а* — закат над водой, *б* — танец Солнца; II: Куклы: *а* — танец «Автомат», *б* — игрушки; III: Ряженые: *а* — чёрт, *б* — шаман-колдун, *в* — он же в Китае, *г* — в Африке; IV: *а* — коленопреклонение перед алтарём и дамой, *б* — призраки и смерть; V: *а* — распятие и покорность судьбе, *б* — путешествие, *в* — услужливость.

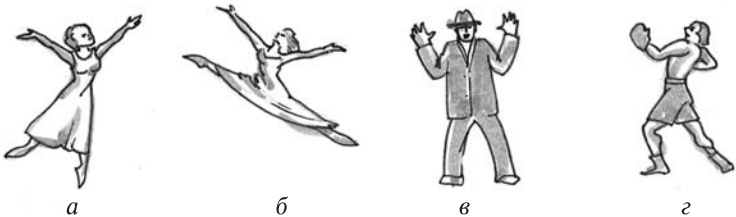
VI



VII



VIII



IX

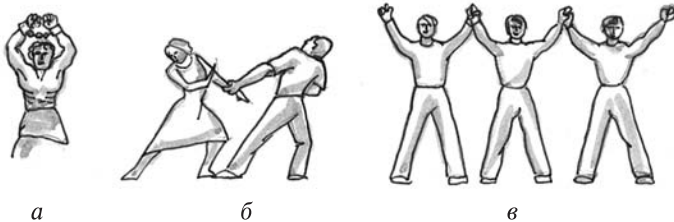


Рис. 10 (продолжение)

Символические движения и жесты, применяемые человеком в быту:

VI: Жесты и позы, связанные с чувствами человека: боль, страдание и т. д., указывают на угнетение органов человека; VII: Жесты: *а* — зовущие, *б* — отвергающие, *в* — отрицающие, *г* — множество других; VII: Позы: *а* — радость, *б* — полёт, *в* — я безоружен, *г* — защита (нападение); IX: *а* — рабство, *в* — несвобода, *в* — единение, общие действия.

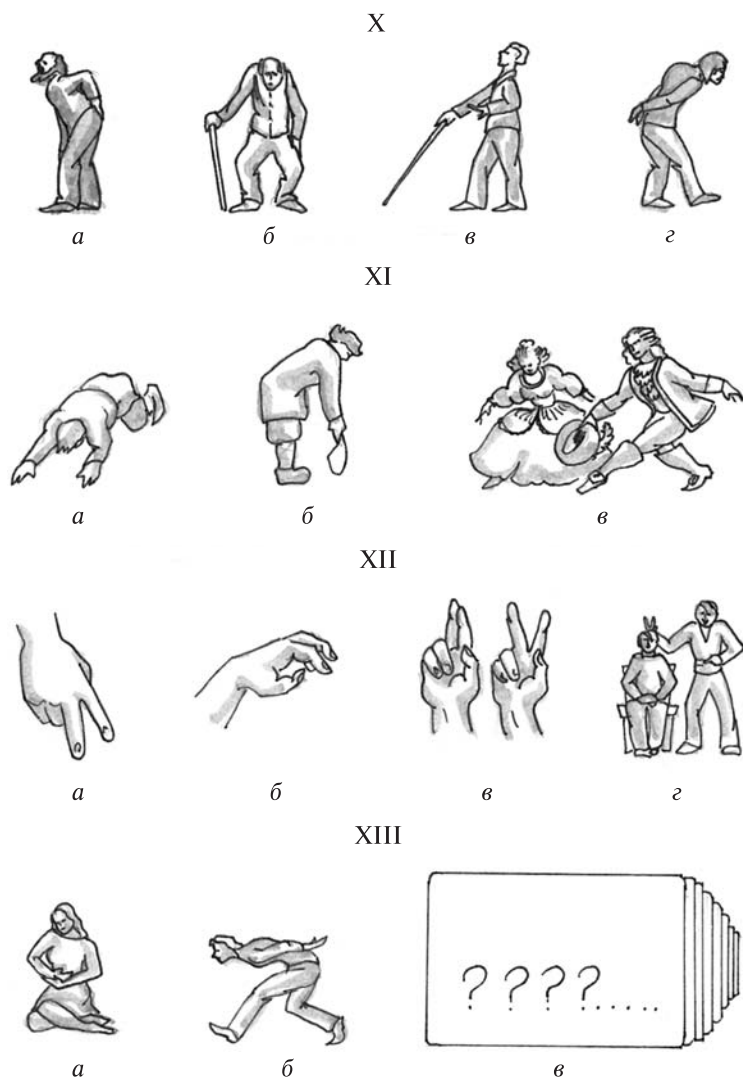


Рис. 10 (продолжение)

Символические движения и жесты, применяемые человеком в быту:

X: *a* — старость, *б, в, г* — физические недостатки; XI: *a* — унижение, *б* — поклоны, *в* — официальные приветствия (реверансы); XII: Жесты, связанные с кистью руки, относятся к мелким жестам: *a* — вор-карманник, *б* — жадность, *в* — клятва и двоеперстие, *г* — победа и «коза». Вместе с позой или движением они становятся крупными. Кисти рук способны на многое; XIII: *a* — материнство, *б* — тяжесть, *в* — рисуйте свои варианты.

Я мог бы оставить несколько чистых страниц, чтобы вы сами могли дополнить мой очень короткий перечень пластической символики, применяемой в образных и сюжетных танцах. В моих рисунках только кулачная оборона и защита, а люди могут царапаться, драть волосы, кусаться, щипаться...

Вспомните военную (боевую) символику и движения, связанные с оружием и средствами защиты. Шлем, щит, доспехи, лук, стрелы, шпаги, кортики и т. д. Она, так же как трудовая и бытовая символика, менялась, усложнялась, но способы применения даже самых древних видов оружия нам известны и понятны.

А положение головы, ее ракурсы — десятки характерных и символических поз.

Так что стоит ли шельмовать пантомиму и драмбалет только за то, что кто-то переусердствовал, перегружая балет или концертный номер символическими жестами, и обеднил танец?! Если вы это замечаете, не повторяйте чужие ошибки. И все!

А теперь ответьте себе, какие оригинальные номера вы сможете сочинить без символических жестов и поз?

Я не зря оставил в рисунках блок пустых клеток — рисуйте свои варианты. Они вам еще пригодятся.

Просто сделайте символы танцевальными.

При сочинении танцевальных миниатюр многие хореографы пользуются общепринятыми символами, специально подобранными к образу сочиняемого номера. Они служат для них *опорными пунктами в действии* и способствуют обзорности всего произведения.

Символизм свойствен человеческому разуму, а поэтому проектируемая модель может быть несколько символической (идеальной).

Полного сходства символов с будущими действиями в представляемом образе танца вначале может и не быть, но символические картинки станут фундаментом, содержащим в себе некоторые духовные, структурные и изобразительные моменты, сходные с будущим оригиналом. Таким образом, символы вступают в прямую связь с творческим актом. Особенно это хорошо заметно при решении эпизодов борьбы изобразительными приемами.

Проследим эту связь при сочинении модели танца, где необходимо показать становление личности в борьбе с религией. Как бы ни изощрялся автор в поиске красок для действий, где зритель знакомится с религиозной силой или ее представителем, ему не обойтись без символических штрихов.

Память услужливо выдает наиболее распространенный религиозный символ — распятие. В наши дни это изображение символизирует все что угодно: тяжелую ношу крестьянина, женщину, несущую все тяготы семейной жизни, фатализм, предопределенность, брэнность существования и даже рабство (зависимость).

Оно и верно. Мы часто произносим, оценивая чью-то жизнь: «Несет свой тяжкий крест», вспоминая евангельский эпизод, когда приговоренный к казни, подгоняемый ударами палок, должен был донести свой тяжелый крест до лобного места, чтобы после восхождения на Голгофу смерть стала для него избавлением от изнурительного наказания.

Распятие всем вам знакомо и достаточно красноречиво объясняет взаимоотношения двух действующих лиц — Неизбежности и Страдания.

А сможем ли мы придумать что-то такое, чтобы у нас *танцевал крест?*

Идея замысла — избавление, освобождение ценой более тяжелых испытаний или в результате прозрения. Решаем, что психологически второй вариант более предпочтителен.

Не вдаваясь в подробности и не представляя себе, какими приемами будут решаться эпизоды прозрения, борьбы и освобождения, проследим, как символика позволяет фиксировать, а позднее донести до зрителя основные опорные пункты конфликта и сюжета в целом.

Распятие, взятое за основу, становится изобразительным стержнем действия, а поэтому должно появиться в экспозиции танца (священник изображает крест, а чья-то душа распята на нем). Первая часть «Шестой симфонии» П. И. Чайковского может стать музыкальной иллюстрацией к этому номеру. А найти запись этого музыкального произведения и прослушать не составляет труда.

В начальном периоде при поиске событий (действий) надо найти наиболее яркие штрихи и показать, пусть иллюстративным приемом, характерные особенности действующих



Рис. 11
Возможный образ миниатюры

лиц. Это может быть молитва у девушки и настойчивое, но завуалированное давление священника на ее сознание.

Молитвенный экстаз прервется случайно замеченным непристойным взглядом или жестом, то есть на короткое время сброшена маска с лица служителя, а этого оказалось достаточным для первого сомнения.

Обобщив общеизвестные факты о том, что религия воздействует не только на психику человека, но и влияет на морально зависимых людей, можно безбоязненно применять более крупные элементы насилия или сладострастия со стороны священника. Дальше — проще. Прозрение. Борьба. При этом могут применяться такие жесты и позы, как сбрасывание с души религиозного дурмана — креста. Девушка оттолкнет крест от себя, а когда тот упадет на землю... свободный полет освобожденной души над повергнутому крестом.

Допускаю, что такое решение слишком прямолинейно и на большой сюжет не тянет. Но мы и говорим о том, что символика, как и пантомима, дает простейшие краски, без полутонов. А художественные краски зависят от вас, господа хореографы.

Я тоже не сторонник лобовых решений, однако... ищите и обрящете.

После того, как определились все символические моменты, стало заметно, что на первый план выдвинуты наиболее

характерные черты, способные вызвать в сознании соответствующую реакцию. В этих устойчивых понятиях все второстепенные признаки затушеваны и отодвинуты на второй план, но потом, при воспроизведении общей модели, связующие детали дорисовываются. Если автору удалось найти понятные и выразительные символы, не нарушающие пластический язык танца, значит, поиск идет в правильном направлении.

Ведь любое условное действие танца конструируется в человеческом сознании через совокупность понятий и образных определений, а поэтому в нашем представлении конкретные образные понятия должны обязательно присутствовать со своими характерными и специфическими деталями.

Таким образом, конкретный символ сохраняет связь с танцем и удерживает в поле зрения устойчивые и существенные моменты объективной действительности. Он действует в единстве с формой и содержанием танца, существуя в пластике тела нераздельно и взаимосвязано. Не поэтому ли *зритель во время спектакля или концерта в попытке осмыслить танец ищет в нем какую-нибудь чувственную опору, образы или символы, которые помогли бы разъяснить значение того или иного танцевального момента*, если до этого ему не пришлось познакомиться с программой спектакля или не расслышал толком название танца? И это естественное желание зрителя надо взять на заметку, так как отвлеченные понятия, не подкрепленные чем-то наглядным и общепонятным, не усваиваются.

Пантомима — это комплекс символических чувственных жестов с мимикой, который помогает донести до зрителей внутренний монолог героя с подтекстом. Мы в разделе «Драматургия танца» говорили высоким слогом, что в литературе подтекст — это намеки между строк, а если это кукиш в кармане? Он невиден, но о нем надо бы сказать свидетелям события — зрителям. Значит, в танце пантомима — это танцевальный текст со смысловыми задачами и подтекст, состоящие из поз, символических жестов и мимики, с раскрытой окраской события.

Пантомима служит приемом наглядной фиксации мысли и действий, оправдывая себя и при сочинении сложных,

комбинированных ситуаций. Но большая форма сочиняемого произведения требует иные приемы и методы закрепления и осмысливания наглядно-образного текста. Содержание всего полотна, раздробленное на составные части, может обозначаться как: свидание, свадьба, драка, бал, шутовство, игра и другими *символами событий*.

Сложный сюжет, появившийся в нашем воображении в виде замысла, имеет весьма расплывчатую, неустойчивую структуру, но уже включается в творческий процесс как основная рабочая гипотеза. Он может представлять собой хаотическое нагромождение нескольких удачных идей и содержать рационально необходимые компоненты предполагаемых действий. Однако не следует бояться его первоначальной рыхлости.

В таком же расплывчатом виде могла появиться идея танца у Н. Надеждиной, где героиня — обыкновенная девушка маленького роста, пигалица. Она тоже символ. Ее рады бы *носить на руках* парни — воздыхатели. Но как должна была поступить хореограф-постановщик танцев в ансамбле «Березка», в репертуаре которого нет дуэтно-классического танца, поддержек и других приемов, кроме как приподнять во время пляски девушку и поставить на землю?

Носить на руках в пляске?

Вполне могло быть так, что идея у Надеждиной была, а сюжетная завлекалочка — интрига — не появлялась.

Ей помог простой жизненный случай.

Представьте себе, что взрослые играют в прятки с ребенком трех-четырёх лет, а пространство ограничено одной комнатой. После того, как ребенок спрятался, взрослые, серьезно комментируя свои неудачи, ищут невидимку. Идут на всевозможные хитрости, чтобы как можно дольше не найти. Ребенок рад. Весь комизм — в серьезности ребенка на тот момент. Вот такая банальная игра легла в основу шуточного танца «Блоха» Надеждиной.

Вспомним сюжет.

Четыре парня шутят над низкорослой девушкой в отместку за то, что она не приняла их ухаживания и добросовестно, на полном серьезе, ползают на четвереньках по полу в поисках «блохи» — девушки.

Она стоит рядом и делает вид, будто сердится, но понимает, что ребята шутят, а главное — они к ней равнодушны.



Рис. 12
Образ танца Н. Надеждиной «Блоха»

Сама собой напрашивается параллель: там взрослые, а здесь парни нарочито серьезные.

В этом танце образность — главный элемент. У парней за шуткой прячется конкуренция за ее внимание. Шутку заводит кто-то, наиболее шустрый из них. Парней-то четверо! И все их шутки сводятся к одному: мы это так... любя!

Где-то в сознании автора закрепился наглядный образ, а необходимый способ решения пришел потом в виде комической ситуации. Вероятно, все так и было. Сцена поиска «блохи» не была подсмотрена. Родители ползали на четвереньках в поисках своей крохи-невидимки. Автор построила свой сюжет от обратного и не ошиблась.

Подобные шуточные картинки Н. Надеждина *ухитрилась применять в развитии действия (!), тогда как многие хореографы выкладываются в экспозиции.*

Такая художественная обработка эпизодов, которые используются как прием, способ воплощения замысла, называют интуитивными находками, а сцены, взятые без видимого изменения подсмотренного сюжета, но в поэтической обработке (танец кукол или автомат), называют наглядно-образными находками, в которых действия *служили опорными пунктами сюжета.*

На сцене много концертных номеров, экспозиция и завязка которых наполнены бытовыми картинками. Складывается впечатление, что у хореографов фантазии хватает только на завлекалочку, а дальше танец продолжается сам по себе, до веселой коды.

Кто нам мешает взглянуть на свою жизнь и на тех, кто нас окружает, со стороны? И уж... если жена (муж) прицепится по какой-нибудь причине, она (он) всю вечеринку, вплоть до прощания, не даст дышать спокойно и напоследок ущипнет, чтобы он (она) не забыл(а) показать себя перед людьми на прощание с лучшей стороны.

А сама по себе вечеринка — это что? Обряд или символ веселья и радости? Нам ведь нетрудно подарить что-нибудь, махнуть рукой на прощание или поздороваться. Мы живем в мире символов и ритуалов.

Так что в сюжетных миниатюрах эти самые символы с подтекстами (пантомимой) имеют право присутствовать и присутствуют. С этим надо смириться.

Проблема не в количестве символики и пантомимы в сюжетном танце. Проблема в сюжете. Где и как найти интересный образ для хореографической новеллы, чтобы рассказать зрителю о чувствах, переполнивших душу человека?

Танцевальное искусство как зрелищное — сравнительно молодое. Если принять во внимание скромное количество сюжетов, которые используются при постановке балетных спектаклей и танцев, то надо безоговорочно согласиться с тематическим приоритетом старших и опытных жанров, начиная от фольклора и кончая изобразительным искусством. И все это несмотря на то, что по предварительным подсчетам поставлено более трех тысяч наименований балетных спектаклей и огромное количество сюжетных и различных танцев. Но зачастую за разными названиями скрываются близнецы.

И сюжетов-близнецов среди танцевальных миниатюр слишком много. Такое тематическое однообразие заставляет иных обращаться к более солидным сюжетным истокам — литературным. Там они композиционно выверены, а поэтому легче поддаются пластическому воплощению.

Мы уже говорили, что хореограф имеет право сочинять по мотивам других произведений, но заимствование

сюжета, тем более известного, дело коварное. *Первоисточник должен быть использован по возможности без искажений, а смысловые акценты лучше сохранять*, так как это произведение может быть хорошо знакомо зрителю, и он по праву будет ожидать традиционную трактовку.

Была произведена постановка балета по комедии Н. Гоголя «Ревизор» балетмейстером О. Виноградовым, но известную всем россиянам немую сцену он не только решил по-своему, а фактически изменил смысл эпизода, отданной на домысливание зрителям — финал. Нет у него полнейшего оцепенения чиновников, получивших сообщение от фельдъегеря, что «К нам приехал ревизор!»

Тогда как автор комедии придумал собственный композиционный прием — *прерванный финал* с оцепенением.

У Виноградова в балете немая сцена не получилась, потому что он не учел или не захотел учитывать известные и вам особенности построения действия в танце, что *пантомимой невозможно объяснить зрителям чью-то должность. Тем более лица, еще не представленного зрителю*. А если персонаж появился, то должен сделать что-то понятное, объясняющее зрителю свою роль в этой истории. Кроме того, любое движение на сцене ломает смысл композиционного приема с «немой сценой» — оцепенением, заложенным автором в комедию. У Гоголя после словесного объявления фельдъегерем о прибытии настоящего ревизора никто не выходит. Чиновники застывают в различных позах до закрытия занавеса (гнетущая пауза).

В поставленном балете появляется и *движется в сторону зрительного зала артист в образе Гоголя* — якобы обличителя взяточничества. Хотя можно и так понять, что приехал новый опытный взяточник, который «умеет брать по чину». И поэтому с чиновников, *отступающих от надвигающейся беды*, опадает вся одежда до трико телесного цвета.

Появившийся ревизор сходу ободрал их до ниточки!

Только так можно понять режиссерский ход постановщика и смысловое решение этой сцены.

Благо, российские зрители знают комедию, знают, кто должен приехать. Читали и вроде бы понимают авторский замысел, но у постановщика *на сцене действие с непонятым намеком*.

Не получилась в балете «немая сцена».

И... появился еще один ходульный персонаж, второй после фельдъегеря, собирающий аплодисменты зрителей только потому, что загримировался и вышел на сцену.

Произведения изобразительного искусства тоже могут дать идею для танцевальной миниатюры, где художник или скульптор в компактном виде раскрывает сюжет своего произведения в застывшем мгновении. Хореографу даются более широкие возможности для развития и дополнения этого действия. А сам первоисточник может быть использован как символический элемент конфликта.

Сложнее найти свою тему в готовом музыкальном полотне, если даже произведение отвечает по своему настроению желаниям хореографа, но музыкальные картинки не всегда совпадают с планом той задумки (с образной картиной или с развитием действий), которую хотел бы осуществлять хореограф. В этом случае поиск может идти, подчиняясь музыкальной программе, или накладываться на сюжет музыки, написанной заранее.

Вывод неутешительный.

Все перечисленные способы игры разума являются наглядными примерами того, что надуманные представления могут вызывать по сходству или противоположности другие картины, и доказывают, что они как явление в образном видении сочинителя неслучайны. А в процессе поиска интересных событий направляются теми логическими связями, которые ищет и устанавливает хореограф. Весь вопрос в том, как практически воздействовать на творческий поиск и по какому руслу его направлять.

Неоценимую услугу может оказать своеобразный каталог, о котором профессионалы говорят с большой долей иронии. Но так или иначе при направленном поиске автор перебирает в памяти большое количество сюжетных вариантов в поиске того, который его может удовлетворить. Иными словами, *в сознании человека накоплено много материала, но он разложен без определенной системы и, кроме того, имеет тенденцию прятаться так глубоко, что отыскать сюжеты бывает трудно или они просто напросто забываются.*

В первую очередь в тематическом списке окажутся краткие описания известных и оригинальных произведений,

к которым есть творческий интерес. Постепенно каталог об-
растет и позабытыми сюжетами (некогда поставленными).
По мере накопления они расположатся в определенном по-
рядке, которому надо способствовать. Для этого необходи-
мо выработать систему, согласно которой разложить каж-
дую тему по полочкам.

Не думаю, что авторские (собственные) темы вскоре по-
явятся среди них, но облегчится ориентация среди исполь-
зованных сюжетов.

ГЛАВА 8

ОТ ЗАМЫСЛА К СЮЖЕТУ

В сюжетном танце (балетном спектакле) всегда налицо и события, и эстетика движений — композиция танцевальной лексики.

Зрителя можно впечатлять драматизмом изображаемого события, остротой выявленных характеров, энергией жизненного движения, а гармония линий и красок, которыми манипулирует постановщик, — его профессиональная потребность. В любом случае все это проникает в сюжет.

Художественное творчество включает в себя три основных этапа.

- | | |
|---------------|--|
| Первый этап — | сам процесс сочинения, работа над сюжетом и музыкальной окраской. |
| Второй этап — | воплощение. Его можно назвать репетицией повествования, в процессе которого возможны исправления, дополнения в сюжете, с изменениями в смысловой и музыкальной окраске произведения. |
| Третий этап — | повествование, демонстрация спектакля или танца. Здесь многое зависит от исполнителей (артистов, музыкантов, технического персонала) и... зрителей. |

Да-да, зрители дорисовывают в своем воображении те детали, которые им оставил автор для домысливания. А таких деталей для домысливания в пластических видах искусства, как скульптура, балет, пантомима, много. Они всегда были, есть и будут. Ценность этих видов творчества, отражающих жизнь, определяется драматизмом или психологией, заложенной в линиях и позах, динамике и образах, оказывая определенное воздействие на зрителей.

Вспомните известную античную скульптуру «Меркурий». Бегущий (летающий) юный бог информации и сообщений (новостей). Что в нем необычного?

...Догадался древний скульптор приделать крылышки к щиколоткам Меркурия, а я, честно говоря, не представляю себе позу взлетающего бога. Может, действительно махал ногами или ухищрялся летать стоя, и сопротивление воздуха ему нипочем? И ничего, весело смотрится! Не откажешь скульптору в изобретательности. Из мифов нам известно, что боги летали, если Зевс-Громовержец, метая молнии из облаков, как-то попадал с горы Олимп на небо.

А вот тема про барышню, которая подбросила своего новорожденного к дверям бедняков, может стать перспективной. Во всяком случае судьба самой мамы и подкидыша могла начаться на сегодняшней дискотеке, в современных квартирах и на тусовках, а закончиться...

В прошлые века подкидыши оказывались «незаконными» отпрысками графов да князей. Их ожидала судьба золушек или человека, пожелавшего отомстить кому-то за свою поломанную жизнь, — вспомните графа Монте-Кристо. У нынешних героев могут быть другие психологические установки — сделать себя! Подать через годы обнищавшему родителю милостыню с памятной для него вещью и уйти. Жестокость порождает жестокость?

А как будет выглядеть на этом фоне всепрощение?

Назовем тему условно — «Подъезды». Двор большого дома. Обобщенный рассказ о героях и героинях улицы, падение и прозрение, семейные сцены, вынесенные на суд двора. Комические и трагические происшествия, где участники такие же уличные герои, как и главный персонаж.

Рассказ о трудном прозрении человека, который начал прислушиваться к совести... и другие темы.

А чем не устроил бы меня сюжет о парне, потерявшемся в виртуальных мирах и запутавшегося в электронных грезах? Парень шел в «сказку», а в итоге попал в наркотическую паутину. Беда родителей и девушки, которая... и т. д. Вполне нормальная тема. Проблема, на мой взгляд, в одном: как долго тянулось и как произошло увлечение наркотиками? Но не это главное. Найти бы интригу с цепочкой действий, где грезы и реальное сталкиваются и требуют от героев принятия каких-то решений.

Мы часто говорим о столкновении личных и общественных интересов. О сознательно выработанной в себе готовности поставить интересы общества выше собственных пристрастий. Но в этом остром конфликте личного и общественного нельзя упускать из виду, что за *личным* стоит *личность*. И готовность поступиться своим личным есть проявление нравственной силы личности, а не уступчивости, безволия или фанатизма.

Мне не нравится терминология, которая разделяет темы на производственные и морально-этические. И не потому, что я робею перед сухими терминами. Морально-этические и морально-бытовые темы не вырывают нашего современника из общественной жизни, из той самой производственной темы, которая им снится по ночам так же неотступно, как мораль и этика.

Увлекаясь любой темой, хореограф всегда задает себе вопрос: сможет ли состыковать в своем замысле изобразительные краски с танцевальными возможностями? А эти возможности и препоны увидишь не сразу.

Невозможно перечислить темы для серьезных сюжетов, полных драматизма и неожиданных поворотов. Они — вокруг нас. Поэтому возьмем тему попроще, без психологических наворотов. Обычную, лирическую.

Под балконом, у калитки — серенада влюбленного.

Будем помнить, что не только шулер или махинатор умеет организовать ситуацию и привлечь внимание к своей особе.

Это может сделать каждый.

Песня под гитару или гармонию... Там, где музыка, всегда собираются люди, случайные прохожие и под аккомпанемент героя (нанятых музыкантов) пританцовывают. Возникает стихийный ансамбль — танцульки. А у девушки своя проблема. Ей надо незаметно выскочить из дома, и она знаками просит кого-то отвлечь внимание родственников и ухажера, чтобы разыграть его. В нашем сюжете, может быть, появится общая игра-танец «Прятки» в толпе, где влюбленный наконец-то заметит свою девушку и... Радость встречи!

Но тут кто-то из родителей может выйти и застать свою дочь в объятиях кавалера и...

Да, с экспозицией и завязкой нам было легко. С развитием действия тоже не было проблем, а к финалу мысль застопорилась. Что-то мешает, где-то перемудрили. А-а,

лишними в сюжете оказались родственники! Они требуют для себя какие-то действия и «тексты».

Попытаемся обойтись без них и сменить действия в завязке. Девушку влюбленного введем в сюжет с подругами. Пусть она действует с ними и прячется за них, чтобы мы могли продолжить забаву с прятками.

Что же мы сейчас сделали?

Это был наш первый шаг от замысла к сюжету танца, и мы случайно произвели **первичный отбор действий**, когда отказались от одних персонажей и передали действенные «реплики» ее подругам — *изменили «тексты» некоторых участников.*

Отпала нужда в декорациях: в жилище, балконе, калитке с забором. Теперь можем *сменить и место действия*, а поэтому назовем наш танец «За околицей».

И все? Неужели дело оказалось таким простым? Стоило ли городить городьбу, чтобы без напряжения перейти от замысла к сюжету? Всего-то поменяли две-три составляющих (перебрали несколько действий) — и уже виден финал: радость влюбленных, танцуют все!

Спрашиваю себя: «И кому это будет интересно?» Ладно, поиграли люди в свидание. В общем, не люди, а какие-то безликие функционеры...

Нынешняя молодежь не ходит на пыльные пятачки. Им надо, чтобы все было «тип-топ» и под крышей. И посиделки-тусовки сегодня обходятся без хороводов и переплясов, хотя... Молодежь танцует, каждый сам по себе. Других не видят? Видят!

Сегодня, как и в былые годы, парни и девушки встречаются, заигрывают, шалят, разыгрывают друг друга, влюбляются, ревнуют и переживают. Внешне вроде бы все происходит так же, как и в годы модных кадрилей.

Может, полсотни лет тому назад люди умели поиграть в вечеринку? Покуражиться на людях за околицей или у пруда. Себя показать? Неужели некоторые сюжеты надо будет предварять словами: «Это было в деревне Ольховке»? Мол, так было когда-то, где-то... Простенько, со вкусом. Не так, как нынче.

Стоп! А может быть, замысел не развивается в полноценный сюжет, потому что у героев действительно нет ни лица, ни характера?

Как я мог забыть, что без интересной личности интрига просто немыслима?! Любое событие привлекает внимание свидетелей запоминающимся участием в нем интригана — человека, способного взбудоражить спокойное течение жизни, внести в происходящее некую перчинку. Поэтому какие бы мы ни придумывали действия, они должны идти от характера, от образа наиболее интересного для автора героя события.

Делаю для себя вывод, что простенькие сюжеты требуют к себе серьезного отношения, а главное — наличие интересной личности.

В нашем запаснике есть личность! Когда в главе «Источники вдохновения» мы определились, что любой сюжет начинается с замысла, и приглядывались к образу Сергея Есенина, появилась надежда — вот он, будущий герой!

Допустим, мы решили не отказываться от своего замысла «Поэт», и теперь самое время начать работать над будущим повествованием. Нам уже видится образ спектакля с неясной интригой. Надо бы поторопиться с сюжетным образом поэта, который со временем станет контуром сценического образа. Нам нужна ясность!

Понимаем, что Есенин — человек сложной судьбы, но *с нежной душой*. Это уже что-то! Но мы не знаем, как к нему на самом деле относились люди из его окружения, каким его видели, если поэт В. Маяковский называл его опереточным, бутафорным из-за его вкусов в одежде.

Что подтолкнуло деревенского поэта-гармониста к самоубийству? Только ли белая горячка? Может, его угнетала неизлечимая по тем временам болезнь? Или он не вписался в новую действительность, а патриархальная деревня с ее многовековыми традициями вымирала на глазах? Деревня, которая для Есенина сливалась с понятием «Родина», разваливалась, нищала и получила вместо лучезарного будущего большой кукиш. Может, причина его трагедии в этом?

Может быть, он услышал шаги военного коммунизма и понял, что партийным поэтом ему не быть, а его — патриархального — новая власть не потерпит?

Судя по стихам, Есенин — жизнелюб и повеса, а не могло быть так, что он читал свои стихи сельским девчатам, которые ими восхищались и при этом больше тянулись к нему как к гармонисту? Современники вспоминали, что Есенин пел и мастерски играл на тальянке. Значит, в юности ему

хотелось, чтоб его признавали поэтом! А пока он развлекал и пел на посиделках, более опытные ухажеры могли разоб-
рать девушек и оставить шестнадцатилетнего гармониста
с носом, что било по самолюбию застенчивого и капризного
человека. Он уехал... хотя проскакивает в его стихах при-
знание: «Разговорчивая тальянка уговаривала и не одну».
Значит, успехом пользовался!

И еще одна загадка. Почему в его поэзии так много го-
ворится о чувствах человека, прожившего свою жизнь до
конца? Почему у тридцатилетнего человека часто слышатся
мотивы, созвучные раннему увяданию природы?

Можно ли начинать определяться с рассказом о поэте, не
завершив работу над его загадочным образом? Не вставим
ли мы его в нереальный сюжет?

И у меня появилось странное желание, для сценариста
вполне естественное, прямо сейчас *заняться повествова-*
тельным и музыкальным наполнением замысла, который
зыбкими фрагментами вспыхивает, ускользает или пытает-
ся закрепиться в памяти. Но чаще всего интересные дета-
ли не стыкуются между собой. Что же делать? Может, на
первых порах лейтмотивом его музыкального образа взять
песни разных композиторов на его стихотворения? Не под-
толкну ли я к плагиату композитора?

Работа над образом, изучение атмосферы мест обита-
ния героя могут подтолкнуть нас к видению возможных
событий в его жизни. Надо попытаться исчерпать себя на
избранной теме. И попытка не пытка. Продолжим экскурс
в неведомое. Не бросим замысел на половине пути...

Если принять за основу, что замысел — образ интриги
с интересной для зрителя личностью, тогда дорогу от за-
мысла к сюжету представим себе как некую сказочную раз-
вилку, где стоит камень-указатель:

- направо пойдешь — найдешь образность, но придется
приглушать яркие сцены;
- налево пойдешь — найдешь хороший сюжет в ущерб об-
разности;
- прямо пойдешь — к композитору попадешь с туманным
замыслом.

Куда идти? Где главная дорога?

Все направления важны, а *композитор*, как ни кру-
ти, *будущий соавтор!* Было бы неплохо подключить его

к сочинению с самого начала, с замысла. Чем черт не шутит, порой тональность маленькой музыкальной пьесы наводит на такие образы, что... Чайковский вообще подтолкнул своими лебедиными сценами хореографию к новой форме! К художественной выразительности.

Интересно, к композитору Петру Чайковскому кто-то приходил с замыслом или с подробным сценарием? Это две разные вещи!

Я думаю, что М. Петипа не работал над сочинением сюжета, а поэтому не был готов к лебединой песне. Ему принесли партитуру и либретто. Он только доработал сюжет! Для него лебединая тема оказалась полной неожиданностью, а Л. Иванов был готов и, вполне возможно, у него уже были приготовлены варианты в пластике.

А вообще-то далеко не так, что при сочинении сюжета приходится стоять на перекрестке с дорожным указателем, где всего три направления. Их намного больше. Давайте приблизительно подсчитаем, сколько же их на самом деле по дороге от замысла к сюжету?

— Нужны драматургические образы главных героев? Да!
— Нужен образ интриги (с атмосферой события)? Да!
— Нужны образы эпизодов (место события)? Да!
— Нужен общий образ танца (балета)? Да!
— А танцевальные образы главных действующих лиц?
Да!

— Нужны музыкальные образы? Да!
— А декоративно-художественные образы (декорации, свет, костюмы)? Да!

— И все эти идеи должны идти от балетмейстера? Да.

Конечно, балетмейстер что-то делает в соавторстве, но основное надо предрешать ему одному.

С образом главного героя мы, казалось бы, определились. Пофантазировали. Представили себе поэта не таким, как он описан в воспоминаниях и комментариях о его творчестве. Есть там намеки и на музу поэта.

Кое-что мы смогли найти или знали заранее, что ею была Айседора Дункан. Да, та самая... Американская босоногая балерина! Но ни по времени ее появления в России, ни по характеру Айседора не подходит на роль первой музы Сергея Есенина. Есенин в лайковых перчатках и штиблетах появился в богемных кругах намного раньше!

Музой могла быть неизвестная нам, умалчиваемая самим поэтом, женщина, которая была своим человеком и в богеме, и в ресторане — в кафе «На Тверской», где процветали самые вульгарные нравы.

Но у нас есть право закрывать глаза на некоторые биографические нюансы и сочинять по мотивам... биографии поэта! Ведь в наших чувственных образах не только лирика. Есенину надо было публиковаться, пробиваться в свет.

Его могла заметить женщина, пусть даже в кафе «На Тверской», которая решила сделать широкий жест и вывести деревенского поэта в люди, а приехавшей на гастроли в Россию знаменитой танцовщице тоже запал в душу симпатичный блондин из-под Рязани?

При любых методах работы над образом надо присмотреться к герою со всех сторон и, как говорят юристы, выслушать все заинтересованные стороны.

Поскольку мы упомянули юриста, представим себе, что главный герой у нас не поэт, а преступник, и применим чувственный метод, который первым включается в работу над образом, потому что *чувственные образы — наша первая реакция на интригу.*

Чувственный образ. Перед нами рядовая ситуация — кто-то извиняется за свои проступки, или более сложный случай — раскаивается преступник, который понял всю глубину своего нравственного падения и желает вырваться из порочного круга преступлений.

Рассмотрим вторую ситуацию с позиции жертвы (случайного свидетеля), юриста, самого преступника, соучастника преступлений, не пожелавшего раскрыться. И в результате один и тот же конфликт приобретает очень разные смысловые нюансы, а содержание рассматриваемого конфликта станет предпосылкой к появлению нескольких представляемых понятий-образов.

И действительно, если вы — юрист, то увидите в раскаившемся преступнике человека, который имеет право рассчитывать на помощь, понимание и сочувствие, но все же по законам общества он остается преступником. При этом члены преступного мира делают свои выводы... Раскаившийся опасен для них. Он теперь в их понимании размазня и даже предатель, способный раскрыть кое-какие нежелательные

тайны. И среди преступников могут быть готовые раскаться, однако что-то их останавливает.

Не бывает безликих жертв...

Теперь о преступнике. Можно войти в положение человека, очищающего душу от накипи, можно проследить весь его путь от падения до внутренней борьбы с самим собой. Можно и даже нужно, если для нас он — художественный образ.

Только так собирается запас впечатлений при взгляде на проблему со всех сторон, а возникающие чувственные образы, обогащаясь смысловым и логическим содержанием, становятся опорными пунктами (запасником) накапливаемых текстов. Благодаря соединению воспринятого впечатления с внутренним или навязанным смыслом (содержанием) в сознании автора воспроизводится обобщенный многомерный образ отражаемого предмета, в котором чувственные и логические моменты неразрывны.

Наглядный образ. Нечто схожее по своим результатам в работе с замыслом дает наглядно-образное воображение, где вместо подсмотренных реальных ситуаций или впечатлений, полученных из информационных источников (литература, телевидение, радио, газеты, беседа и т. д.), используются уже созданные профессионально-образными приемами прототипы отображаемой действительности, обобщенные или типичные.

Если нами замыслился сказочный или мифологический образ, допустим, Хозяйки Подземного озера, водяного, гнома или черта и т. д., в памяти тут же возникают фигуры из известных хореографических произведений. При этом кто-то из них будет напоминать своим обликом высокомерную царственную особу, другой — классического героя мультфильмов, но они немедленно включаются в рабочую цепочку.

Какие же функции призваны выполнять наглядные образы в авторском арсенале?

При обучении — познавательные. Благодаря им раскрываются опробованные свойства и структура выразительных возможностей танцевальных образов, то есть они являются средством получения новых знаний.

Во время работы над сюжетом — подсказывают творческий путь, наталкивают на мысль, указывают выход из затруднительного положения.

И главное — обеспечивают связь с воображаемой ситуацией.

В предстартовый период наглядные образы дают возможность воспроизводить в воображении поведение действующих лиц, наполнять эпизоды временно заимствованными персонажами. Они однородны с отображаемой действительностью, отражают структуру действия и отдельных его фрагментов, становятся обобщенным носителем художественного содержания и обосновываются опытом предшественников или личным опытом.

Наглядность может быть вариантом опробования чего-то подобного, проверенным при иных танцевально-образных задачах. И конечно, может служить в качестве этапного эскиза танцевального образа, воспроизведенного автором в процессе сочинения, или быть опорным или временным фрагментом.

Каждый наглядный образ несет в себе крупицу рациональной мысли. В процессе варьирования с большим количеством подобных примеров, при подборе выразительных средств образная задача расчленяется, и для каждого художественного фрагмента подыскивается свое смысловое и пластическое содержание, чтобы впоследствии соединить в единое целое разрозненные находки, если они не мешают друг другу.

Ассоциативной игре наглядными образами каждый из нас обучен с детства. Детские игрушки — материализованные образы всамделишных занятий и взаимоотношений людей (репетиция жизни). И, пользуясь ими, мы загодя начинаем тренировать свои поведенческие навыки, учимся применять их, контактируя с уменьшенными моделями реальных предметов. Кто любил играть в детстве, тот приобрел наглядно-образные навыки и получил жизненный багаж, потому что в играх, поначалу копируя, мы получали опыт познания и развивали способность собственного сознания воображать, выдумывать.

Вернемся к образу нашего раскаявшегося преступника.

Много ли наглядных (танцевальных) примеров может извлечь из своей памяти хореограф? Были корсары, хулиганы, разбойники из детских балетных спектаклей, а раскаявшихся... Я что-то не могу припомнить. Хотя есть! Тот же принц из балета «Жизель» чем не преступник? Авторы спектакля не

обвиняют его напрямую в сумасшествии и смерти наивной девушки-крестьянки. Оказывается, принц не задумывался о возможных последствиях легкого флирта и о том, что деревенские девчата тоже могут страдать.

Авторы балета поступили очень мудро — роль судьи отдали зрителю. Мы, зрители, — единственные свидетели раскаяния, душевной исповеди принца и Ганса, виновного лишь в том, что, не сумев обуздать чувство ревности, выдал, что ухажер Жизели принц отдыхает в их деревне и обманывает Жизель. Ганс выносит из его домика шпагу. Это становится шокирующим сообщением как для односельчан, так и для случайно остановившейся у них невесты принца Батильды со своей свитой и главным образом для влюбленной девушки. Добросовестный поступок Ганса становится причиной трагедии — смерти Жизели.

Казалось бы, в спектакле никого не судят за содеянное. Никто не указал на виновного пальцем. Суд собственной совести — самый действенный способ признания своей вины, но... Принц приходит ночью, крадучись, к ее могиле.

Вернемся к поэту.

Алкоголизм, наркомания — самая болезненная зависимость, от которой не избавляют увещания, угрозы и другие методы воздействия, пока сам человек не решится порвать с пороком. А Есенин понимает свою зависимость и часто упоминает, что утопил свой талант в стакане. Богема расслабила его тормоза, и вполне возможно, что в этом повинен и его талант частушечника и гармониста — редко какого музыканта выпустят трезвым из-за стола... И сразу вопрос: какими красками показать нашего героя поэта? Без морализмов, без афоризмов типа «пить — здоровью вредить», но так, чтобы кто-то понял: «Сказка — ложь, да в ней намек...»

Белая горячка, белые сны — вполне реальный финал, где среди болезненно-бледных призраков появляются, исчезают или мельтешат перед глазами те, кто был близок поэту. Он сам как черное зеркальное отражение, как почерневшая совесть появляется перед его глазами. Суд совести... Второе «я» исчезает в собственном бредовом омуте или уходит в зазеркалье вслед за ним.

Может быть, так закончится сценическая судьба поэта?

Мы не выкрали ни одной образной детали из «Жизели», не затронули смысл покаяния. Мы так же, как авторы этого

спектакля, можем многомудрым намеком указать на причину гибели поэта в пьяном угаре. Мы всего-навсего воспользовались тем же *способом осуждения* нашего героя, который был опробован в балете «Жизель». Там тоже присутствует авторское умолчание с переключением домысливания причины трагедии на зрителя, который вправе обсудить и осудить поступок принца, а наш, современный зритель может задуматься о жизни поэта, растроченной напрасно.

Так что же нам делать, если контакт с воображаемым предметом или явлением отсутствует? Не было в танцевальной практике подобного наглядного образа, и в жизненном багаже автора тоже не просматривается? Дело-то для хореографа нешуточное — надо создать скандальный образ поэта.

В таком случае попытаемся воспользоваться способностью нашего сознания *воображать* — *сочинять, перевоплощаясь в предполагаемого героя.*

Перевоплощение — *это переход в воображаемый образ.*
Легко сказать...

Каждый человек в какой-то степени лицедей. С той лишь разницей, что выдумки разных людей определяются их способностью фантазировать.

Вообразить себя в какой-либо ситуации или в чем-то образе равносильно составлению плана (эскиза), по которому после детальной проработки может строиться каркас предполагаемого действия (образа). Человеческое сознание может входить в чьи-то обстоятельства, запоминать, анализировать, сопереживать, создавать и синтезировать из отдельных ощущений и предположений цельные образы, отражаемые или выдуманные.

Творческое воображение — *фантазия* — настолько совершенный инструмент, что зачастую художник воспроизводит в своем сознании образы даже при отсутствии контакта с предполагаемым предметом (действием), то есть умозрительно конструирует фантастические видения, существенно отличающиеся от тех, какие могут встретиться в практической деятельности. Это образные игры памяти и воображения. Это представление и своего рода творческая способность сознания к преобразению действительности.

Почему мы начинаем подыгрывать детям и включаемся в игру на полном серьезе? Надо авторам учиться на детских играх! Может быть, я циничен, но говорят, что истинно

влюбленные продолжают свои любовные игры до глубокой старости. И верится с трудом, и нет возможности проверить, пока сам не доживешь до такого возраста.

Невзирая на свои сомнения, делаю попытку слиться с образом поэта, переживать и представлять, как он воспринимал свое окружение и атмосферу событий того времени, подключая самые яркие и известные нам фрагменты из его жизни...

...Революционная смута, политизированное время. И у белых, и у красных — свои добровольцы под угрозой штыка и пули. Растерянность творческой интеллигенции. Поэты и прозаики продолжали дописывать начатое до революции или ударились в воспевание хулиганства и бандитизма. А ура-революционная тематика не отражала истинное настроение масс.

И те и другие бьются за правое дело. Наступила демократия пули, кожаных курток, клоунских красных галифе и... тоска по потерянной монархии.

Политические события, к которым наши герои не имели никакого отношения, нет смысла показывать в есенинском сюжете. Но как их обойти?

Я перевоплотился и стараюсь глазами поэта увидеть рядом с собой музу. Ту, которая содействовала «моему» вхождению в богему и материально поддержала «меня»... Не вижу. Может, из-за того, что у меня нет о ней никаких свидетельств? Неужели ее придется придумывать? Может, она — символическая ДЕРЕВНЯ (героиня стихов) или безрезка?

А если эта муза была женой какого-нибудь дельца-мецената или богатой вдовой, которая когда-то облагодетельствовала поэта и... пропала в смутное предреволюционное время?

Куда же ты запропастилась, моя муза (то есть муза поэта)? Кругом развал, а мне на что-то надо жить в ресторане. Что это? Ресторан заполняется вооруженными людьми... Увели двоих бывших офицеров и несколько пьяных буржуинов для проформы. Из буржуа будут трясти деньги — они откупятся. Но не может быть... Среди кожаных курток — вчерашняя муза с красным бантом на груди? Поневоле протрезвешь! Выстрелы на улице. Тишина, кого-то расстреляли. Люди бросились к окну...

Ура! Получилось.

Мне удалось в одном эпизоде показать что-то революционное и сменить застольную власть в ресторанной богеме. Почему бы музе не уйти за ширму и появиться вновь перед господами в кожаной куртке в *красных нарядных галифе*. Ведь она тоже из есенинской бутафории!

Муза «перекрасилась» и теперь Сергея не замечает.

Единственная неувязка: как они познакомились? Не могла она появиться в жизни Есенина и на сцене просто так, ниоткуда, как дочь колдуна в «Лебедином озере». Даже если мы напишем в либретто, что ею была «мадам Блинова», вопросы остаются.

Чем они могли заинтересовать друг друга? Любовь? Патрионаж? Меценатство? А вот теперь она с комиссарами!

Если это могло произойти именно так, тогда Есенину придется искать другую музу. И очередная муза появится — Айседора Дункан! Деловая, милая. В ней слабовольный, поэт чувствовал что-то надежное, прочное.

В своем богемном окружении он жил полукрестьянской жизнью, признаваясь себе:

С того и мучаюсь, что не пойму,
Куда несет нас рок событий.

...Мы смогли увидеть поэта и его окружение с помощью нашего воображения всего лишь в одном эпизоде, но предыдущих контактов с музой мы так и не нащупали.

Способностью действовать (жить) в образе другого человека должны обладать авторы литературно-драматических произведений, чтобы прочувствовать внутреннюю сущность создаваемого образа, сопереживать и сливаться с характером и потребностями героя. А *пластика, темпермент, грим и костюм являются внешними средствами перевоплощения*.

Воображаемые образы способствуют более рельефному выявлению таких сторон и свойств окружения героев, которые в обыденной жизни скрыты под покровом второстепенных деталей. Они помогают глубже проникнуть в суть воображаемой действительности и лучше ее понять.

Хорошо, что увиделись какие-то фрагменты будущего сюжета, первые мизансцены, но это еще не отбор действий,

выбирать пока не из чего. Это попытка хоть каким-то образом выстраивать каркас сюжета.

В работе над замыслом нам очень помогли чувственные, наглядные и воображаемые образы героев и действий. Они-то и есть те самые творческие крылья автора, но где-то рядом бьет копытами рабочая лошадь автора — *восприятие, которое я считаю одним из главных инструментов творчества.*

Восприятие — *постоянно действующий накопитель творческого материала.* Это учебный, жизненный, информационный и профессиональный багаж нашего сознания и подсознания, то есть все, что уже стало фактом мысленно-чувственного отображения действительности в нашем сознании.

Важно то, что мы этим багажом обладаем и должны подпитывать его новой информацией.

Теперь, когда стало ясно, что нам явно не хватает конкретных фактов о жизни поэта, назрела необходимость в обновлении и пополнении материала в запаснике.

Полистали воспоминания литераторов есенинского периода и, конечно, внимательно присмотрелись к Айседоре Дункан. Пишут, что она была красивой бестией и деловой машиной, зарабатывающей на жизнь своим творчеством. А что для нее значил поэт?

Мы знаем, что принцип восприятия сводится к тому, чтобы из всего увиденного, пережитого или прочитанного сохранить и использовать в памяти только наиболее важное. Однако вместо объемной картины в памяти чаще всего остается лишь бледная копия реального или воображаемого события без красочного ореола подробностей. *Такая избирательная забывчивость свойственна и авторам воспоминаний, которыми мы пользуемся.* Нам надо об этом помнить.

И что же? Убрали излишне яркие краски, повествующие о творчестве Айседоры, и видим, что она не могла бы нянчиться с поэтом. Не тот характер. А тешиться над ним, разыгрывать вечно хмельного забияку... На такое она вполне могла быть способна! Я не думаю, что Айседора часто посещала холостяцкую берлогу поэта-забуддыги, если сама к этому времени не пристрастилась к «рашен водка». Да и о чем они могли долго беседовать? Она успела выучить только самые необходимые русские слова.

Я с трудом представляю себе Айседору на кухне у Есенина, скорее он пользовался кухней своей обеспеченной «пассии» (запомним эту мысль).

А могли же там быть и любовь, и привязанность... Но как бы то ни было, в процессе осмысления и сортировки информации о наших персонажах одни признаки затушевываются, как несущие избыточную информацию необязательного порядка (Айседора хоть и была пассией, но не видится мне сиделкой у Есенина), другие, наоборот, выделяются и даже подчеркиваются (поэт нам видится нежным, несамостоятельным, тянущимся к теплу, к мамке).

Значит, вот эти, вторичные, признаки несут в себе нужные ассоциации и логическую основу воспринимаемых образов и событий. В дальнейшем *обобщенный материал становится носителем рациональных знаний — активным багажом памяти*, являясь источником творческого мышления и постоянно взаимодействуя с чувственно-логическим механизмом познания, способствует более глубокому отражению художественных свойств сочиняемых действий и образов.

Однако процесс обобщения требует, чтобы полученная информация не была жестко связана с определенной ситуацией, а могла бы абстрагироваться — отрываться от единичного события и, собираясь из отвлеченных частных, служить плацдармом для определения и выработки закономерных признаков. Мне помнится, что в стихах (кабацких сценах) прорисовывался облик поэта-скандалиста с петушиными наскоками на неких соперников из окружения милой, чтобы она его заметила и оценила. Женщинам нравятся дуэлянты.

А могла же быть у нашего героя другая причина для скандальных сцен? Какая?

Допустим, нам известно, что за музой поэта всегда тянулся шлейф поклонников. Потерявшаяся в пучине смутного времени, она вновь появляется в ресторане, но уже в команде с новыми хозяевами страны. Теперь она в их свите. Протрезвевший Есенин понимает, что она не хочет его замечать! Такое в жизни могло произойти.

И тут же появляется дама (богатая американка сорока с лишним лет в окружении репортеров), которой его представляют как российскую знаменитость.

Айседора могла бросить благосклонный взгляд на чудаковатого, известного в богемных кругах поэта. Экзотичный поэт из экзотичной для американки страны... Она могла, много позже, прощать ему мужиковатость, какие-то скандально-петушиные выходки. Есенин пишет о себе, что был худощавым, невысокого роста, не забывая про светлую шевелюру и голубые глаза.

Зарабатывал и на своей внешности? Рекламиривал свой образ в стихах? О-о, сколько появилось деталей!

Как хорошо, что восприятие подбрасывает новые образные штрихи поэта и его женщин, которых он называл одинаково — «милая». Большинству стихов Есенина не предпослано посвящения какой-либо конкретной женщине... Неизвестная муза и нигде не названная Айседора почему-то воспринимаются зрелыми, опытными и обеспеченными дамами, у которых (боюсь в этом признаться даже себе) он... на содержании.

Может, я сгущаю краски и умышленно выставляю своих героев в неприглядном виде? И поэт перестает быть в моих глазах положительной личностью?

Я знаю, что время сохранения воспринятого материала целиком зависит от того, насколько сильным по эмоциональной окраске и по характеру был поступивший сигнал, будь то подсмотренный факт, художественно-наглядный пример или воображаемый образ, в котором сейчас, казалось бы, нет особой надобности, но он интересен, оригинален и, может быть, когда-нибудь пригодится.

И я вспомнил: Айседора любила кого-нибудь опекать, особенно молодых, талантливых, преданных. Потому и взяла с собой приемную дочь Ирму, которую оставила в России, в Москве, вроде бы при деле — руководителем студии свободного танца. Бросила?

Обсудим возможную причину, связывавшую Айседору с Сергеем: ему 26 лет, популярный, красивый и бедный. Она — женщина «сорока с лишним лет», богата, теряет привлекательность и зрительские симпатии. Организованная ею студия — отзвуки прошлой славы и ее бизнес! Там, на Западе, к ней уже потеряли интерес. А здесь, в России, у нее платная студия!

Могла ли доходность этой студии быть соизмерима с гонорами модной в прошлом танцовщицы?

Сомневаюсь. Ей в России нужна была любая, пусть даже скандальная, реклама, а связь с известной личностью — Есениным — была весьма кстати.

Постарайтесь сами развить эти непричесанные мысли. Любой воспринятый сигнал оставляет в памяти какое-то впечатление. И у вас может появиться свой взгляд на беспристрастные заметки, взятые из биографии героев.

Когда впервые в образе поэта промелькнуло имя Айседоры Дункан, я обрадовался: «Вот и встретились две мировые величины. Поэт и танцовщица!» Думал, что меня ожидает океан информации и фактов, а в океане — тишина. Значит, было что скрывать.

И все-таки эмоциональный подъем, с которым я бросился на поиск дополнительной информации о героях, помог мне найти эпизоды и штрихи для предстартового толчка к сочинению.

Да, мы только-только приступили к сочинению сюжета. У нас был замысел, появились главные персонажи (еще не все), но мы продвигаемся к сюжету.

Так что рабочая лошадь автора — восприятие — работает безостановочно от замысла до его реализации (постановки танца, балета). И автору надо продолжать собирать материал, чтобы постоянно кормить эту лошадь, поставляя ей информацию. Иначе она не довезет нас до сюжета.

Поиск событий. Была в жизни Есенина любовь, которая ему в шестнадцать лет вскружила голову. Они вновь встретятся, чтобы тут же расстаться, в зрелые годы. Во всяком случае поэт вполне мог ее выдумать... для нас.

Если мы поступим так же, как поступил Есенин, и покажем ее в конце повествования (допустим, в его белых снах или в последний его приезд в родную деревню, за год-два до самоубийства), где он в болезненном бреде встречается с живой Анной Снегиной, которая уже потеряла мужа-офицера, зрителям будет трудно объяснить без наплывов, кто же она такая. И особенности построения действия в танце требуют от хореографа придерживаться фронтальной последовательности событий.

Да будет так.

Мы будем соблюдать биографическую последовательность событий. И поэтому действия в первом акте, в первой картине будут происходить в селе Константиновка.

Я пишу нечто похожее на сценарий балета «Поэт», точнее, литературную версию (описание) первой картины.

Юность поэта. Крепкое село, «домов дваста»¹. Видна помещичья усадьба. Так себе, средней руки. За околицей села собирается молодежь.

Развернув тальянку, появляется светловолосый гармонист, задиристый, невысокого роста. Парни шустрят друг перед другом, а девчата хороводятся около гармониста. Сергей передает кому-то гармонь, какой-то пакет и на любопытные вопросы девчат отвечает резко... не ваше дело. Это его секрет.

И начинает читать стихи — вариация поэта среди берез.

Но... молодежь скучает. Парни откровенно зевают, тискают девчат. Девушкам тоже начинает надоедать лирика Сергея, и они уговаривают его: «А ну-ка, Серега, вдарь нашу, подгорную!»

Обиженный юный поэт прячет в карман стихи и... Пляши, деревня! Пока он играл, парни разобрали девчат и начинают расходиться. Осталась девушка в белом — Анна, к которой он равнодушен.

Если Сергей деревенских девчат лапает по-свойски, то к помещичьей дочурке подступает как джентльмен. Через ухаживания и лирику (дуэт в хороводе берез, где Анна, увлеченная стихами, уходит в хоровод-мечту во время вариации поэта). Анне, может быть, тоже хочется почувствовать объятия мужлана, но... Сергею она явных намеков не подает. А в хороводе-мечте девушки подталкивают ее к Сергею, мол, чего стесняться! Дело житейское.

Сергей, видимо, задумал удивить свою любовь чем-то оригинальным, говорит: «Отвернись, Анна», — разворачивает свой пакет, надевает цилиндр и нервничает, натягивая перчатки. Жуткий наряд в сочетании с косовороткой и сапогами!

Анна прыскает в кулак или закатывается в смехе, но... Увидев обескураженного воздыхателя, который не умеет носить цилиндр и пользоваться перчатками, помогает, подправляет. Может быть, с выкрутасами и подтруниванием? Она прогуливается (лирический дуэт) с аристократичным мужланом. Вот когда впервые проявится опереточность Есенина.

¹ Дваста — так у С. Есенина.

Конечно, Анна скажет: «Нет», когда он начнет с ней обращаться по-свойски.

Хотите верьте, хотите нет, но деревенская картинка у меня сформировалась быстро и корректировалась во время записи. Я решил для себя: пусть встретится сельский романтик — будущий поэт и скучающая без поклонников в глуши юная помещица. Сергей влюблен в нее, но как ему объяснить, что ее сердце занято другим? Показать медальон с портретом и неуклюже, по-военному отдать честь? А Сергей, приревновав, будет передразнивать какого-то там офицеришку, усатого солдафона и именно тогда начнет свое перевоплощение в аристократа с цилиндром и перчатками? Или действительно, будет лучше, если Сергей увидит подарок жениха (медальон и браслет), когда начнет ее обнимать, — а это кто такой?

У меня появились варианты действий?!

Все подобные творческие идеи общего или частного характера в зародышевом состоянии заключены в запасники сознания. Наши детские и юношеские игровые фантазии оставили в душе картинки и игровые сюжеты. Не исключено, что именно они появляются внезапно. Но так уж устроена самодеятельность разума, что она непрерывно сочиняет и прячет до лучших времен свои текущие поделки.

Для того чтобы извлечь из себя этот потенциальный материал, нужна повивальная бабка — прием, который поможет родиться мыслям, обработанным впрок. К специальным приемам относятся совет нашей памяти, направленный поиск, соответствующее настроение, ассоциативная игра наглядными образами и *перевоплощение в... зрителя*, который вынесет из тайников памяти все то, что готовилось исподволь.

Я настраивался на сельскую вечеринку и ввел туда поэта с Анной.

Что-то получилось. Значит, у меня был направленный поиск, хотя я для первой картины ничего сверхъестественного не придумывал. Безусловно, я вижу свои недостатки, и главный из них — не могу подтвердить замеченную мной черту характера поэта — его *изнеженность*. Могла она идти из семьи?

Нет в картине ни матери, ни деда, ни сестры.

Появился образ экспозиции спектакля с завязкой. Найдено несколько событий, типичных для вечеринок и свиданий. Не решен вопрос, где будет эпизод с медальоном жениха

Анны и с показушными переодеваниями юного поэта. И совершенно непонятно, в чем выражается главная интрига в характере героя повествования. Какими качествами ему надо было обладать, чтобы позднее попадать в будуары к музе и Айседоре? Ну ладно, русской благодетельнице могли понравиться стихи красивого поэта. Неужели и Айседора, прожившая в России без году неделю, тоже была без ума от есенинской лирики?

Общность в решении трудных задач при поиске причин конфликта у хореографа, художника и писателя в принципе одинакова. Каждому из них приходится придумывать какие-то ситуации и находить ракурсы для их воплощения. Искать, переделывая свою работу многократно.

По логике сценических событий, после демонстрации Анной медальона от жениха напрашивается приезд в деревню самого жениха — офицера с друзьями и подругами, на сватовство или на свадьбу. Вот когда Сергею будет сказано решительное «Нет». Анна вышла замуж... Вот когда себя-любивому романтику, первому парню на деревне, щелкнут по носу! А на сватовстве, тем более на свадьбе, могут появиться и традиционные для помещиков из глубинки цыгане и офицерская мазурка: это мое элементарное наполнение эпизода танцевальными действиями.

А почему бы Сергею — сельскому гармонисту — не появиться на свадьбе, чтобы показать себя и нарваться на прощальный скандал? Редко какая свадьба на Руси обходится без драки. И когда гости будут лихо отплясывать мазурку, он еще раз покажется, теперь при всей деревне, в цилиндре и перчатках — пусть видит Анна, кого она потеряла из-за какого-то там... тьфу! Сергей может кинуться в центр событий, чтоб покуражиться и по-деревенски бросить перчатку — кулаком в морду. Но народ защитил гостей. Эх!..

Где-то так, на нервном срыве, должна закончиться бесшабашная юность и появиться капризное решение... уехать из села, безусловно, в столицу. Здесь, в родном селе, его не понимают.

Опускается полупрозрачный занавес, разделяя свадьбу и авансцену.

Сергей уходит из села со своей тальянкой. Мать в «старомодном ветхом шушуне» успокаивает и провожает сына... А в туманной дымке поет и пляшет чужая свадьба.

Это был эскиз первого акта с развитием действий. А общий сюжет балета все еще не просматривается. Нет прообраза главного конфликта и, если быть точнее, нет причин для последующих конфликтов, в которых скандальное присутствие героя в богеме было бы оправдано.

Я пробую подойти к решению этой проблемы с разных сторон, перебираю вероятные ситуации из своего скудного запасника, варьируя действия. Меняю акценты (смысловые нагрузки), а есенинский «багаж» не растет. Понимаю, что начало поиска — это еще не начало находок, и все усилия бесполезны до какого-то мгновения. И чаще всего в самый неожиданный момент появляется догадка, еще не ясная, а иногда полностью разрушающая то, на что ушло немало сил.

Разочаровала меня мысль (и как только повернулся мой язык озвучить подобное), что Есенин был... альфонсом! *Может, действительно Есенин был «нежным» Григорием Распутиным для стареющих дам столичной богемы?* Но тогда в его стихах «это» звучало бы совершенно иначе. Скандалы Сергея фактически происходят в кабацких драках, но не в будуарах музыки.

Доказательство того, что в будуарах он не скандалил и Айседора была последней, которая купилась на его трюковые скандалы в иных местах, лежало у меня на столе. Мне надо было внимательно дочитать две строчки после слов:

Я б навеки пошел за тобой
Хоть в свои, хоть в чужие дали...
*В первый раз я запел про любовь,
В первый раз отрекаюсь скандалить*
(курсив наш. — Р. З.).

Он дает понять нам и себе, что московские одинокие старушки из богемы на него уже не клюют. И он отцвел, полинял и выдохся. У него не осталось сил, чтобы скандалить — бороться за кошельки богатых дам. А сейчас он поет «про любовь», а до этого?

Может, Есенин Айседоре был нужен только для деловой и светской рекламы, не более? Перед отъездом она его бросила, как использованную афишу, и не взяла в «чужие дали».

Появлялся у меня соблазн переделать, переработать все под первый его образ. Помните эпизоды с персидскими

картинками? Началась внутренняя борьба: это же мой любимый поэт, чьи песни, часто под настроение, напеваю себе под нос часами! Значит, я сам должен решить судьбу сюжета, еще находящегося в зародышевом состоянии, потому что, если принять персидские фантазии за точку отправления, то позднее он должен как-то влезать в душу к музе и пассивности? Но такая позиция, такая характеристика героя идут вразрез со всем замыслом и сложившимся в нашем сознании милым образом...

Придется искать совершенно новый сюжетный поворот?

Выдумывать новый образ? Не-ет!

Не надо сразу бросаться в другую крайность, придумывая иные конфликты и образные задачи. Что с того, что мне теперь не нравится этот образ Есенина? И у Чайковского, говорят, были свои моральные проблемы, а его музыка живет века!

К историческим личностям принято относиться с уважением. Не поэтому ли в библиографической литературе отсутствует порой низкий штиль — об интимной жизни царей, некоторых божеств. В Средние века теологи даже выясняли: «Смеялся ли Христос»? Находил ли он время на страстное хобби с подвижницами в период борьбы за влияние? Поэтому продолжим разрабатывать образ Есенина как один из вариантов.

Процесс сочинения подчинен сложным законам, движется по изменчивым тропинкам методом проб, ошибок, находок и разочарований.

При разработке деревенских картинок с поэтом-гармонистом нам дал хороший результат **направленный поиск**, и мы в молодежных гуляньях с поэтом, читающим свои стихи, все-таки нашли решения. С развитием действий в сюжете мое положение как начинающего автора усложнилось, так как Анна в последующих актах не просматривается, а в перспективе у нас две героини и еще две завязки. У Анны своя завязка событий и конфликт, связанный с Сергеем, понятный зрителям.

Что же получается? Хочу я того или нет, но поэт у нас уже «пошел по рукам». И никто ведь не подскажет, каким образом Есенин попадал в «дамки». И муза — богатая вдова, и Айседора имели свиту из поклонников! Айседора была симпатичной пышкой, не такая, как нынешние балерины.

И моему герою надо было найти способ, чтобы отодвинуть на второй план свиту избранной им дамы.

Но каким образом он достигал своей цели?

Я перебираю многие доступные способы, но ни один из них не дает гарантированного результата. И случайно вспомнил, что некоторые хитрецы с целью извлечь определенную выгоду бросаются на машину избранной жертвы, а хозяйка машины склоняется над поцарапанным лицом красивого мужчины. В случае с Айседорой свидетели происшествия могли сообщить ей, что ее машина сбила известного поэта России!

Ну и что дальше?

Забота о пострадавшем! Примочки на синяки и, конечно, надо и приодеть бедного поэта. Все внимание ему! В таком случае, где будет ее свита? За дверью. В полном составе.

Я хотел было потирать руки в предвкушении, что... Но остановился. Были спектакли, когда на сцену выводили смиренного, тренированного коня. Князь или Дон-Кихот слезал с коня, пока цирковой артист или конюх держал его под уздцы. И все.

А я не могу себе представить артиста балета, кувыркаящегося на сцене *над или под машиной*, летящей на скорости. Абсурд.

В реальной жизни такое действие могло произойти. Машины возили обеспеченных женщин, пусть не на высокой, но по тем временам довольно приличной скорости. При удачном броске можно было и голову сохранить, и капитал приобрести. Так что это один из способов проникновения в будуар и в кошелек богатой дамы. И Есенин вполне мог быть первопроходцем подобного способа или его постоянным пользователем, потому что многие его болезни были от «синяков».

Складненько все получается... для кинофильма. Если хотя бы что-то происходило примерно так, тогда мне жалко видеть худенького паренька, бросающего свои бранные кости на железное чудо начала XX века. Мог он, конечно, выпить для храбрости и ждать выезда своей пассии.

А может быть, Сергей Есенин и Чарли Чаплин были одного и того же роста? Чаплин с таким остервенением кидается на экранного бугая! Стоп, стоп, сто-оп!

Чем мог нравиться Чарли Чаплин женщинам? Он был невысокого роста, худощавый, любвеобильный... Есенин

во плоти! Чаплин *не боялся налетать петушком на усатого громила, защищая свою даму.*

Вот оно, то самое, что может быть реализовано в танцевальном действии!

Убираем машину. Ищем способ, которым мог бы воспользоваться подобный забияка.

Очень рано Есенин стал постоянным завсегдатаем кабаков, особенно тех, где встречалась и выпивала творческая интеллигенция. Допустим, что он выжидает, когда начнется конфликтная ситуация, и с остервенением кидается защищать перспективную даму с пухленьким кошельком. А в драке он мог сам себе оторвать слабо пришитые рукава! Побитого, красивого, молоденького защитника одинокая дама могла привезти к себе домой, на мягкий диван. А что? То, что надо.

Какой женщине не понравится такой герой?

Со временем мог измениться контингент ресторанных дам, а те, которые приходили в сопровождении комиссаров в кожаных куртках, не нуждались в защите, и Айседора была последней, кто купилась на героизм красивого кавалера. Лирика его стихов Айседоре была не по зубам. Он — известный поэт, она — деловая женщина, и лишняя реклама о ней, связанная с именем российского поэта, не во вред.

Мы с вами пытались нащупать контуры каких-то событий, которые могли бы появиться в спектакле. На некоторых из них мы останавливались для анализа. Наткнувшись на что-то интересное, пусть даже идущее вразрез с нашими личными симпатиями, мы старались исчерпать себя на этом материале, всесторонне изучить. Не будь такого тормоза, мышление скользило бы между темами и в результате пропускало мимо себя много интересного.

Первоначальная задача автора — *сочинить цепочку действий для одного из главных персонажей, которая в его сознании появляется фрагментами (отрывками), где на общем фоне могут проблескивать символические фигуры, характеризующие и других участников конфликта.* Постепенно прорисовывается вполне естественная образная картина, где каждый герой пока выпячивается, в зависимости от важности его танцевально-пластической реплики. Само собой, действия опережают танец, и образы еще танцевально не оформились и до определенного момента

не поддаются пластическому и ритмическому осмыслению. Но содержание их характеров уже фиксируется в наглядных схемах и воображаемых моделях эпизодов.

При сочинении наглядных элементов драматургического облика героя не бывает немедленного создания его развернутого танцевального облика. И первоначальная недосказанность образа не мешает мыслительному процессу, не связывает автора, так как при жестком решении образа одного из героев остальных пришлось бы привязывать к нему, если только образ конфликта не является исторически достоверным.

Удобно ли это?

В какой-то степени удобно.

Чтобы содержание зарождающегося произведения могло в законченной форме уложиться в памяти, отсутствие творческих помех бывает очень желательным, хотя и это не всегда способствует нахождению лучших решений.

А теперь представим себе появление Айседоры в кафе «На Тверской». Фотовспышки, свита поклонников. Кто-то из них знакомит Айседору с известным художником, скрипачом, поэтом. Подвыпивший гость бросает ей деньги: «Станцуй для меня!» Артистка в своей стихии: «Кто платит, тот и заказывает... танец». Она исполняет страстную пантомимическую миниатюру. Другой пьяный гость предлагает ей станцевать на столе и, может быть, во время танца пытается заглянуть под юбку. Это выходит за рамки приличия. Назревает скандал! То, что надо Есенину.

В этом эпизоде хорошо видна Айседора. Схематично показано ее окружение, а Есенин появится в нашей картине в разгар конфликта. С момента появления Айседоры и до скандала мы его не замечаем, но выстраиваем ситуацию так, чтобы он появился в ней оправданно и **стал ключевой фигурой скандала.**

При формировании сценического события наличие развернутых характеристик действующих лиц позволяет фантазировать более плодотворно, ибо в этот момент могут возникать и другие варианты решений конфликта из-за черты характера одного из них. В таком случае мы фиксируем только варианты действий, не отвлекаясь на работу над образом. Это значительно ускоряет процесс сочинения.

Допустим, к нам не поступает сигнал, способный разбудить воображение, — мы не можем найти скандальную завязку спектакля, в которой юный поэт, оказавшись в столице без средств существования, ищет способ пробиться в люди и находит благодетелей — стареющих женщин. Богатых. Имеющих вес в богеме. Но как это произойдет? У нас уже фрагментарно сложился ситуационный ряд, в котором наш интриган и поэт — ловец богатых вдов скатывается на дно и спивается в скандалах богемного мира, в «белых снах» заканчивая свою неудачную жизнь.

Надо бы попытаться включить в работу накопитель ассоциаций — память — и прокрутить, подобно кадрам киноленты, хронику прошедших событий или вспомнить накопленный информационный материал, выискивая картины, которые натолкнут нас на определенную мысль.

Не получается. Память молчит...

Остается последний способ, которым пользуются некоторые авторы, — **ассоциативная игра наглядными примерами**. Таковыми могут быть литературные и фольклорные сюжеты, произведения изобразительного искусства и музыки, создающие какое-то настроение, сюжет знакомого спектакля или же любой миниатюры, способной расшевелить воображение. Я уже жду от вас ироническое: «Говорил о творческом поиске, а подошел к плагиату!»

Отнюдь. Речь идет не об использовании чужой мысли в своих целях. Нужно смотреть глубже. Скорее всего, это экскурсия к старшим братьям или к своей памяти.

В предыдущих темах мы пробовали разглядеть некую Мари в надуманной теме, перекликающейся с сюжетом «Бахчисарайского фонтана». Там Гена, как уличный музыкант, работает живой скульптурой. Такой вид заработка не считается зазорным — платили бы деньги.

После появления концертного номера М. Эсамбаева «Автомат» танец человека-робота был растиражирован в различных вариантах. Может, появился новый вид заработка? И, соответственно, случайные прохожие могут в нашем сюжете заставлять танцевать этого Гену, опустив в копилку монеты. Человек-автомат исполнит степ-четкетку ровно на ту сумму, которую бросили в кассу.

Мой герой Есенин попал в большой город. Деревенский паренек стоит перед кафе «На Тверской». Здесь собирается

богема. Швейцар не пускает нищету в ресторан, а в окнах видна шикарная жизнь. Входят и выходят известные люди. Танцор-«автомат» зарабатывает себе на жизнь рядом с парадной дверью (уличный танцор — это наполнение эпизода танцевальными действиями). Все попытки Сергея заинтересовать небожителей богемы своими стихами терпят неудачу. Никто на него не оглядывается, а танцор продолжает зарабатывать себе на жизнь.

Как попасть деревенскому пареньку без денег, связей и знакомств в богему?

Что такое богема? Где это?

У богемы нет ни собственного угла, ни адреса, ни администрации, ни постоянного коллектива. Лица каждый раз новые. Зато у нее есть свое мнение, связи, возможность принять, поднять или морально уничтожить любую личность... Это не высший свет. Там и бедная творческая интеллигенция, и меценаты-толстосумы. Попасть туда мечтают многие.

В оперетте «Фиалка Монмартра» богема собирается и «гудит» во флигеле нищих молодых художников, и после того, как им повезет с меценатом или когда у них появляются деньги, они переходят в известный парижский ресторан.

А каким образом безденежному Есенину удавалось носить настоящий цилиндр и щеголять в штиблетах?

Мы тщательно порылись в своем запаснике, а никаких намеков на возможность легкого открывания дверей богемы для Есенина не нашли.

Мы оставили юного поэта у парадных дверей кафе «На Тверской», не найдя способа помочь ему проникнуть в богему. Имеющихся у него денег не хватит на чаевые даже швейцару, и одет он по-деревенски скромно.

А если симпатичный парень понравится какой-то даме и она возьмет его с собой в кафе-ресторан?

Маловероятно. Таких смазливых юнцов, как Сергей, в Москве и Питере тысячи! Да и какая дама будет подбирать уличного бродягу, пусть даже он раскрасавец! Без кавалеров в ресторан приходят дамы определенного сорта.

А Сергей все еще стоит. И время идет, и жизнь проходит, и у нас действие стоит на месте.

Не помогают нам разные способы и методы в поиске событий.

Что же могло произойти на улице такое, что помогло бы Сергею попасть в ресторан для избранных? Значит, надо найти (придумать) какой-то случай, который станет для Есенина той интригой, которой он будет пользоваться и в будущем.

Да, у нас же есть собственный наглядный образ события, где Сергей уже использует прием «Защита дамы сердца», подставляя себя под удары — *ложное самопожертвование*. Кто нам мешает в чем-то повторить этот прием и поиграть нашими же собственными наглядными образами, которые уже есть в других эпизодах?

Вспомните, в ресторане наш герой выжидает благоприятный момент, чтобы, рискуя здоровьем, кинуться на защиту достоинства будущей музы — Айседоры. В первом случае с музой могли обойтись развязно, а во втором — попытались рассмотреть прелести Айседоры, как у стриптизерши.

У юристов есть такое мнение, что у брачных аферистов, махинаторов и прочих дельцов вырабатывается свой почерк, и как бы они ни старались разнообразить свои приемы, в целом их повадки и способы остаются неизменными.

Повторяю вопрос для себя. Что же может произойти на улице перед рестораном?

Может, какой-нибудь хулиган бросится с ножом на господина или на даму? Или грабители зажмут богатенького? Тут даже с голоду никто не станет их защищать.

Хотя мог появиться щупленький воришка со своим образным танцем и, случайно столкнувшись с господином при тучной даме, вытащить у него пухлый кошелек. Вот тогда Сергей может отобрать у воришки кошелек, вернуть господину и получить в благодарность... монетку. А женщина потреплет за щечку смазливового паренька, заберет из кошелька мужа несколько весомых банкнот и наградит красавчика. Не будь рядом мужа, она бы его «съела».

Эх, если бы ей еще вернуть молодость!

Стареющие дамы стараются быть щедрыми с молодыми мужчинами, и *это Сергей возьмет себе на заметку!* К нему может тут же подойти проститутка и предложить себя, но Сергей, отправив воздушный поцелуй вслед тучной даме, с заработанными деньгами бежит в магазин (швейцар, чуть пройдя вперед, наблюдает за ним, заглядывая через окно)

и делится информацией с танцором. Сергей вскоре выходит: фрак с чужого плеча, цилиндр, перчатки, трость... рубашка-косоворотка и сапоги! Бросив пятак швейцару, он скрывается за вожделенными дверями кафе. Теперь у нас *есть завязка* для последующих событий, *и развитие действия нашего сюжета получает свое обоснование.*

В ресторане Сергей, несмотря на свою опереточность или бравируя этим, решается читать свои стихи (вариация поэта и хоровод с канканом ресторанных березок. Сергей пытается скромно протестовать: «Закройте хотя бы колени! Вы же березки...»). Экзальтированные дамы столичной богемы, почувствовав себя в душе березками, *замечают милويدного* деревенского поэта!

В ресторанной богеме люди разных творческих течений и вкусов. Конечно, начинается спор о творчестве поэта, и возникает конфликт. А у Сергея появляется возможность пригласиться и защитить стареющую сентиментальную вдовушку.

Богатую музу?

И после скандала она намекнула фотографу и газетчику рублем, что надо запустить статью о Сергее в газету. И тут же пустила «шапку» по кругу, начав сбор пожертвований в пользу юного поэта. Это уже действия музы!

Прошло время... Тот же ресторан.

Сергей в зените славы. Всеобщее внимание. Его хмельные стихи (вариацию) слушают с вниманием. Тосты, аплодисменты, тосты... Капризы, скандалы. Уходит обиженная муза, на которую Сергей перестает обращать должное внимание. За окнами своя жизнь: транспаранты, крики, бравурная музыка, зарево взрывов, звуки выстрелов — революция! Богема толкается у окон, растерянность и ужас. Кто-то воспевает анархию, кого-то бьют... Сергей в пьяной истерике воспринимает все это как бред.

У нас обозначилась революционная тема в жизни поэта, а ранее появлялась мысль, что после революционных событий музы могут появляться в ресторане с людьми в кожаных куртках! Музе тоже надо жить...

Казалось бы, поэтическая муза быстро «перекрасилась», но такова сценическая жизнь. Приходится уплотнять, экономить время. И нам пока нечем заполнить пустоту в жизни поэта. Мы еще не занимаемся отбором действий. Мы просто

вставляем появившиеся заготовки в сюжет, и еще рано говорить о том, что эти эпизоды удачно состыковались.

Айседору — танцовщицу — сам Бог велел показать в танцевальном дуэте с поэтом. И для ее чувственного соло в спектакле можно предусмотреть несколько эпизодов! Дункан — великая танцовщица своего времени — заслуживает того, чтобы ее образ появился в балетном спектакле крупным планом. И это произойдет позднее, а начнется в ресторане.

Сергей, как петушок, яростно налетит на пьяного в кафе «На Тверской», когда тот протянет руки под юбку к Айседоре, а свита танцовщицы после драки бережно поведет побитого защитника... в будуар Айседоры.

Выздоровливающему Сергею Айседора собственноручно делает примочки (действие перерастает в страстный дуэт). По ходу действия она его наряжает, надевает фрак. Они выпивают, целуются... Сергей пьет из горлышка...

Айседора исполняет чувственное соло, а поэт на свою ответную вариацию уже не может подняться... Все! Женщина разочарована: кому ты нужен, скисший петушок?

Занавес. На авансцене проводы Дункан. Она уезжает. В мелодии стук колес. Есенин в толпе. Смятый букет цветов и бутылка...

Яркая Айседора Дункан добавит только болезненные краски в сюжет. Поэт, конечно, уехал бы с удачливой, по его соображениям, пассией. Может, ему хотелось въехать рядом с ней в мировую славу, но... она не взяла его с собой.

Он остается на авансцене. Одинокий. Увядающий. Занавес поднят.

Белые сны. В бреду мелькают мать, деревенская любовь, другие женщины, которые пропадают в кривом зеркале жизни. Зеркало разбито... Ни в зазеркалье, ни на сцене никого нет. Пусто.

У нас скомпоновалось нечто похожее на сюжет, и мы сейчас сталкиваемся с парадоксом авторского счастья — о своей первой любви авторы вспоминают, когда поезд уже ушел.

О чем разговор? Сюжет уже сшит белыми нитками — швы видны, работа еще не закончена, а место для «персидских мотивов» не оставлено. Поначалу самым интересным

в его жизни нам виделся загадочный Восток (есенинские Шаганэ и Шахразада остались строчкой в замысле).

Ах, если бы была возможность, как в греческих театрах, показывать балетный спектакль целый день и ночь в придачу! О многом можно было бы рассказать. Не торопясь, с подробностями.

Что-то не складывается праздничной сценической жизнью Сергея Есенина. Уж больно мрачно у меня в ушах звучит его песня «Отговорила роща золотая...»

Звонкое название «Поэт» придется заменить на другое, хотя бы так: «Скандалист». В новом названии осталось что-то от образа Есенина, но стоит ли ломать сформировавшийся в сознании миллионов читателей образ поэта?

У меня не поднимается рука ставить крест на придуманном сюжете. Получившийся образ близок к правде, и мне непонятно, почему умалчивалось многое из его биографии.

Для того чтобы перепроверить свои выводы, обратимся за помощью к самому себе, к нашей способности перевоплощаться в чужой образ.

Когда появляются четкие контуры героев и событий, надо воспользоваться самым действенным способом воображаемого созидания — **перевоплощением автора в зрителя**, которому хотелось бы стать свидетелем пусть пока не конкретных, но вполне возможных конфликтов из собственного замысла.

Чтобы события были понятны исполнителям и зрителю, необходимо наделять воображаемые миражи мыслями и чувствами героев, а также человеческим сознанием, если события и образы фантастические.

Вы можете мне возразить, что в этом нет ничего нового, мол, балетмейстеру и без того приходится сидеть в зрительном зале на сценических репетициях и прогонах спектакля или танца. Но сидеть и смотреть — это одно, а видеть глазами зрителя — другое.

Танец — не искусство избранных. И балет не является зрелищем только для высоколобых. Танцевальное искусство поддерживается рублем рядового зрителя. Задолго до появления театров Иисус Христос правильно распределил финансовые потоки, заявив: «Кесарю — кесарево, Богу — Богово». Не каждый день выделяются огромные деньги на искусство, а зрительские рубли в сумме могут быть

значительными. И если почитатели балерин называют божественными созданиями, то балетмейстер просто обязан показать их публике красивыми и понятными, чтобы зрители отдали финансовое предпочтение своему божеству.

Способ перевоплощения автора в зрителя и видеть глазами зрителя, а также попытка мысленно оказаться свидетелем искомой ситуации или повествования в целом являются пределом тонкости средств наблюдения за течением конфликтов и по праву считаются самым совершенным инструментом балетмейстерского искусства.

Вы обращали внимание, как ребенок играет сам с собой? Он спорит, сердится, переживает, сочувствует и даже изменяет тембр голоса, подражая кому-то. Повторяет чью-то фразу и повадку с удивительной точностью. Я не предлагаю вам что-либо новое, а советую на короткое время почувствовать себя ребенком и, просматривая свой сюжет, задавать себе вопросы с детской непосредственностью, не пряча свою недосказанность в эпизоде за профессиональную заумность, мол, зритель поймет!

Кстати, развивать свою способность к перевоплощению хореографу так же необходимо, как и артисту. Потому что ему приходится объяснять и показывать исполнителям их задачи на каждый эпизод, а создаваемые образы не всегда бывают «вкусными».

Может быть, я фантазирую, предлагая вам перевоплощаться в зрителя? Но вы и сами стараетесь увидеть ваш замысел в картинках, как бы со стороны. Возможно ли это? Да, если вы умеете перевоплощаться хотя бы в одного героя. Не будем лукавить, на это способен не каждый артист. Функционеров сцены, у которых работают только мышцы лица и тела, много.

Пусть не совсем плавно, чаще рывками, наш замысел перерастает в сюжет. Появились первые страницы литературного описания действий, и композитор принес первую часть клавира с фрагментами музыкального сопровождения, а меня ни разу не посетила мысль, насколько правильно определена мной *сверхзадача* для какого-то героя или как чувствует себя *сквозное действие* всего повествования или конкретного персонажа. У меня и в мыслях не было, пока сочинялись эпизоды сюжета, задуматься об этих загадочных драматургических составляющих сюжета, которые,

как я понимаю, определяют качественную сторону того или иного персонажа.

И для пробы я представил себе эпизод, когда Сергей, чувствуя назревающий конфликт, готовится к защите своей запланированной дамы. Занятый сочинением стихотворения (записывая свои стихи в блокнот), он поглядывает украдкой и продвигается к месту предстоящего скандала. Ресторанные гости его телодвижений не замечают, а зритель и официант с беспокойством следят за каждым шагом скандалиста.

Между делом он останавливается у какого-то столика, где сидят его знакомые, показывает жестом: «Налей! Что-то в горле пересохло», не спуская глаз с объекта охоты. Последний штрих тоже сквозное действие? Герой утолил свою страсть к алкоголю, попутно имитируя, что сочиняет стихи.

Ловлю себя на мысли, что поэзия для Сергея не досуг, не блажь, это его жизнь, а как поэта я его нигде не показал. Он или декламирует стихи (свои ли, чужие ли, непонятно), или делает вид, что сочиняет, подбираясь к месту возможного скандала, а блокнот в руках героя сам по себе ни о чем не говорит. Я понимаю, что в самом названии сюжета — «Поэт» — сверхзадача сливалась со сквозным действием, но от названия «Поэт» по этическим соображениям мне пришлось отказаться.

Есть ли необходимость в процессе сочинения сюжета искать смысловое оправдание в применении сверхзадач для главного героя, в чем она заключается? В способе зарабатывания им средств для существования, в поэзии или в алкоголизме, виновном в его раннем увядании? Все эти сверхзадачи присутствуют в сюжете, и каждая из них могла бы быть смысловым проводником идеи автора.

Значит, при сочинении единой сверхзадачи у спектакля быть не может, а большое их количество приводит к «забалтыванию», к появлению в сюжете множества сквозных действий.

Рассмотрим имеющиеся сверхзадачи к образу поэта.

Ресторанная богема и скандалы, белые сны и финальная бражная бутылка — этапы падения героя на дно. Любовная линия и героини сюжета оказались для Сергея только способом достижения морального (Анна) и материального

(вдова и Айседора) благополучия. Занятия героя поэзией — сквозные действия нашей (зрителей) души: нам очень хотелось увидеть образ поэта в хореографическом спектакле.

В итоге остаются две явные сверхзадачи: *выпивать и красиво жить* Есенину хотелось всегда, и *поэзия* у него никогда не была на втором плане. А его действия для приобретения благополучия служат для наполнения сюжета скандальными эпизодами?

Акцентируя внимание на любой из авторских сверхзадач, мы так или иначе должны будем поменять наши краски. А если я уже определился с художественной окраской и смысловыми задачами героя, успел объяснить композитору наиболее перспективную, в моем понимании, идею? Правильно ли я поступил, обсуждая с ним незаконченный сюжет? Был ли я честным с ним, не обсудив всю гамму чувств и сомнений, через которые пришлось пройти мне самому? Композитор — соавтор сценариста и постановщика! Для него — *композиция*, пусть музыкальная, но *образная*. У него будут рождаться душевные движения героев и музыкально-образная окраска балета. Это душевные порывы музыканта.

Я всегда помню, что П. Чайковский своими лебедиными сценами (целыми актами) перегрузил одного из хореографов и ввел в историю другого. Надеюсь, что выбранный мной композитор — талант, а не тапер.

Надо срочно встретиться с композитором. Он может увидеть по-своему даже финал спектакля и предложить свою версию: после того, как покатится последняя бражная бутылка поэта по уклону, зазвучит песня на слова Есенина. Неторопливо зажигаются в зрительном зале огни, на сцене в таком же грустном ритме приглушается свет, и медленно закрывается занавес...

Композитор имеет право на свою версию.

Соглашаюсь, такой вариант, безусловно, просится... У меня Есенин нигде не показан поэтом, пусть хоть в финале зазвучат его стихи, но Р. Захаров уже использовал подобный прием в «Бахчисарайском фонтане». Хоровая революционная песня звучала в балете у В. Вайнонена «Пламя Парижа». А тут еще композитор сетует на то, что ни одна известная есенинская песня не вписывается музыкальной

темой. Нет для них в сюжете явных эпизодов. Разве трудно герою — Есенину — подняться с чужого дивана и до появления в спальне Айседоры сочинить известные всем «Письмо к матери» или «Клен ты мой опавший»? Композитор тоже хотел бы написать музыку по мотивам популярных песен поэта с указанием в афише, что в балете использована музыка таких-то композиторов.

Новая проблема — с видением своего композитора, соавтора, надо считаться...

В процессе работы над сюжетом автор либретто делится своими планами и проделанной работой с друзьями и коллегами. Будут поступать разные советы: облагородить образ поэта, повернуть сюжет к его поэтическим, восточным или любовным фантазиям. Показать музой поэта российскую деревню или ситцевую Русь и т. д. Не исключено, что очень популярного народного поэта комиссары от нового искусства тоже поворачивали лицом к политическому видению России. А он Маркса не читал или не понимал. Так же, как и крестьяне. Им не до философии. Им надо с землей-матушкой управляться.

Поэт восклицает: «Ни при какой погоде я этих книг, конечно, не читал». Такие признания из уст человека, чьи стихи и мысли тиражировались по России, кое-кому не нравились. В 1937–1940-х годах его поставили бы к стенке, а Есенин умер в 1925 году. Успел уйти сам?

Да, подобный сюжетный поворот в сторону неприятия новой власти мог бы придать образу поэта багровые тона, тревогу за его судьбу, но не более того. Конечно, он жил в тревожное время. Репрессии могли быть, так же как и не востребованность лирики в годы, когда говорят сабли и пули, отсюда и бравада поэта: замечает новое в деревне и «Маркса не читал». Но на эту новую сверхзадачу у меня нет какой-либо идеологической установки, и на пустом месте не вырисовывается герой, хоть как-то связанный с политикой.

Увлечаться сверхзадачей и сквозными действиями в процессе сочинения можно только в одном случае — если автор выполняет заказ, где сверхзадача для главного героя ведет к действиям, направленным в одну сторону. Такое увлечение приветствуется при работе над рекламой, в том числе идеологической и политической.

И у меня в сюжете все поступки скандалиста направлены на получение личного благополучия. Именно так мог поступать выдуманный мной герой. У меня сверхзадачи и сквозные действия появились сами и встали на свои места. Из всех зол я выбрал наименьшее, заведомо отказавшись от мечтательного и политизированного образа поэта. Я помню рафинированные образы киногероев прошлого века и знаю, что человек не может быть только положительным функционером. Но мне, как зрителю, действия человека, запрограммировавшего себя на какую-то цель, тоже интересны. Важно, чтобы он не превратил себя в бездушный механизм. Хотя это... тоже образ?!

Теперь, когда образ поэта исчерпал себя в замысле и литературный план получил право на жизнь, композитор начинает торопить меня. Ему надо в голоса инструментов вписать интонации героев балета. Неужели мне придется срочно задуматься над определением сверхзадач для героев, выявлением и оправданием сквозных действий? Хотелось бы свободы...

В нашем сюжете «Скандалист» точка еще не поставлена. Точку ставят на генеральной репетиции, а сейчас я еще продолжаю **формирование сюжета**.

При формировании причинной последовательности событий (фабулы действий персонажа) автор выстраивает в своем воображении наглядную модель произведения или большей его части, в которой основные конфликтные и психологические моменты должны быть представлены в созерцании, и это станет возможным, если мы соберем разрозненные картинки в **литературный план либретто**.

Выдуманные нами действия, как мне кажется, смогут найти свои места, отесняя первичные лирические миражи, которые виделись привлекательными при появлении замысла. *Поиск опорных событий* дал нам результат, и у нас получился план нашего сюжета в трех актах и семи картинах, с продолжением некоторых действий на просцениуме (перед вторым занавесом).

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЛАН ЛИБРЕТТО «СКАНДАЛИСТ»

- | | |
|------------------|--|
| I акт, 1 картина | — деревенские посиделки, первая любовь — Анна Снегина. |
| 2 картина | — свадьба Анны, удар по самолюбию Сергея. |

- Просцениум — мать провожает Сергея, а свадьба поет и пляшет за полупрозрачным занавесом.
- II акт, 3 картина — Сергей перед рестораном. Он попал в богему!
- 4 картина — поэт услышан богемой, появилась богатая муза — вдова.
- Просцениум — Сергея ведут к музе домой?
- III акт, 5 картина — Сергей на волне успеха, а муза? Сергею не до нее! Мелкая месть музыки. Революция за окном. Муза вернулась с комиссарами. С появлением Айседоры комиссары уходят.
- 6 картина — будуар Айседоры. Сочинение стихотворения, становящегося песней, дуэт с Айседорой и фиаско Сергея.
- Просцениум — отъезд Айседоры, один на перроне.
- 7 картина (эпилог) — белые сны. Черный человек в зеркале, песня Есенина.
- Финальный занавес.

По самым скромным подсчетам — на три часа танцевальных действий, без антрактов. Бросается в глаза большая цепочка мелких событий, и ни один из конфликтов не может быть назван главным. Кульминацией событий в судьбе поэта «назначаем» отъезд Айседоры, а черный человек в зеркале — развязка спектакля.

Я сам себя предостерегал, что нельзя увлекаться количеством вводимых в сценарий событий, затягивать какие-либо действия, а события надо выстраивать так, чтобы не ослабевал интерес зрителя. Тем более что критиковал великих и маститых за их сюжетный «жир» в спектаклях.

Представленные в литературном плане сюжета «Скандалист» ассоциации-картины позволяют нам четко формулировать авторские задачи и выдвигать варианты решения драматических событий в сюжете, одновременно сохраняя объективность в изображаемой действительности. Если предварительные размышления создавали объемную панораму событий, то при детальной разработке имеется

возможность рассмотреть и осмыслить в тексте сюжета недостающие или необходимые компоненты, подчеркивающие и характеризующие каждое действующее лицо. Теперь мы можем убрать лишние эпизоды, которые способствуют накоплению сюжетного «жира».

После составления литературного плана находят простые штрихи, которые оправдывают и подчеркивают мотивы поступков. Здесь же закрепляются наиболее характерные черты главных героев, уточняются их поступки в эпизодах.

Жаль, что у нас нет для каждой картины *вариантов действий*, а с Айседорой все сцены не имеют четких границ, так что следующий творческий процесс — отбор действий — нам придется начинать без резервов, с белыми пятнами в сюжете.

Отбор действий предполагает, что автор из имеющихся действий должен выбрать наиболее зрелищные (интересные для зрителя), событийные и правдиво отражающие сценическую действительность эпизоды (понятные зрителям без объяснений). Эпизоды должны быть открытыми для наполнения их танцем, без ущерба для действия и с правом голоса у героев события. Может быть, придется убирать лишние события, а какую-то картину переписать заново или восстановить ранее отвергнутые.

Сейчас мы можем позволить себе составить список *главных действующих лиц* «Скандалиста».

Сергей — светловолосый, невысокого роста, худощавый.

Анна — юная, лиричная.

Вдова — крупная, высокая, в теле, она же муза поэта.

Айседора — среднего телосложения, манерная пышка.

Мать — старушка.

Вор, уличный танцор, черный человек, жених Анны, господа и дамы, небожители богемы, комиссары, свита Примадонны, ресторанная прислуга, офицеры, сельская молодежь, корреспонденты.

Артисты кабалета уже могут представить себе танцевальную нагрузку во всех картинах подобного балета. Даже ресторанная комиссарская пляска в отрыв, на радостях победы революции, где и длинноволосую интеллигенцию заставят трясти костями, не будет бесконечной — появится Айседора с поклонниками. Большинству артистов грозит многочисленное переодевание костюмов.

В любом случае нам нужна экспозиция (введение). А в экспозиции из двух картин — юность поэта.

А если сразу представить себе, что поэт-гармонист облюбовал для гуляний *окрестности помещицкой усадьбы*, чтобы быть поближе к своей отраде? Тогда плач тальянки на страданиях, куда приходит молодежь, она услышит, хотя бы будет знать — Сергей пришел!

Картина первая. Угол усадьбы, чуть далее — деревенская улица.

На завалинке сидит Сергей, тетрадка на гармошке. Лучших, более оптимистичных страданий, чем песня «Выткался над озером алый свет зари» из есенинской лирики, найти трудно. Вариация-сочинение. Сергей в ударе. Это язвительно подмечают подошедшие парни.

— Анке намекаешь?

— А то!

— Не по зубам она тебе.

— Мы тоже не лыком шиты. Я ей кое-что приготовил!

— Покажись!

В свертке цилиндр и перчатки! Сергей удивил парней и поспешил спрятать сюрприз для Анны. Собирается на-род.

Первую картину надо оставить. Доработаем позднее. Все действия так или иначе работают на образ юного поэта. А со свадьбой надо решать... она придумана для того, чтобы показать раннюю скандальность Сергея, предположив, что сельскому гармонисту уготовано участие в таких событиях с наскаками на жениха (на конкурента в любви).

Жаль, конечно, отказываться от цыганщины и офицерской мазурки, но что поделаешь, попробуем обойтись без этой картины и вспомним про смысловую задачу. Автору в первой же картине — прологом, надо дать почувствовать зрителю ущемленное самолюбие и обиду юного поэта на то, что в родной деревне его воспринимают только как гармониста, и Анна сказала: «Нет!» У нее кто-то есть?!

Вот они, эти две вполне серьезные причины для того, чтобы покинуть деревню. И в первой картине все подобные действия героев могут быть выполнены средствами танца.

А картину со свадьбой убираем.

Не пора ли мне остановиться? С такими темпами я выкину половину событий из своего скудного запаса, которого

практически не было. Зато в первый акт могут перейти смысловая завязка спектакля и первое событие из цепочки развития действий. Я уплотняю события — отправляю Сергея в Москву. И сейчас между картинами, когда меняют декорации, на просцениуме появляется мать Сергея, к которой он в своих стихах всегда обращается адресно. Ее планируем показать в трех эпизодах, и роль получается заведомо нетанцевальной.

...Теперь проводы сына из села будут происходить в финале первой картины, а *мать у меня появляется ниоткуда*. Вот так номер! Это мы, зрители, знаем, что у Сергея мать была «в старомодном, ветхом шушуне». Обидно! Она так трогательно вписывалась в сюжет, а теперь ее появление я сам ставлю под сомнение... Значит, пользы от этого эпизода никакой! Может, заменить ее парнями и девушками, которые будут его уговаривать: «Не покидай деревню, не стоит психовать из-за Анки. Она тебе не пара». Но Сергеем уже закусил удила.

Тогда ее появление наплывом в будуаре Айседоры, где Сергей сочиняет «Письмо матери», вообще бессмысленно. Что ей там делать? Стоять где-нибудь в шушуне, ссутулившись, пока Сергей посылает ей в своей вариации приветы? Да, нелепой была у меня мысль — заставить поэта сочинять «Письмо матери». Пусть лучше сочиняет про березку или «Клен ты мой опавший», все равно у него дела не шли в гору. Тут и хоровод может замереть в шикарной паузе, пока поэт смакует вино, дернуться, замереть и, когда рифма найдется, — завертится березовая круговерть.

Теперь в белых снах мать уж точно не появится. С какой стати бедная старушка будет носиться в алкогольном бреде Сергея вместе с Анной, вдовой, Айседорой и целой вереницей ресторанных девиц?

Выявился лишний персонаж в сюжете — мать Сергея. Жаль, но приходится согласиться с первой серьезной потерей.

Поймал себя на мысли: у меня появился редакторский зуд — сокращать. Это хорошо! *Умение отказываться от собственных находок, если они мешают развиваться событиям или перегружают сюжет, в творческой работе качество не менее ценное, чем умение выдумывать*. И то, и другое приходит с опытом работы.

...Казалось бы, есть лишнее действие в конце третьей картины, где вдова по просцениуму ведет (к себе домой?) Сергея в рванье. Зачем мне лишние движения занавесом? Но *просцениум приближает к зрителю, укрупняет событие и поможет протянуть время для смены декорации.*

Во время потасовки Сергея нетрудно переодеть в рваный фрак или рубашку, который будет виден зрителям даже с галерки, а для того чтобы увидеть синяк, надо сидеть рядом со сценой. Потрепанный вид более театрален, чем дешевые приемы с синяками и веснушками. Они для зрителей из первых рядов. Поэтому вдова и сочувствующие уведут Сергея со всеми почестями и с такой заботой о нем вдовушки, что ресторанный народ проводит их понимающими взглядами и язвительными репликами: «У бабушки нынче юный кавалер!»

А почему бы... не воспользоваться тем, что герой сюжета известный поэт и этот эпизод, и предыдущий, между первой и второй картинами на просцениуме (проводы Сергея), не *передать вокалисту в соответствующем гриме и костюме?* В паузе первого акта он с надрывом озвучит прощальную песню на слова поэта «Выткался над озером алый свет зари», а во второй паузе для вдовушки споет «Над окошком месяц».

Между шестой картиной и эпилогом на просцениуме проводы Айседоры. Поклонники, цветы. Сергей с бутылкой и помятым букетом... Уехала!

Появилось желание создать танцевально-пластический эпизод вариацией Сергея именно на просцениуме. На сцене только он и музыка. И больше ни души.

Исполнителем на роль Есенина вряд ли назначат плохого артиста, а солист обязан уметь сконцентрировать внимание зрительного зала на себе. В музыке — шум перрона, туш, звуки гармошки, толкотня, Сергей пытается остановить мгновение, ускоряется стук колес, ту-ту-у! И музыкальная тишина... он все это время действовал один! Поднимается занавес — мы в замызанной квартире поэта. Стол, бутылки, тетради и зеркало, в котором отражается он — черный человек. Не то тень, не то почерневшая совесть Сергея выводит из зазеркалья хорост теней-призраков: Анну, вдову, Айседору и каких-то ресторанных девиц.

Может, постановщик обойдется без бутылки? Не будет катать ее по сцене? До постановки спектакля у автора могут появиться новые решения и неожиданные приемы. Черный человек может уйти в символический граненый стакан или за зеркало! Создать сценический эффект исчезающего человека — дело нехитрое. И зритель поймет.

Что-то подозрительно быстро мы подошли к финалу, увлекшись сокращением лишних героев и действий на просцениуме. Вернемся к первым картинам.

Теперь во второй картине, перед кафе «На Тверской», Сергея тоже не будут признавать поэтом, но благодаря случаю он получает возможность попасть в богему.

Второй акт не потребует значительной смены декораций между третьей и четвертой картинами. После того как вдова уведет Сергея под свою опеку, нам надо, чтобы он появился в том же ресторане, где в интерьере и во внешности людей (могла измениться мода) произошли какие-то изменения, более наглядные — возраст. В ресторане те же завсегдатаи, тот же официант — поседевший, художник — полысевший. Все вроде бы на своих местах, но... время прошло. Об этом позаботятся художник, бутафоры и парикмахеры.

Сергей одет, обут и чувствует себя в графьях.

А в четвертой картине произойдут революционные события, которые можно показать через окна ресторана. Понадобится много людей и бутафории, чтобы они выглядели правдоподобными.

Почему бы нам сразу, с третьей картины, не поднять зал ресторана на «второй» этаж? За окнами огни вечерней Москвы. А вместо революционной массы ограничимся бутафорией на роликах, транспарантами или вспышками света. Революционные движения показать верхушками лозунгов в проеме окон — решение вполне возможное.

Действия в третьей картине, где Сергей услышан и обзавелся богатой покровительницей, оставим как есть. В четвертой картине он появляется в зале знаменитым, в меру вульгарным, не уделяя должного внимания вдовушке. И пока она заказывает стол (танцевальные действия официантов), он, окруженный молодыми дамами, вообще перестает обращать на нее внимание. Его угощают, он и сам, делая паузы в своей полупьяной вариации, не прочь приложиться

к протянутому бокалу. Вдова и официанты ждут Сергея, а он утонул в декольте другой дамы.

И пока он изливался в лирике среди ресторанных дам, его муза демонстративно, играя на публику, уходит.

— За стол рассчитается вон тот, который поэт!

Ресторанное танго. Сергей у своего столика. Официант требует расчет. Муза ушла. Увы, карманы пустые. Его аккуратно выталкивают из зала. Нервное, знойное танго продолжается.

И резонный вопрос: как обойтись в популярном ресторане без шлягера или ресторального номера-шутки, где исполнитель с куклой-партнершей в одной руке и с юбкой, пришитой к брюкам, врывается в общее танго, и изумленная ресторанный публика взрывается аплодисментами?

Подобные номера придумать нетрудно.

Все реплики и действия уходящей вдовы не потребовали от нас специальных музыкальных фраз, кроме ее ответных картинных действий на выходки Сергея. У нее может быть язвительный танец-монолог в своем углу.

В четвертой картине — отгремела за окнами революция. Комиссары расстреляли врагов и празднуют народовластие! За окном кусок лозунга. Заходит полинявший, потерявший былой лоск Сергей. Вдова, нынче сама на содержании,



Рис. 13
Ресторанное танго с куклой

празднуя с комиссарами, скользнула по нему безразличным взглядом. У поэта денег только на стакан с простенькой закуской. И официант обслуживает гостей ресторана по достатку.

Появление Айседоры комиссары, только что плясавшие трепака, встречают холодно и решают уйти гулять в другое место. «Здесь гниль длинноволосая! Наше вам презрение!»

История для Сергея повторяется.

Ему безразлично, из-за чего возникнет скандал: спор ли о поэзии или протянутая кем-то под юбку дамы рука помогут вернуться в обеспеченную жизнь. Ему бы прилепиться к какой-нибудь стареющей даме с толстым кошельком.

Дальнейшие события у нас проработаны. Айседора и пьяный гость, залезший рукой ей под юбку, вновь выведут Сергея в люди.

Мне показалось, что описание третьей и четвертой картин очень длинное, но природа танца непредсказуема, и кто его знает, может, нам не понадобятся сложные комбинации, дополнительное время и место. Поэтому не будем торопить события и уплотнять действия раньше времени. Никогда не поздно взять в руки редакционные ножницы и пустить их в ход. Опробовали.

А в третьем акте (пятая картина) у Сергея на мягком диване Айседоры запела душа. Он сочиняет! А вокруг... березовая роща или что-то в золотом багрянце, неважно. Важно то, что хоровод замирает, пока он ищет рифму и бокал вина. Музыка продолжает звучать чуть приглушенно... Рифма найдена, и хоровод продолжает свое движение. Появляется Айседора с подносом. Здесь и бокалы, и примочки. Она может воспринимать Сергея как творческую личность, не понимая многих слов, но все равно действие переходит в дуэт (березовая роща растворяется в интерьере ее будуара). Она в страсти, в упоении. Он тоже... периодически прикладывается к бокалу.

Айседора возбуждена... Перегруженный Сергей уже не в состоянии ответить ей взаимностью.

Можно понять нервы женщины в такие минуты!

Айседора в истерике дергает за звонок и начинает укладывать свои вещи. Горничной приказано выносить чемоданы:

— Я уезжаю!

— А этот господин?

— Кому он нужен, скисший петушок!

Выносят чемоданы, Айседора уходит. Сергея приводят в чувство.

— А где эта... моя милая?

— Она ту-ту-у!

Сергей хватает бутылку, цветы из вазы и выплывает из гостиничного номера. Он пытается догнать уходящий поезд. А дальше? Белая горячка и последний граненый стакан...

Ни добавить, ни убрать уже нечего.

Разбросанные в этой и предыдущих темах эпизоды создаваемого сюжета надо бы собрать в один сюжет и посмотреть, что же получилось. А потом опять встретиться с композитором, если литературное описание будет похожим на либретто балетного спектакля.

ЛИБРЕТТО БАЛЕТА «СКАНДАЛИСТ»

В трех действиях, пяти картинах с эпилогом.

Сюжет написан по мотивам биографии поэта С. Есенина и танцовщицы А. Дункан.

Действующие лица: Сергей — юный поэт, Анна — юношеская любовь поэта, муза — вдова неопределенного возраста, Айседора — танцовщица 40–42 лет, пышка. Жители села Константиновка, завсегдатаи ресторана и уличный танцор, воришка. Официант, ресторанный кордебалет, исполнители танго с куклами, комиссары и репортеры, горничные, черный человек — совесть поэта.

Первое действие, картина первая

Угол помещичьей усадьбы. Калитка. Далее — часть деревенской улицы. На завалинке сидит Сергей. На гармонии лежит тетрадь. Он сочиняет страдания: «Выткнулся над озером алый свет зари...» Появляются два парня. Они подхватывают его настроение: «Страдаешь по Анне?» Сергей похвастался приготовленным сюрпризом — цилиндр, перчатки — и спрятал. Проходочка под гармонию, для заправки. Парни пляшут. Собирается народ. Сергей читает девчатам свое сочинение (собирая их в хоровод), но им начинает надоедать лирика Сергея... «Будет тебе скукоту разводить! Нам бы что-нибудь повеселее!» Обидно, но ладно... Пляши, деревня!

Отгуляла молодежь. Пришла Анна, ходит рядышком. Люди расходятся парами, а Сергей заводит свои страдания (Анна уходит в хоровод-мечту) и, конечно, пристаёт к Анне по-свойски. В хороводе девушки подталкивают Анну: «Чего стесняться, обними парня — дело житейское...» Несколько любопытных подглядывают.

Анна хвастает своим подарком от жениха. Сергей отвечает ей своим сюрпризом, неумело ухаживая, как джентльмен. Он не только отвергнут, над аристократом посмеялись Анна и односельчане. А тут еще показанный медальон... Обида хлещет через край: «Ну и... уходи к своему жениху. А вы чего лезете?»

Просцениум. Сергей (вокалист) покидает деревню. Гармонь, узелок. Два парня уговаривают его остаться, успокаивают. «Я еще тебе докажу!..» — это в адрес Анки.

Картина вторая

Москва, фасад кафе «На Тверской». Рядом вывески «Одежда», «Колбаса» и др. Заходят дамы, господа, знаменитости. Никто не хочет взглянуть на стихи юного поэта. Танцор зарабатывает свои копейки, Сергей приглядывается к фраку танцора-автомата. Какой-то франт мучается (короткий дуэт) со своей дамой, которая притворяется, что стесняется заходить в ресторан, а сама... Воришка (вариация) обчищает карман господина с тучной дамой, якобы случайно столкнувшись с ним. Сергей бросается за воров. В борьбе отобрал украденное и возвращает кошелек господину. Тот дает ему пятак, но дама, не в пример мужу, щедро отблагодарила *миленького красавчика*. Ого! Старушки бывают щедрыми. Сергеем это взято на заметку.

Он вбегает в магазин, швейцар с танцором наблюдают. Из ресторана выходит пьяный аристократ с двумя дамами. Одна из них просит: «Хочу посмотреть танец автомата». Мужчина бросает в копилку деньги, и пока уличный танцор исполняет свой номер, выделяет такие пьяные степ-движения, пытаясь копировать танцора, что женщины чудом успевают подхватить падающего кавалера и уводят. Появляется Сергей, на нем фрак, цилиндр, перчатки, трость... рубашка-косоворотка и сапоги! Хм-м... прихорашивается, глядя на танцора, выпускает «сермяжные» рукава от своей косоворотки. Выкаблучивается в новом наряде (вариация) и, бросив пятак швейцару, скрывается за вожделенными дверями кафе.

Действие второе, картина третья

Зал на втором этаже ресторана, гремит фокстрот. За окном вечерние огни Москвы. Сергей огляделся, сделал заказ. Официант давится от смеха, но... «Служба-с». За соседним столиком спорят маститые. Дама, которой Сергей помог вернуть украденные деньги, представляет его посетителям ресторана, а он решается прочесть свои стихи (вариация перерастает в хоровод, где он солирует в березовой роще, водит хоровод экзальтированных ресторанных дам). Ресторанный кордебалет в ситцевой лирике, не теряя свое канканное лицо, переходит на чувственный канкан. «Прикройте коленки, вы же березки!» Почувствовав себя в душе березками, они наперебой стараются потрепать за щечку *милого мальчика* — поэта. А ему не по себе, слишком открыты декольтированные сердца, слишком жарки их объятия...

А гости-дамы богемы обособятся в собственную группу. Их души устремятся к «*большому и чистому*», но на этот момент — искреннему. Они будут главными защитниками юного дарования в споре маститых.

К его столу несут бокалы признания, он начинает тонуть в стакане.

Знаменитости богемы вступают в спор (в танце) о стихах соплика! А Сергей замечает сентиментальную даму в черной вуали: вдова! Но глазки живые. Она очень активно защищает юного поэта. Сергей, предчувствуя назревающий скандал, готовится заступиться за выбранную даму и якобы занятый сочинением продвигается к месту события (официант следит за Сергеем) и... бросается на обидчика вдовы!

После скандала дама откуда-то пикантно достает свою булавку и пристегивает ему порванный борт у фрака. Быстро сообразила и намекнула рублем фотографу с корреспондентом: «Надо дать статью о Сергее», — и пока они выполняли заказ, пустила шапку — цилиндр Сергея — по кругу, посылая в его сторону воздушные поцелуи, невзирая на насмешки ресторанной богемы. Начала сбор средств в пользу юного дарования. И официант помашет ей рукой, понимая ее заботу о телесном...

Эх, Сергей! Но ему разница в возрасте 20—30 лет не меха. Он уже одной рукой обнял ее за талию. Официант

восхищается: «Это ведь надо такое придумать!» Вдова уводит Сергея с собой под понимающие взгляды ресторанной элиты.

Просцениум. Сергея (вокалиста) ведут в будуар вдовы.

К а р т и н а ч е т в е р т а я

Прошли годы. Этот же зал, те же постаревшие люди. Бюгемма встречает знаменитого поэта с вдовой-музой. Хмельные стихи, внимание ресторанных дам, тосты. С Сергеем носятся как с писаной торбой. Он в знойном танце «утонул» в декольте другой дамы, а на свою музу — ноль внимания! Она заказала стол! Танец официантов (трио), и они вместе с музой ждут Сергея... Муза демонстративно уходит: «Рассчитывается вон тот — поэт!» Новая дама Сергея покидает безденежного поэта. Зная про его популярность, Сергея выталкивают из ресторана нежно, а в зале — страстное танго ресторанных артистов с куклами.

Революция. За окнами зарево, взрывы, выстрелы. В зал врываются комиссары, с ними бывшая муза Сергея с красным бантом на груди. Уводят офицера и буржуина. Все бросились к окнам... расстреляли. Муза неистово аплодирует комиссарам и, давая понять им, что сейчас будет сюрприз, уходит за ширму. Один из них подглядывает, пританцовывая в экстазе... В зал заходит полинявший Сергей, денег только на стакан вина и огурец. Официант обслуживает по достатку.

Появляется «перекрасившаяся» Муза в красных галифе! О-о! Сергей кинулся к ней, но его бесцеремонно оттолкнули. Оркестр играет «Трепака». В центре пролетарской гульбы «мужиковато-эксцентричная» Муза. Танцует, радуясь победе революции, и длинноволосая интеллигенция, но под дулами револьверов.

Толкаются фотографы, входит Айседора с поклонниками и корреспондентами. Ее знакомят со знаменитостями. Сергей получает только частичку ее внимания. Комиссары уходят, не желая видеть хлипкую интеллигенцию. Кто-то хочет увидеть живой танец. Плати! Ей заказали известную публике песню. Звучит песня Есенина, показывают на автора — Айседора поаплодирует ему. Сергей поднимет стакан.

Просят исполнить новый этюд, на столе! Плати! Заказчик выложил на угол стола деньги, он же «по-хозяйски» заглянул артистке под юбку. Пощечина! Тишина в зале... и звук торопливых шагов. Сергей успел первым защитить Айседору от хама! Официант только руками развел...

В побитом, израненном Сергее примадонна узнает автора. Цена Сергея возрастает мгновенно! Свита примадонны уводит его из зала. Поклонники отодвинуты, и только старый официант, прикрыв рот рукой, хохочет. Ему эти трюки знакомы!

Третье действие, картина пятая

Гостиница, апартаменты Айседоры. Стопка чемоданов, диван или софа. Шторы. Сергей в халате.

Он сочиняет, прикладываясь к бокалу. Хоровод березок замирает, пока он ищет рифму (музыка приглушается). Хоровод двинулся, замер (потянулся к бокалу), и опять поплыл березовый ситец... Сергей в пьяном мираже. Начинается душевное смятение — путаница. Березки резко меняются на замедленный ресторанный канкан, на березки с гармонистами и опять — канкан, но в красном галифе и в фуражках...

Хоровод растворяется в интерьере.

Айседора заносит новый фрак. Сергей: «Положи. Потом примерю. Лучше налей в бокал!» Она делает Сергею примочки, постепенно более плотные, страстно обнимая. Они играют друг перед другом роль романтиков бескорыстной любви. Дуэт, в котором водит она. «А сейчас мое соло!» — она начинает разматывать тунику. На ней что-то восточно-эротичное. Сняла чалму, рассыпались волосы по плечам... Она неистова в страсти, а Сергей уже не в состоянии подняться на ответную вариацию. Все! Скивший герой не может дотянуться до своей пассивности... Нервный смех Айседоры и нервный срыв (вариация). Злость, пощечины...

Она укладывает свои вещи в чемодан. Вызывает горничную: «Я уезжаю, получите деньги, а господин мне не нужен».

Сергея приводят в чувство и просят уйти из гостиницы. Он берет бутылку на посошок, цветы из вазы и... путается в халате. Вытолкнули.

Просцениум. В музыке: перрон, проводы или начало бреда? На сцене только Сергей — прощальная пьяная вариация: «Не взяла с собой... ну почему?», (подробнее см. на стр. 591).

Э п и л о г

Берлога пьяницы. Стол, бутылки, брошенные тетради и книги. Зеркало, в котором отразился черный человек.

Сергей себя не видит — белая горячка, но совесть не молчит. В призрачном вихре носятся тени Анны, вдовы, Айседоры, ресторанных дам и юного Сергея, исчезая в зеркале жизни... покаяние совести перед тенями прошлого. И юный поэт пропадает в черном человеке.

Зеркало разбито... Медленно гаснет свет на сцене.

Занавес. Продолжает звучать песня Есенина «Не жалею, не грущу, не плачу». Может, действия на просцениуме и весь эпилог уложить по времени на исполнение этой песни?

Если бы я был автором литературных новелл, разве позволил себе выкинуть некоторые событийные эпизоды из придуманной биографии поэта?

Нет.

Я бы их постарался дополнить яркими действиями и поступками самого Сергея и его окружения. Смог бы разнообразить многие жизненные трюки. И, кстати, в его поэзии запрягано больше, чем непонимание происходящих в России событий. У него более глубокие мысли. Ему хотелось быть своим в двух политических лагерях, поэтому он угрожал большевикам и, как талантливый народный сказочник, вставлял между строк свое истинное мнение и мысли обывателей того времени так, что некоторые, кому это было адресовано, его понимали.

Время было такое. Мы тоже знаем, что любому пьянице «за державу обидно». Уходят они от прямого ответа.

Кроме того, отметим, что Есенин ни одного стихотворения не посвятил конкретной милой. Знать, долго не задерживался, или вдовушкам было недостаточно чтения стихов...

Это я так, к слову.

Вернемся к либретто балета «Скандалист».

Чувствую, получилось. Главное, что все действия и реплики героев можно решать средствами танца, а где-то и пантомимой. Она как-никак сестра хореографии.

Сейчас действительно не стыдно встречаться с композитором. Мы пойдем друг друга.

А у меня появилась одна мысль. Можете назвать ее блажью или как вам угодно, но я задаю себе вопрос, который меня часто мучает: можно ли сделать программку балетного спектакля настолько короткой, чтобы подробные объяснения не понадобились?

Попробую это сделать.

Первое действие, первая картина

Юного поэта в родной деревне Константиновке признают гармонистом, а стихи слушают со скукой. Сергей, мечтающий о славе, уходит из села.

Вторая картина

В Москве ему удается попасть в кафе, где собирается богема.

Второе действие, третья картина

Сергея услышали в богеме. Ему удалось обзавестись Музой.

Четвертая картина

Успешная жизнь Сергея, но «муза» ушла. Революция в России. В жизни поэта появилась Айседора Дункан.

Третье действие, пятая картина

Жизнь Сергея в пьяном угаре. Таким он Айседоре не нужен.

Эпилог

Сергей в белой горячке. В бреду ему видятся его женщины...

Теперь вопрос: если все действия героев в эпизодах будут решены понятным языком, такая программка вам, как зрителю, будет достаточной?

Выстраивая эпизоды в сценарии «Скандалист», мы исходили из предположения, что музы нашего героя — опытные женщины, и любовь для них очередная игра, а для Сергея — способ безбедного существования.

Любой профессиональный любовник раскрашивает свои действия налетом романтики, придумывает что-то необычное и будет активно поддерживать игру в девичью наивность своей милой, замечая «волос стеклянный дым». И у нас не было иной возможности, чтобы показать эту обычную любовную игру кроме как в будуаре Айседоры.

Она последняя муза нашего героя.

Именно этот образный эпизод (дуэт) мне видится самым интересным для балетмейстера и зрителей. Я не сгущаю краски. Айседора с Сергеем ведут двойную игру, а мы знаем, что в танце очень трудно изобразить двойную мораль. Поэтому постановщик, начиная анализ сценария, будет наполнять узловые события действиями

(подробностями) и уточнять образные задачи в общих для героев моментах.

Исполняя роль сценариста, мы научились избавляться от лишних эпизодов и действующих лиц, необходимость которых не смогли оправдать. И вместо статичного образа матери Сергея ввели танцевально-образного официанта.

Мы к собственному сюжету предъявляли жесткие требования, потому что от поставленных автором смысловых задач для каждого персонажа и их образных действий при постановке танца зависит пластическая окраска событий и произведения в целом.

Работая над событиями, мы параллельно получали образные фрагменты, где смогли увидеть, в каком ключе взаимодействуют участники событий.

Я ловлю себя на мысли, что *высокий слог при сочинении сценария можно сравнить с действиями терапевта, который нежно притрагивается к болячкам пациента, выписывая рецепт надежды*. Сценарист более похож на грубого хирурга, которому приходится вскрывать гнойнички и видеть болезненные гримасы на лицах свидетелей операции — ассистентов.

Мне тоже приходится иногда выслушивать претензии от тонких натур за мои непричесанные мысли и грубоватый язык.

А вы попробуйте только «вкусными» словами обрисовать правду жизни! Самыми красивыми словами...

И в «Бахчисарайском фонтане» поэт и балетмейстер были вынуждены скупыми красками показать «постельную» озабоченность хана, коллекционера женщин.

Теперь предположим, что в будуарной сцене «Скандалиста» героине надо бы показать защитнику чести дамы, будто Сергей оказался в ее спальне только потому, что именно здесь она сможет позаботиться о нем, а играет с ним в кошки-мышки по причине... своей утонченной природы. Она такая романтичная!

А то, что в ней клокочет матерая женщина, — это увидят только зрители.

У Сергея свои привычки. Он зарабатывает благополучие рыцарским подвигом и постелью, но и ему надо показать своей пассивности бескорыстие — он кинулся защищать *милую даму* потому, что он к ней всей душой и, если надо, телом.

Значит, главное у наших героев — постель.

Только вот чем и как показать балетмейстеру, что Айседоре в этот момент хотелось бы как можно быстрее перейти от сюсюканья к делу, оставаясь в рамках приличия? Если бы постановщик готовил эротическое шоу, таких проблем не возникло бы.

Поэтизация чувств и взаимоотношений между людьми, в том числе низменных страстей, предполагает использование очень продуманных приемов, особенно тогда, когда необходимо преувеличенное, уродливо-комическое или натуралистическое отражение действительности.

Любой из нас переживает и мысленно представляет что-либо всегда более ярко, чем это сможет выразить словами и жестами. Но... существует мера такта, вкуса и нравственных устоев, которые ставят преграды там, где есть возможность перейти границы. Так что не так-то просто вывернуть наизнанку чьи-то души и наполнить события действиями.

Кто будет спорить, что с идеальными (положительными) героями работать легче? Например, в Китае во второй половине прошлого века в так называемых образцовых театрах внешний облик правильного солдата создавался очень просто. Представьте себе военно-полевую форму, сытую физиономию и пришитые к балетным тапочкам пушистые белые шарики!

Чем лучше идеального китайского солдата те же принцы и царевичи, королевы и княжны? Или пейзаже¹, героипатриоты, девушки, которые умеют только страдать, и золушки, которые зарабатывают себе принца в награду за безропотный труд? Чем они интересны зрителю?

То же самое можно сказать и про отрицательные типажи. А казалось бы, чего проще: надо лишь создать страшноватый облик, мрачную обстановку, подобрать соответствующее окружение, нагрузить образы поступками, и противоположная сторона предстает во всем обличье.

Как должны выглядеть сочиняемые герои? Каким должно быть событие, чтобы герои успели высказаться?

Над решением таких вопросов продолжается работа с сюжетом у постановщика. Конечно, она в некоторых деталях

¹ Пейзаже — идилический образ крестьян в литературе и в театральном искусстве.

напоминает работу режиссера, но не более того. Режиссеру не надо сочинять текст пьесы. Кроме того, в литературных произведениях герои обсуждают друг друга и дают четкие образные характеристики. А балетмейстеру все это приходится добывать из собственной фантазии и музыкальных картинок.

Какие образы преподнесет композитор? Что он вложит в образные темы? Вдруг предложит и такой вариант — воспользоваться готовым сюжетом для сочинения мюзикла, если мне в некоторых картинах и просцениумах слышатся песни на стихи Есенина в качестве музыкального сопровождения. Но тогда **сюжет либретто сменит свой вид!**? Значит, я или кто-то должен написать монологи-арии, речитативы, дуэты?

Что-то размечтался я...

Но иногда происходит обратное — вмешивается в работу над сюжетом отсутствие творческого состояния или заговорит в душе **инерция стереотипов**, подражание кому-то или самому себе (своей памяти).

И все потому, что нам хочется видеть и потреблять стереотипы. Мы мечтаем о стереотипах. Нам хочется посмотреть хороший фильм (спектакль) с хорошим героем в главной роли и, конечно, с хорошим для всех и для меня артистом. Значит, постановку должен сделать известный мне постановщик... и т. д.

Безусловно, это будет совсем другой сюжет, другие образы, но что-то будет узнаваемым. Изменятся обстановка, одежда, детали, только бы остались опорные точки, близкие мне, потому что я, зритель, безотчетно их ищу и жду. Где-то там, внутри, не то в сознании, не то в подсознании, теплится ожидание чего-то приятного для моей души, с идолом моих вкусов.

И у меня появляется желание увидеть другого Есенина — хорошего, романтического.

Поэта до мозга костей.

Так и хочется сказать: «Пускай кто-то другой доводит образ скандалиста до сцены, а я наполовину готов к образу поэта». Меня как магнитом тянет к его положительному имиджу. Мне тоже безразличны симпатии читателей и зрителей к российскому поэту. Я сейчас говорю о своем внутреннем редакторе.

Меня, как и многих зрителей, в том числе авторов, угнетают стереотипы и подражания, которые удобно устроились в глубине сознания и нашептывают, что успех рядом, если учитывать вкусы публики. Живем-то мы тоже сегодняшним днем. Нам не нужны лавры от далеких потомков. Да и вспомнят ли они нас? Хотя... хотелось бы.

Пробую мысленно продолжить юность поэта трудовыми буднями типографского рабочего, первой книжкой и романтикой «Персидских мотивов»... Вместо хорошего образа лезет в голову серый вопрос: почему и как оказался Есенин в Баку? А-а, поездка была организована кем-то специально, чтобы вывести его из состояния депрессии (уехала Айседора). Народного поэта надо было отвлечь от пьянства или поставить на рельсы «социалистического» реализма. И эту административно-партийную заботу показать языком танца невозможно. В любом случае понадобятся подробные литературные разъяснения.

Вот так всегда и происходит, когда сталкивается поэзия творчества с мечтой о стереотипе и с нашими вкусами.

А что если мы возьмем собственный литературный сюжет и подберем такие события, которые сможем наполнить танцевальными приемами?

Предлагаю вам прочитать волшебную сказку, чтобы сразу же начать работу над литературной версией балета «Легенда». Постарайтесь сами проанализировать сюжет и проинвестировать отбор действий.

ЛЕГЕНДА О ГОРЕ БЕЛУХА (СОКРАЩЕННЫЙ ВАРИАНТ ЛЕГЕНДЫ)

Жил в нашем ауле юноша — сирота. Был терпеливым, за что его прозвали Сабыр. Работал у жадного хозяина Жекебая. Долго его обходило счастье стороной. Умерли приемные родители, в наследство получил ветрами потрепанную юрту и собаку. Умный был пес! Мог посоветовать что-то полезное в нужное время.

Разговаривать собаки с людьми умели.

Влюбился Сабыр в дочку Исабека, а старый Жекебай хотел ее взять себе молодой женой и при случае заигрывал с ней. Однажды на свидании повязала Раушан на пояс своему любимому платок в знак верной любви, а он в мечтах уснул перед юртой...

Внезапно налетела на аул снежная вьюга и ледяные призраки. Среди них Аксулу — волшебница. Собака стала отгонять непрошенных гостей, а зубами схватить не может. Из юрты вышел Жекебай и прогнал собаку. Аксулу в благодарность одарила его драгоценным камешком и пригласила в гости, указала на вершину горы. Жекебай заторопился к ней, но заметил платок Раушан в руках Сабыра и похитил. Представляя себе, как сможет воспользоваться этим платком, зашел в юрту и в богатой одежде направился в сторону горы. Жена попыталась образумить старого мужа, да куда там!

— Посмотри старуха, какое богатство мне привалило, — похвастался Жекебай камешком и ушел, а старуха отправила собаку вслед за мужем и попросила присмотреть за ним.

Призраки украсили пещеру — ледяной дворец госпожи, но застыли, замерли слуги. Званный гость пришел! За ним незаметно прокралась собака.

Аксулу и ее слуги оказали Жекебаю почести.

Нечаянно выпал украденный платок. Аксулу подобрала и бросила платок на глыбу льда, и, к удивлению Жекебая, на глыбе появилось изображение Раушан — Кто это? Невеста?

— Жена, — соврал Жекебай, но Аксулу не нужна соперница, однако вида не подала. Приказала слугам: принесите подарки!

А ему сказала, чтобы подарки он передал молодой жене, и добавила на прощание, чтоб не забывал к ней дорогу. Жекебай, довольный тем, что смог выкрутиться и получить подарки, ушел. Собака все это видела, хотела уйти следом за Жекебаем, но вдруг заметалась Аксулу в гнев. Приказала своим слугам во время сватовства украсть Раушан и доставить к ней, и заметила притаившуюся собаку.

— Не трогай Раушан, ее любит мой друг, Сабыр. Я все расскажу людям, — остановилась и взмолилась собака, но волшебница произнесла заклинания, и собака потеряла дар речи. Этого волшебнице показалось мало, и она приказала убить собаку. Началась погоня и смертельная игра. Собака пролетала сквозь вихри и ударялась о ледяные глыбы! С трудом ей удалось обмануть призраков и убежать.

С утра поднялась суматоха у юрты Жекебая. Старая жена ему устроила скандал, а сваха по приказу старика направилась к юрте Исабека. Жекебай приказал Сабыру

пригнать туда же табун лошадей. Исабек оглядел лошадей и вызвал свою дочь, которая отказалась от привалившего счастья. Отец пообещал свахе все уладить, а Раушан через парней позвала Сабыра.

Уже несут подарки. Следом зашел Жекебай! Парни «подкусывают» жениха: «Ты староват для Раушан!»

Жекебай решается на борьбу, чтоб доказать свою силу. Появляется Сабыр. Отец Раушан возмущен его появлением! Жекебай доказывает, что даже платок ему подарила Раушан.

— Не ври, я подарила Сабыру, — возмутилась Раушан.

Появляются призрачные люди. Один из них прикасается к подаренному пояску, и поясок загорается мигающими огнями — привет от волшебницы! Собака кидается на них, ее отгоняют. Люди не могут понять, что с ней случилось. Вместо слов какие-то звуки? Исабек захотел примерить поясок на Раушан, и вдруг темнота, вспышки света. Нет ни призрачных гостей, ни Раушан.

Люди растерялись... После поисков ее в окрестностях села Исабек предлагает соперникам отправиться на поиски дочери: кто найдет ее, тому и будет предназначен платок невесты. Ушел Жекебай. Сабыр тоже отправляется в путь, но странно ведет себя собака, зовет куда-то.

Люди не могут осмыслить происходящее, забеспокоились. Позднее парни ушли вслед за Сабыром. За ними потянулись и жители села.

Жекебай быстро подошел к пещере. Дорогу-то он знал. Только начал обмен любезностями с Аксулу... вдалеке появился Сабыр! Волшебница посоветовала ему притвориться придавленным льдом и убить соперника. Призраки будто бы «придавили» Жекебая куском льда. Сабыр, увидев беспомощного соперника, старается помочь ему, а Жекебай замахнулся ножом на Сабыра...

Собака бросилась между ними и уползла с ножом у сердца. Жекебай изловчился, ударил Сабыра камнем...

Победителя увели в пещеру, а часть из ледяных призраков закрыла своими телами вход. Появляются парни. Поднимают Сабыра. Он не узнает место, входа нет. Куда идти? Заметили капли крови и пошли искать собаку по следу.

В это время в пещере Аксулу и Жекебай празднуют победу. Волшебница свою соперницу Раушан замуровала

в глыбу льда. Жекебай впадает в транс, увидев замерзающую девушку. Аксулу легонько подталкивает его в глыбу... Девушка в отчаянии, а тут еще Жекебая затолкали к ней! Старик пытается вырваться из ледяного заточения.

— Тебе она нравилась, получай, — предлагает волшебница. — Выбирай, меня с моими драгоценностями или ее!

Зачем Жекебаю замерзающая Раушан? Он согласился на ее условия. Выпустила и начала троиться перед его глазами. Жекебай в восторге от привалившегося богатства и женщин.

Вдруг, лед, закрывавший вход в пещеру, разлетается! Аксулу заметалась по пещере, а ее двойники замерли как куклы. Жекебай пытается их расшевелить.

Появляются Сабыр с парнями. Аксулу напускает на них вьюгу. Она путает парней своими двойниками, но собаке удается определить ее среди них, а Сабыру поймать на аркан. Перепуганный Жекебай спрятался за ледяную глыбу.

Сабыр потребовал от волшебницы: выпусти мою невесту! Тогда я отпущу тебя.

Аксулу согласилась. Глыба раскололась, Раушан, казалось бы, свободна, но из-под обломков льда послышался крик. Люди кинулись разгребать куски льда. Аксулу в отместку за гибель Жекебая оставляет девушку замерзшей.

Опечаленный Сабыр пытается отогреть ее своим теплом, и происходит чудо — девушка ожила!

Пришли в пещеру и жители села. Исабек исполнил обещанный свадебный обряд и своим поясом связал молодых, после того, как Раушан повязала свой платок на поясе Сабыра.

Вот и вся сказка.

Вы прочитали сокращенный вариант волшебной сказки, придуманной Еленой Валяевой, и я искренне надеюсь, что успели «увидеть» свое либретто: ведь у вас есть опыт работы с литературными источниками, и вы научились отказываться от лишних эпизодов и действующих лиц.

Например, у меня оказались не востребованными в этой сказке: умение собак разговаривать по-человечески и необходимость перегонять табун лошадей.

Легенда оказалась многоэпизодной, с большим количеством мест событий, а этим «страдают» многие повествования. Я оставил последовательность событий так, как они происходят в сказке.

После произведенных сокращений осталось семь необходимых картин, и только в первой и третьей картинах (аул), во второй и шестой (пещера) можно использовать одни и те же декорации. Но как обойтись без лишних перестановок?

Вот что у меня получилось.

ПЛАН ЛИБРЕТТО БАЛЕТА «ЛЕГЕНДА»

Первая картина — аул, две юрты, дерево или камень. Встреча Сабыра и Раушан. Появление призраков. Жекебай и собака уходят в сторону горы.

Вторая картина — пещера. Жекебай и Аксулу. Волшебница узнает, что у нее есть соперница. Погоня за собакой.

Третья картина — аул. Жекебай и сваха. Сборы на сватовство. Жекебай привлекает парней, чтобы переносить выкуп за невесту. Сабыр узнает, кого выкупают!

Четвертая картина — в юрте Исабека. Дары, брачные испытания. Отказ Раушан. Появление Сабыра и призраков. Раушан исчезла. Соперники уходят на поиски.

Пятая картина — скалы, в глубине вход в пещеру. Схватка соперников и гибель собаки. Парни находят Сабыра, не замечают вход в пещеру, закрытый телами призраков, и в растерянности уходят в сторону.

Шестая картина — пещера, в глыбе льда Раушан. Жекебай и Аксулу. Жекебай в льдине... Лучше жить в пещере! Сабыр и юноши проникают в пещеру. Схватка, Жекебай погибает, Аксулу и призраки исчезают. Раушан оттаяла на груди Сабыра.

Седьмая картина — аул встречает победителей. Исабек исполняет свадебный обряд.

Я поселил Жекебая и Исабека в один аул, что не совсем верно для людей, занятых отгонным животноводством, но это удобно балетмейстеру — не надо далеко ходить свахам. Теперь можно объединить действия третьей и четвертой картины, дополнить какими-то деталями.

Мне кажется, что у собаки — роль явно вариационная, прыжковая. И призраки могут не только «летать», но и создавать причудливые группы камней, ледяных глыб.

И получившийся в результате размышлений сюжет приобретает черты балетного либретто.

**ЛИБРЕТТО БАЛЕТА «ЛЕГЕНДА»
В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ, ПЯТИ КАРТИНАХ**

Действующие лица: Сабыр, Раушан — его девушка, Исабек — отец Раушан, Жекебай — сосед Исабека, жена Жекебая, Аксулу — властительница горных снегов, Карашунак (Черное ухо) — собака, сваха — крупная женщина, двойники Аксулу, снежные и ледяные призраки — ее слуги, жители аула.

Первое действие, картина первая

Аул. Две юрты и дерево (камень). Раушан с подругами. Жекебай, проходя мимо, пытается заигрывать с ней, но подруги пристыдили старого человека. Кто-то из девушек вызывает его жену, одна из них указывает: «У тебя уже есть жена и дети!» Появился Сабыр, подруги уходят. Во время встречи Раушан повязывает свой платок ему на пояс. Сабыр присел у камня и уснул.

Внезапно налетает на аул снежная вьюга (ледяные и снежные призрачные люди). Среди них — Аксулу. Собака отгоняет непрошенных гостей. Из юрты выходит Жекебай и прогоняет собаку. Аксулу одаривает его драгоценным камешком и приглашает в гости — вершина горы загорается огнями: «Приду!»

Жекебай заметил и похитил платок Раушан у Сабыра. Заходит в юрту и в богатой одежде отправляется в сторону горы. Жена пытается образумить старого мужа, да куда там!

«Посмотри, старуха, какое богатство мне привалило!»
Хвастается камешком.

Жена отправляет вслед за мужем свою собаку.

Картина вторая

Пещера. Ледяные и снежные люди украшают пещеру — дворец госпожи. Застыли, замерли слуги... Званный гость. Жекебай и Аксулу (дуэт) оказывают друг другу почести и знаки внезапно вспыхнувшей любви. Собака крадучись вошла в пещеру.

Выпал платок: — Чей платок, кто это? Аксулу проводит платком по стенке пещеры — на глыбе льда появилось изображение Раушан! Жена? Волшебнице не нужна соперница, но вида не подала. Дает приказ слугам — принесите подарки Жекебаю, поясок и сережки! Жекебай ушел.

Заметалась Аксулу в гневе и заметила притаившуюся собаку. Погоня и смертельная игра. Собака пролетает сквозь вихри и ударяется о глыбу. Ей удалось обмануть их и убежать (слуги Аксулу могут изображать трон, глыбу льда с подсветом).

Второе действие, картина третья

Аул, две юрты. Суматоха у юрты Жекебая. Старая жена ему устраивает скандал, а сваха направляется к юрте Исабека: «К тебе идет свататься Жекебай!» Вызывают Раушан, которая отказывается от привалившего счастья. Раздосадованный Исабек обещает все уладить, а Раушан просит парней позвать Сабыра.

Уже несут подарки: сережки (танец двух солисток) и поясok, где солирует величественная дородная сваха, «защелкивая» собой пряжку. Парни начинают «подкусывать» жениха: «Ты староват для Раушан!» Жекебай решает на борьбу с одним из них... Появляется Сабыр. Отец Раушан возмущен. Жекебай доказывает, что платок ему подарила Раушан.

«Не ври, я платок подарила Сабыру!»

Появляются призрачные люди — снежная вьюга, люди испуганы. Один из снежных призраков прикасается к подаренному пояску, и поясok загорится мигающими огнями — привет от волшебницы! Собака кидается на них, ее отгоняют. Жекебай делает вид, что удивлен, а Исабек захотел примерить поясok на Раушан, и вдруг... Темнота. Нет ни призрачных гостей, ни Раушан.

Все в растерянности. После поисков (массовое танцевальное действие) Исабек предлагает соперникам: «Ищите, кто найдет, тому и будет предназначен этот платок». Ушел в задумчивости Жекебай. Сабыр тоже отправляется в путь, но странно ведет себя собака, зовет куда-то.

Люди не могут осмыслить происходящее, но забеспокоились. Парни уходят вслед за Сабыром... Потянулись за ними жители села.

Третье действие, картина четвертая

Высоко в горах, у входа в пещеру.

Жекебай быстро пришел к пещере. Его ждет Аксулу, но... Кто-то идет! Твой противник. «Притворись придавленным льдом и убей его». Жекебай ищет удобное место, ложится навзничь, а несколько ледяных людей «придавливают»

его. Входят собака и Сабыр. Собака сразу же кидается на Жекебая, а Сабыр старается помочь ему, растаскивает «куски» льда, отгоняет собаку. Жекебай замахивается ножом, собака бросается между ними и раненая уползает. Схватка продолжается. Жекебай бьет Сабыра камнем по голове... Аксулу приказывает «засыпать» Сабыра льдом.

Победителя встречают ледяные призраки и заводят в пещеру, а часть из них закрывает своим телом вход (или глыба льда подкатывается и прикрывает вход, а несколько призраков прикроют боковые щели ледяными телами).

Появляются парни. Они мечутся в поиске Сабыра. Видят капли крови и уходят в сторону. Приводят раненую собаку, которая указывает на кучу льда. Парни растаскивают глыбы, которые оживают и кидаются на них! Но недолго длилась растерянность, закипает борьба у входа. Парни теснят своих противников...

К а р т и н а п я т а я

В пещере. В глыбе льда Раушан. Аксулу и Жекебай празднуют победу. При виде плененной он впадает в транс. Аксулу легонько подталкивает его в глыбу... Замерзающая девушка в отчаянии, а тут еще Жекебая толкнули к ней! Он пытается вырваться из ледяного заточения. «Тебе она нравилась — получай!» — «Нет, не надо!», — волшебница прельщает Жекебая драгоценностями. — «Выходи! Это все твое!» (Дуэт.) Аксулу начинает трюк перед его глазами. Жекебай сходит с ума от привалившего богатства и женщин: зачем ему одна простенькая Раушан?

Тревога, где-то шум. Аксулу заметалась по пещере, а ее двойники замерли в каких-то позах. Жекебай пытается их расшевелить (па-де-труа — игра сумасшедшего с ледяными куклами). Вдруг лед, закрывавший вход в пещеру, разлетается.

Появляются Сабыр, собака и парни. Аксулу с ледяными людьми защищается, отвлекая парней от Жекебая, и заманивает их в глубину пещеры, а Жекебай остается с двумя куклами — двойниками волшебницы. Он в заторможенном состоянии продолжает вялую любовную игру (трио с куклами). Аксулу возвращается в снежной вьюге. Она путает парней своими двойниками, но собаке удается определить ее, а Сабыру — связать. Жекебая парни тоже поймали на аркан. Аксулу начинает торговаться, предлагает драгоценности.

Сабыр требует выпустить Раушан. Волшебница предлагает обмен на Жекебая.

— Забирай, не жалко!

Глыба раскололась, Раушан спасена. Аксулу исчезает с Жекебаем в снежной вьюге.

Появляются жители села. Исабек исполняет свадебный ритуал и своим поясом связывает молодых, после того как Раушан повяжет свой платок на поясе Сабыра.

Жизнерадостный финал.

Вас уже не удивляет, что литературная версия балета отличается от текста сказки.

Сменились акценты. Ни один из персонажей не погиб, все живы и здоровы. Жекебай перешел в сказочный мир. Остальные вернутся домой. Исполнительнице образа Раушан придется часть картины «мерзнуть» в глыбе льда и как-то реагировать на события, происходящие в пещере.

Мы завершили сочинение по мотивам волшебной сказки и могли бы поздравить себя с первым успехом, но в душу закрадывается червячок сомнения, что неизбежно при работе с сюжетами, где есть народные герои, чьи образы складывались столетиями.

Может, нам не обращать внимания на каких-то там «червячков», если сюжет и герои по всем статьям подходят для балетного спектакля? Даже образы главных героев — типажи вписываются в привычные шаблоны.

Мы часто упрекаем маститых только за то, что они не учли какие-то мелочи. А у нас события не растянуты во времени, друзья активно помогают героям в беде — собака героическая и Сабыр не размазня. Сильна противоборствующая сторона, представленная в двух лицах, — волшебницей с призрачными слугами и жадным до драгоценностей и женщиной Жекебаем, но нет какой-то детали, отличающей наших положительных героев от шаблонных.

И как бы мы ни указывали пальцем на «Бахчисарайский фонтан», а балетмейстер Ростислав Захаров оказался мудрее нас. Он не пошел по стопам сказочника Пушкина, подправляя и подчищая шероховатости, вмешался в сюжетную линию поэмы. Сменил акценты и *наделил героев трагическим событием вместо трагической, но вялотекущей судьбы*. У Пушкина трагедия растянута на годы.

Зарема живет, ревностью дыша, Мария в гареме тает, как свеча, в должности «любимой жены», если Гирей:

Несчастную щадит...
...Ее унынье, слезы, стоны
тревожат хана крепкий сон...

У него думы — понятно о чем. Он «влюблен» в Марию, сентиментально страдая в собственном гареме. А Зарема у Пушкина в разговоре с Марией лишь намекнула, что умеет действовать кинжалом, не более. За это:

...В пучину вод опущена,
Какая б ни была вина.
Свершились и ее страданья...

Польская-то княжна оказалась ушлой... фавориткой.

Мы уже в двух шагах от готового к работе сюжета. У нас могут появиться ориентиры для поиска недостающего события (деталей события), где сможем усилить образы положительных героев. Появился опыт работы с литературными источниками, а мы упорно не видим имеющиеся ориентиры.

Подумайте хотя бы о том, что Р. Захаров поменял какие-то моменты из первоисточника до неузнаваемости, а место события, имена и социальный статус Гирея, Заремы и Марии-пленницы оставил без изменений.

Если мы не нашли подходящее событие со сменой акцентов, то никто нам не помешал в «Легенде» свести с ума жадного до женщин Жекебая! Акулу и по сюжету сказки начинает двоиться-троиться. Сумасшедшему нет дела до простенькой Раушан, когда в руки плывет такое богатство!

А раз так, почему бы Жекебаю не стать главным героем событий, а Сабыр и Раушан перейдут в ранг «назначенных» героев второго плана, все равно они делают добрый шаг — отдают волшебнице сумасшедшего Жекебая, и конец вашим творческим мучениям.

Теперь-то вы сами доработаете получившийся добротный сюжет по мотивам «Легенды», но с другим названием, допустим — «Жекебай». Ведь в новом сюжете просматриваются наиболее действенные образы других главных героев — волшебницы и самого Жекебая. Собака получила вариационную роль, а у влюбленных традиционные образы.

Что вам еще надо?

Во всяком случае мы смогли увидеть будущее произведение в действиях и в простейших декорациях.

Ловлю себя на мысли о том, что мы, так же как и другие авторы, при сочинении применяем какие-то приемы. Кроме того, сменили в сказочных событиях некоторые моменты, акцентировали их. Появилась другая образная окраска у Жекебая, предложили новое название для либретто.

Мы впервые довольно широко воспользовались композиционными приемами и в сюжете «Скандалист», которые встречаются у разных авторов, не чувствуя себя виноватым ни перед кем. Поэтому делаю вывод: *пользуясь бытовыми и композиционными приемами, мы не совершаем плагиат*. Это — главное. Мы же не воспользовались чужими сюжетами или событиями! *И начали присматриваться к творческим и бытовым приемам, которыми пользуются люди, совершая те или иные поступки*.

От хореографа при составлении композиционного плана не требуется умение рисовать декорации, но недурно поделиться своими соображениями по оформлению сцены с художником. Все равно постановщику приходится заранее рассчитывать площадку и решать, откуда появляться исполнителям и куда им уходить.

После того, как композитор представил музыкальный фрагмент какого-то действия в виде клавира и его образные темы совпали с теми задачами, которые поставил себе хореограф, продолжается вторая часть работы с композиционным планом — сочинение танцевальных образов с одновременной записью пластики каких-то моментов и эпизодов в виде **постановочного плана**. Именно в этот план, где видимого порядка менее всего, хореограф записывает те самые подробности, среди которых: смысловые задачи участников действия, рисунки танца и описание движений, безусловно, их варианты, если таковые у него все-таки появляются.

Случается и так, что какие-то эпизоды, выстроенные в памяти хореографа или поставленные на одном дыхании — экспромтом, остаются не записанными. Если когда-то можно было это произвести не торопясь, описывая готовый фрагмент, ныне зафиксировать отдельные эпизоды или все произведение на электронные носители вместе с музыкальным сопровождением не составляет ни труда, ни времени.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

СЦЕНАРИСТ И КОМПОЗИТОР

- ✓ От образа к сюжету
- ✓ Поиск интриги
- ✓ Эмоциональное наполнение действий
- ✓ Работа с композитором

ГЛАВА 9

ЧТО ВАЖНЕЕ — ГЕРОЙ ИЛИ ОБРАЗ?

Самое неблагодарное дело — советовать, как решать ту или иную жизненную проблему, а советы в области творчества, особенно расплывчатые, трудно выполнимы.

Поэтому начну с того, что была и есть некая параллель в применяемых приемах при поиске современного героя. Вспомним мечту наших далеких предков взлететь в небо. Мечта была, а кто-то придумал историю про Икара с крыльями из птичьих перьев, приклеенных воском к его рукам. На иное у древних мечтателей фантазии не хватило.

В наши дни с телеэкранов восторженные комментаторы рассказывают про летчиков-испытателей, которым покоряются десятки сложнейших летательных аппаратов, но в этих репортажах очень мало информации для создания полноценного сюжета. А я хочу вывести на балетную сцену современного «крылатого» героя.

Мы знаем, что у Гагарина была любовь земная, и его биография расписана со всеми подробностями, не то что у древнего Икара, но...

Есть несколько но, которые мешают не только мне, и хореографы понимают, что для хореографической поэзии сюжет о Гагарине не «вытанцовывается». Вот главные события его жизни: летный труд, подготовка к космическому полету, звездный час полета, чествование по всему миру и... банальная авиакатастрофа.

Неизвестны скандальные события в его семье, не было фантастических встреч с небожителями, крупных конфликтов с друзьями и начальством. Так что рассказывать вроде бы не о чем. Хороший парень с примерной, но абсолютно неинтересной биографией.

Сереньким и будничным получится сюжет, если не при-сочинить что-либо. А балетмейстер Р. Джоффри, осуществляя постановку в стиле «модерн», не ломал бы голову над формой исполнения. У него герой половину спектакля летал бы по сценическому пространству на цирковых трапециях, исполняя феерические фигуры. Инструктор или конструктор Королёв помогал бы ему отрываться от Земли, а жена или любимая переживала бы на Земле, потому что... мы не сможем показать очень высокое парение в воздухе и полеты современного Икара приемами классического танца без цирковых трюков.

Гагарин — мужчина, поэтому в танце, где его запускают в космос, не воспримется всерьез в дуэте с мужчинами, даже если в программке будет написано: «огненный» человек исполняет роль маршевого двигателя, а в белом костюме — «облако».

Можно подобрать на роль Гагарина малорослого легко артиста, с которым сможет исполнять поддержки, «запуская» его в космос, старенький Королёв. Но как такой космонавт будет выглядеть в па-де-де со своей супругой? Хорошо, если есть на примете балерина-пигалица.

Так что придется подождать, пока память о Гагарине станет мифом, уйдет в далекое прошлое. Тогда мы сможем сколько угодно фантазировать по мотивам его биографии.

Были в истории балета попытки создать образ сценического долгожителя — Икара, но близкого к нашим дням не было, и рядом с современным Икаром-Гагариным образ с интересной биографией тоже не просматривается.

Может быть, нам приглядеться к первым летунам, которые на фанерных самолетах прокладывали дорогу в небо, иногда сажая в аэроплан свою любимую, чтобы и она почувствовала радость полета, чтобы и у нее захватило дух от высоты?

Вот то, что можно воплотить средствами танца!

Неужели я нашел долгожданный сюжет с героем-современником, к которому так долго стремился? Пусть прошлый век, но довольно близко к сегодняшним темам. У барышни — восторг от полета. Воздушные поддержки. *Jete en tournant* и другие летящие движения. И легчик-мужчина на своем месте. Поддержки, обводки и лирика не будут выглядеть нелепо, как в мужском дуэте.

Да... как бы не пришлось мне придумывать биографию для летчика. С поэтом Есениным было проще. Были и реальный образ, и биография. А сейчас ни лица, ни фамилии, ни биографии. Неизвестно, как барышня появится в эпизодах. Как пересилит свой страх, что будет с ней потом?

На танцевальную миниатюру мы что-то наскребли, а на развернутое полотно не потянули.

При этом никто не запрещает автору сюжетов поработать над танцевальным образом популярного в России французского писателя-романтика и пилота Антуана Экзюпери, для парижского театра Гранд Опера. И, как это делают музыканты перед выступлением, заодно проверить звучание своего инструмента — настроиться на образы интересных героев. Увы, есть музыка в душе, и нет опорных пунктов на бумаге, кроме имени героя. А у Антуана Экзюпери, даже в дни размолвок и трагедий, не молчала в душе романтика полета: летать, невзирая ни на что!

Но ведь были и женщины, которые летали не только в мечтах!

Были и есть!

Мы забыли за серыми буднями Валентину — первую женщину-космонавта, которую никак не назовешь зайцем — случайной пассажиркой летательного аппарата. Она — первопроходец в космосе от представительниц прекрасной половины человечества. И она достойна стать легендой более какого-то мифического Икара.

Теперь главное не спешить. Излишняя эмоциональность может привести к каким-нибудь крайностям или юбилейному образу Валентины Терешковой. И если мы сочувствуем безвестной девушке принца Жизель, которую знаем только по имени, то почему бы наш замысел не назвать так же скромно — «Валентина»? О ней-то знают миллионы людей!

Даже в сказках летающему герою деревянную чудо-птицу делает мастеровой, а в нашей действительности Валентину на небо отправит конструктор Королёв. Пусть с сединою на висках, *но полный творческих и физических сил, что очень важно для танцевального действия*. Вот таким образом у нас появился партнер на космическое (служебное) па-де-де в окружении кардебалета, которое продолжится с новыми партнерами. Назовем их с юмором — Облако в штанах, Звезды: все они, конечно, в мужском исполнении.

Я подшучиваю над собой, но в каждой шутке есть доля правды, жаль только — маловата.

Замысел мне кажется не очень перспективным, но зафиксируем его в памяти на всякий случай.

А ведь Королёв — Дедал, в своем творческом горении не кувалдой махал. Он создавал, выдумывал, изобретал. И у него могли быть такие же пассажи, как у нашего предыдущего героя Сергея Есенина, только он искал не рифму, а возможность полетов в космос. И если Есенин в эти минуты прикладывался к рюмке, то Королёв мог...

К чему он мог прикладываться? Мечтать? Встречаться в своих грезах с небожителями на других планетах?

А жена?

Может, и она была такой же мечтательницей? Вполне могло быть так, что она не всегда была единомышленницей мужа или монашкой и коротала досуг с очередным другом семьи, не имея возможности попадать в закрытые для посторонних посетителей зоны к собственному мужу даже на короткое свидание.

Известно, что Королёв с юности был увлечен космосом, ракетостроением. Не хочу обижать композиторов, поэтов, художников и людей других свободных профессий, напоминая им, что и конструкторы, и изобретатели тоже получают *авторские гонорары, права и свидетельства*. Значит, технари в душе тоже немножечко поэты. Они так же скрипят пером по бумаге, чтобы в итоге получить металлический лязг, вибрацию и вращения. Чем они не хореографы для железных роботов?

И у Валентины была юность, связанная с небом.

Она любила парашютный спорт, который мы наричаем символическими куполами. Для этого можно применить тонкое полотно, которое во время танцевального действия взметнется вверх и будет надуваться потоками воздуха.

Я настаиваю на применении именно этого приема в эпизоде, где появляется Валентина. Это символические штрихи, которые можно использовать. И кто его знает, останется ли что-нибудь от нашего замысла, пока мы будем искать интересные события для сюжета.

Может случиться и такое, что мы откажемся от нашей идеи с парашютами, потому что кроме шелковых куполов

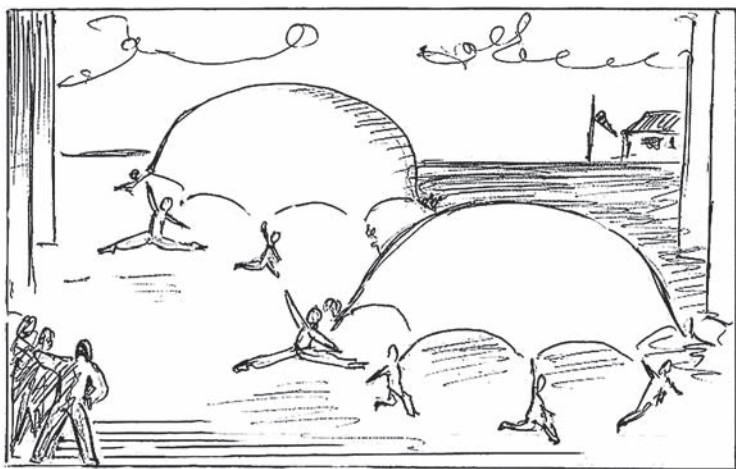


Рис. 14

Парашютисты на лётном поле (фантазия из замысла)

у Валентины были молодость, любовь и слезы, надежды и разочарования... Там могут «прятаться» какие-то события. Туда мы добавим романтику, на этом акцентируем ее переживания, не выпячивая трудовые свершения.

Где-то там, в юности, может начинаться экспозиция спектакля. Поэтому мы можем показать и потом забыть первую девичью любовь Валентины, связанную с шелковыми куполами и неким одноклубником, назовем его Дмитрием, с которым она поплывет среди куполов. Это па-де-де надумано нами.

Каждый из нас по прошествии некоторого времени забывает какие-то подробности и даже чуть-чуть изменяет картинку в событиях прошлого, сохраняя биографическую правду. И не страдает потерей собственного лица.

Действительно, что изменится в нашем прошлом, если мы немного пофантазируем? Зато некоторые события станут яркими.

И надо же! Настроивал себя и вас на **игры с биографической правдой** — и тут же фактические эпизоды из жизни Валентины сами всплыли в памяти.

Считайте, что у нас появилось право для сочинения «законного» любовного па-де-де! Из биографии героини.

С игровыми моментами. Именно то, что нужно для танцевального действия и действенного танца (хотя это одно и то же).

Надеюсь, что и вы знаете этот эпизод из жизни Валентины Терешковой. Естественное событие в судьбе нашей женщины-героини, которое не надо придумывать.

Оно было!

В отряде, где готовили к полетам космонавтов, появились девушки. У каждой своя биография.

Орлята учатся летать.

И появляется в ее жизни вторая, известная нам любовь.

После тренировки она может остаться одна, мечтательно читая книжку (листая конспекты), лучше с подругами, а тут... К ним подходит парень в военной форме и, конечно, шутя, намекает подружке — отойди, занимает ее место, слегка обнимает Валентину и игриво указывает на какое-то место в конспекте. Валентина — ах! А рядом с ней тот самый, знаменитый не только в отряде Андриан Николаев¹! И надо же — у них вспыхивают взаимные чувства!

Вот это и есть то самое «законное» па-де-де, о котором я говорил выше.

Пора бы сделать мне паузу в творческом горении. Пришло время начать поиск и изучение литературно-исторических материалов. Замысел как таковой сформировался и символическими эпизодами зафиксировался в памяти и на бумаге.

Пока что лирические дуэты мне видятся традиционными, схематичными, я бы сказал — без изюминки. Даже экспозиции довольно рыхлые, бытовые. Хотя герои — обыкновенные люди. Мужчины и женщины. Жаль, что Николаева я нигде, кроме как женихом на будущей свадьбе, не вижу.

И все же мне интересно, как будут показаны балетмейстером любовные взаимоотношения (чувства, интриги и размолвки) людей более знаменитых, чем безымянные балетные королевы и их сыновья принцы. И надо понимать, что характер у героини-космонавта, совершившей

¹ А. Николаев, российский летчик-космонавт, совершивший первый групповой полет в космос с П. Поповичем, впоследствии — муж В. Терешковой.

сотню прыжков с парашютом, не такой, как у княжны Марии, умеющей играть на лютне и не снявшей фату невесты вплоть до гарема бахчисарайского хана.

Мне кажется, я перестарался, а может, правильно сделал, развивая две параллельные завязки — семьи Королёва и любовной истории Валентины (в будущем тоже семья, эпизод со свадьбой и... все). В любом случае у меня есть небольшой резерв для отбора действий, но развитием действий даже не пахнет, только голые схемы и бытовизм.

Надеюсь, вы согласитесь со мной, что два семейных событийных слоя в одном балетном спектакле показать трудно, тем более с событиями, не связанными друг с другом. Запутаемся. Надо бы выбрать один из них и работать с ним, но и тот, и другой могут иметь собственное развитие действий, если мы сможем найти зрелищные события.

С образом Королёва изначально возникают трудности. Он запускает в небо то мужчину — Гагарина, то женщину.

Зато увиделись космические мечты — грезы Королёва — в неких фигурах, чем-то напоминающих мне персонажей из фантастических кинофильмов. Конечно, в легких масках и не только двуногие, а похожие на опробованных в детских балетных спектаклях лошадей, жирафов и прочую живность с неземными формами — глаза на рогах, хвосты не то рыбы, не то от игуаны, а морды — плоды большого воображения.

...Инопланетяне встречают пришельца с планеты Земля — Королёва! Осыпают его подарками и предлагают самых красивых, на их вкус, женщин. Мы-то знаем, что первые ракетостроители жили и работали вдалеке от семьи, в засекреченных зонах, так что и такие фантазии ему могли привидеться.

Фантастические представители планеты отплясывают перед пришельцем свои народные танцы. Королёв между делом ведет с ними обмен, как с папуасами: меняет бусы или луноход на ракетное топливо, которого у них хоть залейся, прямо с фонтана на площади.

Не допустим же мы, чтобы конструктор ракеты, как доктор Айболит или Миклухо-Маклай¹, лечил аборигенов от насморка.

¹ Н. Н. Миклухо-Маклай — русский ученый и путешественник.

Вдруг появляется президент этой планеты, называемой Адум. Он вводит свою дочь и делает какие-то пассы перед ее лицом... Инопланетянка сбрасывает маску-личину — и перед космическим путешественником... соскучившаяся по мужу жена! Страстное па-де-де. А с кем еще может положительный герой Королёв «плясать» па-де-де в незнакомом царстве? Ему столько лет пришлось лететь в полном одиночестве до этой планеты...

Жаль, что в лицо его жену смогут узнать только зрители первых рядов. Для остальных она — существо, похожее на наших женщин. Зато в программке можно смело написать: «В своем развитии жители планеты Адум достигли совершенства в копировании двойников, а в технической области изобрели только велосипед, двух- и четырехпедальный — обыкновенный тандем».

Финал космического акта. С гордостью убедившись, что в технике земляне опередили адумян, Королёв машет рукой на прощание дочери президента планеты и отправляется домой. Ну, и что произошло?

Побывал герой в своих мечтах на чужой планете. Прошелся по ее проспектам. Познакомился с существами иного разума. Улыбались друг другу на свой лад.

Что-то *королевская* космическая мечта напоминает мне концерт невест для «Ее Королёвского Величества» из III действия балета «Лебединое озеро».

А что, если дочь президента откроет свое лицо после страстного па-де-де, сбросит маску и предстанет пред Королёвым его собственной женой? Устроит ему семейный скандал за увлечения и уйдет? Вот тогда мы повторим по всем параметрам сюжет этого действия.

Не пора ли переключить свое внимание на другие темы? Хватит ломиться в слегка приоткрытую дверь с Икаром, где событийный ряд не просматривается. Есть лики, а образы не видны. Без танцевальной пластики фигурируют только имена и действующие лица расплывчатых событий.

Прошу простить меня за то, что в поиске образа современника с серьезных размышлений переходил на шуточный тон. А наш замысел так и остался незавершенным действием. Интригой, не имеющей продолжения.

Но при сочинении сюжета не возбраняется смена актеров и жанровой окраски событий. Удалось же одному

автору — Исидору Штоку — из библейского сюжета создать веселый спектакль — «Божественную комедию»! И никто не пострадал. Выиграл зритель. Православная церковь тоже не усмотрела в этом спектакле богохульства, крамолы на Библию. Всем известно, что Адам и Ева, то есть мы, созданы по божьему образу и подобию, значит, и Богу ничто человеческое не чуждо.

У него в комедии и шутка, и серьезное — все на своем месте.

Ловлю себя на мысли: не было ли у меня излишней эмоциональности при работе над замыслом о космонавтике?

Думаю, нет. *Замысел — это только проект интриги или события*, у которых может быть совершенно неожиданное воплощение. Сейчас в моей памяти от Дедала осталась ярким пятном только пародийная картинка, где за маской инопланетянки скрывалась жена конструктора ракеты. Остальные придуманные мною эпизоды так или иначе примелькались в произведениях многих хореографов, потому и не оставили заметного следа.

Гагарина мы считаем современным Икаром. Он стал легендой, погиб. Упал с неба на землю. Но существует и современная легенда, в которой больше подозрений и домыслов, чем фактов. Якобы Гагарин стал всемирно популярной личностью, а у кого-то из руководителей правительства начал тускнеть ореол славы — и катастрофу подстроили...

Ладно, с Гагариным мы как-то разобрались на уровне сплетен, но кто такой Сергей Королёв?

Как же так случилось, что герой сказки зарабатывает себе славу и высокий статус на деревянной птице, ничего героического не совершая (в том числе и в плане творческого подвига), а тот, кто сотворил это чудо, безропотно отдает свои душевные порывы будущему царевичу просто так? Почему-то забытого автором творца чудо-птицы славой и успехом обделили, хотя он сам мог бы слетать и поцеловать в окошке высокого терема ту же Елену Прекрасную. Люди бы не осудили. Но с давних пор о творцах забывают...

Королёв имел все права на лидерство в покорении космоса, потому и прокладывал дорогу в космос, но перегорел. Он не усматривал для себя в полете интереса, да и возраст не позволил бы выдержать большие перегрузки.

Так кому мне отдать предпочтение? Вот в чем вопрос.

Мне хотелось бы развеять свои сомнения в очень похожем, но довольно щекотливом вопросе: кто ближе к Богу? Мулла, отправляющий с минарета свои молитвы-прошения Всевышнему, или тот, кто устанавливает кресты и полумесяцы на храмы и мечети?

Наверное, верхолазы. Они там, на пяточке куполов, балансируют между жизнью и смертью для блага прихожан. А мы приходим со своими чаяниями к священнослужителям. К таким же посредникам между небом и землей.

Обратите внимание на маленькую деталь. Ныне священники не тычут пальцем в небо, намекая на местопребывание Господа, а говорят: «Он в душе у каждого верующего». В современных храмах изображение облаков (космоса) тоже не прописано. На стенах только образа и лики святых или висит одинокое распятие (крест) как напоминание о богочеловеке, который через свои страдания принял все наши грехи.

Свои сомнения и этот пример я привел к тому, что служители религии сменили свой *подход к* фундаментальным *установкам*, а служители Терпсихоры свое мышление меняют нехотя. Консерватизм у нас в крови. Болезнь эта привычная и трудно излечимая, так же, как и монархизм.

Прославляем монархов, князей, их отпрысков. Они — герои хореографов. Значит, равнение на них?

Слышны возражения: «Мы тоже изменились!»

Прежде чем оправдываться, загляните-ка себе в душу. Вспомните, когда и какие образы мелькали в ваших фантазиях. Не стесняйтесь, вы же не на исповеди. И я не умею читать ваши мысли. Я делюсь с вами своими сомнениями.

Продолжим наши рассуждения о герое-космонавте.

Как бы я ни пытался поэтизировать образ первопроходца космоса, но именно эти космические герои оказались кем-то назначены на подвиг. Их выбирали из того самого отряда, где каждый готовился к добросовестному выполнению задания, получилось — к самопожертвованию. И каждый из них ясно понимал, что в любой момент там могло произойти то самое вдруг...

В период подготовок наверняка не было страшно — макет летательного аппарата стоял на земле. Но когда ракета уносила первопроходца в неведомое... Как сказать! Одно

успокаивает: у будущих космонавтов изначально был опыт полетов, знания и ремесло (простите меня за это грубое, непоэтичное слово). Они давали надежду на благополучное возвращение.

Видимо, я был прав, когда начал отвлекать свои и ваши симпатии от образа Гагарина в пользу Валентины Терешковой. В ее образе есть и лирика, и небесная романтика, но *без изначального стремления в космос, к Солнцу. Ее восторг, ее мечты — полет на парашюте к земле, а не в космос.* Но и она не совершала *неожиданный подвиг* и была кем-то назначена быть первой! Ее тоже *выбирали* из нескольких кандидаток на космический полет.

Кто же тогда является истинным Икаром современности, если я под разными предлогами отказываюсь признавать за любыми из первых космонавтов право называть себя Икаром? Или дать это право тем, кто погиб, сгорел при взлете или спуске? Но чем они лучше самых первых?

Где же логика в моих умозаключениях как у автора-сочинителя? Не прячется ли за лукавыми разговорами мое желание вообще отказаться от этих поистине титанических образов, придумав удобную формулировку: «Нет возможности отразить правду события. В эпизодах прячется ложь». Не придется ли сочинять и перекраивать биографии героев? Хотя я имею право что-то придумывать по мотивам исторических событий и биографии героя.

Мне жаль расставаться с образом Гагарина. Я возвращаюсь к замыслу «Валентина». Еще не время отправлять эту тему в запасник. Попытаюсь поработать с замыслом.

Чуть ранее у нас какие-то события в «Валентине» вписывались в нечто, похожее на сюжет. Был намек на любовную интригу, просматривались дуэты, контакты с Королёвым. Тогда же мы смогли увидеть в семье конструктора не только нежное сюсюканье. Размолвку, запоздалое возвращение жены... В последний эпизод я мало верю.

Осталась ли она искренне любящей женщиной?

Она ушла от занятого своими фантазиями мужа. Устала от одиночества, или рядом с Королёвым, в закрытых зонах, появилась походная жена. О «спецсаунах» с девочками для высшего руководства не знали разве что идиотки. А жена Королёва могла получить достоверную информацию. И в отместку мужу могла обзавестись «другом семьи» или создать

новую семью. Я думаю, что у нее не было комплекса монашки или забылись былые чувства.

Первый успех Королёва, ресторан, цветы и Берия¹ с девочками. Почему Берия? Откуда появилось в нашем замысле лицо человека, проклятого миллионами соотечественников? И эта мерзость будет рядом с героем?

Выкинуть его из замысла, забыть, как Герострата!

На произношение имени этого древнегреческого поддѣла был наложен запрет, и из поколения в поколение передавался нелепый указ сената: «Забыть имя Герострата, спалившего храм!» Забыть бы и нам имя Лаврентия Берии, да вот беда — он был куратором ракетостроителей.

Не пугайтесь, господа, я не предлагаю Берию на роль Дедала современности, но он *был рядом с Королёвым!*

Для меня это интереснейший образ, который может потягаться в образности с танцевальным номером «Подхалим» Л. Якобсона и с Модестом Алексеичем В. Васильева. И пусть Лаврентий будет ролью второго плана, но таким же сильным, как Нурали у Р. Захарова. Он и в сауне уведет девочек париться, пока конструктор в своих грезах гуляет по планете Адум.

Королёва из грез на Землю возвращает крик жены: «Развод!» В мечтах и в действительности? Наложение событий? Почему бы нет. Жена могла заявиться в мечты и в сауну, а там «девочки»! Это способ усиления атмосферы события. Герой в отчаянии, а Берия тут как тут: «Плюнь на свою старуху, выбирай свеженькую невесту!»

И где-то здесь все сильного Лаврентия арестуют... Мы вполне оправданно (исторически верно) убираем его из героического сюжета. И у Королёва — первый инфаркт.

Позднее Королёву дается возможность вспомнить про жену... для усиления его образа. Мы-то не будем вводить в сюжет Берию как «друга семьи»² Королёвых. Его жена и без Берии может получить достаточную образность.

С Валентиной проще.

...Небольшое летное поле. Вдали силуэты двукрылых машин. Полосатый флюгер. Скамейка или самолетное

¹ Л. П. Берия — министр, руководитель Народного комиссариата внутренних дел, куратор секретных проектов государства.

² Друг семьи — официально признанный любовник (любовница) супружеской четы.

кресло. Два-три человека в комбинезонах (технический персонал — миманс) следят за полетом парашютистов. Появляется группа (цепочка) в одежде небесного цвета (трико или что-то иное), изображая некие фигуры пилотажа. Взмывают в воздух те самые шелковые купола-парашюты. Под каждым куполом в шлемах и синих комбинезонах — парашютисты.

Символические зарисовки? Да, безусловно. Нам важно сохранить картинки в памяти.

Парни в своем полете, исполняя короткие вариации, поглядывают на небо... Появляется еще один парашют, а парни уже на земле. И когда Валентина (девчонка!) благополучно приземляется, шелковые купола уходят за кулисы, а Вале преподносят букетики полевых цветов.

Акцентируем внимание на том моменте, когда ее поздравляет Дмитрий. Их оставляют вдвоем.

Они в летных комбинезонах, Валентина снимает шлем (косички и бантики), начинается... элементарное па-де-де?

Чем бы разнообразить действия героев? Какие игровые детали придумать? Балетмейстер Н. Надеждина на протяжении всего концертного номера «Блоха» преподносит зрителям смешные эпизоды. А в «Валентине», если товарищи по клубу будут подглядывать, кроме целомудренного поцелуя мы ничего допустить не можем. И в будущих эпизодах не планируем эротику — наш зритель воспитан на пристойном репертуаре.

С чего у них начнется разговор? Не будет же Дмитрий в заушной вариации спрашивать у Валентины: «Как себя чувствуешь? Не испугалась?» И Валентина еще не та, у которой за плечами сотня прыжков. Это начало. Юность. И все действия героев могут быть такими же, как у Ромео и Джульетты.

Взявшись ли за руки или нежно (робко) положив руку на плечо девушки, Дмитрий гуляет с Валею по летному полю...

А действия у нас не развиваются. Так себе, скукота.

Можно было бы показать развитие чувств, но перейдут ли они в нечто страстное? Ведь больше говорить не о чем.

Не сможет Дмитрий тут же предложить Валентине: «Выходи за меня замуж». Это будет смешным действием. И я, как зритель, еще не видел предысторию чувств. А сце-

наристу надо будет уже придумывать предстоящую свадьбу или размолвку.

Мне приходилось видеть подобное — дуэт Вацлава с Марией. Поговорили герои с улыбкой о чем-то, и началась свадьба, только к образу героини добавилась фата.

Значит, в этой картине зрителям не стоит ждать ни бурных проявлений чувств, ни захватывающих событий. Разве что постановщик придумает невероятно красивый дуэтный танец с воздушными вариациями.

А таких любовных дуэтов мы насмотрелись и ни один из них не запомнили...

Ушли Валентина с Дмитрием далеко-далеко и только хотели поцеловаться... Два мальчика на одном велосипеде появились на поле, дали круг около влюбленных и упали на землю — что-то произошло с педалью.

Дмитрию дается возможность блеснуть ремеслом — починить велосипед, а один из сорванцов (что еще можно сделать в чистом поле?) из рогатки подстрелил птицу.

Нет, нет. Мы не будем показывать ни «умирающего лебедя», ни «умирающего соловья». Второе «бум» в оркестре удачно совпадет с подзатыльником, которым Дмитрий награждает жестокого мальчика.

Что делает Валя?

Ей жалко убитую птичку. Она подобрала ее и пытается вернуть к жизни... Эх, сейчас бы что-нибудь такое в музыке... широкое, звонкое, как «Соловей» А. Алябьева, постепенно тающее, с нотками жалости, может, плачущее... В руках у Валентины птица с беспомощно повисшими крыльями (вариация — она сама как птица и пытается поднять ей крылья).

Птица в руках у Дмитрия.

— Жалко... Красивое оперение. Валя, посмотри, как устроено крыло, — придерживая крыло, Дмитрий исполняет какие-то движения, будто бы летает.

Его больше интересует возможность взлететь самому? Он что-то чертит на земле? Валентине это нравится?

Стоп, стоп... По моей задумке Дмитрий, инструктор парашютистов или одноклубник Валентины, тоже парашютист. Тогда при чем здесь устройство птичьего крыла? Я бы еще согласился, если бы Дмитрий разглядывал зонтик, испытывая его как парашют на сопротивление воздуха, но он не конструктор летательных аппаратов!

Чей образ сейчас появился?

Юного Королёва? А что здесь тогда делает Валентина?

Ерунда какая-то.

Королёв с Терешковой встречались перед ее полетом пару раз, и было несколько часов торжества после полета, но это — в ее зрелые годы! В юности их разделяли тысячи километров и разница в возрасте.

Только Николаев рядом с Валентиной мне больше нравится. Единение сердец, побывавших в космосе, единственный случай в истории космонавтики.

Но именно подобный эпизод с птицей в руках и чертежом на земле к образу Королёва подошел бы как нельзя лучше. Здесь больше правды, нежели мы показали бы юного конструктора запускающим в небо воздушного змея. Это было бы слишком наивным решением для автора сюжета.

И потом, в финале спектакля, когда сердце конструктора не выдержит, возможно из-за катастрофы с космонавтом, а его жена вернется (в памяти, наплывом), как видение из его молодости, повторится фрагмент, похожий на эпизод с соловьем, который остался незабываемым эпизодом юности. Значит, рядом с ним могла быть *не Валентина, а его жена*? Его унесут на руках.

Дедал сгорел. Спалил свое сердце в стремлении покорить космическое пространство. Он всей душой летел в космос, а я мелкими шагами отхожу от своего замысла. Я предал Валентину и переметнулся к Дедалу-конструктору.

Вы, Юрий Гагарин и Валентина Терешкова, были первой авторской любовью. В новом сюжете я сохраню вас.

Вы — крылья Дедала — Сергея Королёва.

Прости меня, Валентина. Такова, видно, судьба героев и замысла. Вас могут забывать даже те, кто был влюблен.

Мы позаимствуем из вашего прошлого купола и отдадим их жене Дедала в экспозицию. Пусть этот прием — перенос деталей образа от одного героя к другому — произойдет из-за художественной необходимости.

В этом меня, как сценариста, оправдывает только один пункт авторского права — сочинять по мотивам... космонавтики.

К чему мы подошли?

Наш замысел в стремлении сохранить себя разделился на два сюжета с двумя общими эпизодами, которые можно

использовать и там, и здесь, изменив акценты. Сравним имеющийся у нас материал по возможности наполнения событиями и проверим весомость образов.

Какими эпизодами мы располагаем в замыслах «Валентина» и «Дедал»?

«Валентина». Летное поле, первый прыжок с парашютом, па-де-де, велосипед, подбитая птица, воздушные маневры Дмитрия с крыльями птицы, а у Валентины — соловей.

Ажиотаж, человек в космосе, портрет первого космонавта и мечта Валентины о полете в космос? Но не было объявлений о приеме на работу космонавтом, не было открытых конкурсов.

Орлята учатся летать, а как Валентина попадет в отряд? И Николаев — новая любовь, короткая, как фронтовая. Свадьба, одиночество? Развод или гибель Николаева?

И финал — соловей или мальчик с самолетом.

«Дедал». Летное поле, парашюты-купола, па-де-де, велосипед, птица, чертеж на земле, будущая жена в восторге?

Технари — хореографы для роботов, и в их руках они вращаются, раздуваются? Королёв, как костюмер, подбирает скафандры для космоплавателей? Абсурд! Найти причину для появления Берии в сюжете.

Первый успех, Гагарин на плакатах. Берия, ресторан, женщины, походная жена для Королёва. Зачем?

Дедал учит орлят — танец маленьких лебедей в отряде для космонавтов? Валя знакомится с Николаевым, па-де-де.

Сауна, Берия, девочки и мечта Королёва. В грезах возникает реальная жена. Наложение событий? Мираж рассеялся, развод!

Валентина ушла в небо! Королёв и другие следят за ней в танце... Арест Берии. Какой-то конфликт, сердце Королёва не выдержало. Дедал сгорел на земле, соловей или мальчик с самолетом — наплывом.

Да, небогато с событиями. Нет образных красок у главных героев. Отсутствуют приметы времени с атмосферой событий, а рассуждений было хоть пруд пруди. У нас появились символы нескольких реальных событий с явным бытовизмом. Поэзии почти нет. Есть лица, а художественный образ героя, без которого сюжет не развивается, так и не обрел ясные черты.

Наши герои не ушли в далекое прошлое, а с Терешковой можно было встретиться и поговорить. Люди, знавшие их, делятся воспоминаниями о событиях известных и забытых. Может, еще не пришло то время, когда можно «переписывать» биографии этих людей, тем более — живой Валентины!? Но шаг сделан...

Надеюсь, вы внимательно прочитали эти страницы и готовились упрекнуть меня за то, что ничего необычного я хореографам не предложил.

Однако есть в этой теме одна находка, пусть не очень заметная, мимо которой могло пройти ваше внимание.

В дуэте Дмитрия и Валентины происходит смена темы разговора героев.

Вспомнили? Мальчишки своими действиями и поступками дают возможность героям перейти от лирики к профессиональной романтике. Во всяком случае в этом падеде может появиться действенный танец.

Ни в одном из балетных спектаклей не применялся этот прием, и мне бы не хотелось, чтобы первый блин получился комом.

А теперь, как бы ни было трудно решиться на это дело, пора начинать поиск героев среди обычных людей, не имеющих сана, положения в обществе и героического прошлого. Весь его героизм лишь в том, что он живет в наше время и станет героем сценических событий — стало быть, жизненных событий, придуманных нами. Должен, обязан появиться среди нас автор современных героев. Тот, кто видит их, тогда как остальные только смотрят на них, не замечая ничего интересного.

С чего начнем? Насухо протрем ясны очи, взглядимся... Один из нас стоит в тесном дворике Санкт-Петербурга, второй — под каштаном в Киеве, кого-то жизнь занесла в Самарканд, кого-то — на Камчатку, иные авторы разбросаны в разных симпатичных городах и весях. Заглядываем в чужие окна, в гараж, проходим мимо чьей-то дачи, где перекликаются соседи...

Чудно.

Народу много, а герои не просматриваются. Разве что вон та женщина. Лицо приятное и бог фигурой не обидел.

Знакомлюсь. Спрашиваю, что в ее жизни было интересного.

— Да, считай, ничего. Школа, институт. Сажу в офисе. Вечером магазины, дом, постирушки. В школу старшего готовлю.

— Может, в институте были какие-то трудности в смысле событий?

— Нет... не припомню. А-а, однажды завалила зачет, так это из-за Федора. Прилип, как банный лист, — Выходи за муж, и не отстаёт. То да се, свадьба, ребенок, второй наметился. Ой, как было трудно.

— И все... А у него?

— Целый день за рулем. Приходит уставшим — и на диван, к телевизору. Каждый день одно и то же...

...С этой героиней ничего не получилось. Внешность обманчива, и у нее дома современный хан Гирей перед телевизором лежит, как тюлень, на диване в полудреме. Даже детьми не занимается.

Иду по улице. Что-то наметилось. Стоит под деревом девочка и горько плачет. Ага... там может быть трагедия, перед которой поблекнет образ Джульетты.

Подхожу, начинаю беседу с сочувствия... Оказывается, мать не хочет покупать ей мобильный телефон. И все? Она в ответ:

— Что может быть обиднее?

Соглашаюсь. Иду дальше.

Хочется романтики, лирики и тайн душевных... Подхожу к огромной витрине магазина, а за стеклом стоит чем-то озабоченный человек и смотрит на меня. Будущий герой? Нет! Это мое отражение в зеркальной витрине.

Все так и происходит в творческом поиске. Пока найдешь современного героя в гуще народа — износишь обувь до дыр, а до результата не дойдешь. Пройдешь мимо или придешь слишком поздно. Кто-то другой найдет его раньше.

Наши будущие герои не бывают откровенными и, разговаривая, не снимают маску с лица.

Я пока не могу ответить самому себе на вопрос: что легче сделать — найти героя или создать его образ? Для меня все космонавты — личности. *Хорошие личности*. Так распорядились историки.

Да, мы можем сколь угодно твердить: «Гагарин — наш Икар! Он — герой! Он — образец, он... — и вкрадывается гадкая мысль: заменил собаку Лайку в орбитальном аппарате».

Был подопытным кроликом?

Да, первые космонавты совершали только орбитальные путешествия вокруг Земли, не влияя на полет корабля.

Но Гагарин в любом случае был первым человеком, побывавшим в космосе! Его готовили к подвигу, старались обезопасить возвращение на землю, вспоминая судьбу воздушных первопроходцев, разбившихся насмерть, — плата за смелость и вторжение в иной мир.

Зачем вычистили и расписали нейтральными красками биографию Гагарина так, что нам кроме как «хороший человек» о нем сказать нечего? Совсем необязательно искать в его биографии какие-то особенные, жареные факты, но происходили же в его жизни особые события?

Зрители, как ни странно, сочувствуют откровенно отрицательным лицам только потому, что и они попадают в сложные семейно-бытовые истории, понятные, близкие и соразмерные со страданиями обычных людей. И, скорее всего, в этом кроется секрет успеха некоторых произведений и, стало быть, запоминающегося образа героя, как отрицательного, так и положительного.

Нам нужны интересные образы, а мы до сих пор не можем отойти от шаблонных принцев-близнецов, от безликого народа, окружающего героев и пресных принцесс, княгинь или ура-патриотов с их девушками, которые только любят и страдают.

Конечно, *Кармен тоже любит*, но у нее есть характер, и она любит прежде всего себя.

Уходит в предание образец для подражания — Дон Кихот, потому что изменились жизненные ориентиры, и донкихотством сейчас называют поступки людей... со странностями.

Нас с детства преследуют вкусы наших предков: национальные орнаменты, пословицы и поговорки, музыкальный строй и т. д. Не с попытки ли сбросить родительские шоры, делать все по-своему начинаются капризы, озорство детей и извечный конфликт отцов и детей?

Вспомните рассказы вашей мамы (папы) и задайте себе вопрос: почему любовь у мамы (папы) была чистая, светлая, *порядочная*? И связей, порочащих их, не наблюдалось... Об этом говорят своим детям все мамы и папы из поколения в поколение.

Почему наши предки каждое новое поколение обвиняют в падении нравов? И если придерживаться этой точки зрения, то *до какой степени падшими являемся мы*, то есть я и вы, дорогой читатель, и насколько ниже пали мои дети и внуки?

Ваши дети и внуки — не исключение.

А если прислушаться к словам представителей духовенства, так только вера удерживает нас от окончательного падения в моральную бездну. Так что у нас выбора нет. Надо срочно занимать позицию воспитателя или прилежного ученика.

Конечно, работая над образом знаменитых или положительных героев, я мог бы говорить *высоким слогом*. Не искать факты морального падения и грязь в их биографиях и не перебирать, причмокивая от удовольствия, жареные факты. Я их, кстати, не ищу. Я тоже хочу, как это сделал балетмейстер Захаров, поэтизировать и Королёва, и озабоченного думами хана Гирея.

Пушкин, как опытный дипломат, не уточняет думы Гирея. Он только перечисляет десяток возможных дум. Сомневаюсь, что татарского хана угнетала мысль о своем нехорошем поступке — зачем разорил гнездо польской княжны и увез ее насильно в Бахчисарай? Может, не с того боку подъезжал к гордой Марии и потому — отвергнут? Во всяком случае его любовь к Марии — это не опыт первой любви. У него — гарем под боком, жизнь в котором далека от романтической лирики.

Но Пушкин создал его таким, а у меня он романтическим никак не прорисовывается.

Я учусь сочинять правду о жизни на творческих находках и ошибках известных мастеров, оставаясь в рамках приличия. В период поиска меня посещают разные мысли и на глаза попадают такие факты, которые надо бы забыть, но тогда — прощай, правда жизни.

Как мне быть? А вам как быть? Вот в чем вопрос.

Мне приходилось смотреть и критиковать спектакли оперных театров и музыкальной комедии. Писал статьи, высказывал свое мнение. Знаю о критике не понаслышке.

Теперь вам придется подумать, с какого боку ко мне подступиться, если вы сами специально или нечаянно оставляете зрителю, то бишь мне, *лакомые куски для домысливания и не только в финале спектакля*.

Согласитесь хотя бы в одном: я выполняю правила игры — хожу в театр, смотрю и *возвращаю вам свои мысли*. И в выполнении этих правил вы меня упрекнуть не сможете.

А я в споре с самим собой не могу определиться, *что труднее сделать — найти героя или создать его образ*. Меня преследует мысль, что от героев и их образов должны идти какие-то встречные импульсы к автору. Но каким образом? Кто кому сигнализирует?

Кто кого ищет? Может, они тоже ищут автора?

Поэтому и я прервал поиск героя-современника на улице. В героине с хорошей фигурой из офиса и в девочке со слезами на глазах я не смог найти что-либо пригодное для сюжета.

Но Антон Чехов смог увязать награду за усердие по службе — «Анну на шее» с молоденькой женой стареющего чиновника — Анютой, и балетмейстер В. Васильев тоже оказался прозорливым — вывел на балетную сцену чиновника (офисного работника).

Значит, производственный (служебный) роман можно решать средствами танца! Жаль, что в симпатичной работнице офиса я не признал героиню, а В. Васильев, оказывается, шагает в ногу со временем, хотя формально показал нам позапрошлый век. В его служебном романе герои могли жить в любом городе или поселке, и героиню могли уводить не в роскошные апартаменты, а в баню, где она пройдет березовым веником по спине высокого начальства.

Бытовые краски с тех пор изменились не намного.

В том-то и прелесть чеховского сюжета для сценариста — *эти события могли бы происходить где и когда угодно. Персонажи этого балета будут действенными в любой обстановке и в любых костюмах*. Мне кажется, с одним этим спектаклем В. Васильев вправе быть состоявшимся балетмейстером, в чем-то наравне с М. Петипа, Л. Ивановым, Р. Захаровым, Ю. Григоровичем и другими.

В Парижской академии танца известные деятели изящных искусств возведены в ранг *бессмертных*.

А другие-то хореографы чем хуже?

Согласитесь, еще совсем недавно производственные темы в танце не обходились без движений, имитирующих работу механизмов, среди которых появлялись герои произведений.

Сегодня нам трудно представить себе танцующими Наполеона Бонапарта, Франклина Рузвельта, Марка Твена или хорошо известного нам Владимира Ленина. Но пройдут годы, появится балетмейстер, у которого в балете «Возмутители спокойствия» или «Поджигатель империи» юный Ильич с Наденькой¹ будут искать уединение, гуляя по бульварам Женевы или Парижа. За ними, повторяя их маршрут и стараясь быть незамеченными, будут сновать вездесущие филеры². И в тот самый момент, когда в их па-де-де должен последовать поцелуй, Надежда сделает (продемонстрирует) нечто такое, что вынудит филеров отвернуться (прикрыть лицо газетой или шляпой), и, воспользовавшись этим, наша парочка скроется! Или потеряется в толпе (в массовой мизансцене).

Далее напрасный поиск или эпизод, в котором филеры оказываются в глупом положении.

Смотрю я на всех этих великих и не очень великих героев и думаю, ради чего они растранижили свою жизнь на всякие войны, революции, многотомные труды или политику. Казалось бы, добился человек какой-то известности — и сиди себе тихо.

Так нет!

Каждый из них старается сделать что-нибудь такое, чего другие ни за что не сделают или не смогут, чтоб получить... Ах, вот оно что! Получить мировое признание!

И если не получится, так чтобы хоть соседи знали!

Да, нам нужны герои, у которых в жизни происходили неординарные события. До подвига они — простые люди, но пошли на риск, жертвы, затрату сил и средств, чтобы где-то кто-то *замолвил о них слово* или написал строчку в истории человечества.

Нет спора — без свидетелей герой не будет всенародно услышан. Так что каждому из нас нужна толика славы. Я тоже решил опубликовать свой труд, чтобы и меня не забывали.

Господа, а у вас были моменты в жизни, когда хотелось крикнуть так, чтоб слышали по всей округе? Что же делать, если никто не слышит?

¹ Надежда Крупская — жена В. И. Ленина.

² Филер (*устар.*) — агент наружного наблюдения.

Вот тогда мы получаем тот самый эффект пустого зала, где артисты играют вполсилы, фальшиво, а зал аплодирует из сочувствия. Значит, и жизнь наша протекает серо и скучно.

Вы можете возразить: бывают случаи, когда герой, рискуя собой, оказал кому-то помощь и ушел, не назвав себя.

Да, бывают такие случаи.

Но даже самых скромных люди видят и запоминают.

Скорее всего, дела обстоят иначе. Мы забываем или не успеваем сказать слова благодарности. Если преступника находят по ничтожной информации (следам), то благодарный человек должен бы найти такую возможность или помочь в беде другому человеку. Это тоже плата в качестве благодарности. Пусть через других людей, с отсрочкой платежа. Такие *поступки людей могут стать темой для замысла, если не растягивать события по времени.*

Может быть, я не прав, но человек, совершая какой-то поступок, подсознательно готовится к славе, желает быть узнаваемым. Даже криминальными «подвигами» рано или поздно преступник похвастается, чтобы свои знали, какая личность в их компании. Это доказано жизнью.

Делаю вывод для себя: люди, стало быть, *будущие герои, ищут возможность так проявить себя, чтобы их нашел (услышал) какой-то автор, который мечту о славе воплотит в реальность.* Возможны и дивиденды: орден или известность, благосостояние или высокий статус, благосклонное отношение или возможность пощекотать свое самолюбие: я смог это сделать! Последнее условие очень важно для любителей экстремальных видов деятельности.

Любое из перечисленного — шаг к известности, и при всем благородстве героя главным остается его желание выделиться из серой массы. Знаменитый Дон Кихот в своем крохотном поместье зачитывался рыцарскими романами, и его потянуло на подвиги. Ему захотелось быть в центре внимания, и главное, чтобы о его подвигах узнала дама сердца — Дульсинея.

Случались и перегибы. Воспитывалось и поощрялось стремление повторить чей-то подвиг или быть похожим на воспетых героев. К примеру, ритуальное харакири (самоубийство) в честь императора Японии. Кто-то бросался

грудью на амбразуру, кто-то не мылся и не расчесывался годами во имя Шивы или взрывал себя...

Герои? Для кого как! Желание выделиться? Да.

Проблема лишь в одном: как автору в нужный момент оказаться на месте события. Как разглядеть в людском потоке интересную личность? Надеяться на журналистов, которые не могут выделить истинных героев события и назначают их согласно собственным пристрастиям?

Напрашивается второй вывод: *идут сигналы от будущих героев*, а у авторов уши заложены или глаза закрыты. Если что и видят, так сенсацию в событии, не приглядываясь к лицам.

Где же поэты, сказочники и художники находят своих героев?

Чувствую, надо торопиться, потому что не в далеком завтрашнем дне, а уже сегодня улицы европейских и российских городов заполнены азиатскими, африканскими, индийскими и японо-китайскими лицами. И все одеты на европейский манер. При взгляде на пешеходную улицу крупным планом трудно сказать, в какой стране живем.

Многие города перестали быть узнаваемыми, теряют самобытное лицо. Как бы нам не пришлось начинать повествование, как в древние времена: «В некотором царстве, в некотором государстве...»

Может быть, мы — авторы, прячем эти волны в себе, ищем героя, на которого можно взвалить накопившееся в нас самих? Тогда почему, приводя нравоучительные примеры, ссылаемся на некоего знакомого нам человека? Может, боимся признаться, что это было с нами? Случается, что в минуты страсти мы и свою вторую половину называем другим именем. Значит, в это время мы думали о ком-то другом. Не зря Есенин всех своих зазнобушек называл одинаково — милая. Знать, часто проговаривался!

Мне кажется, мы сами себя заключили в панцирь фальшивого целомудрия при поиске образов положительных героев, при этом я не призываю вас, если найдете что-то интересное, открывать настежь дверцу ящика Пандоры. Много грязи, крови и слез в современном информационном поле. *Хотелось бы оставить островком высокой духовности танцевальное искусство, но как при этом «честь соблюсти и капитал приобрести»?*

Пусть меня судит время, но, разрабатывая замысел к «Скандалисту», я старался оставаться в рамках приличия. Когда еще получившийся сценарий попадет в руки постановщика и композитора, поэтому мне трудно сейчас предположить, с какой образностью выйдут его герои на сцену, к зрителю.

В придуманном нами сюжете «Скандалист» действия происходят в значных местах, и нет там ни одного положительного героя. Разве что Айседора — великая женщина своего времени и танцовщица, чьи душевные порывы не успело сохранить кино.

Хотелось бы увидеть ее танцующей. Айседору за что-то любили, ею очаровывались. *Господа хореографы, неужели зрители никогда не увидят танцовщицу в балетном спектакле?* Мы насмотрелись на героев разных профессий, и все же... побойтесь бога, создайте такой спектакль.

В нашем сюжете Сергей Есенин в чем-то копия Айседоры. Надуманные нами черты его характера кого-то вполне устраивали и никому не поломали жизнь, кроме как ему самому.

Мы еще в пути, но получен главный результат: мы пересилили свой страх, побороли в себе психологическую инерцию, которая могла нам помешать в поиске героя-современника. И продолжаем поиск.

Где-то в глубине сознания мерцала у меня одна не сформировавшаяся до конца мысль — составить некий каталог со времен царя Гороха¹ до наших дней, где для каждого столетия или для каждого поколения выписать наиболее популярных героев через каждые 20–25 лет. Оказалось, что нет возможности датировать изустные повествования, а книгопечатание началось с Библии.

Конечно, люди, читая книги, восхищались чьими-то деяниями, но в пустынь не уходили, чтобы до конца своих дней постом томить свою плоть и замаливать грехи. Им намного ближе и понятнее были слова преподобного Серафима Саровского: «Паче поста и молитв есть послушание²» — труд и связанная с ним нормальная жизнь.

¹ Царь Горох — вымышленный герой народных прибауток и шуток.

² Др. русское: «Важнее поста и молитв — труд».

Мне, как зрителю, нужны повествования, будь то сказка или легенда, рассказ или песня, сюжетный танец или рисунок, в которых описана судьба обычных людей своей эпохи.

Былинные богатыри мне понятны и близки. У сказочника, придумавшего своего героя Садко, была одна задача — рассказать о делах сердечных. О том, что Садко — гусяр и купец, только упомянуто. Значит, любовь поставлена во главу угла.

Были бунтари и цари-самозванцы. Стрельцы, недовольные оплатой труда и поплатившиеся своей головой. Герои Отечественной войны 1812 года. Народовольцы и революционеры, бандиты и комиссары, с одинаковым успехом ставшие героями своего времени.

Не забыты нами герои войны 1941–1945 гг., но миллионы солдатских вдов не стали героинями, хотя... могли бы ими стать.

Можно было бы иронизировать по поводу всплеска в середине XX века героических поступков рабочих, крестьян и интеллигенции, когда их вроде бы возводили на пьедестал почета, при этом целое государство посадили на хлебный и жилищный паек, проявляя «общую заботу» о населении огромной тюрьмы.

Героизм раковой опухолью пустил свои метастазы в тело общества в 50-е годы прошлого столетия. Вспыхнули созвездия героев и заслуженных работников от сохи, производства, культуры, науки и до политических деятелей.

Закончилась раздутая эйфория героизма к концу XX века. Лопнул радужный пузырь. Авторы были в растерянности — потеряны огромные залежи героизма. Зато мощным потоком полилась на зрителя красивая субкультура из жизни звезд и предпринимателей, рассказы о страданиях бандитов и доблести силовых структур.

Древним авторам было легче с поиском *личностей*. *Когда героев немного, они дорого ценятся*. Я не копаюсь в морально-идеологических запросах различных эпох, а пытаюсь найти те закономерности, которые смогут помочь нам в поиске героев наших дней.

Если вы заметили, я нигде не упоминаю королевских (царских) особ, князей, ханов и их героических наследников. Они, за редким исключением, все — положительные персонажи. Разве что чуточку грешен раскаявшийся принц

Альберт (балет «Жизель»). И были, кроме него, несколько глупых королей или царей. Что с них взять — такими они уродились, хотя в молодости наверняка были умными. Взошли на тронное место.

А может, махнуть рукой на творческие мытарства и не присматриваться к заслугам, положению в обществе, профессии будущих героев и создавать их по поговорке «Лишь бы человек был хороший»?

Опять же — одному он хорош, другому не нравится.

Что мы подразумеваем под словом «хороший»?

Где бы посмотреть, какие плохие качества в человеке нам более всего не нравятся?

Этот источник всегда рядом с вами, стоит протянуть руку!

Не вспомнили?

Жаль. Возьмите в руки газету и откройте страницу «Брачные объявления».

Боже мой! До чего мы дожили, если нам не нравятся в человеке нашей мечты всего три-четыре отрицательные черты характера! При этом рекламирующая себя сторона их тоже имеет, но об этом умалчивает.

О какой загадочности русской души можно говорить, если о своей душе нам сказать нечего? Интересно, что мне сказать о моей татарской душе, если моя душа с детства жила рядом с русской душой? Насколько важны для автора его национальные корни, если он о своих пристрастиях даже в брачном объявлении напишет то же, что и тысячи других людей разной национальности?

Чем же я отличаюсь от своих современников? А вы, дорогой читатель?

Где вы ходите, герои нашего времени?

Я вас ищущу и вижу в разных действиях, но какими-то шаблонными, лица не имеющими. Не просматриваетесь в танцевальной пластике, а я не могу вас описать иными красками. То, чем владею, — это язык танца, в котором применяю только грубые контрастные краски для противоположающихся сторон, черные и белые. А мне бы увидеть каждого из вас в собственной образной пластике.

Если приглядеться, у вас даже походки разные.

ГЛАВА 10

ОТ ОБРАЗА К СЮЖЕТУ

Я часто останавливаю себя: не будь самоуверенным, ты не сказал еще самого главного. Не подменяй творческие находки игрой разума.

В предыдущем разделе я замахнулся на образы героев современности, среди которых еще недавно был огромный выбор героических личностей, и, похоже, попал не по адресу. Но вскользь услышанная фраза «собачья жизнь» повернула мои мысли от дворняжки Каштанки к дрессировщикам.

Дети и взрослые знают этот трогательный рассказ Антона Чехова о судьбе дворовой собаки, которая чуть было не стала звездной артисткой цирка. Она вернулась в дом пьянчужки-столяра, а могла бы... да что там говорить, это была бы совершенно иная собачья жизнь.

Как вы думаете, есть ли смысл начинать работу над сюжетом «Собачья жизнь» или «Каштанка»? У нас есть известный образ дворняжки. Не направить ли нам свою фантазию на жизнь животных в цирке?

Там тоже может быть высокое чувство. Рядом с образом дрессировщика появится какая-нибудь капризная цирковая артистка, и многие действия будут происходить не только в цирке.

Вы уже начинаете что-то видеть? Нет? Не видите танцевальных действий? Я тоже.

Не беда, это замысел.

Простой артист, исполняющий роль циркового шута в оперетте «Мистер Икс», не сможет играть на скрипке или петь арию на натянутом под куполом тросе. У него голос и колени задрожат от высоты. Артист балета сможет изобразить клоуна, и дрессировщики часто пританцовывают во время своих выступлений.

В рассказе «Каштанка» А. Чехова дрессировщик работает в костюме клоуна, но он не смешит людей, заставляя своих подопечных делать не очень приятные для них действия. Значит, у нас в сюжете обозначится жестокое обращение с животными, и здесь клоунадой не пахнет.

Хотел взглянуть на цирк глазами детства и решил: почему бы не продолжить цирковую тему?

И сегодня выходит на арену цирка *Солнечный клоун* — Олег Попов. (Сейчас живет и работает в Германии.) Он не издевается над животными!

Вы можете представить себе, чтобы во время его реприз сотни зрителей улыбались? Все до единого! И дети, и взрослые. А главное, и сюжет его реприз, и исполнение были очень добрыми.

Сохранилось много видеозаписей его клоунад.

Я был бы безмерно счастлив, если бы смог придумать сюжет, где шут (клоун) стал бы главным героем спектакля, а артисты балета средствами танца выполняли цирковые номера. Это поможет сохранить живой прообраз циркового, тем более знаменитого номера с солнечным лучом, который без улыбки смотреть невозможно.

В финале спектакля молодой клоун трогательно-нежно ловит солнечного зайчика, а рядом с ним, конечно, солнышко — его любовь (применить бесконтактный дуэт, который закончится тем, что клоун отдаст пойманного зайчика своей любимой, и по рядам зрительного зала начнут бегать цветные блики — зайчики — на радость детям).

Спектакль будет детский.

Как бы то ни было, у нас появился замысел, в котором **образ клоуна может быть собирательным**. Да, есть такое понятие. Им пользуются авторы, когда создают образ, который вбирает в себя, как в нашем случае, что-то от знаменитых клоунов России: Енгибарова, Никулина, того же Попова. И, как я понимаю, нам нужен солирующий клоун, выступающий без партнера. По сюжету наш герой может не только смешить публику с арены цирка. Прогуливаясь со своей ненаглядной по аллеям парка, он поможет избавиться кому-то от хулигана, используя свои способности с цирковыми приемами.

У нас на сцене настоящих тигров и пингвинов не будет, а с плюшевыми медведями можно исполнить какой-то

номер или станцевать для детей танец маленьких зайчиков и пингвинов. А танцевать разновидность такого номера, как «Борьба нанайских мальчиков», сам Бог велел.

Сценарист может так построить события, чтобы показать закулисную жизнь цирка. Кто-то из артистов спектакля может появляться перед выходом на арену (в нашем случае — уходить за кулисы) со своими собачками, кошками и иной *домашней* живностью. У многих артистов балета тоже есть свои любимчики! Некоторые из них умеют делать два-три простейших действия, получая свои законные аплодисменты и угощение. А самых старательных из животных можно обучить более сложным приемам.

Можно обойтись «своими силами», если несколько артистов, *манипулируя в танце руками в куклах-марионетках, как в театре кукол, разыграют якобы перед выходом на арену шуточную сцену.* Или могут вытаскивать маски из манжеты, висящей на груди. Эдакая пародия на «танец маленьких лебедей» с меняющимися масками.

Но без каких-то элементов гуманизма детский спектакль о цирке будет таким же жестоким, каким его увидел А. Чехов. В этом-то вы согласны со мной? Поэтому сценарист должен найти *гуманное цирковое событие*, рассчитанное на детское восприятие, а клоун — стать активным его участником.

Гуманизм в детском спектакле дает ему право на сценическую жизнь, тогда как, изображая жестокость на сцене, автор умножает ее многократно, если в сюжете нет стремления к свободе, страданий и других переживаний, которые заканчиваются добрыми, гуманными символами. Пусть не победой, но хотя бы надеждой на благополучное завершение.

Дети и взрослые не посочувствуют дрессировщику, если от него сбежит заяц, кошка или та же Каштанка, но если вырвется на свободу тигр или мишка косолапый, вы представляете, какой будет переполох?

Тогда при чем здесь Солнечный клоун? Непонятно. Единственный плюс в появлении дрессировщика — в сюжете добавил еще один персонаж и только.

Или наш замысел все же тяготеет к «Каштанке»?

Нет. «Каштанку» как замысел исключаем.

При этом дрессировщик нам нужен. Как-никак, артист цирка. Без дрессированных зверей цирк для детей немислим.

Но как связать в одном сюжете жестокость дрессуры и гуманизм по отношению к животным?

Если Клоун погладит кошечку или даст мышке косолапому конфетку, этим сентиментальным жестом он себя гуманистом не проявит. Не станет он тайком забирать у своего коллеги живность и выпускать на временную свободу — погулять *на поводке* (символ цепи) в парке или искупаться в городском фонтане.

Даже дети его засмеют за подобный наивный поступок. Не настолько они глупые зрители, чтобы не отличить фальшивый жест от оправданного действия.

Клоун должен своим поступком помогать *разумным действиям артистов из животного мира*.

Вот и приходится мне говорить самому себе: думай, думай, если хочешь стать автором балетного сюжета. Ищи простые и понятные события-символы, чтобы зрители смогли прочесть мысли свободолюбивого артиста цирка.

Для дрессировщика было бы удобным готовить свой номер с безобидными подопечными. Однако сбежавший заяц или кот могут быстро затеряться в городском парке или во дворах, а звездного мурлыку будет очень трудно отыскать среди тысяч кошек. Тогда как неуклюжий пингвин не сможет незаметно пройти по людным улицам и скверам. К тому же пингины очень доверчивые и глупые.

А теперь **ваш выход, шут!** Ваш выход, клоун!

Перед выходом на арену дрессировщик решил сделать репетицию номера — *заставляет пингвинов повторить свой танец*. Один из них чем-то взволнован. Ему хочется плавать, нырять, но дрессировщик неумолим. Предлагает танцевать за угощение — рыбку.

Пингвин отказывается. Он отбегает к зрителям, обращается к ним за помощью. Пытается нырнуть в оркестровую яму — музыканты отгоняют!

Дрессировщик угрозой или стеком загоняет беглеца в молчаливый ряд пингинов...

— Повторить номер! Раз, два, три! — и пока дрессировщик кланяется зрителям, свободолюбивый пингвин отбегает и прячется за коробку.

Наш герой клоун, прогуливаясь рядом, видит злостью пингвина. Сочувствует ему и, когда тот оказался за коробкой, прикрывает его своим телом, жонглируя мячиками.

Пингины нарочито смотрят в другую сторону. Дрессировщик там ничего не видит, и дети из зала ему не помогают. На его вопрос: «Не видел ли беглеца?» — клоун пожимает плечами, роняет шарик и вместе с пингинами бросается ловить его, отвлекая дрессировщика от коробки...

— Ваш выход, дрессировщик! — торопит ведущий программы.

Надо идти. С бодрыми подскоками Ворчун (так назовем дрессировщика) уходит с пингинами на арену.

Клоун не знает, как выйти из затруднительного положения. — Ты почему не вышел на арену?

А пингвин твердит одно и то же:

— Я плавать хочу! Хочу свободы!

— Что с тобой поделаешь! — клоун зовет свою любимую (назовем Ларисой), и они прячут пингвина. — Сиди тихо!

(Здесь необходимо наполнение действия танцем, возможен дуэтный танец — сговор с понятной для зрителя темой.)

Дрессировщик возвращается после выступления и выводит своих пингинов. Улучив момент, пингины поворачиваются к клоуну, он успокаивает их: все хорошо!

Загнав пингинов в клетку, дрессировщик, оглядев помещение, вместе с директором цирка уходят на поиски беглеца.

Занавес.

Мне уже нравится название замысла — «Солнечный клоун».

В канцелярском делопроизводстве есть неписаное правило — *бумага должна отлежаться*. И у нас не просматриваются дальнейшие события, но замысел не будем прятать в долгий ящик. Я кладу его на стол и вижу улыбку Солнечного клоуна. Он ждет!

Пусть полежит. Пусть накопится в нашей душе доброта. Мы обязательно возьмемся за работу над сюжетом. Ее надо начать с добрым настроением, вычеркнув «Каштанку» из нашего запасника.

Нам не нужна жестокость в детском спектакле.

В душе я надеялся, что смогу когда-нибудь довести до финала сюжет о первопроходцах космоса. Хотелось мне,

чтобы они появились на балетной сцене в числе других героев нашего времени, но меня угнетает мое бессилие в преодолении сложностей при создании мужских танцевальных образов. Если исполнительницу роли Валентины можно пронести по сцене, имитируя полет, то о поддержках и обводках между мужчинами говорить не приходится. Они не укладываются в моем воображении, тогда как в женской пластике больше поэзии и романтики, более широкие художественные возможности.

И, что не менее важно, все покорители космоса в памяти человечества — личности положительные. Поэтому в сюжете необходима известная зрителю, а не надуманная противоборствующая сторона. Вопрос: где найти эту личность?

Одним из активных противников нововведений в Советской России когда-то был маршал Буденный, заявлявший, что кавалерия более результативна на поле боя, чем бронированная техника. Конечно, в звании маршала кавалерии СССР он уже не бросался в атаку против пули-дуры. Из кремлевского кабинета поле боя выглядит иначе.

Подобным ретроградом, невзирая на свою должность, мог быть и Берия, но чему он мог противиться, если был назначен куратором секретных проектов государства?

Может, на проблему с образом злого гения Берии посмотреть с другой стороны?

Действительно, какой здравомыслящий чиновник высокого ранга будет расправляться с нужными стране специалистами в угоду своим пристрастиям и ради временного обладания чьей-то красавицей-женой. А Берия?

Здесь есть какая-то зацепка...

Мое предположение на серьезную интригу не тянет, но многие кровавые интриги и войны начинались с пустяков. К сожалению, на этот период работы над сюжетом по мотивам космонавтики Берия — самая сильная и образная личность. И если показать его страдающим или добрым, симпатии зрителей перекинутся на его сторону.

Вот такие получаются пассажи!

Не обманываюсь ли я? Может быть, самую малость. И буду придерживаться своих же выводов о том, что наиболее активный (более образный) персонаж и место его обитания (мы с вами часто говорили о Ротбарте и Гирее) определяют динамику и окраску событий. А у меня ни Королёв, ни

Валентина, тем более Гагарин, не вписываются активными персонажами в собственные события. Не в обиду будет сказано — они мной притянуты за уши в нарождающийся сюжет.

И картинно выходит на первую линию в событиях Л. Берия, которого надо бы вычеркнуть из памяти людей.

Придется начинать с него и на его фоне создавать современного Дедала, чтобы мы всегда переживали и искали события, которые усилят образ положительных героев.

Значит, начинаем сочинение положительных героев нашего времени, отталкиваясь от отрицательного героя? Возможен ли такой прием сочинения?

Да, возможен, но как это сделать? Или надеяться на случай, который поможет нам раскопать другие биографические неожиданности из жизни Дедала? А если в процессе работы отпадет необходимость в образе Берии, мы не будем сожалеть и вычеркнем его из сюжета.

Определяемся, что *нам необходимо где-то показать атмосферу событий, которые предшествовали появлению сильной личности того времени в цепочке сценических действий.* Это — первое. И второе, нам очень **нужен злой гений, который действовал бы рядом с Королёвым.**

Но его появление в сюжете не должно противоречить моим же выводам. Я критиковал автора сюжета «Лебединое озеро» за бессилие злого гения Ротбарта и одноразовое участие в событиях Одиллии без объяснения зрителям причин ее появления в замке королевы.

Тогда мне пришлось бы оправдываться и перед вами и, возможно, перед балетмейстером и композитором, если у меня Берия появится рядом с Дедалом внезапно, в одном эпизоде.

Еще неизвестно, где впервые в сюжете покажет свой характер Берия. Может, это сделать отдельной картиной, чтобы он смог получить серьезные полномочия для того, чтобы мог безнаказанно творить зло?

В *начале второго акта*, перед вторым занавесом, появится в нашем сюжете настоящий злой гений!

...Мрачная, тревожная тональность в музыке, слышна далекая канонада, видны вспышки взрывов. Занавес открывается.

Высокая дверь, два офицера, один из них одет более парадно — адъютант, и охрана... Высокопоставленное лицо

мягкими шагами по-кошачьи движется по сцене (с элементами грузинского танца), вдумчиво поглядывая на схемы (карты) у сопровождающих лиц. На нем френч военного покроя. В музыке витает страх.

Военные и гражданские униженно козыряют. Одного, вызвавшего высокий гнев, уводят, почти уволакивают.

Вспышки взрывов, высокопоставленное лицо вздрагивает, озирается, вынимает из кармана курительную трубку!

Как же мы не заметили, что у нашего героя не бериевская щеточка под носом (усы, конечно, мелкая деталь), а сталинские усы! И облик с трубкой — сталинский!

Что за путаница?

Ничего подобного, это действительно Сталин. «Отец народов» и прочая, и прочая, и прочая.

Я ради небольшой интрижки с читателями умышленно затянул эпизод с трубкой. В программе будет указана фамилия артиста — исполнителя роли Сталина, так что зрители его узнают.

Но все равно это глупость — рядом с Королёвым Сталин никогда не появлялся.

...Расправившись с виновным, Сталин дает команду адъютанту вызвать кого-то. Тот почти на цыпочках полетел выполнять приказ. Сталин скрывается за высокой дверью. Люди, оставшиеся в приемной, выстраиваются вдоль занавеса. Некоторых приходится поддерживать, они в полуморочном состоянии.

Появляется Берия.

Перед ним даже адъютант Сталина становится ниже ростом. Шеренга трепещет. Берия в высоком полете оглядывает царедворцев и исчезает за высокой дверью. В приемной Сталина тихое шевеление тел, обсуждение происходящих событий, взаимные упреки, окрик адъютанта.

Дверь открывается... Бочком-бочком с рулоном бумаги выходит Берия и, набрав полную грудь воздуха, преобразуется прямо на глазах. Аж на пальцы встает в грузинском танце! (Есть что-то родственное в мужских танцах некоторых народов Кавказа с классическим балетом.)

Поманил к себе одного из присутствующих в приемной, тот подхватил у него падающий рулон... Танец орла. Заканчивая свою образную вариацию, Берия гордо идет на

пальцах вдоль авансцены, нацепив очки (тоже образная деталь), и свысока оглядывает зал...

Позднее он в разгульных па-де-труа или па-де-(в компании женщин) будет неистов в своих страстях, и его будут уносить на руках «попариться» в бане эти же женщины. Между делом он будет приговаривать людей к уничтожению...

Вы уже просматриваете в своем воображении продолжение сюжета? Это хорошо.

Я умышленно прервал свои рассуждения на появлении злого гения в сюжете.

Пусть танцует! А что будет дальше — загадка для сценариста. Таблица Менделеева в профессорской голове тоже появилась не сразу. Она выросла из фрагментов и обрастала новыми химическими элементами не одно столетие.

Любое повествование — интрига, и моя книга не исключение.

Какие бы события далее ни происходили с Королёвым, у нас развивается реальный замысел с атмосферой события. И главное, *появилась возможность сделать почин, вывести на сцену современного руководителя государства и его министра танцующими*. В других картинах я их тоже хотел бы увидеть *в образной пластике* с действиями, выполнимыми средствами танца.

Во время исполнения танца орла Лаврентием Берией кто-то попытается под его веселое настроение показать некий макет ракеты. Берия снисходительно похлопает изобретателя по плечу. Так, между прочим. Для него этот человек — червяк, пусть ползает. То, что Берия растет на глазах, возвышается над своими подчиненными, можно показать сугубо танцевальными приемами.

На части авансцены, где установлена дверь в кабинет Сталина, приглушается свет. Внимание зрителей переносится на другую часть сцены, где действия исполнителей подсвечиваются прожектором. Дверь сталинского кабинета выдвигается за кулисы. На сцене некое военизированное бюро, похожее на тюрьму.

В четких рядах женщины и мужчины исполняют какое-то тупое, механическое действие, имитирующее процесс конструирования, и... возникает проблема: как ввести нам

в действие, выделить Королёва? Или его должен представить коллективу Берия? А кто возглавит этот механический марш? Как появится Королёв в команде ракетостроителей?

И как бы нам ни хотелось романтики, но ракетостроение и атомная энергетика начинались с желания военных создать оружие защиты и возмездия.

Стоит ли этому удивляться, если театр и живопись тоже выросли на другой почве, из иллюстраций религиозных мифов, несмотря на то, что у их творцов идеи были светскими.

Искусство всегда тянулось к лирике и романтике.

Как бы я ни пытался рисовать в своем воображении образы руководителей страны Советов начала ракетостроения, везде они, за редким исключением, одеты во френчи военного покроя.

Значит, в картине, где Королёв ведет за собой коллектив конструкторов (в сказках неизвестный столяр выстругивает деревянную птицу), могут быть вполне уместными угрозы в сторону невидимого врага, что можно показать, применяя какой-то плакат в духе того времени... Но если люди военного времени понимали даже по мелодии песни того периода, в чей адрес кидают камни, то их правнуки вряд ли вспомнят какие-то из них. Может быть, лишь две-три песни-мелодии останутся символами той эпохи?

Где-то позднее возможно повторение того самого *приема — смена настроения или темы*, который мы применяли в дуэте Дедела с женой (в юности). Там на летном поле появились мальчишки на велосипеде, а что произойдет теперь, при переходе на мирное ракетостроение?

Кончится война. Появится причина для народного ликования. Но как это передать скупыми действиями? Нам надо сменить настроение! Действие перейдет в парк, на улицу или в ресторан, где празднуют победу? Берия ударяется в разгул с женщинами? Там же, рядом с Королёвым, походная жена, и появляется его собственная. Явный конфликт: кто же уйдет?

Не увлекаемся ли мы в поиске деталей к образу Берии выискиванием отрицательных красок и для Королёва?

Между прочим, все возникающие вопросы — тоже прообразы различных по окраске событий нашего замысла, которые могут повернуть фабулу действий этого персонажа

в другую сторону. И первичный отбор действий может изменить многое, если не все.

Как нам поступить теперь, если у нас просматривалась картина, в которой Берия с Дедалом оказались в одном предбаннике с женщинами? Даже раскрашенная мечтой Дедала о межпланетных путешествиях, где он встретится с собственной женой-инопланетянкой, картина в деталях повторяет увлеченность злого гения женщинами. И нигде нет пока возможности показать Берию унижающим людей или приговаривающим их к уничтожению. Арест Берии в предбаннике, а фактически на заседании Президиума правительства ничего не скажет зрителям. За что его арестуют — за обжорство, за сладострастие? Тогда самое время ему посочувствовать! Что зрители и сделают.

И Королёву сцена в бане — явный минус. Эх, передать бы этот сюжет с Берией Джону Батлеру, любителю экзотических номеров с сексуальными мотивами... жаль, что умер, а то бы! И лишь мечта о космосе остается нереализованной.

Можно было бы отказаться от межпланетных путешествий в грезах, мотивируя тем, что мечту Королёва осуществляли другие люди, а он оставался на Земле. Но каким образом это выполнить?

Мы можем перенести эту мечту-событие в молодые годы Королёва, *оправдывая и образ злого гения Берии*, после сцены с куполами отдельной картиной.

Допустим, Дедал и его жена с единомышленниками делают неудачный запуск самодельной ракеты. Выпустив клубы дыма, накренившись, ракета упала. Дедал расстроен, жена успокаивает его, исполняя возвышенную вариацию, а Дедал размечтался и уснул.

— Пусть спит! — она с друзьями уходит...

Современные технические возможности светового решения при наложении событий позволят нашему герою перенестись на другую планету... Дедал в той же одежде или в огромных очках, а место, где он заснул, превращается в кресло со штурвалом.

А почему бы и нет?

Господа, вы уже пользуетесь плоскими телевизорами и мониторами? Может быть, завтра изобретатели предложат вам пластичный дисплей или ткань-хамелеон, меняющую цвет и рисунок нажатием кнопки. И вместо скамейки появится

изображение кабины летательного аппарата, а остальные детали дорисуют в своем воображении зрители.

А у нас... появляются жители планеты Адум, позднее и жена-инопланетянка, которая с криком бросается к Дедалу! Вместо президента планеты возникает Берия, и какие-то военные люди забирают ракету, чертежи, а Дедала арестуют или просто уведут, не важно. Мы вроде бы зафиксировали мысль, и только. Но ввели в завязку событий злого гения.

Я представляю себе, как трудно было Михаилу Лермонтову¹ выбрать героя времени — интеллигента со свойственными ему действиями, поступками, мыслями. Поначалу казалось, что нам легче, чем Лермонтову. У нас есть историческая правда и конкретные деяния, действительно героические, единичные, эпохальные. Писателю пришлось искать события, придумывать биографию и многое другое, а мы работаем над сюжетом по мотивам космонавтики. Стоп...

Что-то сейчас меня остановило. Зацепило одно слово, которое часто помогает автору повествования: *по мотивам!* Если мы сочиняем по мотивам космонавтики, то космонавтика зарождалась не только в России. Вот оно что!

Параллельно торопились с первым стартом в космос Дедалы двух стран, конкурируя в идеологической войне того времени, и у каждого из них были своя биография, свои события.

Буквально недавно я задавался вопросом о национальных корнях автора, которые питают его сознание и фантазию, но не дают видеть дальше и шире.

Может, есть что-то общее или событийное в судьбе американского Икара (у них — астронавта) с российским?

Тогда я не имею морального права видеть в образе Икара или Дедала кого-то одного.

Сможете ли вы, господа хореографы, тоже перебороть в себе национализм, скажем мягче — **национальный патриотизм?**

Конечно? Без проблем?!

Тогда проверим себя.

Что мы знаем о генеральном конструкторе ракеты «Аполлон» и о первом американском астронавте? Вы можете назвать их имена?

¹ М. Лермонтов — автор повести «Герой нашего времени».

Спросите себя, дорогие читатели, только честно.

Не знаете или не помните? Это разные вещи.

Кто они, незаслуженно забытые нами? И каждый из них — личность!

Напоминаю вам их имена: Роберт Годдард и Джон Гленн. Второе имя нам более известно. Так же, как имена первых людей, оставивших свой след на Луне, — Н. Армстронга и Э. Олдрина.

Не буду вас обманывать. О конструкторах первых американских ракет и астронавтах я многого не знал и в старых энциклопедиях не нашел чего-либо интересного о них. Но я загорелся идеей вывести на сцену образ современного Икара и чувствую, что мне надо взять тайм-аут. Прервать на время свое горение.

Вы, наверное, догадываетесь почему?

Я не должен был забывать о конкурентах — там тоже были свои герои. Да и сам я ничего не знал о жизненных событиях тех, кто создавал ракеты...

А на моем столе лежит отложенный мной замысел, о котором я помнил даже тогда, когда мрачные аккорды канонады и действия злого гения современности уводили мои мысли к забытым событиям военного времени.

Продолжим приключения свободолюбивого пингвина.

Берег моря или широкой реки. Бытовая сцена. Среди отдыхающих появляется клоун с Ларисой. Они прикрывают собой от людских глаз пингвина и, указав ему в сторону воды, отходят с безразличным видом.

Люди не сразу замечают любопытного пингвина, а он уже подошел к воде, поймал солнечного зайчика, передал его Ларисе, махнул крылом на прощанье и бросился в воду. Отдыхающие бегут вдоль берега вслед за ним.

Печальный клоун, расстроенный расставанием с пингином, заметил перед собой... солнечное пятно.

Свет на сцене приглушается. Это Лариса фонариком или *лазерной игрушкой* начинает тот самый знаменитый номер Олега Попова. Теперь он в исполнении артистов балета! Номер может быть выполнен как *бесконтактный дуэт-игра*.

Клоун поймает солнечного зайчика и подарит вы знаете кому. По рядам зрительного зала поскачут разноцветные зайчики. Я думаю, дети тоже будут приносить световые игрушки в театр и помогут осветителям.

Мы не планировали такую роль, как злой гений. Его отблески появились сами. Ворчун может прибежать на берег и активно ловить своего пингвина вместе с отдыхающими. Клоун с Ларисой будут прятаться какое-то время, и когда появятся другие артисты цирка с директором, они вольются в общую массу, чтобы помогать пингвину.

Конечно, вместо пингвина накроют полотном Ворчуна или директора цирка.

Отдыхающие тоже могут помогать пингвину, перекрывая дорогу, мешая ловцам. Все делается в танце так, чтобы зрители сочувствовали и сопереживали.

Не слишком ли наивной получается история о современном? Если исходить из предположения, что это детский, развлекательный спектакль, я думаю, детям будет интересно.

У нас есть две картины, наполненные событиями и вполне выполнимые средствами танца. Появились образы главных героев, а долговязого директора цирка мы можем еще раз показать зрителям в первой картине (в экспозиции), где в некий город приехал цирк, взбудоражив его малолетних жителей. Директор готовится к встрече с прессой. Здесь тоже возможны танцевально-цирковые элементы действий, и во время фотосъемки вместо его жены — артистки кордебалета ему под руку подлезет обезьянка. Директор-то планировал увидеть в газете рядом с собой совсем другое лицо!

Мне бы сейчас не хотелось в спешке заниматься развитием и отбором действий в «Солнечном клоуне», потому что каждый из нас в своем воображении уже просматривает совместный или собственный вариант сформировавшегося сюжета. Какие-то из ранее намеченных сцен могут войти в имеющиеся картины, и, допустим, после своего рекламного выступления и фотосъемки клоун с Ларисой пойдут прогуляться по поселку в окружении детворы, а когда Олег снимет клоунский нос, клетчатую кепку и вычурные штаны, он явно разочарует юных поклонников и останется наедине с Ларисой.

Лирическое па-де-де прервется появившейся продавщицей мороженого. Олег подбежит к ней, а тут уже очередь, и начинается какое-то шуточное действие. Дети знают, что он клоун, и не подпускают к лотку — просят изобразить что-нибудь... Пока он с Ларисой для ребят исполняет номер, появляется хулиган, который вступает в конфликт

с лотошницей, руководствуясь криминальными побуждениями или будучи в пьяном виде.

Ему-то Олег и преподаст урок с применением каких-то фокусов и цирковых приемов, чем поставит хулигана в нелепое положение.

Теперь у нас есть право заявить, что сможем доработать сюжет о клоуне. Нам хорошо видны главные герои и персонажи второго плана. И если в каких-то эпизодах в чем-то повторились, я имею в виду другие детские спектакли, не беда. У нас впереди отбор и развитие действий, исправимся.

Меня не смущает в манере поведения главного героя даже то, что в разных эпизодах его пластика меняет свой образ. Где-то он придушивается, где-то у него общечеловеческие краски.

После победы над хулиганом Олег может пойти вприсядку, хлопая себя по груди на радость детям: «Вот какой я молодец!»

От образа движений зависит образ персонажа.

Для Олега образные перепады настроения будут естественными.

Такова жизнь циркового артиста.

* * *

Редко какое веселье, будь то праздник или свадьба, в 50–60-х годах прошлого столетия обходилось без традиционной цыганочки и особенно лезгинки. Я не помню, какие именно движения исполняли обычные люди, танцующие под настроение, но манера исполнения узнавалось безошибочно. *Так было повсеместно! Я имею в виду праздники в бывшем СССР.*

И сейчас в поиске образов для сюжета с Икаром нашего времени я не предлагаю вам какие-то конкретные движения. Я говорю только об изобразительных красках, и в моем воображении злой гений того времени действовал в образном грузинском танце.

Я впервые почувствовал прямую зависимость образа героя от образа движений.

Невзрачный, обиженный природой внешними данными, Берия тянется в высоту, наполняясь орлиной статью. Теперь он может опереться локтями на чьи-то пригнутые спины или плечи, как на подлокотники кресла, и, сохраняя

монументальность своего тела, быстрыми движениями ног показать зрителям, какие страсти бушуют в его сердце. Он плывет среди высокопоставленных кремлевских персон, которые четко реагируют на малейшее изменение его настроения и с готовностью подставляют ему свои плечи. Возможно, толкаются за это право.

Во время танца орла люди начинают *приплясывать* русскими «*проходочками*» с *хлопушками*, радуясь его хорошему настроению. При этом адъютант подправляет их: «Руки надо держать вот так, и на цыпочках!» После того как Берия прикажет убрать одного из них, все встают, пытаясь сохранить равновесие, на цыпочки без подсказки. На полусогнутых ногах, в глазах безумная преданность!

Смена декораций — конструкторское бюро. Приводят Королёва с отцом Валентины. Кто-то вводит его в коллектив корифеем¹ ракетостроителей и уходит, а челядь уплывает за ним, продолжая соревнование между собой в исполнении знакового танца того времени — русской лезгинки.

Безусловно, такой подхалимаж и унижение можно показать и узбекской, и греческой танцевальной пластикой. Движения, повадки и манера любой национальности имеют свои краски, но у нас-то с вами Берия. Грузин! Земляк Иосифа Сталина.

Простите меня, господа хореографы, может быть, сейчас въезжаю не в те ворота, но я давно смотрю на сцену глазами зрителя и поэтому задаюсь вопросом: *танцевальные движения — это символы образности танца* или что-то особенное, что живет само по себе и является собственностью каждого народа или его представителя?

Понятно, что *танцевальная лексика — это совокупность движений, манеры, динамики, ритма и других элементов пластики тела, характерных для персонажа сюжета и людей, живущих в данной местности*. Она-то и есть та самая образность в их танцевальных репликах. И у каждого народа сформировался свой образный минимум движений, с помощью которых они создают то, что мы называем темпераментом и характером народа. А на самом деле это *образная пластика народного танца*.

¹ Корифей — исполнитель первой линии, наиболее опытный артист (специалист).

Я думаю, что поступлю правильно, включая в тему «От образа к сюжету» и **образ движений**. Потому что образ слова можно слышать, но он невидим, а *образ сценического героя мы видим из зала вместе с его образной пластикой*. И в балетмейстерской практике принято все составные части текста танца считать единым целым и под понятием «сочинение движений» подразумевать сочинение пластики, но без тонкостей актерских задач. Значит, *при работе над образом события балетмейстер создает и ритмопластическую оболочку образного танца*.

Одним из ярких примеров образной пластики, где динамика, манера исполнения и характер движений слились воедино, я бы назвал «Танец гаучо» балетмейстера Игоря Моисеева.

Есть такая смешанная народность в Аргентине — гаучо, испано-индейские мулаты.

Затрудняюсь сказать, сколько времени такие косолапые движения могут исполнять танцоры из народа у себя на родине на полусогнутых ногах, практически на перекошенных щиколотках, но на протяжении всего концертного номера у меня было ощущение, что вот-вот порвутся



Рис. 15
«Танец гаучо», балетмейстер И. Моисеев
и образ танца западных районов Кавказа

связки у кого-то из исполнителей, выделяющих невероятно трудные движения. Казалось бы, обыкновенный перепляс, где соперничают между собой ковбои Аргентины, с детства привычные к седлу и потому кривоногие, чем и браврируют.

Но ритмы их дробных движений однозначно испанские.

И Кавказ преподнес загадку, разгадку которой я не могу себе представить. Когда и почему мужчины Кавказа встали на пальцы, чтобы быть выше и стройнее соперников, и при этом, сохраняя равновесие, не касаются даже одежды плывущей рядом женщины.

Мужские танцы западных районов Кавказа — уникальное явление среди образных танцев. И способствуют исполнению таких движений тонкие, обтягивающие стопу сапоги. Казалось бы, и татары, и башкиры носят тонкие ичиги, да что-то не встали на пальцы. Знать, другой у них менталитет и абсолютно иное отношение к собственному «я»! Но у них есть движение — перекачивание с ноги на ногу на перекошенных щиколотках. С чего бы это? Чья это выдумка?

Хлопки по бедрам в танце — это что-то похожее на русское мужское движение, но хлопки по голени (голенищам сапог) для народа *лапотной* России — сомнительное и явно позднее приобретение. Для русских цыган — естественное. Цыгане всегда были богаче русского мужика и любили хромовые сапоги. Но мог же русский мужик потратиться и пойти на гулянье эдаким франтом в дорогих сапогах? Почему бы и нет! Похвастаться ими в пляске, хлопнув по голенищам, чтобы люди заметили его хромовые обновки. Вот тогда было то самое время.

Перестали люди на праздники приходить в хромовых сапогах — и исчезли хлопки по голенищам из обихода. Кирзовыми сапогами не похващаешься!

В период поиска образной пластики могут быть опробованы и в дальнейшем использованы не только танцевальные, но и бытовые, игровые моменты, которые органически вплетаются в танец.

В Норвегии во время весенних и осенних гуляний народной любовью пользуются соревнования на ловкость. Главным украшением соревнований служит сложный трюковой прыжок, при исполнении которого претенденты на руку

и сердце девушки должны выбить ногой шляпу из ее руки, которую девушка держит высоко над своей головой.

Халлингдагский прыжок — так называется этот трюк — выполняется следующим образом: шаг левой ногой вперед, *soutenu* (вращение с переступанием на правую ногу), бросок левой ногой по направлению движения. Оттолкнувшись правой ногой, сделать *pas de ciseaux* (ножницы). В момент наивысшей точки прыжка надо коснуться, но лучше сбить толковой ногой шляпу. А это очень сложно! Юноши по одному пытаются счастья, но успеха добивается самый ловкий или тот, к кому девушка более благосклонна, так как в нужный момент она всегда может чуть-чуть ниже опустить шляпу.

Мы-то считаем, что северные народности не очень темпераментные люди, и приписываем им нордический, спокойный характер, а тут такие заковыристые прыжки! Не у каждого человека могут получиться высокие броски без тренировки, но у каждого народа есть какие-то игровые элементы и движения. Если приглядеться к ним внимательно, то увидим те же детские прыжковые игры «Классы», соревнования на максимально высокий прыжок у африканских бушменов или армянские растяжки с наклоном тела до земли, не опираясь руками, зубами поднять платок, специально брошенный женщиной, — испытание для мужчин, претендующих на ее внимание.

Такие или подобные игровые (танцевальные) элементы могут быть с успехом использованы в танце.

Я часто задумываюсь о *народном образном танце*, о судьбе бытового танца, о себе и простом человеке, которому всегда нравилось *показаться в движении, в бытовом (бальном) танце*, в компании друзей или на вечеринке. И вы не будете возражать, что каждый из нас в это время любит себя! Будь то в цыганской пляске, в аргентинском танго или в кружении до легкого опьянения в венском вальсе. Эти танцы в принципе народные, даже если приняты людьми другой национальности. Они становились народными и в других странах.

Почему некоторые танцы стали востребованными для досуга и получили широкое распространение?

Потому что *весь секрет — в движениях*.

Для того же вальса свой ритм продиктовала музыка. Точнее, ее сильная, первая доля такта. На счет «раз»

делался более динамичный шаг с дальнейшим переступанием на счет «два» и «три» — для отдыха и разговора. Просто, мудро и удобно. На одном и том же движении построено и медленный вальс-бостон с более обширными вариантами фигур, импровизация с которыми возлагалась на ведущего партнера.

Первооткрывателем мира аргентинского танго — танца с медленными и быстрыми переступаниями, считают композитора Карлоса Гарделя. Он использовал в своем творчестве танцевальные ритмы и мелодии матросских кабаков. Там аборигены — музыканты и портовые женщины — разжигали матросов, ступивших на землю после многомесячного плавания.

Поддержать в руках что-то живое и знойное вместо канатов и весел, поговорить по душам во время неспешных переступаний или с молчаливым намеком замереть на целый такт, прижавшись к смуглой красотке, — это позволяет только танго! Можно было познакомиться, пооткровенничать телом и, что греха таить, разглядеть партнершу, повертев ее туда-сюда в фигурном движении «тропинка», которое у нас называется «елочка».

Было время, когда танго, истинно народный танец, запрядали. В борьбу с безобидным танцем включилась даже церковь. Наиболее богомерзких танцоров (подумать только!) отвезли за океан к Папе Римскому, который после просмотра танцующих пар выдал вердикт: «Ничего порочащего Бога в этих движениях нет!»

Движения танго появились стихийно — от настроения и ритма музыки, немножко нервной, с наплывом душевного апломба и характера аргентинского народа. Не беда, что танец родился в портовых тавернах, но позднее его танцевала аристократия всех без исключения светских государств, не сомневаясь в принадлежности этого красивого и чувственного танца высшему обществу.

Потом были периоды, когда искали, но не смогли найти собственные танцы нашего века. Мне каждый раз говорят: ритмы времени рождают свои танцы. Увы, такие заявления бездоказательны. Я бы еще согласился, если диктатором ритмов назначить жизненный уклад.

Развитие собственной культуры современные люди пустили на самотек, забывая о том, что любое развитие требует

усилий. Любая мечта, любое желание сможет реализовать, если человек потратит на нее личное время.

Может быть, пропагандируется порой что-то надуманное, случайное?

Например, появилось танго на льду в исполнении мастеров фигурного катания, где фигуристы, связанные скоростью и заботой о сохранении равновесия, утрировали резкие повороты головой, а исполнители конкурсных балльных танцев повторили их, доведя до абсурда. Кокетливое движение головой, ориентированное на окружающих, с проверкой «как я смотрюсь?» превратилось в неприятный нервный тик. Так бездумно копируется безвкусица, усложняются простые танцы.

Конечно, после просмотра высокотехнического конкурсного балльного танца какой любитель осмелится на вечеринке повторить карикатуру на танец для досуга?

Я искренне надеюсь — вернутся бытовые парные танцы. Есть в них потребность. Как ни странно, не могут мастера хореографии создать современный танец, который заразил бы миллионы людей, как это случилось с вальсом и танго. Не получается.

Мы лишь коснулись нескольких видов народных танцев и увидели в каждом из них какие-то особенности, которые невозможно спутать с другими. Отличаются они не только видом движений, а чем-то необычным. Иногда шокирующим.

Хотя бы те же кавказские мужские танцы.

В сапогах, на пальцах! Без пуантов! Уму непостижимо, как могло такое появиться в гуще народа! Какой необходимостью было вызвано желание поднять себя на такую высоту?

В испанских танцах много drobных движений, как и в русском танце, но там есть и трехчетвертные ритмы, и кастаньеты — ударные инструменты личного пользования. В России тоже есть *ложкари* — исполнители виртуозных ритмов на деревянных ложках, но они не характерны для народного танца. Интересно смотрятся украинские движения: закладки, ползунок и метелочки.

Индия восхищает нас «говорящими» руками, позами, ракурсами, ритмами и женственностью, как ныне стало модным говорить — показной сексапильностью. И не

вульгарной, ведь учение о телесном наслаждении «Камасутра» воспринимается у них на уровне религии. А у нас даже разговоры на подобные темы в обществе считались греховными.

В танцах Китая и Кореи — спокойная пластика и часто с веером или лентой. В греческих танцах заметны зависания в позе и качания с приподнятой ногой. В казахском и узбекском женских танцах руки танцовщиц живут беспокойной жизнью, не зная отдыха.

Неповторимыми по колориту можно назвать любые танцы народов мира. Разве что очень близкие соседи могут каким-то образом влиять на виды движений, однако шотландцы в танце имеют свое лицо, хотя живут с британцами на одном острове. С другой стороны, в Индии более сотни народностей, а храмовые и народные танцы очень похожи по манере исполнения. Во всяком случае для нас, имеющих туманное представление о танцевальной символике народов Индии.

Я представляю себе, как трудно было работать хореографам прошлых веков, когда они в своих сюжетах отправляли пера Гюнта — путешественника по несчастью — в экзотические страны, не имея перед глазами образцов танцевального творчества тех народов, где происходили сценические события.

Вы же знаете, что тамтамами — большими барабанами — в Африке передаются сообщения на значительные расстояния — зашифрованными ритмами, поэтому многие африканские племена имеют приоритетное право в споре на авторство с изобретателем азбуки Морзе. Они с незапамятных времен применяют *дробные символы каких-то слов в музыкальных ритмах* и... в текстах «телеграмм» между общинами. Это ли не пример бытовизма в музыке!

Возможно, и в индийских храмах решали когда-то схожую проблему, но в танце. При стечении огромного количества паломников в храмы не было возможности донести до ушей всех верующих религиозные притчи с мифологическими или сугубо религиозными сюжетами. И какой-то древний культовый служитель удачно применил танец как иллюстрацию с живым мифологическим персонажем, при этом нагрузил движения очень эффективным сурдопереводом. Действительно, и музыка в сопровождении

ударных инструментов слышна, и танец виден на большом расстоянии.

Хотя у нас уже появилась возможность получать или обмениваться видеоинформацией, но мы не можем расшифровать язык многих танцев. Точнее, интонации народной пластики.

Как жаль, что мы отбираем оттуда случайные «слова», пытаюсь составить из них танцевальные фразы.

Мне посчастливилось дважды побывать в Испании, в Барселоне и Севилье. Брал с собой кастаньеты, считая себя в те годы неплохим исполнителем испанских танцев. Мне повезло — я приезжал в дни праздников и не стеснялся выходить на круг в народных гуляниях, чтобы испытать себя в народной танцевальной стихии.

И в первый раз почувствовал, что в танцевальном разговоре я применял не те интонации, хотя слова произносил очень похожие. Особенно в игре на кастаньетах. Казалось бы, чего проще — стучи в ритме музыки, а мои случайные партнерши натуральным образом пели на кастаньетах.

Именно в Испании я понял простую истину, насколько косноязычным может быть человек, когда пытается объясняться фразами, выучив отдельные слова чужого языка по словарю. И начал прислушиваться к интонациям.

Сочиняя балетные сюжеты, я видел в пластике образы Есенина и Айседоры, Жекебая и волшебницы Аксулу, Сталина, Бери и Солнечного клоуна. Примерял маску к лицу Ротбарта и жены Королёва. Может, мои описания были недостаточно яркими, страдали отсутствием подробностей, но я старался быть откровенным в мотивах поступков своих героев и в создании реалистичной атмосферы событий.

Я предполагал ранее, что не имею морального права при сочинении по мотивам космонавтики забывать американцев — покорителей космоса. Они — первооткрыватели Луны.

У американского сценариста могут появиться в сюжете и лунные жители, которые пригласят астронавтов в свой необыкновенный мир и, спустившись в подлунные города, будут действовать в фантастических событиях.

Мне бы пропустить через свое сердце и американские мотивы, но я так мало знаю о них. Есть еще одна сложность, о которой мне не следовало бы забывать.

Трудно представить себе образы астронавтов без их национально-образной пластики, хотя классический танец можно назвать средством межнационального общения. Не хотелось бы, увлекаясь известными лицами, сочинять карикатурные образы, как это часто случается в кинофильмах, где постановщики грешат образными ляпами, и, обрисовывая характеры людей из других стран, забывают о среде обитания.

А американские сценаристы еще напишут свой сюжет, где и события могут быть совершенно другими.

Только фантастическая встреча с лунными фантомами у них может стать более реалистичной. И в подземных лабиринтах, куда попадут пришельцы с планеты Земля через какие-то люки, они будут действовать без скафандров.

В гостях так в гостях!

Я уже сознавался вам, что в Испании с одного раза не смог почувствовать себя «правильным» исполнителем испанских танцев, зато отсутствием самомнения не страдал.

Нельзя повторять свои ошибки.

И к какому бы результату мы ни подошли в поиске героя нашего времени, но именно танцевальная пластика кремлевских событий в сюжете «Дедал» помогла нам потеснить на пьедестале героев балетных спектаклей, принцев и бездейственных королевских особ.

Мы смогли найти в своем сюжете такие события, которые дадут балетмейстеру и композитору возможность обеспечить танцевальной пластикой образы современного руководителя государства и его министра.

Значит, это выполнимо!

Они в моих событиях еще не злые гении, хотя я их такими обозначил, начиная работу над сюжетом.

Я знаю, что в памяти людей один из них числится деспотом, второй — палачом. Одного почитают как человека, с чьим именем связана победа над фашизмом, хотя он вошел в историю благодаря патриотизму и любви народа к своей Родине. Другой был ненасытным и неразборчивым в средствах ради обладания приглянувшейся ему женщиной. И каждый из них в нашем воображении появился с собственной пластикой. Чего не можем сказать о тех наших героях, которые должны быть положительными и вроде бы присутствуют в событиях, но как-то невнятно...

Ах, вот оно что!

Мы до сих пор не определились с танцевальной пластикой наших положительных героев, если быть точнее, не нашли их образ в пластике. Даже в русской народной лирической песне присутствует очеловеченная окраска главного действующего «лица»:

Во поле *березонька* стояла,
Во поле *кудрявая* стояла...

— и настраивает участников гуляния, вводит их в лирическое состояние, а мы описывали наших положительных героев в сюжете «Дедал» нейтральными красками, которые прозвучали бы в народном исполнении примерно так:

Во поле *растение* стояло,
Во поле *хорошее* стояло...

Что-то не впечатляет меня такая песня.

Да, у нас есть назначенный положительный герой — Дедал, но он в сюжете производит действия, далекие от космонавтики, а в жизненных вопросах оказался не лучше Берии. Без собственной танцевальной пластики получились и другие персонажи, вымученные автором.

Поэтому я не вижу ни Юрия Гагарина, ни Сергея Королёва действенными героями балетного спектакля.

Когда-то мне хотелось увидеть на сцене злодея, согласно заявленным образным возможностям, волшебника Ротбарта, а теперь не могу создать положительного героя, чтобы он был равновеликим по образности нашему злодею — Берии. При этом более привлекательным становится образ Валентины, которая... никоим образом не связывается с персонажами периода военного ракетостроения — Сталиным и Берией.

Новый тупик? Безвыходная ситуация?

Может, нам стоит более внимательно всмотреться в бытия, имеющиеся в нашем запаснике, и варьировать отбором действий?

Рассуждая о пластическом образе героев, мы столкнулись с другой проблемой — у нас не просматриваются интонации в «языковой» пластике положительного героя.

Были в истории хореографии попытки награждения знаковыми движениями, позами и некой призывной пластикой

героев революции, военного времени и даже бунтарей, того же Спартака. Они душой и телом летели куда-то вдаль, в высоту и в любви не теряли свою скульптурную стать.

Я бы еще согласился с тем, чтобы подобную образную пластику создали для одного из самых ярких фанатиков революционного движения. Допустим, Ленина. Тогда какими фразами он должен изъясняться со своей Наденькой? Каким он будет в своих раздумьях в шалаше у озера Разлив под Петербургом, где он прятался от преследования властей?

Он там должен носить маску!

Как вы догадались, к нему могла приехать Наденька и в поисках тропинки к жилищу Володи обратиться к мужикам, сидящим у костра. *Кто-то из них уже исполнил шуточный «Танец рыбака»* и чистит рыбу для уха.

Из шалаша на четвереньках вылезет еще один мужик — Ленин в маске зимогора, так называли тогдашних бомжей. Он решил подшутить и указал ей на противоположную тропу. И когда обескураженная Наденька отправится в путь, остановит. Снимет шапку и бороду.

Радость узнавания! Охрана Ленина или его сподвижники снимают «маски» беспечных рыбаков, а потом, понимая ситуацию, уйдут на время, чтобы встреча героев переросла в традиционное па-де-де под названием «С милым рай и в шалаше». В финале они залезут в шалаш и прикроют вход зонтиком Наденьки.

После этого дуэта они к зрителям на поклон не выйдут. Как-то неудобно это делать на четвереньках.

Где-то вдалеке послышатся свистки жандармов...

Опять в бега? Наедине поговорить не успели.

Самая главная трудность, возникающая при сочинении сюжета с известными деятелями революционных движений или героями производственных сюжетов, в частности «Дедала», в том, что в их биографических событиях авторы не смогли найти что-либо яркое для создания красочных образов, раскрывая их только в трудовых (служебных) действиях.

Поэтому я рад появившемуся шалашу.

Из-за отсутствия теплых событий спектакли на производственную и революционную темы ушли со сцены.

И какими бы идеями ни прикрывали революционеры свои действия, финалы подобных спектаклей не отличаются

от царевубийства или насильственной смены власти, когда на поверхности событий всплывут новые имена. Вместо монарха — коммунисты, фанатики веры, консерваторы или те же демократы. Все они при вхождении во власть обещают грядущую справедливость и лояльную смену властной верхушки, но будут предпринимать меры, чтобы сохранить себя.

Сменилась однопартийная власть в стране Советов, исчезло со сцены репертуарное изобилие революционно-бунтарского героизма.

И мы, зрители, не замечали, как нас порой подкармливали мелкотемьем без интересной интриги.

Я думаю, что никаким отбором действий мы не сможем найти изюминку — интригу к сюжету «Дедал» или «Валентина», пока не будет найдено событие, которое заставит зрителей сочувствовать героям произведения.

У клоуна таким событием был гуманный поступок, а его цирковой номер «Солнечный зайчик» — всего лишь наполнение действиями положительного имиджа героя сюжета и повод для наименования либретто.

Мне бы хотелось создать образы Королёва или Валентины как людей, претерпевших удары судьбы! Но...

Именно такой получилась Анюта в одноименном балете. В ней я увидел женщину. И до нее появлялись на сцене и пресные, и яркие героини, такие как Кармен и Зарема, но не просто женщина, какой увиделась мне Анюта. И всякие золушки, барышни и принцессы поблекли в моих глазах.

Она вышла замуж из бедности, не по любви. Не избежала искушения пленять мужчин внешностью. Теперь лишь... воспоминания о временных успехах и муки ежедневного ожидания упреков в свой адрес от стареющего мужа. Молчание угнетает больше, чем скандал. Хотя, как и что кому достанется, нам неизвестно, но раскрыть переживания человека авторы обязаны.

Надо понимать, что к судьбе Анюты большинство зрительниц относятся с состраданием, а этого вполне достаточно для автора спектакля. Я тоже не упрекаю героиню в легкомыслии. Так старый муж расплачивается за желание эффектно выглядеть рядом с молодой и красивой женой.

Эх, как бы узнать, где спрятан *ящик интриг*, но не подобный ящичку Пандоры¹, а полный интересных событий для зрителей!

Чтобы ключ к решению творческих проблем был доступен только автору будущих произведений.

И лежал рядышком с ящичком интриг.

¹ Ящик, наполненный бедствиями, который, несмотря на запрет, открыла жена брата Прометея.

ГЛАВА 11

CHERCHEZ LA FEMME¹ — ИЩИТЕ ИНТРИГУ!

*П*ридумывая или выстраивая событийный ряд в своих произведениях, мы редко получаем варианты действий для героев сюжета. Тем более если воспользовались для вдохновения хорошо известным источником. Пример тому — космонавтика. Особенности построения действия в танце при работе над сюжетом всегда ограничивали возможности постановщика, если он изначально был автором создаваемого произведения.

В идеале желательно, чтобы автор сюжета и постановщик были одним и тем же лицом, как это происходит при постановке танцевальной миниатюры. И в этом убеждались многие хореографы. Миниатюра, как и сценарий для балета, требует очень серьезного отношения к себе.

При поспешном отборе действий очень легко превратить отрицательную личность в положительную. А тщательный подбор действий гарантирует желаемый результат. Попробуем проверить это предположение на примере с Берией.

Из фотографии видно, что он очкарик невысокого роста и явно не был таким парнем, за которым охотились местные красавицы. Конечно, Лаврентий пытался ухаживать за одной из них, а парни-насмешники, чтобы отбить у него это желание, подсаживали малорослого ухажера на высокую крышу, спуститься с которой для него было большой проблемой.

И все это на глазах у девушек!

Кому посочувствуют в этом случае зрители?

¹ Ищите женщину. В женщине или рядом с ней прячутся коварные интриги. Так считал А. Дюма, и с ним согласны сценаристы.

Вот он — первый плюс к образу Берии. И если кто-то из этих парней в зрелом возрасте напомним Лаврентию шутку молодости, намекнет женщинам на его недостаток, тогда уж точно его отправят на лесоповал или расправятся с ним самым жестоким образом. Зрители смогут простить и понять этого злого гения. Так что от отрицательного до положительного образа — один шаг (одно действие).

Подобными приемами результативно пользуются **специалисты дезинформации** и политической (идеологической) пропаганды. Жаль, что мы не обладаем их секретами.

В юности у Берии могли быть проблемы и с внешностью. Мы ищем правду событий и часто не замечаем подобные мелочи. Почему люди становятся злыми гениями? Что происходит с теми, у кого было тяжелое детство? По каким причинам они ожесточились?

Если бы мы сочиняли пьесу, то могли бы короткими фразами объяснить зрителям причину трансформации личности. К сожалению, в танцевально-пантомимическом действии объяснить их без демонстрации этих событий не представляется возможным.

Допускаю такую мысль, что и Петипа и другие хореографы хотели в своих произведениях отразить более глубокие по смыслу события, но медленное «кровообращение» танцевальных действий не позволяло бесконечно увеличивать событийный ряд, и запросы зрителей были совсем другими. Наши предки с восторгом созерцали одноактный балет «Шопениана» без какого-либо сюжета.

Да, красивый балет. Поэтичный. И настроение, заложенное в нем, — не то элегия, не то меланхолия. И чувств не более, чем у аквариумных рыб, тем не менее смотрели!

А сегодняшний зритель ищет смысл, сюжет, развитие отношений между людьми.

Не по этой ли причине бессюжетные одноактные балеты уходят из репертуара театров? Скорее всего, изменений ожидает и традиционное па-де-де с обязательными вариациями. Дуэты становятся более действенными.

В первом акте «Бахчисарайского фонтана» дуэт Марии и Вацлава — наша дань традициям хореографов прошлых веков, и поэтому в памяти этот лирический эпизод не остается. Тем более без напоминания о любимом человеке. Непонятные для зрителя воспоминания Марии

в гареме не вызывают у него чувства сострадания к пленнице Гирея.

Сейчас я вновь говорю о необходимости *усиления переживаний* Марии в гареме, чтобы напомнить зрителям о Вацлаве, а ранее намекал на фальсификаторов чужих биографий и обращаю ваше внимание на специалистов дезинформации и политической пропаганды. При этом каждый из нас думает, что перенимать у них какие-либо приемы зазорно. Мы-то с вами — люди порядочные и, конечно, неумелые в вопросах сладкой лжи. Нам бы работать с героями высокой духовности и безукоризненной чистоты. Среди них — наши идеалы.

Жаль, что найденные нами герои не вписываются в идеально выстроенные картинки, не получают округлыми и старательно прячут неприятные стороны своей биографии.

Наверняка *и у нас спрятаны свои скелеты в шкафу*.

Я сказал правду, как бы вы ни пытались обвинить меня в предвзятом отношении и к вам, уважаемые читатели. Все мы когда-то и где-то умалчивали о себе какие-то подробности.

Вспомните и проанализируйте свои слова, сказанные кому-то во время знакомства и первых встреч. Обо всем ли вы рассказали без лакировки вашей жизни и ваших мыслей? Во всем вы верили словам вашего собеседника? Смогли вы высказать свои сомнения собеседнику или сделали вид, что поверили?

Мы умеем, где надо, пустить пыль в глаза или проглотить явную наживку и промолчать, чтобы не обидеть кого-то своими подозрениями.

А если это так, то *нам надо научиться разговаривать с нашими героями вежливо, но на ты*. Так, как мы порой откровенны с родными и друзьями, потому что они про нас многое знают. Мы не боимся сказать им правду и остаемся с ними в доверительных отношениях.

Такое же отношение должно быть у автора и к отрицательным героям. Во всяком случае для меня примером всегда служил безвестный автор былины о «Соловье-разбойнике», где возможности зла показаны весомо (см. стр. 473). Там сильные герои относятся с уважением друг к другу, не выпуская оружия из рук.

Так чем же занимается автор во время творческого процесса, названного отбором действий, когда и отбирать-то порой совершенно нечего?

Создавая образы злого гения Берии или Ворчуна в «Солнечном клоуне», мы не скупались на негативные краски. Даже во время ловли беглеца-пингвина всячески мешали Ворчуну, а директора цирка заматывали в полотно. В шутку, конечно. Мы, авторы, злых помыслов не имели и сейчас не держим камня за пазухой. Однако старались подобрать нужную окраску персонажам и событиям.

Но природа наделила нас способностью к мимикрии. Не будем лукавить, кое-что мы умеем делать с детства. Только у каждого это проявляется в большей или меньшей степени. Так что за опытом к фальсификаторам и специалистам дезинформации нам идти незачем.

В жизненных вопросах мы сами с усами.

Вся беда лишь в том, что мы чаще всего в плену у собственной ложной скромности. Она нам не дает возможности высказаться там, где надо бы сказать свое слово. Хотя, казалось бы, я тоже ставлю своих героев в различные некрасивые положения и не страдаю излишней скромностью в своих мнениях. Тот же скандалист у меня проявил себя альфонсом, совершая соответствующие действия. И Гирею я предъявлял претензии не как к сентиментальному герою-любовнику, а, извините, как к коллекционеру — петуху, который вернулся в свой курятник, уселся на отдельную жердину и на кур — ноль внимания. И куры выступают в гареме зрителями страстей Заремы.

В сюжете спектакля должно быть что-то главное, ради чего он и создавался.

А какой смысл был заложен в бахчисарайской драме?

Автор балета главной интригой назначил ревность.

Чувство ревности само по себе еще не интрига. Если бы *для подтверждения своих подозрений Зарема начала строить какие-то козни, направленные против Марии (и, сомневаюсь, против Гирея), тогда возникло бы что-то, похожее на борьбу.* Но, судя по спектаклю, борьба происходит только в ее воображении. По сути дела, их единственная словесная дуэль на разных языках перерастает в трагедию обеих героинь. Балетмейстер придумал зрелищное событие, где показаны прямолинейные действия Заремы, возможно, истерика с печальным финалом.

Вы наверняка подготовили для меня каверзный вопрос: Захарова упрекаешь за необоснованную ревность Заремы,

а сам назначил Берию противоборствующей стороной Королёва?

Да, *Лаврентий был куратором всех секретных проектов, но никогда не появлялся рядом с Королёвым ни в ресторанах, ни в сауне с женщинами.* Это исключено! Какая интрига могла возникнуть между этими лицами?

Согласен. В их биографиях причин для взаимных интриг нет.

Но никто до сих пор *не предъявил претензий к Александру Дюма* за своё обращение сына провинциального дворянина с королевскими особами и кардиналом Ришелье. Допустил еще не мушкетера, а солдата королевской гвардии к тайнам двора. Скоро будет два столетия, как мы с интересом читаем о захватывающих приключениях д'Артаньяна.

Так в чем же изюминка романа «Три мушкетера»?

Ну не в телодвижениях же и отваге парня из провинции! И главное событие — возвращение им подвесок королевы — не связывается с домиком мелкого бакалейщика Бонасье, где арендовал себе квартиру *будущий* мушкетер.

Ах, вот она, та самая изюминка! Под одной крышей с героем романа жила симпатичная жена бакалейщика — *служанка королевы*, оказавшаяся в центре интриг королевского двора. И ради нее он совершает свои невероятные подвиги. *Д'Артаньян — хранитель ее спокойствия за судьбу королевы.*

Слух о безрассудном подарке королевы своему воздыхателю из Англии *дошел до ушей кардинала Ришелье*, и у него появилось желание шантажировать этим секретом королевское семейство.

В этом была вся **соль интриги, придуманной автором** — шантаж кардиналом семейства короля.

У Дюма интрига спрятана за внешними событиями, но проходит через несколько «рук», *а в балетном спектакле причину и завязку интриги надо показать крупным планом — эпизодом, чтобы действия и противодействия участников дальнейших событий были понятны без разъяснения.*

Происходил ли шантаж с подвесками в семье короля?

Сомневаюсь. История тоже молчит...

Александр Дюма немногим рисковал, сочинив эту интригу. Кто сможет проверить истинность события с подвесками? Зачем? У зрителей и без этого не исчезает интерес к событиям.

Тогда у кого мы должны спрашивать разрешения на присутствие в сюжете «Дедал» нашего злого гения? А кто мешает появлению Берии во главе команды и в придуманной картине, где некие военные люди уводят с собой Королёва и уносят его ракету с аэродрома?

Неужели мы нашли причину для интриги?

Нет.

У нас появилась возможность в каком-то будущем фрагменте показать столкновение характеров. Жаль, что у нас пока нет конкретных штрихов к образу Дедала.

А что, если... у французской королевы возникла проблема с подвесками, у нас — *самодельная ракета в руках неизвестного властям Королёва*. Кто сможет доказать обратное? (Не забыть бы эту мысль, не потерять.)

Во всяком случае я разрешил себе наметить это действие, заранее зная, что Королёв для Берии был мелкой сошкой. Ракету могли забрать для сохранения государственных тайн и арестовать изобретателя, который (подумать только!) *на глазах у непроверенных людей на каком-то летном поле проводит эксперименты с ракетой*. И сам Королёв еще не был в зените славы.

Когда будущий главный конструктор делал первые опыты с ракетами, Берия тоже был далек от властных структур. А если копнуть еще глубже, извините за каламбур, то *двигателем прогресса в космонавтике всегда являлся двигатель*, который для ракеты Королёва изобрели совершенно иные «Дедалы». Они фактически поднимали ракеты в космос, оставаясь в тени. И современные автомобили стали реальностью после того, как кто-то предложил новый вид топлива и... двигателя.

Так что в космонавтике героев, имеющих право на высокий пьедестал, много.

Автор произведения, выстраивая свою версию событий, так или иначе вмешивается в историческую правду, если только он не излагает биографические факты. И даже в этом случае не исключены какие-то домыслы, наложение случайных и надуманных эпизодов. При получении автором заказа на фальсификацию событий искажения планируются заранее. А для сценических и литературных героев любые лирические включения желательны, если получившаяся цепочка действий держит зрителя в напряжении. И тогда зритель с нетерпением ждет продолжения событий.

В чем ценность сюжета балета «Лебединое озеро»?

Отбросьте несущественные детали — и увидите, что сюжет спектакля выстроен по принципу обыкновенной бывальщины или былички, вспомните тему «Источники вдохновения». Там герой встречается с темной (страшной) силой, вступает с ней в конфликтные или договорные отношения и благополучно избавляется от нее. Самостоятельно или с чьей-то помощью, не в этом суть. Важно то, что у героя короткая цепочка событий в этой сказочной истории. И слушатели не допытываются, откуда появилась страшная сила. Она есть, и этим для них все сказано.

И нам бы научиться находить такие эпизоды и действия, чтобы из них составлять интересное повествование в трех-четыре картины. И чтобы у зрителей не возникали вопросы.

Пока только сюжет «Солнечного клоуна» удачно вписывается в поставленную задачу. Нам удалось справиться с возникшими проблемами, и образ героя соответствует названию сюжета. Есть элементы шутовства и клоунады, гуманного отношения к живым существам. Значит, было найдено интригующее событие, интересное юным зрителям.

В сюжете с цирком есть еще белые пятна, но балетный спектакль уже просматривается, и можно смело писать либретто, что мне и хотелось бы быстрее сделать, чтобы остаться наедине с образом Валентины.

Почему с женщиной-космонавтом?

Потому, что *в сюжете просматривается лирика, служебный роман с возможным искушением, переживаниями, опасностью и благополучным завершением каких-то ее страданий* — чаще вспоминайте афоризм А. Дюма *Cherchez la femme* (ищите женщину)!

Эх, если бы представилась возможность придумать действие, где сластолюбивый Берия положит глаз на *юную Валентину!* Или ее отец оказался бы другом-сподвижником Королёва и его каким-то образом заденет злодей.

Жаль, что эти персонажи были далеки друг от друга.

Я иногда думаю, что Дюма был очень талантливым выдумщиком интриг, или люди, те же короли, сами создавали условия для возможных нападков со стороны шантажистов и разномастных мошенников, которые могли занимать высокие посты.

И вспомнилось мне любопытное исследование одного до-тошного историка. *Оказывается, знаменитый мушкетер и кардинал Ришелье жили в разное время!*

Вам это ни о чем не говорит?

А я-то старался... Например, в «Скандалисте» *фантазировал в русле жизнеописания главного героя и крупных событий эпохи*. Не нарушал биографическую правду.

И что в итоге выясняется?

Автор может поступать так, как ему вздумается, лишь бы *человек был хороший* и событие уместное.

Это доказано множеством литературно-сценических сюжетов с интересной для зрителей интригой и личностью.

Кроме того у меня на начальной стадии работы над сюжетом «Дедал» не было главного — интриги в тех эпизодах, где появляется положительный герой! Я всегда считал, что замысел сам по себе — это образ интриги с *интересной личностью*. И *акцентировал свое внимание на личности (на герое события)*.

Значит, я заблуждался.

И, сознаюсь откровенно, сейчас мне мои инертные герои видятся красивым миражом, а их образы — застывшей скульптурой. Хотя личности Королёва и Валентины не надуманные. Они — реальные.

И более «живым» предстает передо мной «Солнечный клоун» с действующими лицами: Олег — коверный клоун, Лариса — артистка цирка, Ворчун — дрессировщик, директор цирка, пингвин, хулиган (пьяница), репортеры, отдыхающие, жена директора, дети и т. д.

Мы довольно подробно обсуждали эпизоды «Солнечного клоуна», и сюжет будет отличаться от эскизных зарисовок. Тем более, составляя композиционный план, хореограф тоже будет вмешиваться в события — развивать и дополнять действия.

А текст программки к спектаклю может выглядеть так.

ПРОГРАММКА К БАЛЕТУ «СОЛНЕЧНЫЙ КЛОУН»

Первый акт. В приморский городок приезжает цирк. После рекламной фотосъемки Олег с Ларисой знакомятся с городом, где сталкиваются с пьяницей-дебоширом.

Второй акт. Во время циркового представления один из пингвинов уходит от дрессировщика. Ему нужна

свобода. Олег становится свидетелем и пособником побега пингвина из цирка. Дрессировщик отправляется на поиски беглеца.

Третий акт. Набережная. Попытке дрессировщика и директора цирка поймать пингвина помешали отдыхающие на берегу моря. Олегу в знак признания его благородного поступка пингвин дарит солнечного зайчика, но... его еще надо поймать!

Если какие-то фразы вам не совсем ясны, не беда. Хореограф-постановщик придумает понятные зрителям действия. Найдёт собственные краски. А с сюжетом «Солнечного клоуна» работа подходит к концу. Я сейчас не вижу срочной необходимости вникать в детали событий.

И сожалею о своих громких предыдущих обещаниях, но я все еще не готов к созданию *героического танцевального* образа Сергея Королёва. И первопроходцы космоса Юрий Гагарин и Валентина Терешкова проходят в сюжете эпизодическими фигурами без персональных действий. Даже сцена знакомства Николаева с Терешковой так себе, па-де-де с картинкой, но без дальнейшей изюминки. Хотя в замысле грезилась возможность отражения ярких событий из жизни этих легендарных людей современности.

Я пытался вносить вынужденные изменения в реальную историю, чтобы получилось повествование, выполнимое средствами танца, понимая, что любое *искажение событий* — это *фальсификация действительности*. Скажу более романтично: *сотворение легенды*.

Не очень приятно после таких мыслей брать на себя авторство легенды, чем-то похожей на древнее повествование, где реальное смешалось с вымыслом. Но что делать — надо или отказываться от задумки, или соглашаться с собственными выводами.

Казалось бы, поэты в своих сочинениях трансформируют реальность до неузнаваемости, и читатели их фальсификаторами не обзывают.

У того же Сергея Есенина:

*Отговорила роща золотая...
И пускай со стонами плачут глухари...
Как снежинка белая, в просини я таю...
Как жену чужую, обнимал березку...*

Какие струны нашего сознания задевают чувства поэта? Почему композиторы пишут музыку на чьи-то стихи, а люди, напевая или слушая песню, плачут или светлеют душой?

Я не привожу примеров из стихов других, тем более иноязычных авторов, так как не ручаюсь за точность перевода, но считаю, что поэзия — фантастическая игра разума, которую читатели воспринимают как собственную и потому сопереживают вместе с поэтом.

А танец — тоже поэзия, но поэзия движений и жестов.

Мы-то с вами говорим о танцевальной поэзии, втиснутой в рамки задуманного построения действий, и о выразительных возможностях пластики тела, сожалея, что рассказы о многих интересных событиях из жизни людей танец не в состоянии передать зрителю.

Хореографы должны быть благодарны зрителям за их терпеливое созерцание «поэтических» творений.

Трудно подсчитать количество мифологических и иных сюжетов, поставленных по известным первоисточникам, в которых зрителям приходилось домысливать многие невинно поставленные эпизоды, дополняя недосказанность в событиях собственными знаниями или фантазией.

Мы живем в настоящем, где нет волшебных птиц, говорящих зверей и реальных колдунов в окружении механизмов, созданных нашими руками. И игнорировать это невозможно. Нам надо научиться жить в ритмах современности, не забывая о возможностях нашего искусства.

Мне бы не хотелось, чтобы артисты на сцене пытались показывать деловую или идеологическую конкуренцию между сверхдержавами. Поэтому образ злого гения Берии нужен для психологически оправданных действий. Иначе спектакль начнет обрастать деловой (трудовой) лексикой, которую надо бы оставить только намеком, как это сделал автор былины «Садко», упомянув о его ремесле одним словом — гусярщик (гусяр), но именно его способность как музыканта, потешившего водяного царя озера Ильмень, поможет участнику невероятных событий вернуться к людям и стать богатым новгородским купцом.

...Король уже работает в конструкторском бюро, чем-то напоминающем тюрьму или казарму. Проверяет работу подчиненных, с кем-то советуется. У него на руках угасает жизнь друга, которого вместе с ним забрали с летного поля,

и он передает Королёву что-то для дочери (Валентины?)... Друга унесли, надо продолжать дело, и Королёв исполняет образный трюк — вариацию, демонстрируя рисунок ракеты, призывая лететь куда-то или создавать нечто великое, сочинять, как это делают поэты. Он — руководитель, организатор технической поэзии.

Коллективное радостное действие, имитирующее некое вдохновенное творчество, прерывается появлением в бюро Лаврентия Берии с группой сопровождающих лиц для награждения отличившихся. Только ему, приоткрыв чехол, покажут что-то, остальных остановит охрана.

В военном бюро работали и женщины, а портрет Сталина и плакат «Родина-мать зовет!» могут быть элементами декорации, атрибутами того времени.

Берия, довольный увиденным, предъявляет для обозрения бумагу, указывает пальцем куда-то вверх или на портрет Сталина. И прилепляет на плечи конструктора «весомые» погоны. После картинной паузы награждает его орденом. Затем раздает ордена работникам бюро и останавливается рядом с высокой женщиной с красивой фигурой...

— Э-э, что там прячется в прорези небольшого декольте? — даже встает на пальцы, заглядывая в прорезь, и протягивает руку за себя к сопровождающему офицеру. Берет, не выбирая, из коробки медаль и с особым уважением прикрепляет ей на грудь, поглаживая, с намеком на благодарность.

— Мой муж... — женщина показывает глазами на одного из конструкторов (на будущего рогоносца), одновременно прикрывая вырез рукой.

— М-м... — Берия оценивающе скользнул по мужчине взглядом и опять к ней: — Приглашаю вас на randevu...

— Нет! — возразила женщина.

Берия надул губы.

— Нет! — мужчина рванулся в сторону Берии, но ему преградили дорогу. Кто-то из охраны схватился за оружие.

— Да, — согласилась женщина. Берия дает знак офицеру: «Награди ее мужа!» — и отводит женщину под язвительные улыбки сопровождающих лиц и укоризненные взгляды людей из бюро. *(Здесь автор воспользовался приемом откровенного унижения зависимых людей, который применил В. Васильев в балете «Анюта»).* Спецсауны не многим отличались от тюрем.

Королёв кинулся защищать коллегу. Его грубо останавливают. Берия срывает погоны или орден с груди Королёва.

Офицер сопровождения остановится и прикажет: «Качайте на руках награжденного, поздравляйте!» — и работники бюро действительно начнут подбрасывать его на руках! Берия с насмешкой посмотрит на этот фарс и поблагодарит находчивого служивого. Как поступит оскорбленный мужчина? Не готовит ли Берия себе мстителя? Вообще-то... неплохая мысль. Мне нечем объяснить его арест. Его убрали за другие дела или потому, что много знал?

Может быть, у нас произошло слишком прямолинейное действие? Или в СССР не существовало сексуальных домогательств? Сейчас тоже не происходят такие случаи? Женщины у нас защищены законом и окружены общественной заботой об их чести и достоинстве?

Меня и вас, господа хореографы, связывает *специфика танца, где открытость намерений не спрячешь за слова программки, если можно показать это в действиях.*

Пока что мы нашли единственную возможность ввести положительный штрих в образ Королёва. От него действительно ушла жена, и в этом, видимо, была причина. Он и сам был не прочь погреться у чужого огня, но...

Забудем на время о его грехах. Думаю, что зрителей не заинтересует подлинность именно этого события, где Королёв защищает честь женщины и предстает перед нами неким Дон Кихотом. А если это так, то кто мешает нам добавить в картину, где Берия забирает Королёва с ракетой, еще один момент: злой гений бросит свой вождедеющий взгляд на юную Валентину?

Попытку Берии приласкать девочку прервет тот же Королёв. Берия пригрозит ему, а сопровождающие лица намекнут своему шефу на свидетелей и отца Валентины. Наш злой гений в этой картине скромнее, чем в последующих эпизодах, поэтому он... не тронет Валентину, но запомнит и, возможно, припомнит не только ей.

Но не в этом же благородном поступке интрига спектакля? Какими побуждениями руководствуется Королёв, не просматриваются ли здесь дела сердечные?

Уж не создаю ли я красивую легенду?

Я благодарен Александру Дюма за умение *обеспечивать вероятной интригой те события, куда автору не было*

и не будет доступна. Он давно нашел бы способ соединить по времени далекое или раздвинуть близкое. Может, исходил бы из предпосылки, что девушек в отряд подготовки космонавтов рекомендовали некие лица. Могла быть помощь друзей, протекция или простое везение.

Он не исключил бы взаимных интересов, но постарался бы *придать им ореол романтики или бытовой интриги.* Ведь жизнь до назначения в отряд и в отряде при всех строгостях регламента не была монастырской. Будущие космонавты не давали обет безбрачия, и космонавтки не были Христовыми невестами.

Пройдет какое-то время, и только в энциклопедии мы сможем найти имена первопроходцев космоса. О них скажут такими же скупыми словами, какими ныне упомянуты первые машинисты паровозов, летчики, автомобилисты. Через десятки лет люди будут произносить с восторгом имена совершивших посадку на планету Юпитер или улетевших к ближайшей звездной системе, чтобы вернуться через десятилетия. Их полет назовут подвигом человечества. Они будут героями будущих сюжетов.

Мне кажется, даже сегодня немногих интересует, чем занимаются космонавты на околоземных орбитах. Мы уже не знаем их имена, как не помним имя пилота, который был за штурвалом лайнера, выполнявшего наш вчерашний рейс.

Вас уже не удивляет, что ваш сын отремонтировал велосипед или мопед самостоятельно. Многим из вас приходится летать на сверхзвуковых лайнерах в верхних слоях атмосферы, и в них вы совершали действия более сложные, чем первые космонавты. Вставали, ходили, кушали и работали, листая деловые бумаги.

Была бы возможность — полетели бы в космос! Вас давно не пугает высота. Вы доверяете технике. Миллионы людей побывали под водой и под землей. Космический туризм стал реальностью. Пусть пока не для всех, но уже летают те, кому позволяют финансы.

Значит, не ритмы жизни властны над вами. Меняются какие-то установки в вашем сознании и ваше отношение к окружающему миру, который создает ваш современник — вы.

Что-то забрезжило в образных штрихах Королёва, чуть-чуть просматривается Валентина, но до сих пор мы не можем

найти интересную событийную интригу. У отрицательного героя Берии только образная интрига.

У гениальных авторов процесс нахождения событий происходит на одном дыхании, и откуда-то у них появляются те самые события, без которых положительные и отрицательные личности для зрителей не представляют интереса. Зрителю не нужны функционеры действий, хотя тот же д'Артаньян — один из них, но он проходит через искушения и страдания. В кого-то влюбляется, кого-то теряет, кто-то его обманывает.

Нас не волнуют мелочи событий королевского дома, подлинность имен и жесткие правила жизни рядом с дворцами правителей. Мы их видим в далеких радужных красках. *Под флером времени подробности теряют четкие очертания, события переходят в разряд легенды.*

С большим скрипом продвигается вперед телега с сюжетом по мотивам космонавтики. Слишком много невыразительных действующих лиц, слишком много незавершенных смысловых задач у появившихся персонажей.

Возьмем тему попроще. Со строго фиксированной группой главных героев, как в балете «Лебединое озеро»: принц и Одетта, злой гений и его дочь Одиллия — четверо.

Начнем, пожалуй, с новых главных героев и назовем их: Владимир и Надежда. Да, это Владимир Ленин и Надежда Крупская.

И что тут удивительного? *У автора есть право работать с любым образом и любым сюжетом.*

Лично мне нельзя говорить, что замысел «Возмутитель спокойствия» в теме «Кто кого ищет?» возник внезапно, если во время моих рассуждений о сценической судьбе великих современников появлялась ироническая мысль — попробовать в танце образ одного из них.

Позднее, говоря о героико-революционной пластике, у меня совершенно случайно появились танцевальные действия с картинками у шалаша. Кроме того, я уже называл возможного героя этого балета *возмутителем спокойствия*, не предполагая, что смогу предложить вам хоть один эпизод из его жизни в танце. При этом надумал для этой знаменитой пары «правильное» па-де-де на улицах Парижа или Женевы в присутствии филеров. Там, в общем-то, ничего интересного не произошло. Ни завязки, ни развития

действия, и только финал — молодая чета сбежала от слежки. А у шалаша происходит действие в развитии с возможным зрелищным продолжением!

Мы еще не нашли интересную интригу в замысле для сюжета, и сцена у шалаша вызовет разве что улыбку у зрителей. Но нам с вами следовало бы быть внимательными и не забывать, что *интрига у нас есть!* И прячется она в образе именно этого героя.

Владимир Ленин *готовит крупнейшую интригу мирового значения — захват власти.* Интрига с захватом и потерей власти — тема извечная, и какие бы демократические институты ее ни совершали, борьба за власть будет происходить и впредь, только поменяются приемы и способы.

Весь вопрос в том, что эту **интригу надо показать!**

И пусть картина, которую я выношу на ваш суд, выглядит рекламно-пропагандистским роликом, но другого варианта у меня пока нет.

...Выступая со своими тезисами (вариация), Владимир дает понять своим сподвижникам, что *он покончит* с кровавым самодержцем. В руках митингующих тут же появляется чучело царя, которое будет растоптано.

— Ты будешь нашим справедливым царем, Ильич, — несутся возгласы. — Ты, ты, ты! — его поднимают на руки.

— Лично мне власть не нужна. Я стараюсь ради вас. Все вы будете властью! Каждый из вас — власть!

Солдаты, кухарки, крестьяне и рабочие в танцевальном действии наполняются спесью, пыжятся с невероятным апломбом, потрясая топорами, хватаясь за маузер.

— Покажем царям, где раки зимуют. Теперь мы — диктатура!

Непродуманный ленинский перенос философских трактатов на жизнь целого государства сродни скрещиванию лани со слоном. Если бы в политических кружках и на митингах готовился новый тип государственных управленцев, этим хоть как-то можно было бы оправдать внедрение утопии в массы. Но вместо этого сотни тысяч идеологических фанатиков вознамерились управлять государством и управляли.

Ни один утопист не смог предложить детально продуманное государственное строительство, а ленинская утопия прошла по судьбам миллионов, и десятилетия спустя люди ужаснулись, когда страна прошла через беспредел,

беззаконие, а власть на местах и даже в центре не знала, с чего начинать. Народ балансировал в двух шагах от пропасти к массовой анархии...

Это знания зрителя, а мы постараемся дать зрителям пищу для домысливания.

Рассмотрим второй ролик.

Ленинские тезисы в руках императора. Он старается сохранить самообладание, высокомерие в каждом жесте.

— Сей бред написал этот плюгавенький человек? — перед ним разворачивают полицейское досье. Царь берет брезгливо фотографию: — Эта мразь? Как же, припоминаю, — картинно усаживается на трон, положила ногу на ногу...

Кто-то, стоя у окна, кричит: «К Ленину уходят солдаты и матросы! Они братаются!»

Царедворцы в панике, кто-то падает в обморок. Жена и дети императора в предчувствии беды...

Это не авторские краски. Так герои сюжета представляют себе друг друга.

Что мы знаем о преемственности некоторых приемов власти предрежащих в периоды смуты?

Они часто заканчивались казнью замахнувшихся на власть и потерявших ее. Мы знаем, что императора Николая II назвали Николаем Кровавым за расстрел мирного шествия. Люди шли, чтобы донести свои чаяния *гаранту спокойствия*, «надеже». Личности, на чью волю возлагали свои надежды. Мы знаем, что свергнутого императора расстреляют вместе с семьей, непричастной к прошлым кровавым событиям. И эта казнь невинных детей коробит наши чувства более всего.

Стоп. О чем это я говорю?

О третьем герое сюжета, Николае II, об императоре всея Руси?! С танцевальными репликами? Со своей образной пластикой? Но я еще не вижу его действующим персонажем балета. Есть только мысль: он старается сохранить себя на пошатнувшемся троне.

Если он будет ходить и сидеть на сцене традиционной балетной королевой, тогда грош цена мне как сценаристу балета. Без собственной образной лексики нет смысла вводить императора главным действующим лицом.

Тем не менее Николай II и Владимир Ленин остаются в памяти людей равновеликими фигурами.

Вспомним картины, фото- и кинодокументы того времени.

Император почти всюду в военном мундире. Назначаем ему военную пластику и традиционную, пока только в замысле, мазурку. Что в этом плохого? Он умел танцевать балльные танцы и с характерно-классическим танцем справится. Допустим, в других картинах его пластика в чем-то будет похожа на пластику солдата Хосе из балета «Кармен-сюита»! Но высокомерная, деревянная.

Когда-то я мечтал увидеть танцующей безымянную королеву на празднике совершеннолетия сына — принца, сейчас появилась возможность воплотить мечту в жизнь с реальным императором!

В кинофильме Чарльза Чаплина несостоявшийся властелин мира — Гитлер, карикатурно занимается акробатикой у своего трона и жонглирует с глобусом. Он мечтает о мировом господстве и готовит глобальную интригу. Зрители с восторгом воспринимают созданный образ. А нам не нужна пародия. Нам нужна иная образность для противоборствующих сторон с соразмерными действиями, где один из них философ-утопист. *Он готовит народовластие в своей стране*, поэтому в нашем замысле комедия не планируется. Конечно, могут где-то быть смешные эпизоды, но не более того. Тот же шуточный «Танец рыбака» в Разливе у шалаша. Может, еще что-то в других эпизодах.

Мне, вошедшему в образ автора сюжета, и Владимир Ленин, и последний император России видятся обычными людьми, невзирая на их общественное положение. Каждый из наших героев имел возможность вершить человеческие судьбы и воспользовался этим, и эти жестокие их действия мы изменить не сможем.

У нас образ волчицы, беспощадно вырезающей безобидное стадо, вызывает отрицательные эмоции. Образ той же волчицы, вылизывающей своих неуклюжих щенят, заботливой и засыпающей от усталости, может смягчить наше сердце.

Мы — частица этого мира и будем рассматривать действия будущих героев глазами свидетелей событий, среди которых есть те, которым не по душе жестокость, или те, кто поддерживает решения властных личностей. Есть и равнодушные наблюдатели — обыватели.

Чем мне интересен этот замысел?

В первую очередь тем, что я впервые сочиняю сюжет, где сочувствую той и другой противоборствующим сторонам и переживаю за них. Попытаюсь увидеть движения души.

И если смогу довести на одном дыхании замысел до сюжета, тогда воспользуюсь полученным опытом для завершения космической темы. Мне нужен подобный опыт.

Космонавтика оказалась очень сложной темой для воплощения в танце. Фактически это наш сегодняшний и завтрашний дни. Мы живем в эпоху первых шагов в космос. Не простым посещением и исследованием околоземного пространства, а освоением близлежащих планет начнут заниматься наши далекие потомки. Их врагами станут блуждающие астероиды, угрожающие нашей планете, и личное оружие им не понадобится.

А на земле грохот орудий, взрывы бомб и кровь людей, пролитая приверженцами противоборствующих сторон. Вот этих кровавых элементов борьбы нет в замысле «Возмутитель спокойствия», не планирую и в сюжете. Намеки на известные события, понятные зрителям, расчет на его исторические знания — все это будет.

У меня нет оснований верить надуманным кем-то измышлениям о том, что прилежный гимназист Володя вдохновлялся с детства марксизмом и наметил пролетарский путь обновления общества. Я не верю в подлинность именно этого события. У меня есть доказательство о надуманности этого эпизода.

Казанский университет лучше всего подходит и для доказательства моей версии, и для первых событий в будущем сюжете, когда в студенческой среде Владимир впервые познакомился с марксизмом.

В семейных архивах россиян еще сохранились фотографии людей, которые могли в те годы ходить по улицам Казани. Поищите, и перед вами, господа, появится костюмированное время.

Не будем отвлекаться на мелочи жизни и начнем разговор с нашим героем сюжета Владимиром, вежливо, но на ты. Присмотримся к нему.

Не красавец, хотя кому-то нравился. Он, как и Берия, был маленького роста и тоже хотел в молодости чем-то выделиться. Старательно учился, а позднее на него могла



Рис. 16

Предлагаю вашему вниманию фотографию того времени из своего семейного альбома. В повседневной одежде: в центре мой прадед, справа от него стоит мой дед, а перед ним сидит бабушка с моей мамой на руках (показаны стрелкой). 1915 год

оказать влияние какая-то симпатичная пропагандистка. Не исключено. Политика только на словах делается чистыми руками. И кому из молодежи не понравится игра в двойную жизнь с небольшими тайнами и приятными сюрпризами?

Организаторы на этих сходках применяли завлекающие и маскирующие приемы, известные с тех самых пор. Народ собирался якобы на вечеринку. Танцевали и пели в ожидании своих людей. Всегда была простецкая еда с выпивкой, гармонь или балалайка для имитации безобидного досуга. А когда нагрянут жандармы с проверкой, можно обняться или прижаться к соседке. Начать танцы или тихую песнь... Главное, чтобы листовки не выпали из-за пазухи, не попались на глаза жандарму.

Есть в таких сходках что-то интригующее. Прикосновение к тайне. И Владимир неоднократно возвращался в Казань. Что-то его сюда притягивало... Теплые объятия пухленькой фанатички? Сама атмосфера таинственности или лица людей, становившихся идейными товарищами?

Стоит ли много говорить о простых людях, если придворные в своих мемуарах об императоре отзывались не очень лестно: не великого ума, *легко поддается внушению*, нерешителен. Не забыли упомянуть многолетние амурные связи с балериной императорского театра, неинтересные для сценариста.

Императрица Александра Федоровна — Алиса, увлекалась мистикой и была властной, но истеричной особой.

И надо же такому случиться, что эта венценосная семья, от которой зависела *спокойная жизнь* россиян, долгое время находилась под влиянием авантюриста Григория Новых. Он много лет был героем анекдотов и сплетен, связанных с именем Александры Федоровны, и получил всенародное прозвище Григорий Распутин.

Хотелось бы найти собственный сценический образ императрицы, не связанный с кем-либо, кроме как с мужем, но именно Распутин становится ее фаворитом, другом семьи, а это, по условным законам жизни двора, фигура очень значительная. Под маской религиозного фанатика, особо приближенного к богу, святой старец смог убедить императрицу, что только он может спасти молитвами их больного сына.

Хотя Алиса и была крайне суеверной женщиной, она тоже допускала пикантные вольности. В отместку своему мужу? Спрятать свои похождения за портьерами от прислуги не смогла — в царской семье, как и в театре, анекдоты начинаются с вешалки. Не зря ярые монархисты убили Распутина, защищая ее честь от лишних разговоров.

Мы попытаемся приемами, далекими от эротики, дать штрихи к образу царицы, хотя можно было бы вообще не обращать внимания на людей, подобных Распутину, но *история беспощадна к любым Величествам*.

Сможем ли мы привнести что-либо интересное в атмосферу событий с Распутиным в сюжете «Возмутитель спокойствия»?

Думаю, что да.

Присутствие Распутина в жизни императорского двора — поистине царский подарок сценаристу. Святой старец будет участником событий, но только в одной картине.

Мы еще не задавались вопросом о личной жизни революционной четы, не замечаем в образе Владимира деталей, достойных отдельных сцен. Например, в Париже наш герой

жил около четырех лет без Наденьки, будто бы в тягостном одиночестве. Партийные биографы не смогли вспомнить ни одного примечательного события.

Я был в Париже на улице Розмари, где некогда проживал *товарищ Ленин*. Очень уютная улица. Встречались мне на этой улице красивые парижанки. Как он смог столько лет жить затворником, я себе не представляю! Даже труд, написанный им за это время, не самый яркий из трактатов.

Если показать многогранную биографию Ленина одним спектаклем, нам не хватит десятка сценических актов. И образные краски в каждом действии могут быть совершенно непредсказуемыми.

Но довольно размышлений, пора останавливаться, а то, чего доброго, доберусь до других второстепенных лиц, связанных с нашими героями. *Все персонажи второго плана требуют для себя пространства, текста и пластики. Надо объяснить их появление и дать возможность достойно покинуть сценическую площадку.*

Мне достаточно одного Распутина. Он нужен для характеристики и оправдания образности дочери немецкого герцога — Алисы Гессен, впоследствии императрицы России Александры Федоровны.

Размышляя над сюжетом, я не пользовался справочниками. Это мои знания — человека, сознательная жизнь которого началась через 40–50 лет после событий, описанных в сценарии. Вполне возможно, что в некоторых эпизодах у меня сместились акценты в исторических событиях или я увидел их под другим ракурсом.

Но... делаю глубокий вдох и приступаю к сочинению либретто *«Возмутитель спокойствия»* без составления плана.

И задумываюсь: а не назвать ли сюжет короткой ленинской фразой — *«Вопрос о власти»*?

Нет, только не это. Тогда мне пришлось бы делать акцент на политике, а Ленин у нас не самый активный герой.

Лучше всего подходит название с назидательным подтекстом — *«Последний день империи»*.

Да, именно так.

И советская империя рухнула лишь только потому, что ЦК КПСС (имперский дом страны Советов) перестал интересоваться делами государства, занимаясь ими формально,

приглашая на московские съезды безропотных представителей диктатуры пролетариата.

Текст для программки напишут к поставленному спектаклю, а при сочинении либретто допускаются какие-то подробности, прямая речь и так называемые пометки на полях.

Так что не обессудьте, если какие-то мои эмоциональные всплески или фантазии вам не понравятся.

ЛИБРЕТТО БАЛЕТА «ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ИМПЕРИИ» В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ, ПЯТИ КАРТИНАХ

Тема: борьба за власть, где каждый из героев ушел в историю со своими мыслями, поступками и окружением. Автор не ищет сатирические краски, но все отмеченное в сюжете, так или иначе происходило в действительности.

Действующие лица: Владимир Ленин, Надежда Крупская, царь Николай II, Алиса — Александра Федоровна, Григорий Распутин, жители города Казани, пропагандист, жандармы, придворные, офицеры, полицмейстер, старцы, санитарки, дети царя, рыбаки, горничная, революционеры.

Первый акт. Картина первая

Провинциальная Казань конца XIX века. Парк, скамейка, видна часть здания университета. Вечерние сумерки.

Гуляют редкие пары. Двух стариков останавливает жандарм, что-то шепчет им, указав на лужайку. Они расходятся. Собираются молодые люди, прогулка под гармонь. Скамейка используется как импровизированный стол.

Кто-то приносит и раздает брошюры. Танец пропагандиста, и... объявляется тревога. Во время показательной кадрили Володя подхватывает высокую женщину, ее грудь на уровне его носа. Жандармы, посмеявшись над этой парой, уходят, подозревая, что здесь что-то не то... Наденька в шутку погрозила барышне пальчиком, а Володю шлепнула по плечу.

Возвращаются старики, теперь с маленькими табуретками, и устраиваются на краю лужайки. Володя показывает пропагандисту на посторонних. Но тот не проявляет беспокойства.

— Чепуха.

Старики сидят, обсуждая свои дела, перебирая четки.

Молодежь, приспособившись к ритму пропагандиста, читает свои брошюры, вдохновляется, повторяя его движения. Раздаются трели свистков. Девушки спешно прячут

прокламации, а Наденька, быстро вложив свой листочек в косынку, набрасывает на голову по-татарски и, увлекая с собой четырех парней — татар, пускается в пляс — «Биш-ле бию — Танец впятером». Все получается суматошным, нервным, несмотря на то, что Наденька старается. Вокруг жандармы.

Кого-то схватили, обыскивают. Люди разбегаются. У Володи находят брошюру — один из стариков указал на него.

Арестовывают и Наденьку — листок выпал из-под платка.

Просцениум. Группа арестованных из трех человек, и жандармы проходят по авансцене. Один из стариков стыдит молодых людей, а второй важно шествует рядом с жандармом, гордо поглядывая по сторонам.

Картина вторая

Зал. Свадебная церемония. У первых кулис стол для новобрачных (или два трона), герб и иконы. Колонны разделяют зал на две неравные половинки. В узкой части выстроилась прислуга.

Придворные неторопливо заполняют боковые стороны зала. Помпезное действие. Служители церкви проходят через зал, несут короны жениха и невесты и останавливаются рядом со столом новобрачных. Они только присутствуют, не исполняя обряда.

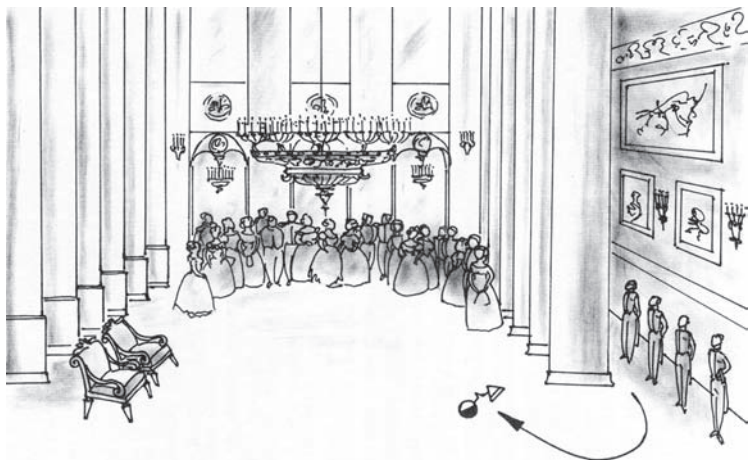


Рис. 17
Эскиз второй картины

Благоговейно замирает публика, когда молодые заходят в зал. Показное восхищение придворных, которые заняты только тем, чтобы чем-то выделиться в глазах молодого царя. Образы наших героев танцевальные, поэтому их круг почета должен быть исполнен в танце. Допустим, на четыре такта — движения в исполнении молодых, и пока у них пауза, следующие двенадцать тактов — чье-то поздравление в их адрес (танец представителей публики, придворных).

Пышные действия на свадьбе объединены вальсом, блестящие офицеры с новобрачными просматриваются в мажурке. После бракосочетания молодые останавливаются у колонны, а полицмейстер с папкой в руке деликатно кашляет в кулак. Царь оглядывается.

Полицмейстер, вытянувшись по форме, докладывает (раскрывает папку и указывает глазами за колонну). Там стоят несколько арестованных, в том числе Володя и Наденька.

Царь бегло оглядел раскрытые бумаги и заглядывает за колонну:

— Выступает против меня? Вон тот... маленький такой?
— Да-с, позвольте их в кандалы, — показывает руками.
— Стой, дай подумать... Э-э, — мнется, мол, у меня свадьба. Раскрывает карту, — тычет пальцем. — Эту — сюда, а вон того... туда! — объясняет жестами и добавляет выразительное движение ногой.

Натурализм? А что делать? Какими движениями-символами вы сможете обозначить слова «Сибирь» или «ссылка»? И царская опала не что иное, как выкидывание определенными действиями своего подданного с насиженного места.

Моменты гнева, принятия решений отражаются в музыке. Танец подданных прерывается, они следят за происходящим, а их реакция отражается в определенных позах. Алиса тоже заглянула за колонну, посмотрела на арестованных, пожала плечами. В зале идет действие в немецком стиле — в угоду Алисе. Может, с пивными кружками, с общим качанием, как это происходит в пивных. Духовенство явно не одобряет подобное онемечивание свадебного ритуала.

— Пойдем танцевать, герр Николь! Сегодня наш день, — тянет Алиса молодого царя в общий круг.

Свадьба продолжается.

Второй акт. Картина третья

Зал царской семьи. Домашний алтарь и два-три кресла, одно из них явно царское, но не трон. Часть пространства у задника сцены занимают портьеры, имитирующие вход в будуар, и окно со шторами. Мрачноватая роскошь.

В царской семье растут дети. Кто-то из них играет в подвижную игру, а девочка учит братишку танцевать мазурку. Придворные наблюдают с умилением. Санитарки на каталке вывозят больного ребенка, сопровождающий их врач в бессилии разводит руками... Один из придворных, приблизившись к царским особам, что-то говорит, показывая в сторону кулис. Царица нервно советует прислушаться к словам придворного.

Входят трое, по виду члены какой-то религиозной секты. Один из старцев явно болезненного вида.

Вошедшие люди в религиозно-мистическом танце приветствуют царя и дают понять, что сейчас войдет святой старец! При появлении Григория падают ниц перед ним.

Нечто колдовское витает в музыке. Нагнетается мистическая атмосфера — танец троих помощников у ног Григория. Царь и присутствующие цепенеют...

Царица склоняется к ногам святого старца: «Спаси сына!»

Царь видит свою жену у ног какого-то бородатого мужика. Надо бы пресечь унижение царицы, но придворные в гипнотическом трансе, а Григорий нахваливает себя.

Распутин в танце говорит о своих возможностях (вспомнился мне концертный номер «Колдун» М. Эсамбаева) и демонстрирует свою сверхъестественную силу, делая мистические пассы над сыном царя: «Я и Бог сотворим чудо! Надо молиться!»

Григорий вводит своих людей в гипнотический транс и одного из них, худенького, болезненного вида, внезапно поднимает и бросает на вытянутые руки помощников. Больной вытягивается на руках, имитирующих операционный стол. Продолжая свою шокирующую вариацию, Григорий забирает у какой-то дамы заколку и с силой втыкает в тело больного. Еще раз! Еще раз! Бревно... Не давая опомниться присутствующим, делает резкое движение рукой под одеждой больного и вынимает сердце, которое продолжает биться (Григорий ритмично сжимает кисть руки, в которой

находится что-то резиновое). Он, отрывая что-то от сердца, бросает это себе в рот, проглатывает, как бы берет болезнь в себя и с силой возвращает сердце на место.

Делает пассы, но человек не оживает...

Беспокойство, тревога на лицах свидетелей события, но Григорий бросается к алтарю. Короткая истеричная вариация-молитва — и происходит чудо! Человек начинает шевелиться!

И когда оперированный сползает с рук, все стараются удостовериться в чуде. Грудь распахнута, нет следов операции. Больной целует сапоги святого старца и пускается в пляс.

А Григорий уже молится около каталки больного сына царской четы.

Помощники святого старца предлагают царю и царице подключиться к молитве. Алиса бежит к алтарю, встает на колени, но царь отказывается.

Алиса в трансе начинает танец-молитву. Григорий рядом хлещет себя в молитвенном экстазе плеткой (хлыстом). Царица целует ему сапоги! Царь от удивления раскрывает рот. Люди Григория еще раз предлагают ему: встань на колени...

— Как же... Я не встану. Не царское дело — преклонять колено перед мужиком. Я... э-э... ухажу! Не будем мешать.

Начинается молитвенное па-де-де царицы и Григория с символа — распятия. Некоторые из придворных, уходя, перекрестились на живой крест. (Здесь, кроме крайней возбудимости Алисы, нужна ее показушная театральность с расчетом на придворных.)

Больного ребенка увозят. Все торопливо расходятся. Любопытная служанка замешкалась и прячется за кресло.

Заметив, что все ушли, Григорий распускает руки, а царица в исступлении теряет над собой контроль. И когда царица падает на колени перед алтарем, старец млеет, оглаживая в истоме ее формы. Служанка, подглядывая из-за кресла, замирает в шоке, дотягивается до телефонного аппарата и с трубкой в руках сползает за кресло.

Молитвенно-эротическое па-де-де закончится за портьерой, куда старец уносит царицу на руках, оглядываясь по сторонам.

Вбегают трое вооруженных придворных, служанка указывает им в сторону будуара.

Из-за портьеры появляется царица, поправляя платье:
«Надо же, увлеклась».

Перекрестилась перед алтарем и величественно уплывает.

Возмущенные придворные волокут труп через зал. Служанка — в крик!

Появляются царь и придворные дамы.

Царь в гневе:

— За что убили? Мой сын, что с ним будет? Что вы натворили? А-а-а, он затащил Александру Федоровну... и что? — задает глуповатые вопросы. Труп выволакивают за кулисы.

Царица возвращается в зал, делая вид, что входит сюда впервые, с вышивкой в руках.

Заглядывает за кулисы.

Царь подозревает жену, но царица возмущена — она сама невинность! Придворные потупили взор. Повисло молчание.

В зал вбегает полицмейстер. Он хочет обратиться к царю, но не может сдержать эмоций. Царь требует доклад по форме.

Полицмейстер делает новый подход строевым шагом, но эмоции хлещут через край.

— Еще раз, — муржит его царь. — Не трясись, стой прямо!

И когда полицмейстер показывает на окно, все поворачиваются туда. За окном сцена волнений, угрозы и лозунг «Долой самодержавие!».

— А-а! Что... Что? Бунт!

Царь переключает свое внимание на полицмейстера.

Ленинские тезисы в его руках. Он старается сохранить самообладание, но высокомерие в каждом его жесте. Вглядывается в полицейское досье, подступает к полицмейстеру. Тот отпрянул назад, а придворные подхватывают его под локти, не давая возможности сесть на пол. Царь нависает над ним.

— Сей бред написал этот плюгавенький человек? — царь брезгливо берет из досье фотографию. — Эта мразь? Как же, припоминаю... — начал было картинно усаживаться в кресло, положила ногу на ногу, но замирает.

— Матросы и солдаты вместе с ними! — кричит кто-то, подбегая к окну. — Они братаются!

(Условности сцены позволяют приблизить митинг к окнам зала.)

Царедворцы в панике, кто-то падает в обморок. Жена и дети царя в предчувствии беды...

Царица требует расправу.

Царь выходит из оцепенения. Гневная вариация царя. В придворных просыпается дух преданности, а в это время жена царя подходит к алтарю. Перекрестилась, взглянула через плечо на воинствующих мужчин: « Господи, пронесло! »

Вариация царя продолжается упреком в адрес полицмейстера.

Придворные убегают, а жена включается в нервное действие (дуэт на расстоянии), и когда жандармы и придворные за окном начнут теснить и бить людей, они встретятся у окна.

У царя руки сжаты в кулаки, сложены за спиной, жена прижимается к нему.

(В картине может быть утрирование происходящих событий, так как автор объединил фарс в семье царя с Григорием Распутиным и анекдоты того времени, связанные с Алисой.)

Третий акт. Картина четвертая

На берегу озера. Шалаш, у костра сидит мужик и подкладывает дрова. Мальчик с удочкой в руках. Спиной к зрителю сидит третий и что-то пишет.

Шуточный танец рыбака. Второй человек периодически принимает в нем участие. Начинает чистить рыбу. Заметив приближение человека, рыбак подает сигнал тревоги. Человек, сидевший у шалаша, быстро вползает внутрь.

Появляется женщина с легкой сумочкой, под зонтиком. Это Наденька. Присмотревшись к рыбакам, она спрашивает дорогу куда-то. Рыбаки, пожав плечами, перебрасываются подозрительными взглядами и указывают в сторону кулис. Из шалаша на четвереньках выползает третий мужик и указывает женщине в другом направлении — обратном. Рыбаки тут же соглашаются и подтверждают направление, указанное третьим.

Куда же все-таки ей идти, недоумевает Наденька, и когда она, обескураженная неясным объяснением, отправляется в путь, третий мужик окликает ее.

— Наденька! Это же я! — и снимает бороду, треух.

Радость узнавания. Охрана Ленина, понимая ситуацию, уйдет на время... В финале дуэта герои залезут в шалаш и закроются зонтиком.

Где-то вдалеке слышны свистки жандармов. Тревога, паника. Ленин принимает облик бродяги и с узлом на жердине через плечо уходит вместе с мальчиком-рыбаком. Надежда остается у костра, теперь мужчина начинает ловить рыбу.

Вбегают жандармы. Суета, поиск, обыск — и убегают дальше.

Занавес.

Просцениум. Проходят люди, навстречу им жандармы. Они подозрительно осматривают их и пропускают «слепого» Ленина с мальчиком — поберушей. Заметив, что другой бродяга, отвлекая, что-то прячет за пазухой, его останавливают.

— Тьфу ты, бутылъ с самогоном! Проходи. Убедившись, что жандармов нет, Ленин снимает маску и уходит за кулисы.

Картина пятая

Сцена условно разделена на две части. С правой стороны колоннада Смольного задает ритм, а с другой стороны — Александрийский столп и раздробленный фасад Зимнего дворца в клубах дыма или серых облаков. Все в тревожных тонах. Две красные полосы — ковровые дорожки — по диагонали направлены к середине задника сцены, перед ним висит полупрозрачная полоса ткани, на которой играют огненные блики...

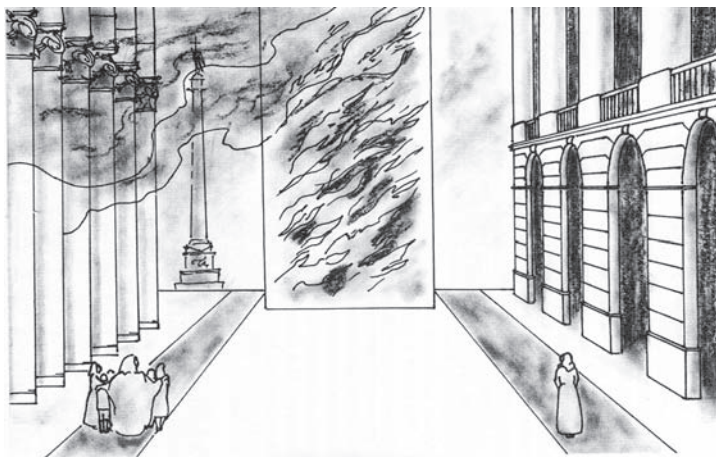


Рис. 18
Эскиз пятой картины

Перед колоннадой разношерстная масса людей, мужчины, женщины. Часть людей вооружены: матросы, солдаты, анархисты. Кого-то ждут, волнуются, о чем-то говорят.

...Параллельные действия на стороне Зимнего дворца. Царь и несколько придворных беспокоятся, ждут. Вбегает полицмейстер. Отдышался, открыл рот, но царь прерывает:

— Поймали? Нет!!!

В панике царь дает команду вооружаться.

Остается один и нервничает.

...Появляется Ленин. Ликование. Его вариация перерастает в массовое действие. На шесте заносят чучело царя. Народ в ярости разрывает и топчет муляж и выкидывает обломки в сторону.

— Ты будешь нашим справедливым царем, Ильич, — несутся возгласы, люди поднимают его на руки.

— Лично мне власть не нужна. Я стараюсь ради вас. Все вы будете властью! Каждый из вас — власть.

Солдаты, женщины, крестьяне и рабочие наполнились спесью, пыжатыся с апломбом, хватаются за оружие.

— Покажем царям, где раки зимуют! Мы — диктатура! А теперь в бой! — раздают оружие, и редкой цепочкой люди уходят по ковру за полосу ткани.

...Параллельное действие на стороне Зимнего дворца. Алиса с детьми подходит к Николаю:

— Ну, что же ты медлишь? Защити детей!

— Да-да, — царь выходит на авансцену. Стоит, думает. Вызывает генерала. — Стрелять! Зови придворных! — он явно в растерянности. Входят офицеры, вооруженные придворные. — А теперь в бой!

Редкой цепочкой люди уходят по своему ковру. Кто-то срывает погоны, отбегает прочь. Из-за полотна уносят изувеченных и убитых. Языки пламени лижут полотно задника сцены.

Одновременная вариация Николая II и Ленина. Две разные пластики, два разных предчувствия будущих событий. Они на расстоянии встретились взглядом... Долгая пауза, нудное тремоло, звенящая тишина.

— Принесите корону! — царь идет к авансцене, стоит, ждет. Снимает корону, передает кому-то: — Все. Я отрекаюсь от власти!

Алиса бросается к мужу:

— Что будет с нами, с детьми?

Дуэт-прощание, предчувствие беды.

Приносят бумагу, Ленин подписывает.

— Теперь вы — власть! Мы — власть!

Надежда подходит к Владимиру. Дуэт с видением светлого будущего и беспокойством о судьбе Владимира.

Николай II и Ленин уходят в пылающую даль. Каждый по своему красному ковру. Их короткие остановки отмечены какими-то действиями, красноречивыми символами-позами.

Две женщины смотрят им вслед. Алиса, с прижавшимися к ней детьми, тоже направляется к пылающему огнем заднику сцены. Надежда медленно движется к зрителям. С ее рук на землю падают исписанные листы бумаги...

Женщины тоже войдут в историю, но без Николая II и Владимира Ленина они не сохранились бы в нашей памяти. А в борьбе за власть нет ни правых, ни виноватых. Есть те, кто получил или потерял власть.

Вот, кажется, и все. Либретто получилось, как и планировалось, в пределах трех актов. В главных эпизодах я был близок к исторической правде, но уплотнил все события. Появление Наденьки в первой картине в Казани — это моя выдумка. В ее биографии были свои *петербургские* «пяточки», где она встречалась с другими будущими революционерами.

И фокусы Распутина — повторение известных нам трюков нынешних мастеров ловких рук — врачей-мануальной, бескровной хирургии. Наиболее яркие из них — филиппинские.

Ну и что? Подобные приемы были у российских шарлатанов. Есть они и у современных врачей-мануальных.

Я затронул в этой теме глубокие человеческие чувства. Они прячутся в событиях, где есть интрига, где воплощаются в действиях чьи-то замыслы и страсти, а для других людей они оборачиваются страданиями и трагедиями.

Есть ли в этом сюжете излишние краски?

Вполне возможно, так как эмоциональный настрой был очень сильным, что повлияло на выбор эпизодов и подсказывало пластику героев.

Поэзия танца может раскрыть душевные порывы и секреты, и в этом другой наш герой — Сергей Есенин — был совершенно прав. Нелегко показывать их открытыми.

Поэтому и написал:

*...Если тронуть страсти в человеке,
То, конечно, правды не найдешь.*

Есенин хотел быть откровенным и говорил, что в своих стихах рассказал о себе правду. Его откровение всего в двух строчках:

*Что случилось? Что со мною случилось?
Каждый день я у других колен...*

Думаю, что вы нашли их и без меня. Все мы подаем сигналы о своих истинных чувствах, и в этих строчках видны корни биографической правды «Скандалиста». Крупные города после революции переболели падением нравов, и анекдоты о сексуальных коммунах того времени не были фантазиями. Это было, о которой долгое время умалчивалось.

При этом всегда помнил о том, что *поставить балет, где есть сюжет, не менее затруднительно, чем сочинить только танцевальное действие*. Спектакль с детально продуманной драматургией напоминает план, в котором зажаты танцы. Нет особого новаторства в канонизации такого жанра, который снижает объем танца.

Танец не должен служить иллюстрацией авторской мысли. Отказываться во имя сюжета от поэзии танца — это в чем-то обделит себя же. Не только в смысле творчества, но и по отношению к своим же знаниям и ремеслу. В любом случае я помню, что танец способен на многое, если он не используется как подспорье драматургии.

Надо умело пользоваться драматургией и поэзией танца, что я стараюсь делать, говоря о пластике действующих лиц. Танцевальная пластика должна бы появляться в либретто, *уточняться с развитием действий*, тогда как во время чтения древней былины мы видим в своем воображении мифологических героев только в действиях. *А в постановочном плане хореографа и в сочинении композитора появятся движения души и танцевальные реплики-тексты героев, их чувственные «мизансцены» и музыкальная атмосфера событий. Точнее, интонация действий и связанная с ней пластика событий.*

ГЛАВА 12

РАЗВИТИЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ НАПОЛНЕНИЕ ДЕЙСТВИЙ

*Р*азрабатывая сюжеты спектаклей, я часто жаловался вам, что нет у меня каких-либо наработанных образных вариантов. В итоге сочинял события, где более половины танцевальных действий не просматривались. Их у меня чаще всего не было.

Если отбор действий — это работа над судьбой человека, то развитие и эмоциональное наполнение действий являюся, на мой взгляд, иными творческими методами. С их помощью автор решает те самые качественные задачи, которыми я безуспешно пытался воспользоваться при работе с замыслом (см. стр. 131).

В начальный период работы над сюжетом у хореографа появляются предчувствия тех или иных переживаний героев в эпизодах, которые ему надо передать композитору. Он делает переоценку, смену или уточнение мотивов, а также психологических установок с образной самодостаточностью как для положительных, так и для отрицательных персонажей, используя композиционные приемы.

Автор-постановщик может сменить свои же смысловые задачи. Я сам вам как-то предлагал, закончив работу над сценарием балета «Легенда», назначить главным героем Жекебая. Он не погибнет в балетном сюжете, а сойдет с ума от избытка игрушек. У него появятся три женщины и богатство с условием — отказаться от Раушан.

Конечно, литературные и мифологические герои всегда на поверхности. С ними легче работать, но редко какой из них сможет высказаться танцем. Информационными кумирами нашего времени стала научная и техническая интеллигенция, политики и деловые люди. Огромно число мастеров зрелищ — артисты, тореадоры, спортсмены, каскадеры и любители

экстрима. О них много говорят, но не все из них интересны для воплощения в танце. Те, кто относятся к зрелищным кумирам, в лучшем случае иллюстраторы возможностей человека. Айседора Дункан тоже иллюстрировала душевные порывы, свои или на заказ, и о ней вспоминают очень ограниченный круг людей, изучающих историю танца. Благо, что событийная жизнь Есенина оказалась для зрителей зрелищной.

Отбирая действия, мы наделяли наших героев контурами образов и судьбой. Дали им возможность для каких-то испытаний, искушений и страданий, чтобы у них появилась причина для жизненных ошибок и преодоления невзгод. Это именно то, без чего немислима жизнь каждого человека.

Теперь для нас главным является появление эмоционального накала в цепочке событий. И эти краски мы должны найти в нашей серенькой жизни, где на первый взгляд нет ничего интересного.

Значит, автору сюжета нужен экзерсис, с помощью которого он тренирует свою эмоциональную фантазию, наполняя действия или вариации-монологи переживаниями надуманных героев, как это делают артисты балета на своих уроках. Казалось бы, в балетном зале артисты занимаются элементарной разминкой — тренажем, а по сути им преподают мастер-класс.

Каким должен быть экзерсис у сценариста?

Работа у станка не помогает даже балетмейстеру. Сценаристу, не пишущему литературное произведение, а создающему в своем воображении танцевальные картинки, где герои взаимодействуют в пластике, движениях души и тела, нужен какой-то специфический экзерсис, напоминающий игру разума любвеобильного мужа, талантливо придумывающего невероятные причины задержки на работе или в компании друзей. Уверен, что Александр Дюма умел рассказывать убедительные истории, которые его жена выслушивала с интересом, и даже запах чужих духов у него мог получить свою подоплеку.

Нет смысла убеждать людей, чье призвание — танец, в необходимости экзерсиса. Для вас хороший педагог-репетитор ценен тем, что дает на уроке красивые комплексы, как у станка, так и на середине, составленные из нескольких простых движений. И вы выкладываетесь, исполняя их с восторгом. Устаете при этом намного меньше.

Может быть, мне надо было, прежде чем браться за конфликты, образы героев, интриги и сюжеты, получить мастер-класс у авторов балетных либретто, но они не делятся своими секретами и не рассказывают, как появилась та или иная идея. Все в таких случаях вспоминают Архимеда, выпрыгнувшего из ванны с криком: «Эврика!» (*латинское*) — Нашел! Будто он произнес только это крылатое слово! И все.

Но редко кто может сказать, какой из законов гидродинамики познал этот грек в водной купели. А все твердят, будто он намекал на то, что **за словами прячутся идеи!**

Попробуем поверить. А вдруг...

Я вам тоже предлагаю погрузиться в мир слов, где могут быть россыпи эпизодов для будущих сюжетов.

В языке любой национальности чувства, переживания, страдания и сиюминутные настроения имеют свои названия, а за ними прячутся жизненные ситуации. Многие из них сразу и не вспомнишь.

Меня поражает умение древних авторов находить тему для своих повествований. А сейчас, если ослабла память на слова, возьмите с полочки словарь родного языка и выпишите словесные символы предметов, чувств и переживаний, где, на ваш взгляд, может появиться тема. Вы увидите, какие жизненные мотивы перепевались другими авторами чаще всего. И наверняка попадутся слова, которые напоят забытую вами или незамеченную авторами тему, где прячутся герои и образы.

Не думаю, что вы сразу наткнетесь на что-то интересное, но кто-то из вас сможет найти свои «неспетые песни» с действующими лицами в сборнике пословиц и поговорок, или какой-то афоризм даст путевку в жизнь вашему произведению.

В любом случае *к найденному слову надо добавить собственную фантазию с живыми образами-символами.* Пусть они поначалу будут похожими на ваших знакомых и близких, зато хорошо закрепятся в памяти. Вспомните Пигалицу из танца Надеждиной «Блоха». Балетмейстера тоже что-то натолкнуло на этот образ.

Лица творческие, умеющие тренировать свое воображение, могут прервать чтение из чувства любопытства и заняться экзерсисом собственной души.

Раскрываем в словаре любую страницу. Допустим, на глаза попало затертое применением слово «маска». Вспомним эпизод с женой Королёва на планете Адум. Она снимет маску, когда наш космический путешественник излишне увлечется инопланетянкой...

И для того, чтобы испытать, что дает для образа маска, поиграем в безымянных героев, у которых **чужое, но образное лицо**.

Немало на свете людей, которые и в жизни носят маску — личину. Некоторых вы знаете.

Я думаю, что вам понравится экспериментировать, если вопреки Новеру, отказавшемуся от масок в танцевальных действиях, сделаете маску действующим лицом, главным героем балетного спектакля или сюжетного танца и условно назовете замысел «Чужое лицо».

Любители оперетт до сих пор с удовольствием смотрят «Летучую мышь» И. Штрауса, где муж флиртует на званом вечере (бал у графа Орлова) со своей женой, не узнав ее под маской, хотя у героини прикрыты только глаза, а фигура, тембр голоса и походка те же. А могла бы еще кое-что изменить для кокетства! Но согласитесь, не мне учить женщину таким приемам.

Кто мешает вам привлечь опыт (приемы и способы) других видов искусства? Все равно *мы пользуемся без смущения литературными и иными источниками, порой очень известными, и не шельмуем себя за явный плагиат. Даже радуемся: «Вот, нашел свой сюжет».*

А вы используйте в своей работе только тему или прием или поставьте решение задачи с ног на голову. В буквальном смысле. Не пожалеете потерянного времени.

Думаете, это легко сделать? Будьте осторожны, можете впасть в крайности. *Маска не делает кого-то героической личностью. Она помогает изменить, обогатить чей-то образ или спрятаться за чужой спиной.*

Попытаюсь и я применить один из подобных приемов, не касаясь событий и сюжета в целом.

Предположим, некий предприимчивый человек (неважно, мужчина или женщина), *спрятавшись за маску*, создает (организует) условия для каких-то событий, выгодных для него, или подбивает кого-то на выполнение каких-то действий. И, добившись своих целей, оставляет исполни-

теля мальчиком для битья, а маску бросает или надевает на «чучело» (на лицо другого человека) якобы в шутку. Он способен и сам принимать активное участие в событиях, направляя действия людей в нужное для него русло, извлекая личную выгоду.

Чем же он занимается?

Конечно, обманом и махинациями, воровством, аферой, подлогом и чем-то подобным. Вы сами знаете, что преступники и преступления многолики. А для чего же тогда надевается маска? Чтобы прикрыть, спрятать истинные намерения и поступки. И повадки у этих людей направлены на сокрытие собственного лица и целей.

Меняя свой облик, наш герой мог бы танцевать даже с протезной ногой, делая умопомрачительные движения. В некоторых балетных спектаклях и сюжетных танцах герои танцевальных действий страдают радикулитом, а Квазимодо (балет «Эсмеральда») — инвалид и горбун, но весь спектакль находится в движении.

Наш герой, имитируя протезную ногу, изображает калеку не весь спектакль, а только в одном из эпизодов, где рассчитывает поиграть на чувстве сострадания денежных участников события и как-то воспользоваться созданным имиджем.

Именно такие его действия подчеркнут чужое лицо.

Я уже вижу на чьих-то губах кривую усмешку: «Таких калек можно встретить на каждом перекрестке. Среди них много обманщиков, но чтобы аферисты — это перебор».

Согласен. А я-то говорю про иную возможность. Он не побирушка, он — аферист. Предлагаю вариант без протеза, когда наш герой в створе с кем-то незаметно для окружающих (а для зрителей — первым планом) пристегнет к икрам своей ноги подобие окровавленного месива и прикроет штаниной. Вам не придется придумывать хитроумные застёжки. Вы ежедневно пользуетесь элементарными замками-молниями, липучками и новомодной бижутерией.

...Ресторан. Среди гостей лица кавказской национальности. Кто-то выкрикивает, заказывая дирижеру театрального оркестра (музыкальная пауза), небрежно кидая ему пачку денег, лезгинку. Кто-то — армянские напевы или цыганочку...

Соревнование — показатель интернационализм и подарки: от нашего стола — вашему. В какой-то момент официант

(партнер по сговору) как бы случайно роняет ложку под стол намеченной жертвы и на глазах у зрителя набрасывает на ногу подвыпившего кавказца веревочку. Приносит на подносе фрукты. Гость сам относит дар к другому столу, а за ногой тянется веревка, и надо же — пути афериста и кавказца пересекаются! Одновременно официант «нечаянно» наступает на веревочку...

Гость спотыкается... «Ох»! Все вскакивают, нога афериста под подносом, штанина разорвана, а там... изуродованная голень! Аферист может показать свидетелям кровь на пальцах рук. Это крупный жест.

Хромая, делая невероятные трюки, аферист ищет сочувствия (вариация). Партнер по сговору хватается за свисток или телефон:

— Полиция! На помощь!

— Зачем полиция? Я заплачу любые деньги! — из трясущихся рук пухлый кошелек переходит к аферисту.

А далее все ясно. Откупные получены, ресторанный обслуга и канкан отвлекают публику... За ширмой аферист переодевается, натягивает парик, отстегивает атрибут обмана и, сунув в руки партнера часть денег, исчезает в танцующей массе...

Кто-то что-то заподозрил:

— Эй, грузин, а раненый-то убежал довольно резво!

Все кинулись за ширму. На полу валяется «рана». Партнер афериста подсчитывает барыш. Он и есть тот самый мальчик для битья.

Погоня за соучастником, тумачи...

Мы смогли представить себе событие, которое может произойти и сегодня, и завтра. Нам не придется ломать голову над проблемой — *костюмированное время*. И пусть пока с большим трудом, но мы своей выдумкой наполнили действие, а сюжет может стать одним из действий «Вечера одноактных балетов», и хотя бы *этой малости нам вполне достаточно. Зато мы явно приблизили сценических героев к сегодняшнему дню*.

У нас есть главный герой и герои второго плана с активными репликами. Назовем этот сюжет «Сюрприз».

Аферисткой можно показать и женщину. Она-то, играя на чувствах ресторанный публики, в своей вариации использует *знаменитые шестнадцать фуэте*, демонстрируя на

мгновение сочувствующим «пораненную» ножку. Тут уж все ресторанные дамы будут на ее стороне! Они же помогут ей уйти за ширму, чтобы привести себя в порядок, и добавят в этот эпизод свои эмоции, вплоть до нарочитых душевных волнений перед своими кавалерами. Последуют гневные, яростные нападки на виновного, а кто-то изобразит ужас или шоковое состояние.

Естественной будет просьба нашей героини: «Отойдите, отвернитесь, мне надо снять...» Накинула за ширмой на себя заготовленное платье, парик — в сумку, черные очки — на глаза и прошла серой мышкой мимо танцующих пар.

В оперетте «Летучая мышь» маска пригодилась героине случайно, по обстоятельствам. Ее муж, любитель пофлиртовать, явился на бал, а собирался якобы в тюрьму. Мы изначально сочувствуем героине, отправляющей мужа в тюрьму. И позднее не обвиняем ее, горемычную, в легкомыслии из-за того, что она не отказалась от своей затеи посетить бал, чтобы показать себя таинственной незнакомкой. Появление ее мужа в зале явно подкорректирует запланированное кокетство.

В нашем замысле «Сюрприз» героиня в образной маске действует направленно, а *прием с маской* из «Летучей мыши» *нам понадобился сначала для размышлений, потом для поиска событий и образа.*

Как вы заметили, *активное участие женщин и их сочувствие* женщине-аферистке *добавили в событие чувственные краски.* Именно такими поисками до и во время составления композиционного плана займется автор-постановщик, а танцевальная пластика и танцевальные движения у него появятся после ознакомления с клавиром.

Подобные приемы вполне пригодны и для детективных историй. Думаю, зрители останутся довольны.

В детективе герою не надо прятать лицо за маску. Он, совершая свои действия, будет оставлять следы, которые указывают на других участников событий, или появляться в чьей-то одежде, но свидетели запомнят его со спины. Даже детектив (полицейский) может оказаться в глупейшем положении, когда человек в «маске» воспользуется его случайно оставленной вещью. Только зритель видит все манипуляции героя.

Сменим акценты: в «маске» — ребенок, школьник, который делает подлости и пакости назло кому-то. Разве не

существует таких шалунов или нет таких смешных верований, в которые верят даже взрослые: домового, барабашки и другая чушь? Школьник мог подслушать, что взрослые, вычитав в газете ужасную историю, серьезно обсуждают ее, и... начинаются проказы. После нанятого детектива, которого наш герой ставит в глупое положение, домочадцы приглашают экстрасенса или ясновидящего, которого юный герой так пугает, что он убежит в панике, а сам случайно попадетса — маска слетит...

Мораль события? Эту точку в озорной истории поставит автор — балетмейстер.

Разовьем этот примитивный замысел.

...В семье скандал. Мама выгнала папу, а бабушка добавила перца в тяжелое для мальчика событие (пролог сюжета «Барабашка»).

Первая картина. Мама с бабушкой знакомят мальчика: — Твой новый папа!

А этот отвратительный отчим пришел со своим охранником. Мало того, его телохранитель заглядывает во все углы, проверяя их на предмет присутствия домового, и отчим не может спокойно знакомиться с новой семьей, лезет с проверкой под стол. Рассказывает страшные истории, которые появляются тeneвыми и светящимися картинками на стенах квартиры. Нанятый детектив охраняет отчима, а на него вдруг падает простыня со шкафа. Телохранитель под простыней, как призрак, мечется по комнате, пугая молодых...

Откуда простыне-то взяться?

Ага, будто бы вы не знаете! Знаете. Мальчик залезет на шкаф и сбросит простыню на его голову на глазах у зрителя или накинёт, выскочив из-за шифоньера.

Вы уже начали перелистывать в памяти подобные задумки и собственные находки, которые появились в вашем воображении? Тогда продолжим работу.

Запишем первые штрихи к детективному сюжету, к новому замыслу. У нас появились образы безымянных героев.

Когда я начинал эту безадресную детективную историю, где мальчик в образе домового, призрака и полтергейста¹ пу-

¹ Полтергейст — русские барабашки, модное таинственное нечто, творящее погромы и пакости в квартирах и офисах.

гает отчима, не предполагал, что можно воспользоваться одним из номеров иллюзиониста, где нет особых сложностей.

Мальчик принесет, якобы приделает что-то к столу (там все заранее готово) и залезет под стол. Стол в присутствии домочадцев дергается, сбрасывает с себя посуду.

Напуганный отчим схватит чемодан и убежит, мать в ужасе, а мальчик именно этого добивался...

Но нам нужны и «теплые» эпизоды. В каком-то из них бабушка заметит забытую мальчиком кисточку и краски. Она, как семейный детектив, возьмет их на заметку. А когда стол начнет дергаться, отчим убежит, пересилит свой страх, подойдет к столу и приподнимет край скатерти...

Наш герой выйдет из своей образной маски, виновато опустит голову, а повинную голову меч не сечет. Может, мама с бабушкой смогут его простить? Все равно в душе он сделал подвиг!

Если бабушка прижмет его к себе в финале спектакля, а «барабашка» потянется к тумбочке и возьмет в руки фотографию отца, тогда мама с бабушкой обменяются взглядами — поймут, что он показывал свой характер и своими поступками подавал им сигнал, что с ним надо считаться.

Мы придумали первый чувственный эпизод — очень редкий в балетных спектаклях.

А в чем мораль события?

Мы никого не обвиняем, это жизнь... Вряд ли что-то изменится в семье после этого эпизода. Оставим мораль для домысливания зрителю.

Какими бы ни были сценические эпизоды, к ним надо добавлять чувства, тогда и танец, и картины будут действенными.

Проконсультируйтесь, уважаемый хореограф, с иллюзионистом. Пусть у артистки балета фокусы будут грубоватыми, внакладе не останетесь.

У ваших гостей теплеет на душе, когда чьи-то дети выступают перед ними со своими нехитрыми номерами. И вы сами подключаетесь к игре порой с показной демонстрацией восторга. Если бы в семейном событии третьего акта балета «Лебединое озеро» принцессы-невесты были действительно разные, то реакция королевы и придворных могла быть адекватной с каждой из претенденток, а в итоге: «Выбирать-то не из кого»... в контрасте с Одиллией.

Тогда эта картина станет зрелищной и эмоциональной.

Мы сейчас не топчемся на одном и том же месте. Не тиражируем одни и те же приемы. Может, мы еще не загнали себя в угол, где простые, некоронованные герои не просматриваются и где нет обычных жизненных ситуаций?

Возможно, все наши трудности были надуманными. Если прежде мы пытались искать яркие и особенные события, которые будто бы должны подтолкнуть героев к выгодному для образа конфликту, то сейчас мы начинаем присматриваться к крохотным событиям и поступкам, истинность которых и проверить невозможно. Тот же выдумщик интриг — А. Дюма только для того, чтобы замаять назревающий скандал между «великими», включает в событие простых, неизвестных людей. Неважно, что при этом пострадают незначительные (в глазах историков и читателей) персонажи событий, а для кого-то все закончится большими переживаниями. Зато получится красивая история, которая понравится зрителям, и... ладненько.

Они, простые люди, спасли честь королевы, а нам бы так же лихо и красочно показать кого-нибудь из наших современников! Известных или пока неизвестных. Зато потом...

Да, мы находим какие-то действия для простых героев в эпизодах. Это факт. И можем начать свой поиск с болевых точек, которые беспокоят многих людей.

Есть вечные слова-темы для сюжетов, они прячутся от пристального взгляда, но мы их произносим часто. Хотя бы наша с вами **внешность**.

Проверим эту мысль?

Сколько женщин страдает по простой причине: одна лицом, другая фигурой не принцесса. А специалисты салона красоты охотно эксплуатируют их желание быть красивой, как будто сразу же решатся все их проблемы. Вроде бы лицо изменилось, но и комплексы стали другими. И пока она меняла свое обличье, запланированный принц с соседней улицы присмотрел себе обычную девушку — не раскрасавицу, но в чем-то более привлекательную.

Я понимаю, что у таких эпизодов есть свои трудности. Допустим, нужно ли показывать операционный процесс или обойдемся пародийной сценкой, когда озабоченную своей внешностью положат на столик, накроют, что-то принесут, что-то унесут в танцевально-комическом действии — и перед

нами предстанет другая женщина... Вспомните, как герои сказки «Голый король» прихорашивают невидимый костюм *на короле перед зеркалом!* Хитрые портные со своей задумкой справились, приодели глупого заказчика. Позднее их могли наказать, зато каков эффект!

Наводить красоту можно в танцевальном действии, не укладывая на стол или не усаживаясь в кресло.

У художника Х. Бидструпа женщина выходит из салона, оттянув свои «жиры», добавив бюст и прилепив такие ресницы-опахала, что от нее шарахаются даже собаки.

Значит и финал болевой точки может быть комичным на фоне трагедии героини.

Вот так, развивая мысль, хореограф становится сам себе драматургом, выдумщиком действий для героев, сочинителем интриг и событий.

Или другое слово — **флирт**. Забавляются люди — кто-то на стороне, а кто-то по соседству. Попадают их похождения в качестве смешных эпизодов в анекдоты и поучительные истории.

Одиссей, возвратившись после многолетних странствий, с трудом вернул свое право на собственную жену, которая без него тоже не умирала от скуки в окружении любовников.

Когда-то зрители сочувствовали любимой женщине пера Гюнта¹ — путешественника, тоже вернувшегося к постаревшей и уставшей ждать женщине — Сольвейг. Они как-то обошлись без взаимных упреков. Ее, преданную и любящую, автор в тяжких грехах не обвиняет, не показывает, а герою дает возможность наслаждаться прелестями жизни... Конечно, у него были приключения и трудности, но в свое удовольствие.

Командировки, курортные забавы. Герой курортных романов в своем краю примерный семьянин, а «у синего моря» — шалунишка. Возвращение домой и внезапный приезд к нему курортной любовницы...

Барышня входит в чужую квартиру, где играют дети. Они ее приняли за родственницу. Барышня забавляется. Пришли с работы домой голубки — муж с женой... Или барышня появится и нахально расположится в комнате (конечно, со скандалом), жена в растерянности. Когда

¹ Пер Гюнт — герой одноименного балета композитора Э. Грига.

муженек переступит порог дома, она предъявит мужу презент, а девица бросится к нему на шею...

Барышня могла бы заявиться в чужую квартиру, когда все дома. Жаль, событие будет коротким.

Думаете, что то, о чем мы говорили сейчас, — мелкотемье?

Сомневаюсь.

Хан Гирей тоже со своей «командировки» привез в бахчисарайский дворец головную боль. И вошел в историю человечества как пострадавший от любви с первого взгляда. А барышня с курорта явно идет на шумный конфликт в отместку за его посулы или того хуже — не рассчитался за любовь. И выбросит из чемоданчика уличающие фотоснимки. Кстати, фотографии давно уже стали узнаваемой зрителями бутафорией.

Наша барышня на курорте была белой и пушистой, а приехала, чтобы показать свой колючий характер, сняв маску. Но она не Зарема и не кинется с ножом на жену курортного любовника Марию. Зачем? Бахчисарайская Мария отмучилась сразу — умерла, а у этой «Марии» душевные муки только начнутся. В таких сценах вполне уместна как показная, так и естественная истерика. Намеки на серьезные последствия любви или шантаж с предъявлением поролонового живота, тем более в присутствии других членов семьи, тоже не исключаются.

Если даже после скандала она выбросит ложный живот и уйдет, курортнику не позволят осмысливать подарок судьбы на диване. Его бы во время сборов на отдых показать мечтающим о девушках под кипарисами, а про свою службу он расскажет во время флирта с барышней. Перед ним якобы весь офис стелется (в лучах прожекторов или в цветовом разделении сцены, где он переходит из одной реальности в другую).

Такими символическими картинками-приемами я фиксирую в памяти придуманные эпизоды. Постановщик будет искать собственное решение для усиления образа героя, а я считаю, что нет устаревших и избитых приемов. Допустим, в тех же наплывах можно использовать световые проекции или продумать эпизод так, чтобы он не смотрелся вставным номером. Пора вам присмотреться и к современным технологиям.

В оперетте «Летучая мышь» автор очень мудро подготовил зрителей к предстоящим праздничным событиям, в которых примет участие герой, собирающийся в тюрьму, фактически на бал со своим другом. Он приплясывает, предвкушая будущее веселье, когда жена отворачивается или выходит в соседнюю комнату. И его жена тоже не прочь показаться на балу в новом платье...

Как-то незаметно для себя от слова «флирт» я перешел к слову «мечь», отправляя барышню в семью курортника.

Кто нам мешает рассмотреть слово «флирт» с такой же барышней, которая не покидает пределы курортного местечка?

Она с юности благосклонна ко всем мужчинам, и сердце ее открыто для широкой любви. Упреки матери слушает вполуха. Перед приходом матери удачно выпроводила одного любовника, а в ее окно заглядывает новый кавалер. И когда мать уходит из дома, закрыв дверь на замок, он к ней влезает через окно. На этот раз барышня попадетса, а ее мать после скандала унесут врачи...

...Теперь она одна! Проходят годы.

Через ветшающий домик со стареющей барышней проходят любовники из разных городов и стран. Чуть было не осуществилась ее мечта стать принцессой и уехать с отдыхающим у нее принцем из... Гвинеи-Бисау. Ее не взяли с собой. Не могла она знать, что ребенок на руках короля (принц с апломбом повесит картину своей семьи) — шестьдесят шестой сыночек в его гареме.

Состарилась. У нее все в прошлом.

К ней поселилась юная дева со своим шефом. Она не прислушивается к увещаниям старушки, живет сегодняшним днем. Хозяйку дома попросили оставить их на время, сунули в руки деньги...

Задаю вопросом: будет ли стареющая героиня с незавидной судьбой искать автора, чтобы поведать о себе?

Думаю, что да. Люди и падшие ангелы всегда пытаются предупредить других, особенно юных, и хотя бы таким образом сообщить о себе.

Стареющая барышня так и сделает, намекая юной деве на ее туманные перспективы.

Мы только что попытались развить эмоциональными действиями несколько слов: *маска*, болевая точка женщин,

девушек и юношей — *внешность*. И общая тема для всех — *забавы, флирт и месть*.

Вы думаете, что я тут же начну обсуждать другие слова — образы появившихся у меня танцевальных сюжетов? Ошибаетесь. *Все, что я вам сейчас предложил, это всего лишь интрига!* Не более того. *Ищите сами и обряцете.*

Но есть среди тысяч слов одно слово — **«ревность»**, и я никак не осмелюсь его затронуть. В нем бушуют страсти, яркие фантазии и громкие сцены, о которых авторы будут говорить вечно. Комизм поступков и трагизм развязок, поломанные судьбы и спрятанные скелеты в шкафу — настолько обширна палитра ревности, что я решил предложить вам поискать ревнивых героев среди своих знакомых и родных, в своей душе и пофантазировать с эпизодами. Уверен, сравнение ваших фантазий со страстями Заремы не покажутся наивными.

Редко кто из женщин будет делиться с кем-либо своей второй половиной. Они тоже умеют держать в руках и нож, и топор.

Раскрывая слово «ревность», можно научиться ставить своих героев в неудобное положение.

Судачат люди меж собой, будто бы французы толерантны в вопросах ревности и снисходительно относятся к небольшим шалостям партнеров, но мне приходилось видеть веерообразно поцарапанные щеки у некоторых мсье... Так что и французы, и француженки о характере этого слова знают не понаслышке.

Я планирую где-то позднее пощекотать свое воображение ревностью. Есть еще масса других слов, так что о ревности можно было бы поговорить не торопясь, но мы сталкивались в одном из наших сюжетов с особой формой ревности — детской. В действиях мальчика из детектива явно просматривается это чувство, наполненное интригой.

Ревность возникает, когда кто-то посягает на чье-то *право моральной собственности*. Допустим, взрослые лишили мальчика права выбирать. А он *законный обладатель права на членов своей семьи и оценивает семью собственностью*.

И в любви есть древнее чувство собственности, заложенное в нас природой. Оно управляется из подсознания

инстинктом самосохранения и защиты членов своего «стада», прячется под покровом нравственных, моральных и других высоких чувств. И, не влезая в дебри философии, скажу проще: это инстинкты, выработанные и воспитанные в наших душах многими поколениями человечества. Без этого не было бы ревности.

После разрыва, годы спустя, встречая свою бывшую любовь с другим (с другой), у нас не возникает бурной реакции к нашему сопернику (сопернице). Увы, нет уже в душе тех чувств собственности и сиюминутного обладания. Забылась острота переживаний. Тут и без психоаналитика Зигмунда Фрейда все ясно. Нами управляли до Фрейда и продолжают управлять поныне даже затухающие высокие и низкие чувства, страсти и инстинкты.

Сейчас мы продолжаем тренировать свою фантазию в поиске красок для очень сложной темы, связанной с космонавтикой. При этом часто произносим набившие оскомину слова: «отбор» и «развитие действий».

Сколько раз можно заниматься отбором этих действий, до каких пор и какие из них следует развивать? И как бы долго это ни происходило, судьбы главных героев обрисовывались в замысле и уточнялись при сочинении сюжета. Позднее степень вмешательства вроде бы невелика.

Но я думаю, что даже после сочинения музыки, во время постановки танца или спектакля, постановщик будет подстегивать свою фантазию в поиске лучших вариантов действий для выбранного или собственного сюжета, но вносить кардинальные изменения не сможет, если только не придумает другую цепочку событий. И Захаров вносил изменения в свой спектакль даже после премьеры.

Я прерываю действие в конструкторском бюро еще раз, используя прием «смена темы», когда Берия уйдет со своей охраной. Кто-то забежит с радостной вестью: «Победа!»

Радостное событие продолжится на площади или в каком-то кремлевском зале, где ликующий народ встретит Сталина не только рукоплесканиями, но и танцами: вальсом, лезгинкой и «Русской» вприсядку. Люди оттеснят охрану и начнут подбрасывать его на руках. Скажете, такого не могло быть? Но есть авторское право повлиять на событие. И сам Сталин пройдет в степенной лезгинке. Его об этом попросит народ — это краски праздника Победы.

Интересно мне, как и почему танец «Яблочко», который исполняется под мелодию русской песни, стал профессиональным — матросским? А у русских, точнее, у советских людей вспыхнула любовь к лезгинке, и появились во время его исполнения характерные признаки, свойственные кавказским танцам, особенно в движениях рук. Кто их этому научил? Может, люди подсмотрели танцевальную характерность в кинофильмах?

В послевоенные годы люди не задавались вопросом, почему официально флаг Победы над Рейхстагом водрузили русский и грузинский солдат, наверняка назначенные выше! Спустя десятилетия появились воспоминания других участников событий, которые рассказывали о затертых истинных героях. Увы, история написана теми красками и теми историческими лицами. Так распорядилось время, и нет смысла переписывать историю заново.

Многолетняя любовь к лезгинке — это еще один пример того, что не ритмы времени диктуют форму танцевальных движений души, а бытие определяет сознание. И второе. Мы часто произносим: *«Свита играет короля»*, забывая о том, что она *поет и танцует по вкусам короля*.

Советские люди самозабвенно отплясывали танец, который любил вождь — Сталин. Лихо, *на цыпочках* перебирали ногами, и руки взлетали на нужную высоту.

Что же мы добавили в нашем сюжете к событиям прошлой действительности? Всего лишь лезгинку в исполнении Сталина и русских людей? А может, подметили показушные или нарождающиеся символы дружбы, интернационализма, замешанного на патриотических чувствах?

Трудно сказать однозначно, но часть населения огромной страны жила с этим эмоциональным настроем. Это факт из истории страны и танца.

И новый поворот в мыслях. Как я мог забыть об элементарном желании человека, затеявшего какое-нибудь дело?

Он стремится исполнить это лично!

Вполне возможно, что Королёв зачитывался научно-фантастическими произведениями, как Дон Кихот рыцарскими романами. Богатое воображение будущего конструктора подсказывало, что есть возможность решить эти проблемы. После изучения законов небесной механики и преодоления земного притяжения *он сможет взлететь*

и вернуться на землю на крыльях славы! Это его постоянные мечты, а для постановщика они — *масштабные грезы*, требующие для себя отдельной картины.

И чувствуя, что стареет, Королёв предлагает девочке Валентине готовиться к полетам.

Значит ли это, что она должна появиться в конструкторском бюро, когда с ее отцом что-то произойдет? Кем она приходится Королёву по нашей легенде? Дочерью друга? Этим мы хоть как-то сможем объяснить зрителю причины участия Королёва в ее возможных переживаниях, страданиях и конфликтах. А ему возраст или ранний инфаркт подрежет крылья — и тогда какой из него Икар? Изобретать сможет, полететь — нет.

На празднике Победы могут появиться молодые летчики и две-три девушки в какой-то форме. С одной из них Королёв общается по-отечески. Праздничный вальс. Сталин на авансцене, рядом с ним Королёв. Оглянувшись на луну, виднеющуюся в одном из окон, Сталин даст ему следующее задание:

— Отправь людей на Луну!

Королёв показывает на летчиков. А рядом с ними к девушке, которую он вспомнил, желая наверстать упущенное, пристаёт Берия. Она подбегает к Королёву. Сталин заметил, что девушка не зря ищет защиту у него, и улыбается: «Отправь ее, женщину». А Берия получит от Сталина серьезный сигнал, — *Его и ее не трогать*, — и Сталин добродушно положит руку на плечо конструктора.

Сюжет сценария по своим законам движется к развязке, а я не знаю, как убрать из следующих картин злодея. Берия плотно сидит в сюжете, а я не заметил, как выпал из поля зрения Андриан Николаев и па-де-де с Валентиной. Может, оставить? Он сможет вместе с Королёвым следить за ее полетом. А свадьба?

И с чего это я увидел что-то необычное в единении сердец, побывавших в космосе? Все равно *у них ритуал свадьбы плавно перешел на ритуал развода...*

Океанографы спускались в батискафе на глубину более одиннадцати километров, а ведь там огромное давление. Исследователи пещер и альпинисты, специалисты военных и творческих профессий тоже создают семьи. И возникают в них профессиональные конфликты, но чаще

всего по причине *ревности* к профессиональным успехам друг друга. Это причина распада большинства супружеских пар с одинаковыми профессиями. Глубоко в ревности спрятаны «скелеты» душевных мук, о которых люди будут молчать.

Не будем о грустном, продолжим работу со следующим сюжетом. В том же «Солнечном клоуне» хореограф будет нагружать эмоциями даже те эпизоды, где мы очеловечили поступки пингвина. И там, где Олег будет убеждать пингвина, чтобы он не покидал арену цирка, постановщик обязательно добавит теплые краски во взаимоотношения между человеком и экзотической птицей.

...Пингвин доверчиво прижмется к Олегу и, заглядывая ему в глаза, попросит:

— Ну пожалуйста, помоги!

Эти символы надежды будут понятны зрителю, а клоуну нужно пройти на глазах у зрителя через искушение. Может, в дуэте с Ларисой отразить эти краски?

Лариса тоже не сразу захочет поддержать решение пингвина и, указывая на афишу с пингвинами:

— Тебя ждут дети, аплодисменты, слава!

Во время прогулки молодых людей по городу их будут преследовать любопытные дети, в первую очередь Олега как клоуна. Любовное па-де-де артистов цирка будет прерываться присутствием детворы. С пьяным хулиганом можно пародировать «бой с быком», применяя какую-нибудь тряпицу вместо плаща тореадора или использовать прием цирковых мимов «Стекло». Все движения хулигана будут наталкиваться на точное встречное взаимодействие Олега. И когда пьяный дебошир, потерявший контроль над собой, отступит и с разгона вознамерится лбом пробить «стекло»... В первый раз Олег увернется, а при повторении... растерявшемуся клоуну дети поднесут кирпич и урну: «Выбирай защиту».

Последует «бум-м!» — и хулиган поплыл за кулисы.

Праздную свою победу, Олег может похлопать себя по груди: «Вот какой я молодец», — и с детьми пойти вприсядку.

Именно таких, простых и теплых человеческих чувств не хватает во взаимоотношениях между героями в «Валентине», а я каждый раз начинаю с поиска интриги.

Может, все-таки оставим Валентину дочерью друга, которой Королёв передаст символ мечты о космосе, оставшейся от отца, и пообещает ей полет в космос?

Если он начнет представлять ее Сталину как дочку друга-сподвижника, это будет явной протекцией Валентине и минус образу Королёва. Кроме того, рассказ Сталину о друге невозможно передать средствами танца без его присутствия на сцене или без памятного предмета. А чуть раньше в этом же эпизоде Сталин заметил, что одна девушка из команды летчиков ищет защиты у Королёва.

А тут Сталин назначит в полет ее сам! И возьмет их обоих под свою опеку.

Потому что Сталину нужна следующая победа после победы в войне — в космосе.

И Терешкова и Королёв для него... тот же д'Артаньян. Первая будет рисковать своей жизнью, а второй вытаскивать созданной ракетой политические «каштаны из огня».

Над головой Берии начинают сгущаться тучи...

Как убрать злодея из сюжета? Он отработал свой образный хлеб в сценарии и в событиях собственной биографии.

И миссия Сталина подходит к концу.

...Неторопливо уходя из праздничного зала, Сталин подзывает лихо отплясывающего летчика-генерала и назначает его руководителем космического проекта: «А вот этих летчиков отправь на Луну!» На вопрос адъютанта: «Что делать с Берией?» — отмахивается в задумчивости: «Убрать...» — и уходит.

Все произойдет так просто?

Да, в те годы все происходило именно так. Часто судьба человека решалась, и ныне иногда решается, великими без прямого участия подданных, попавших в опалу. Вялый жест, неспешная отмашка в задумчивости...

Ох, как не хватало подобной ясности в решении хана Гирея казнить свою жену Зарему.

Вожди и монархи умеют отдавать роковые приказы понятным знаком. *Не стесняются подчиненных, зависящих от них.*

В нашем сюжете Сталин распорядился судьбой своего приближенного, не оставив тому возможности на смягчение удара судьбы.

У Берии подкашиваются ноги. Его охрана становится его же конвоирами. Растерянность обреченного? Да, на иные краски образ этого персонажа не тянет. Попользовался какими-то благами и хватит.

А зрителям всегда более интересны образы людей, прошедших через глубокие переживания и испытания жизненными конфликтами, когда какие-то шаги участником событий предпринимались осознанно. Даже наперекор чьим-то решениям. Ценно то, что человек сам определяет свое будущее и совершает поступки под влиянием своего эмоционального состояния, чувственных или патриотических порывов.

В этом отношении мне совершенно неинтересна собственная судьба императора Николая II. Какие у него могли быть патриотические, державные порывы, связанные с судьбой России?

Власть он получил по наследству, без особых усилий. Его действия на троне были далекими от святости, и пострадал он вместе со своей семьей в вялой борьбе за власть, что облегчило поиск причины для мести тем, кто пришел во власть. Отречение сродни политическому самоубийству. Приговор самому себе...

При этом Алиса с Распутиным были для него излишне ярким, скандальным окружением. А Ленин действовал целеустремленно и управлял своей судьбой, но под влиянием собственных социально-политических фантазий, связанных с абстрактно-коллективным народовластием. Вот к этим грезам и эмоциональным переживаниям человека, мечтавшего о власти, подобрать соответствующие краски в танце очень сложно.

Какой бы на самом деле ни была жизнь у Надежды Крупской, в нашем сюжете она просто женщина, которая участвует в студенческой сходке. Мы ее страдания — ссылку — не покажем. Надеемся на знания зрителя. Ее присутствие рядом с Лениным добавляет много чувственных моментов к образу плакатной личности — вождя пролетариата.

Если мы такими же приемами усилим второй женский образ — жены Королёва — в космическом сюжете и свяжем ее с любвеобильным Берией, тогда придется расстаться с образом Валентины. Потускнеет и образ Сталина, у которого будут ограничены возможности в принятии решений. Зачем

ему влезать в чьи-то семейные отношения? И вообще, получившийся скандально-любовный треугольник изменит ход событий и мотивацию действующих лиц. А главным и очень ярким героем сюжета станет одиозная личность — Берия.

Рестораны, сауна, жрицы любви и скандальная жена пачкают облик Королёва, и я, как прилежный ученик имиджмейкера, вычеркиваю эти яркие сцены.

И, наоборот, в сценарии «Последний день империи» я давал возможность царю понять и принять к сведению измену своей супруги с Распутиным. Смысл произошедшего долго не доходит до его сознания, но только постановщик с композитором определяют остроту его переживаний. При этом я не оставляю возможности венценосному рогоносцу на истерику и высокий гнев, ошеломляя его новым сообщением: «В стране революция!»

Этой резкой сменой темы мне бы хотелось подчеркнуть воспоминания придворных: царь был тугодумом.

И в этом эпизоде я его таковым показываю.

Как видите, нелегко **поиск жизненных ракурсов** для наполнения действий яркими проявлениями чувств.

Я выписал свои наиболее зрелищные зарисовки к сюжету о героях космоса, где есть открытость намерений и ощущение жизни, чтобы поставить долгожданную точку на сюжетах «Дедал» или «Валентина» с их положительными образами. Попытаемся выбрать из этого списка интересные, не набившие оскомину моменты.

Начну с вопросов: можно ли развить действие, где военные люди забирают ракету, чертежи и уводят с собой Королёва? Не покажем ли мы конструктора сказочным столяром, мастеровым-самоучкой, умеющим создавать самодельное чудо, который позднее каким-то образом дорастет до мэтра ракетостроения? Не будем ли мы противоречить себе в том, что талантливые сказочники о профессии героя упоминают одним словом, а мы придумываем сложные действия, чтобы показать карьерный рост конструктора?

Не готовлю ли я мстителя, чтобы его руками убрать Берия из сюжета? Причина — поруганная честь мужчины. Женщину в присутствии мужа нахально уведут из бюро и обоих унижат наградой... Но именно здесь мы сможем показать зарвавшегося злодея, потерявшего контроль над собой. Покажем, что и людям, угрожающим кому-то,

наплевать на чьи-то переживания, и только Королёв пострадает за свои благородные порывы.

Изобретатели и конструкторы — романтики технической мысли. Королёв вполне мог мечтать о полете в космос, о славе первопроходца и о контактах с представителями иных миров. Такие люди фанатично преданы идее, которую вынашивают и пытаются осуществить всю свою жизнь. Аэлита¹ для многих любителей фантастики — символ внеземных контактов гуманоидов.

Наиболее зрелищными я представлял себе свои нескромные рассуждения, когда к незапятнанному образу Валентины Терешковой подбрасывал сомнения. Я говорил об этом и убежден в том, что в образе женщины просматриваются *искушение с переживаниями, опасностью и благополучным завершением страданий*. Некрасиво, конечно, придумывать скабрёзные факты к ее выхолощенной биографии, но мог же если не Берия, так кто-то другой, имеющий влияние на подбор кандидатов в отряд подготовки космонавтов, делать непристойные предложения юной Валентине? И, столкнувшись с сопротивлением присутствовавших при этом свидетелей, прекратить домогательство. Встретив ее повзрослевшей, попытаться наверстать упущенную возможность. В этих эпизодах Королёв выступит защитником чести, а Сталину не составит труда взять их обоих под свою опеку.

Александр Дюма не исключил бы мысль, что женщины сами подают повод своей внешностью, кокетством или одеждой. В годы военного лихолетья декольте одной из скромных тружениц тыла явно сыграет роль раздражителя.

И последнее. Только личное указание Сталина: «Отправь в космос и эту женщину», — станет решением многих авторских проблем. Сталин своим волевым решением оградил Валентину и от авторских измышлений.

Все мои зарисовки надуманные. Все равно мы сочиняем легенду с психологическими портретами, и нам отступать уже некуда. Ведем поиск и эмоциональное наполнение действий методом проб и ошибок.

Нет в процессе сочинения накатанной дороги. Есть множество тропинок, которые могут завести куда угодно. *Если*

¹ Аэлита — героиня одноименной фантастической повести А. Толстого.

в жизни происходят какие-то незавершенные действия, или чей-то поступок или преступление остается безнаказанным, то в сценическом действии конфликты не должны оставаться без последствий. Безусловно, они могут быть оставлены для домысливания зрителю, но не действием, прерванным где попало. Должен быть хотя бы намек на благополучное или трагическое завершение событий.

И вовсе не обязательно, чтобы участники конфликта выходили победителями, находясь в положении униженных или зависимых. Люди могут и должны отстаивать свое мнение — чувство собственного достоинства. При этом нет нужды в некоей временной дистанции, чтобы увидеть образы, понять мысли и чаяния нынешних героев времени. Не следует уповать на то, что современники слишком близки нашему взору, а великое якобы видится на расстоянии.

Неужели некая дистанция поможет лучше разглядеть и охватить нашу современность широким взглядом? Может, мы боимся донести зрителю свои мысли или не можем *войти в свое время*? Надеемся, что кто-то другой расскажет о делах, связанных с гражданской позицией человека. Хотя они, эти позиции, кажутся более сложными, более многогранными, чем жизненные, но если приглядеться...

Я не могу забыть свои слова о том, что когда-то лезгинку танцевали на площадях и в ресторанах. Русские люди.

Что это — отсутствие у них гражданской позиции или национальной гордости, если они выплескивали свое радостное состояние под чужую песню?

Но в те годы не было чужих песен, и русского человека представители других национальностей, и даже Сталин, называли *старшим братом*. А нынешнее поколение — захватчиком. Забыли некоторые люди, что были просьбы и клятвы их предков о взаимной защите, о дружбе на века.

Большинство сюжетов в этой книге можно смело отнести к темам, которые выполнимы средствами танца, и, главное, будут интересны зрителю. В трагикомедии больше возможностей для проявления чувств.

Наши страсти и наше настроение — смысл душевного состояния, и они во многом определяют наше жизнеощущение.

Есть такие люди, которые скажут: Берия такой же, как все мужчины, только более откровенный и ненасытный.

Жизнью проверено, что человек глазами сможет съесть все что угодно и сколько угодно. Но не каждый. Три последних слова я добавил специально для вас. Не имею права подзревать каждого читателя в чревоугодии.

А если поковыряемся в себе?

У-уф! Кажется, я выговорился перед тем, как приступить к написанию сценария балета о космонавтике.

Я не тянул время с написанием этого сюжета специально, но у нас еще остались проблемы, которые не решены или пока не поддаются решению. *И все потому, что с образом ныне живущей героини — Валентиной Терешковой, нельзя обращаться слишком вольно*, тем более с пикантными намеками. Мы-то пробуем представить себе проблемы с сочинением подобного сюжета, с которыми столкнутся авторы будущего столетия, для которых сочинение легенды о ней будет более доступным.

Вы обратили внимание на сюжеты кинофильмов, в которых современные герои и герои из далекого будущего, выполнив высокоинтеллектуальные действия с компьютером, со сложным пультом управления, берут в руки холодное или огнестрельное *оружие* ближнего боя? Те же мечи, ножи и пистолеты, но устрашающего вида, и только.

С какой проблемой столкнулись сценаристы видеофильмов, если они вводят в современный сюжет своих героев с повадками воинствующих викингов или восточных едиборцев? Неужели так трудно им показать далекого противника и летящие к нему ракеты и пули?

Компьютерная графика позволяет выполнить любые действия, но зрителю неинтересны сцены без борьбы, противодействия, отражения нападения и защиты. Чья-то победа и чье-то поражение должны быть зрелищными и близкими — глаза в глаза, а взрывы и падения тел на расстоянии напоминают волнение моря с обломками кораблекрушения без видимых причин этого бедствия.

Согласитесь, без пляски водяного царя и игры Садко на гусях под водой нам не о чем было бы рассказывать.

К сожалению, в рождающемся сюжете есть белые пятна. Я их оставляю в пустых рамках с объяснением возникшей проблемы и надеюсь, что вы их тоже предвидели. Либретто

создается с оглядкой на возможности танца. Оно и понятно — текст пишется для постановщика, не для читателя, или с расчетом на свои способности балетмейстером, а также с предвидением будущего технического оснащения сценической площадки, которое позволяет быструю смену декораций. Я не исключаю появления в ближайшие годы задников сцены, занавесов и кулис, в которых будут применены электронные технологии огромных пластичных дисплеев.

Вы вместе со мной проходите долгий путь поисков и разочарований, так что... *ни пуха мне, ни пера!*

А кто же еще, кроме меня самого, может пожелать мне завершения этой трудной темы?

Так в чем же теперь состоит моя авторская интрига, связанная с сюжетом этого балета?

Я современным Икаром, достойным балетной сцены, чей образ выполним средствами танца, выбираю женщину!

ЛИБРЕТТО БАЛЕТА «ВАЛЕНТИНА» В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ, ШЕСТИ КАРТИНАХ

Тема: космонавтика, полет в космос Валентины Терешковой и события, предшествовавшие полету, в форме танцевального повествования, в котором биографические подробности из жизни героев стали как бы легендой. Ни теоретики космоплавания, ни конструкторы и тем более космонавты не могли своей волей перестроить военное ракетостроение на мирное освоение космоса. Это мог сделать только руководитель государства того времени.

Действующие лица: Валентина Терешкова, Сергей Королёв, Иосиф Сталин, Лаврентий Берия, Андриан Николаев, отец Валентины — старый механик, Дмитрий — друг юности Валентины.

Всех остальных называю общим именем — *советские люди*¹.

Первый акт. Картина первая

Предвоенные годы. Летное поле — аэродром. Стоит обрубленный ствол дерева, рядом скамейка, вдалеке силуэты

¹ Интересный факт: на американском континенте закрепилось общенациональное название «американец», которое относится только к жителям США, но не к индейцам — коренным жителям.

двукрылых самолетов. Полосатый флюгер. Облака уплывают в голубую даль.

Два-три человека в комбинезонах (технический персонал) следят за парашютистами. Появляется группа в одежде небесного цвета, изображая некие фигуры пилотажа. И взметнулись в воздух купола-парашюты. Под каждым — парашютисты.

Парни в своем полете, исполняя короткие вариации, поглядывают на небо. Появляется еще один парашют, а парни уже на земле. И когда Валентина (девчонка!) благополучно приземлилась, шелковый купол «гаснет», кордебалет уходит за кулисы, а Вале преподносят букетики полевых цветов.

Она снимает шлем (косички и бантики).

Ее поздравляет Дмитрий. Их оставляют вдвоем.

Ушли они далеко-далеко и только хотели поцеловаться... Два мальчика на одном велосипеде появились на поле, дали круг около влюбленных и упали. Что-то произошло с педалью!

Дмитрию дается возможность блеснуть ремеслом — починить велосипед, а один из сорванцов подстрелил птицу.

Валентине жалко убитую птичку. Она подобрала ее и пытается вернуть к жизни...

Птица в руках у Дмитрия.

— Жалко... Красивое оперение. Валя, посмотри, как устроено крыло, — придерживая крыло, Дмитрий будто бы летает.

Он что-то чертит на земле? Валентине это нравится? Заинтересовались подошедшие Королёв и отец Валентины.

— Да, ты прав. Вам нужны крылья! Валя, ты можешь мечтать о космосе.

Вкатывают макет ракеты. Выпустив клубы дыма, ракета накренилась... Королёв, расстроенный неудачным запуском, садится на скамейку и уходит в свои мечты.

К а р т и н а в т о р а я

Происходят какие-то изменения фрагментов декорации, появляется инопланетный пейзаж.

Инопланетяне встречают Королёва в легких масках, чем-то напоминающих персонажей из фантастических кинофильмов. Разглядывают, показывают себя. Осыпают его невероятными для землян атрибутами преклонения или восхищения.

Появляется президент планеты.

Он вводит свою дочь и делает какие-то пассы перед ее лицом... Появляется существо, похожее на наших женщин. Существо вовлекает Королёва в какое-то пышное действие, усаживает в подобие кресла, и во время этой вариации она и инопланетяне исчезают. Вбегает Валентина:

— Проснись, дядя Сережа, пришли какие-то люди!

Чужая планета пропадает.

Военные арестовали ракету, людей и забирают бумаги.

Берия с вождедением смотрит на юную Валентину. Отец Валентины не может прорвать оцепление.

Непристойные намеки Берии прервет Королёв. Берия пригрозит ему, а сопровождающие лица намекнут своему шефу на свидетелей. Лаврентий не тронет Валентину, но запомнит. Увести арестованных!

Второй акт. Картина третья

Просцениум. Приемная Сталина. Высокая дверь, два офицера, один из них одет более парадно — адъютант, и охрана.

...Мрачная, тревожная тональность в музыке, слышна далекая канонада, вспышки взрывов.

Высокопоставленное лицо мягкими шагами с элементами грузинской пластики движется по сцене, вдумчиво поглядывая на схемы у сопровождающих лиц. Военные и гражданские униженно козыряют. Одного, вызвавшего высокий гнев, уводят, почти уволакивают.

Вспышки взрывов, высокопоставленное лицо вздрагивает, озирается, вынимает из кармана курительную трубку!

...Расправившись с виновным, Сталин дает команду адъютанту вызвать кого-то. Тот почти на цыпочках полетел выполнять приказ. Сталин скрывается за высокой дверью. Люди, оставшиеся в приемной, выстраиваются вдоль занавеса. Некоторых приходится поддерживать, они в полубморочном состоянии.

Появляется Берия. Перед ним даже адъютант Сталина становится ниже ростом. Шеренга трепещет. Берия в высоком полете оглядывает царедворцев и исчезает за высокой дверью. В приемной Сталина тихое шевеление тел, обсуждение происходящих событий, взаимные упреки, окрик адъютанта.

Дверь открывается. С рулоном бумаги выходит Берия и, набрав полную грудь воздуха, преобразается прямо на глазах. Аж на пальцы встает. Поманил к себе одного из присутствующих в приемной, тот подхватил у него падающий рулон... Заканчивая свою образную вариацию, Берия гордо проходит на пальцах вдоль авансены, нацепив очки, свысока оглядывая зал, а советские люди учатся ходить на цыпочках...

Кто-то пытается под его веселое настроение показать некий макет ракеты. Берия снисходительно похлопает изобретателя по плечу. Так, между прочим. Приказывает вызвать кого-то. Он плывет среди высокопоставленных персон, которые толкаются локтями за право быть отмеченными. Адъютант подсказывает советским людям, как надо правильно ходить на цыпочках.

Заводят Королёва и старого механика: «Вот эти будут строить ракеты!»

На части авансены, где установлена дверь в кабинет Сталина, приглушается свет. Внимание зрителей переносится на другую часть сцены, где действия исполнителей подсвечиваются прожектором.

Картина четвертая

На сцене некое военизированное бюро, похожее на тюрьму. Портрет Сталина и известный плакат «Родина-мать зовет!». В четких рядах женщины и мужчины исполняют какое-то тупое, механическое действие, имитирующее процесс конструирования.

Королёва и отца Валентины офицер заводит в бюро. Берия и сопровождающие его люди уходят. При этом челядь продолжает соревноваться в исполнении лезгинки.

...В конструкторском бюро Королёв показывает чертежи, проверяет работу подчиненных, с кем-то советуется. У него на руках угасает жизнь его друга — старый механик передает Королёву миниатюрную модель ракеты для дочери. Друга унесли, надо продолжать дело — и Королёв исполняет образный трюк-вариацию, призывая лететь куда-то или создавать нечто великое.

Найти оправданные действия для возвращения в картину Лаврентия Берии (награждение отличившихся работников бюро).

Третий акт. Картина пятая

Кремлевский зал. Праздник Победы.

Ликующий народ встречает Сталина рукоплесканиями, танцами: вальсом, лезгинкой и «Русской» вприсядку.

Люди отгеснят охрану и начнут подбрасывать его на руках. А вокруг опять лезгинка.

И Сталин пройдет в степенном танце. Его об этом попросит народ.

Появились молодые летчики и две-три девушки в какой-то форме. С одной из них Королёв общается по-отечески и передает ей памятную модель от отца.

Праздничный вальс. Сталин на авансцене, подзывает Королёва и, указав на луну, виднеющуюся в одном из окон, даст задание: «Отправь людей на Луну!»

Королёв показал на летчиков. Рядом с ними к Валентине, желая наверстать упущенное, пристаёт Берия.

Ни один из положительных героев сюжета не имеет действий, где проявил бы себя с какой-то личной инициативой. Они выступают объектом домогательства или и только один раз защитником чести женщин — Королёв.

Неторопливо уходя из праздничного зала, Сталин подзывает лихо отплясывающего генерала и назначает его руководителем космического проекта. А на вопрос адъютанта: «Что делать с Берией?» — отмахивается в задумчивости: «Убрать».

У Берии подкашиваются ноги, люди из его охраны становятся конвоирами, а праздник Победы продолжается.

Картина шестая.

Ракетный полигон Байконур. Часть Аллеи космонавтов, вдали стартовая площадка.

В отряде, где готовятся к полетам космонавты, появились девушки. Одну из них — Валентину — встречают, как человека с характером. Летчик, который был с ней на празднике Победы, представит ее своим товарищам: «Усатый... благословил ее на полет в космос! На Луну». «Сам Сталин? Ну и ну!»

Орлята учатся летать.

После тренировки Валентина остается, листая конспекты, с подругами, а тут... к ним подходит парень в военной

форме и, конечно, шутя намекает подружке: «Отойди», занимает ее место, слегка обнимает Валентину, игриво указывает на какой-то абзац в конспекте.

Валентина удивлена: рядом с ней знаменитый космонавт Андриан Николаев! Их лирический дуэт начинается с его вариации и прерывается звуком приближающейся к ним мелодии: музыкант с домброй сопровождает людей, которые устанавливают новый портрет в галерее космонавтов: кого-то отправляют в космос!

Радостным казахским танцем провожают космонавта на орбиту. Праздник на космодроме прерывается сообщением о его гибели. На портрет погибшего повязывают траурную ленту. Люди с праздника к месту трагедии отправляются траурной процессией. Врачи приводят Королёва... «Остановитесь», — просит он.

«Служебный» дуэт Валентины с Королёвым, в котором отразились его переживания и преодоление сердечного недуга старым, но сильным человеком: «Валя, теперь твоя очередь лететь в космос... ты сохранила миниатюрную ракету — память от твоего отца? Мы ждем тебя на земле». Врачи уведут конструктора, а вариация Валентины продолжится с новыми партнерами: облаками и звездами в мужском исполнении.

Валентина улетает в космос.

Андриан и провожающие следят за ее полетом.

Варианты вставок к сюжету «Валентина» смотрите на страницах 353 и 380, а текст вставок, совмещенный с текстом либретто на страницах 661–662.

ГЛАВА 13

КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПЛАН (РАЗРАБОТКА СЮЖЕТА)

*А*втор либретто отдает свой труд на суд хореографу и, возможно, композитору.

Дальнейшая работа продолжается не так, как это происходит при сочинении сюжета. Допускаю мысль, что автор, разрабатывая свой сюжет, учитывал особенности построения действия в танце, и его описание событий соответствует самым высоким требованиям. Или хореограф разработал сюжет для себя, будь это балет или танцевальная миниатюра. В любом случае придется составлять *композиционный план в удобной для него форме с использованием нарботанных приемов и способов.*

А сюжет... вот он, перед глазами. Но для постановщика либретто — это литературный мираж, имеющий какой-то порядок, с контурами действий. Есть схемы, описания образов и эпизодов, способных заинтересовать композитора, а в далеком будущем исполнителей и зрителей. И крайне редко даются наметки на пластику героев.

Казалось бы, изображая из себя сценариста, мы могли предварительно обсуждать сюжет и с композитором. Загружать будущего соавтора своей идеей. Что ему еще надо? Пусть работает, сочиняет свою музыку, а он чего-то артачится.

Ах, вот чего я не учел. Ему тоже нужна ясность — некий подробный план.

Сколько тактов понадобится до смены настроения? В каком темпе (ритме, музыкальном размере) и какими «словами», на каком «нерве» должен высказать свои реплики очередной участник события? А если вступает в конфликт третье лицо? Ему тоже нужна своя музыкальная тема или где-то обойдется интонацией?

Вопросов море. Симфонизм в этот период музыканту-композитору не слышен. Это потом, у себя за инструментом и над собственным планом (нотной бумагой), он будет фантазировать, выстраивая свой музыкальный мираж, который у него тоже называется композицией.

Хореограф еще не слышит конкретную музыку (клавир у композитора тоже рождается в муках и не вдруг). Поэтому ему приходится, действуя за своих будущих героев, и под эфемерное «ля-ля-ля» начинать жить в мире героев — в таком же эфемерном танцевальном пространстве, фиксируя на бумаге символическими позами и жестами контакты и конфликты действующих лиц, приблизительно определяя необходимое время (количество тактов) и ритм действия. Позднее пластический текст сможет найти свои объемы и формы.

И мы пытались использовать кое-какие общие приемы, чтобы облегчить себе вхождение в творческое состояние или пользовались доморощенными, чтобы найти подходы к решению проблем с композиционным планом.

На мой взгляд, *в творческой работе могут быть хорошими помощниками профессиональные приемы и способы*, остальные от лукавого.

Простота в прочтении событий, лаконизм и тематическая значимость играют здесь не последнюю роль. Но так как изобразительные возможности танца ограничены, отсюда вытекает дополнительное условие к либретто — понятность и доходчивость смысловых настроений, заложенных в сюжет, в первую очередь для композитора, а он раскроет их балетмейстеру и зрителю.

Анализ драматургического построения сюжета можно производить от общего к деталям, от отдельных моментов к целому. Существует перспективный способ изучения конфликта, я же предпочитаю ретроспективный. Если перспектива дает возможность предугадать направление в развитии конфликта, то она же не позволяет отсеивать случайные и необязательные действующие лица, то есть снять лишний «жир» с раздутого сюжета.

Более надежен прием, которым пользуются при изучении исторических или житейских казусов. Это ретроспектива¹, способ анализа конфликта от кульминации к предыстории.

¹ Retrospective (лат.) — оглядываясь назад.

При этом путь каждого принимавшего участие в конфликте прорисовывается до мельчайших подробностей. Будут видны причины, побудившие сделать тот или иной поступок или их отсутствие, а главное, станет возможным выделить ненужное действие или лишний персонаж. Одновременно могут фиксироваться перемещения (положение) героев в эпизодах, воображаемые декорации, фрагменты контактов и конфликтов.

И еще одно мое соображение, которым хотелось бы поделиться с вами. Не хотелось бы дальнейшую работу, связанную с сочинением танцевального спектакля, где все, начиная с пластики каждого персонажа и кончая образными картинками контактов, конфликтов и интриг, придумывает балетмейстером, путать с **режиссурой спектакля**.

Режиссеры не сочиняют пьесу. Они предлагают в спектакле свое прочтение заложенных автором образных задач, свою интерпретацию описанных кем-то событий. И только.

Балетмейстер получает или сочиняет образ спектакля в виде либретто без музыки и текста, но с образом конфликтов и интриг. Это только пустотелый каркас с фундаментом здания без крыши и стен.

Может быть, редкое появление либретто, готовых к работе, связано с тем, что когда-то *режиссерские приемы* вживили в стихию танца не по адресу? Происходило силовое внедрение системы Станиславского во все виды театрального искусства. Конечно, у всех сценических искусств одинаковые площадки, но совершенно разные способы постановки спектакля. *Балетмейстер сочиняет спектакль* так же, как это делает поэт, *в фантазийных красках*. В этом — главное различие.

И Ростислав Захаров, и многие другие хореографы в свое время проходили обязательную школу на режиссерских курсах и в своих работах, в том числе в искусствоведческих трудах, подчеркнули свою зависимость от полученных знаний. Дали свои установки на многие годы вперед. И мы живем с оглядкой на указанный путь.

Как ни странно, постановщик тоже начнет свою работу с анализа сюжета и отбора или развития действий. Он может не только вмешиваться в события, он *имеет право изменить или заменить их*. Чего не может и не должен

делать режиссер. Например, у Пушкина Мария тает, как свеча, а балетмейстер убил ее рукой Заремы и придумал конфликтное событие, в котором собрал героев в одном месте — в брачной комнате.

Кроме текста и пластики действующих лиц балетмейстер должен увидеть движения души каждого из них.

Если кому-то нравится сочинять с режиссерским букварем в руках — сочиняйте. Там тоже есть рациональные зерна. А я думаю чуть-чуть иначе.

Свобода слова и право на собственное мнение вошли в нашу повседневную жизнь. Мы много о них говорим, но они очень медленно входят в наши души, привычки, поступки и мысли. Не дают нам возможность опомниться, осмотреться после идеологического угнетения разума и предлагают якобы новое мышление — религиозные догмы, которые тоже надо принять на веру без размышлений. Нас опять пытаются лишить способности *осмысливать бытие самостоятельно*. Приучают к поводырю.

Вот только жить с таким помощником и свободно мыслить удастся не каждому.

Можно ли вырваться из порочного круга постоянного зомбирования сознания? Можно, даже нужно.

Я думаю, для постановщика балетного спектакля или концертного номера главным поводырем должен быть собственный замысел или выбранный сюжет, работая с которым *он создает документ-описание сочиняемого произведения — композиционный план*.

План пишется для творческой самодисциплины балетмейстера, впоследствии он *будет предложен им в качестве путеводителя композитору и станет иконостасом для артистов, декораторов и технических служб*.

Именно так.

В композиционном плане появится образ спектакля (сюжетного танца), где балетмейстер будет прорабатывать эпизоды и поставит под сомнение те моменты, которые не соответствуют его моральным или иным принципам. Прорисует лики и их действия, а образы героев создаст много позже совместно с композитором, артистами и художником. Без музыки танцевальные действия не появляются, а поэтому ему целесообразно вести свои записи на отдельных листах бумаги — карточках — с указанием акта, картины и эпизода,

чтобы позднее смог вставить между ними фрагменты действий с рисунком и движениями.

Значит, балетмейстер при написании своего плана начинает с латания дыр в сюжете и поиска таких действий для персонажей спектакля (танца), которые будут выполнимы средствами танца и понятны зрителю. В этот рабочий период он мыслит этими категориями.

Мне приходилось видеть записи, эскизы и рисунки нескольких хореографов. И как бы они ни изощрялись в изображении тех или иных танцевальных моментов, а среди них были хорошие рисовальщики, наброски будущих фрагментов танца у них напоминали наскальные петроглифы — послания древних людей. Только положение рук и линии ног в рисунках хореографов были нанесены на бумагу более аккуратно, с учетом формы танца.

Вот эти записи и наброски хореографов, занимающихся составлением более подробного плана, когда на разрозненных листочках бумаги появляются рисунки перемещения героев, запись движений и контактов действующих лиц, становятся *постановочным планом*.

У них этот план создавался фрагментарно, после получения клавира или его частей от композитора. Не соблюдалась очередность в работе над танцевальными эпизодами, и только здесь появлялись те самые подробности, из которых слагается балетный спектакль (сюжетный танец).

Постановщики свои наброски делали в спешке. Они торопились зафиксировать *взаимоотношения героев, их перемещения и массу других непредвиденных мелочей, из которых складываются танцевальные события*.

В теме «Танцевальная миниатюра» (см. рис. 10, стр. 157–159) я предлагал вам несколько десятков вариантов символических поз и жестов, которые можно изобразить простыми рисунками. Попробуйте упростить их, а за основу примите классическую схему фигуры человека. Нарисуйте некоторые позы и жесты, изображенные на этом рисунке символическими линиями. Изобразите и контактные позы, которые могут встречаться в дуэтах и сюжетных танцах.

На бумаге танцевальная пластика будет представлена позами, «мертвыми» сценами, а вы, как кукловод символических фигур, перенесете их в следующие эпизоды схемами рисованных комиксов. *Но некоторые современные*

хореографы при сочинении танцевальных эпизодов производят видеозапись своих телодвижений, что намного эффективнее, чем рисовать символические картинки в домашних условиях, за столом, хотя это проверенный веками способ.

Нам давно пора переключаться с работы либреттиста на действия хореографа, занимающегося составлением композиционного и постановочного плана.

Заранее подготовим себя к неожиданным сюрпризам. Часть своего сюжета — какую-нибудь эмоциональную сцену, на которую затратили дни или недели поисков и расписали почти на целую страницу, объясняя ее необходимость, мы же, исполняя роль балетмейстера, уложим в мгновение и до обидного малое «фа-фа-ля-ля», в музыкальный такт. Или другое немногословное действие предстанет позднее в *постановочном плане* многоминутной танцевальной картиной, где чувственные переживания героев продолжатся действенным танцем. Я готовлю себя к тому, что такое вполне естественно в решениях постановщика после получения клавира.

И композитор будет учитывать в первую очередь его видение. Музыкант работает не с автором либретто — *Se la vie!*¹, а с постановщиком, который тоже добавляет в сценическую жизнь героев свои краски. Но было и такое, когда балетмейстеру предъявляли сюжет вместе с клавиром. Пример — «Лебединое озеро».

Автору сюжета ни в коем случае нельзя рассчитывать на то, что его труд станет последней инстанцией, предваряющей работу композитора, даже если в его литературном сочинении будет предложена образная пластика героев и масовых сцен.

Либреттист — это зритель, в воображении которого появился образ спектакля из будущего, и я не вижу в этот период большой разницы между литератором или, назовем так, просвещенным автором-хореографом. Отличается их труд в одном. Второй из авторов расставит точки над «i»² с учетом возможностей танца. Тем более если постановщик является автором своего сюжета.

¹ В этом крылатом французском афоризме не хватает одного слова — такова *театральная* жизнь.

² Тоже французский афоризм — *Point sur le i.*

Позднее и он будет вынужден латать пропущенные им самим сюжетные и образные дыры.

Нам не избежать критического анализа собственных сочинений, и новую для нас работу начнем с подзабытого либретто балета «Скандалист», где надо бы подправить или изменить какие-то моменты, а то и целые эпизоды.

Красные революционные галифе на музе нашего героя, когда она появляется в ресторане с комиссарами — это красочные *опереточные детали* из его окружения. Поэтому во второй картине нашего сюжета на неумелом аристократе-скандалисте первый фрак может быть с короткими или, наоборот, с длинными рукавами, а он закатает их, чтобы показать рукава косоворотки, такие же, как и у господ, выходящих из «Кафе на Тверской».

Но эти задачи не первостепенные. Их надо запоминать и вносить в постановочный план. *Главное внимание уделить танцевальным эпизодам и сценам, где есть переживания и конфликты, стало быть — объемам и характеру будущих музыкальных красок в композиционном плане.* Надо приготовиться к серьезной встрече с композитором.

Поэтому стараюсь забыть о мелочах быта и о приметах времени.

Вот на что я обратил бы свое внимание как хореограф.

Айседора Дункан — опытная *камерная* артистка и должна предчувствовать запросы (вкусы) публики. Сомневаюсь, что в ресторане она услышит заказанную ресторанному оркестру фугу Баха или сонеты Бетховена. Артистке заплатят хорошие деньги, если она станцует под известный публике чувственный романс или популярную в этом обществе песню.

Вы знаете из своего жизненного опыта, что зарубежные артисты у нас на бис исполняли и исполняют очень душевно песню «Подмосковные вечера». Нашу песню.

И свои чувственные этюды завсегдамым ресторанов тех лет знаменитая танцовщица вполне могла исполнять с музыкальным сопровождением, созвучным чувствам публики, чем брала за живое тех, кто расплачивался за полученное удовольствие. Это могли быть и «Очи черные», и другие популярные романсы того времени.

Интересно, когда впервые появились песни на слова Есенина?

Мы можем сдвинуть по времени одну из них. И, заказывая музыку оркестру, Айседоре покажут на автора! Она прислушается к песне и перед исполнением своего этюда поаплодирует ему. Сергей поднимет стакан. Нам теперь не понадобится представлять их друг другу.

Зачем подводить Айседору к столу потускневшего Сергея? И зрители увидят — пьяницу не знакомили со знаменитой артисткой, а душевные порывы его песни зазвучали в ее исполнении. Зато после этюда на его песню и ресторанной драки цена Сергея — защитника ее чести в глазах Айседоры возрастет мгновенно и многократно.

А вы как думаете?

Без этих правдивых красок и, возможно, творческих приемов Айседоры мы не сможем достоверно восстановить атмосферу событий, и композитору будет трудно придумать музыкальный портрет героев. Фрагменты романса или песенных куплетов определяют границы танцевально-чувственных эпизодов (заказ музыки, танец, аплодисменты, награда), а у Айседоры их два в ресторане и две разноплановые вариации в будуаре. Картину, где она остается с Сергеем, можно отдать на откуп композитору, определившись с объемом и с учетом того, что у нее были приемы, проверенные на зрителях и на своих поклонниках-мужчинах.

Среди зрителей — те же мужчины, только сидят они в креслах зала с заготовленными биноклями в ожидании пикантных моментов.

Первые ресторанные этюды Айседоры — заказные. Это ее работа. Главный ее портрет прорисуем в будуаре.

Дуэт. Сергей еще в состоянии устоять на ногах и отвечать на любовную игру своей новой милой. Айседора — женщина опытная в любви и, рекламируя свой чувственный образ, получает нежные импульсы от защитника ее чести, но заканчивает свою чувственную вариацию в стиле «знойной женщины». А... партнер уже не в состоянии подняться с ответной демонстрацией чувств.

После пощечин Сергею Айседоре дается возможность показать свое истинное состояние в действиях, похожих по чувственному накалу на перегорающую от страсти Зарему. Жаль, что перепадов чувств мы не увидели в гареме Гирея!

Безусловно, причины поспешного отъезда из России знаменитой танцовщицы не в Сергее. Мне, вошедшему в роль

балетмейстера, нужна была зрелищная кульминация в любовных играх «Скандалиста» и извечном конфликте между мужчиной и женщиной.

У Сергея в сюжете три разнохарактерных конфликта с женщинами, и как, каким текстом ни крыли бы меня те из читателей, кому не люб мой сюжет, все три милые нашего скандалиста получили свои пластические образы и зримые портреты.

Жаль, что у музыки (вдовушки) нет нигде какой-либо любовной вариации (соло), разве что в картине, где она в цилиндр Сергея собирает деньги для юного дарования, посылает в его адрес воздушные поцелуи, невзирая на насмешки ресторанной богемы. У нее своя задумка — обеспечить себе временного *молодого* кавалера. Она может с кем-то из ресторанных девиц переброситься «откровенным» текстом, и официант помашет ей рукой, понимая ее заботу о телесном благополучии.

Есть еще один сложный эпизод в этой картине. Как совместить ситцевую поэзию Сергея с расчувствовавшимися березками ресторанный кордебалета, когда они вдруг перейдут на чувственный канкан? Сердца ресторанных танцовщиц загорелись от накала лирических страстей. Не смогли они обуздать свои чувства и, благодарные юному поэту, осыпают его поцелуями. А ему немножечко не по себе. Слишком открыты декольтированные сердца, слишком жарки их объятия...

Богема принимает Сергея.

К его столу несут бокалы признания. Здесь, в богемной обстановке, спаивают поэта. Здесь он утонет в стакане. Кто останется равнодушным к оглушительному успеху?

В другом конце зала начинается спор о его стихах...

Ресторанные танцовщицы отработают эпизоды в собственной пластике и в ситцевой лирике не потеряют свое канканное лицо. А гости — дамы богемы, которых волна чувственной лирики вовлечет в действие, обособятся в собственную группу. Их души устремятся к *большому и чистому*. Пусть несколько слащавому, наигранному, но на этот момент искреннему. Они-то и будут главными защитниками юного дарования в споре маститых ресторанной богемы, где сможет показать свой характер первая Муза поэта «осеннего» возраста.

Танцовщица Айседора, выполняя в картине свою работу, может выпадать из общей образности классического танца. В неоклассике она уже не будет белой вороной, а при постановке спектакля в стиле модерн она... потеряется в родной стихии. Исчезнут контрасты.

Представьте себе, что все персонажи очень чувственные, очень жеманные, с некой египетской или древнегреческой пластикой, заимствованной из фресок, рисунков и керамической посуды. И все герои выражаются только жестами. Фактически танцевальной пантомимой.

Хореограф не будет во всем следовать деталям ее трудогового облика. Суть не в том, что она танцевала без обуви. Традиционные пуанты издали тоже можно принять за босые ноги. В ресторане она появится в обуви. И первый свой этюд она исполнит в туфельках. Перед танцем проведет рукой по полу — грязно! Второй этюд, близкий к концертному исполнению, — босиком. Для нее освободят ресторанный стол, и заказчики усядутся вокруг. Один из них выложит на угол стола деньги, и он же по-хозяйски заглянет ей по юбку. Пощечина! Оторопевший заказчик оцепенеет на несколько секунд, тишина в зале, и звук торопливых шагов скандалиста к месту конфликта. Успел!

Несколько слов о скандалисте.

В будуаре Сергей не будет громыхать рядом с Айседорой в настоящих хромовых сапогах. Их дуэт будет классическим, в чем я убежден, но оденем его в одежду а-ля крестьянская, очень близкую к традиционной балетной. В будуаре он небрежно сбросит перед танцем накинутый на плечи шикарный халат, подаренный Айседорой.

Перед «Кафе на Тверской» Сергей может приглядываться к фраку танцора-автомата. Иные завсегдатаи богемы пройдут во фраках. Мы для наполнения действия танцем направим к ресторану франта со своей дамой. Она притворяется, что стесняется заходить в ресторан (короткий дуэт), который прервется сценой с карманным воров и щедрой благодарностью стареющей дамы. А из ресторана появится пьяное трио: аристократ с двумя дамами. Одна из них просит: «Хочу посмотреть танец автомата». Мужчина бросает в копилку пятак и, пока уличный артист исполняет свой номер, выделяет такие пьяные степ-движения, что женщины чудом успевают подхватить падающего кавалера и увести за кулисы.

Когда у Сергея появится возможность купить на заработанные деньги джентльменское одеяние, он, глядя на танцора, закатает рукава и выпустит сермяжные манжеты.

Мы дополнили недосказанные в либретто мысли действиями и танцевальной пластикой.

Совершенно иные краски появятся у хореографа при работе над композиционным планом либретто «Легенда». Там остались сценарные штампы нашего времени с незаконченными танцевальными эпизодами. И хореограф воспользуется своим правом на трактовку событий, на дополнение или изменение смысловых задач.

Мы тоже начнем править свои же сюжеты, не дожидаясь пока постановщик не примется беспощадно исправлять наши ошибки и промахи, меняя акценты и жанровую окраску.

Значит, постановщик может изменить и жанровую окраску произведения?

Конечно. Если мы назначим Аксулу (волшебницу) и Жекебая главными героями, тогда Сабыр и Раушан перестанут быть *героями легенды конкретной местности*, потому что сказочные персонажи сменят жанр произведения, и сюжет перейдет в жанр волшебной сказки. Тогда мы не вправе оставлять в названии спектакля слово «Легенда». Легенда, как и былина, — это повествование о якобы реальных героях. Таким был Илья из Мурома. А это место или местность исследователи могут показать также как и легендарную Тмутаракань в низовьях реки Кубань или следы града Китежа, погрузившегося в озеро.

Повернем свои мысли к эпизодам сюжета. Нам надо определиться с танцевальными фразами, контактами, мизансценами и вставными танцевальными номерами.

С сюжетным «жиром» в легенде «Жекебай»?

Как же так, мы критиковали маститых хореографов за «жирные» эпизоды, а сами пытаемся оправдать необходимость *наших вставных номеров*?

В легенде и либретто вроде бы не было намеков на отвлеченные образные танцы. Прочитываю еще раз...

Ах, вот где спряталась возможность для сольного (парного) и женского массового танца — в сцене сватовства (третья картина).

Ритуал сватовства, в котором танцевальные действия не предусмотрены. Нет их и в тексте легенды. А в нашем

сюжете прописаны «Танец сережек» и «Поясок». Это мы с вами научились писать балетные либретто и предусмотрели в тексте наполнение эпизода танцами (написали в скобках), чего может не быть в тексте народной сказки.

В сцене брачных испытаний есть показательная борьба жениха с одним из друзей Сабыра. Это хорошо. Вспыхнет небольшая потасовка между Сабыром и Жекебаем. Дадим возможность свахе показать себя в танце, но не тогда, когда преподнесет дар Жекебая — сережки (звонкий бисерный танец двух солисток), а когда вынесет поясок. В этом массовом женском танце она солирует, величественная и дородная, «защелкивая» своим телом в фигурах танца концы пояса.

В танце призраков задействуем 4–6 танцовщиц с развевающимися полосками ткани. Этого будет достаточно, чтобы показать снежную вьюгу, если присутствующие на сватовстве не будут сидеть праздной свитой королевы при выборе невест (балет «Лебединое озеро»).

Одна из снежных призраков прикоснется к пояску, взглянув на Жекебая: «Привет от волшебницы», — и поясок загорится разноцветными мигающими огоньками (это совсем не трудно сделать сегодня). А когда Исабек примерит поясок на Раушан, свечение прекратится... Полная темнота на несколько секунд.

А вот эту фразу из первых фрагментов сказки: «Он (Жекебай) представляет себе, как сможет воспользоваться платком», — опытный хореограф вычеркнет из текста. Не будет терять время на поиск образных действий, объясняющих зрителям *планы* Жекебая. Зачем ему наплывом показывать будущее сватовство, чтобы потом повторять свершившееся?

За наивными эпизодами в сюжете «Солнечный клоун» скрываются гуманизм и доброта по отношению к животным. Мы не спрятали от детских глаз жестокость дрессуры и мечту о свободе артистов, живущих в неволе. Спасли одного пингвина, об остальных пингвинах, оставшихся в клетке, дети не вспомнят. Они не задумываются еще о таких сложных философских вопросах, а поступок Олега и Ларисы будут помнить. Дети приходят в цирк, чтобы посмотреть на выступления зверюшек, и цирк воспринимается ими как нечто праздничное. Хорошо, что им не показывают задний двор, зверинец цирка.

Либретто балета «Солнечный клоун» как такового у нас еще нет, и, казалось бы, говорить не о чем. Хотя разрозненными эпизодами образ спектакля появился, и для фантазии балетмейстера осталось огромное поле деятельности. Второй акт у нас не имеет достаточного танцевального наполнения, кроме репетиции пингвинов и действенного дуэта Олега с Ларисой, где они вдвоем «озвучивают» юным зрителям гамлетовский монолог: «Быть на свободе пингвину или не быть».

Станцевать монолог Гамлета без показа убиенных его родственников невозможно. А у нас за коробкой прячется пингвин, который может выбежать из своего укрытия и в нужный момент начать ластиться и к Ларисе, заглядывать в глаза... Ей не устоять, не отвернуться от наивного пингвина. Проблема-то вот она, перед глазами зрителей.

Как бы то ни было, с этим вопросом мы разобрались.

Вся беда в том, что у нас в работе балет-шутка, а причин для смеха практически нет. Как же так получилось — клоун есть, а смеяться не над чем? В чем дело? Клоун умеет разыгрывать зрителей, смешить их до колик в животе. Он должен, обязан шутить и за кулисами (вне арены цирка). Ради зрителей, пришедших смотреть балет.

Мы смогли показать в будущем балете «Скандалист» танцовщицу Айседору в работе, сможем показать и работу клоуна в танцевальной пластике. Все равно это откровенные трудовые процессы. Значит, нам надо искать **бытовой юмор** для личной образности героя.

Мы привыкли к тому, что во многих спектаклях применяются боевые приемы в танцевальных движениях и поединках, используется бутафорное оружие. Поэтому мы должны справиться с нашей шутовской задачей.

Ах, вот оно что?! Оказывается, давать советы легко, и с критикой мы на короткой ноге. Нам палец в рот не клади, откусим. А тут растерялись... Все-таки какие шутки сможет преподнести клоун, отработав свой номер? До шуток ли ему за кулисами?

Что предпринять? Зачем я взялся за балетмейстерскую работу, которая получается не у каждого?

Вот где прячется моя самоуверенность!

Надо же, говорил я как-то сам себе, что образ шута — крепкий оселок, но сунулся в эту проблему со своими

размышлениями, не представляя себе трудности работы и прелести веселой жизни клоуна!

Извините меня, господа хореографы, я балагурил сейчас о жизни клоуна. Сам себя раззадоривал. Мне надо придумать хотя бы одну шуточную сцену, чтобы не ударить в грязь лицом с поиском шутки. Со второй шуткой, надеюсь, будет легче. Не потому что они появятся друг за другом, а потому что мне надо побороть в себе чувство неуверенности.

Допустим, занавес открывается.

Перед выходом на арену разогреваются группа гимнастов. Их движения, растяжки и прыжки ненамного отличаются от балетного экзерсиса. Гремят аплодисменты. Появляется Олег, отработавший свой номер. Мимоходом набрасывает на голову одной из гимнасток свою огромную клетчатую кепку, которая скатывается ей на глаза. Девушка бросает кепку вслед Олегу, который утиной походкой идет в сторону зрительного зала. Он может поймать ее и покрутить на пальце...

Смешно? Мне, как балетмейстеру, вроде бы да. Я придумал эту смешную походку и обул Олега в ботинки полуметровой длины. Обхохочешься, а зрители... почему-то не смеются. И то правда, каждый второй клоун надевает для выхода на арену необычные штиблеты.

— Ну-ка, Олег, наступи сам себе на ногу, споткнись, падай...

Не смешно!

Убираем спотыкания и падения, а тут некстати выехала на одноколесном велосипеде Лариса и столкнулась с Олегом, наехала ему на ногу!

— О-о! А-а! — прыгает Олег на одной ноге, зажав в руках покалеченную. Лариса подбегает к Олегу, а он с болезненной гримасой расшнуровывает ботинок и ставит его перед собой на коробку для одежды.

— Где ударила? Здесь? — беспокоится Лариса и растирает ему щиколотку.

— Нет...

— Вот тут? — гладит пальцы ноги.

— Дальше...

— Куда еще дальше?

— Ты наехала на носок ботинка! — указывает пальцем и... в хохот. Лариса шлепнет его по плечу за розыгрыш, и,

надеюсь, зрители поймут шутку Олега даже на расстоянии и без слов.

Ура! Наш шут смог создать смешную ситуацию. Потом он снимет ненужные артисту балета штиблеты, а Лариса уйдет на арену.

Появится Ворчун с пингвинами...

— А где вторая шутка? — спросят нетерпеливые читатели.

Еще не придумал. У кого-нибудь из вас, господа хореографы, есть припрятанные шутки, понятные в пластике? Я очень надеюсь на ваш юмор. Вытаскивайте свои задумки из запасника, раскройте перед зрителем свою *эвристику*.

Чаще вспоминайте свои записи, не стесняйтесь, а я тем временем под собственное «ля-ля-ля» в образе балетмейстера займусь растяжками, помогу мысленно какому-то акробату закинуть ногу за голову или после какого-то движения усядусь на шпагат. Пройдусь походкой клоуна, столкнусь с Ларисой, с воплем и ужимками проскачу метров десять, чтобы быть поближе к зрителю и привлечь все внимание к себе, погримасничаю, изображая боль, и закончу свое шутковство веселым смехом.

Подсчитаю количество тактов, определюсь с ритмом, с какими-то паузами. Надеюсь, вам понятно, чем я сейчас занимаюсь?

Я составляю композиционный план, точнее, фрагменты сцен второй картины, и помню, что для пьяного дебошира (первая картина) еще не найдена причина конфликта с лотошницей, и мы до сих пор ни разу не упоминали слово «подтекст». А в действиях Олега он присутствует. Олег придуривается!

Действительно, ни при сочинении либретто, ни при составлении эскизных вариантов композиционного плана не попадалось забытое слово «подтекст». Даже не было намека на него.

Сознаюсь, эпизоды с подтекстами нам встречались, но было желание собрать как можно больше известных вам разнохарактерных примеров. С этим термином в теме «Драматургия танца» мы определились коротко, что это *второй смысл, истинные чувства по отношению к происходящему и окружающим, как бы скрытые от них, но высказанные самому себе (зрителю)*.

А на кого же еще может быть ориентирован подтекст, кроме как на наше окружение? Хотя перед зеркалом мы откровенно высказываем всю гамму чувств и воображаемому лицу, и себе, в эту минуту достойному похвал или порицания.

Значит, подтекст — очень редкое и трудное действие для воплощения в танце, словно добрая или скабрёзная шутка с намеком, несущая в себе двойной смысл. И хорошо, если рядом есть объект, к которому он обращен.

В шуточной сцене клоуна с Ларисой мы использовали подтекст в действиях, связанных с длинноносыми клоунскими ботинками. Олег притворяется перед Ларисой и гимнастами. Ему совсем не больно. Ее случайный наезд он использовал для розыгрыша. Пока она подходит к нему, Олег подмигивает зрителям (это мелкий жест) или дает им понять, что это шутка, и... опять начинает притворяться. Разве это не подтекст?

Вот этот, второй смысл — притворство — артист должен донести до зрителя крупным жестом и пластикой.

В поиске действий к образу пьяницы у хореографа *могут появиться не очень приличные краски, связанные с поведением таких людей.*

И вовсе не из-за того, что с подачи огромной махины телевизионной индустрии мы, зрители и авторы, привыкли к шокирующему, сенсационному взгляду на события или к сюжетам «ниже пояса». В иллюстрации эпизода, который предлагаем в качестве примера, невозможно пройти на грани фола, не свалившись в ту или иную сторону. Главное — не сказать лишнее, не переступить грань, не впасть в пошлость. Иначе зритель может выключить телевизор или уйти из зала, но ведь это не решение проблемы. Значит, *надо останавливать себя.*

И если такая шутка все же появилась, надо ее записать, а позднее придумать что-то иное. Допустим, на этот час образ конфликта хулигана с лотошницей сложился следующим образом. Пьяный мужчина в широченных штанах и помятом пиджаке, покуролесив на площади (сцене), остановился перед лотком с мороженым. Качаясь, читает ценник и отходит к ограде (кусту или дереву). Отвернувшись от зрителей, засовывает руки... непонятно куда, оглядывается, имитируя, будто... справляет малую нужду.

Лотошница, Лариса и девочки плюют в его сторону и отворачиваются, а мальчишки измываются над ним. Когда

пьяный мужчина разворачивается к зрителям, оказывается, что он подсчитывает на ладони монеты... Подходит к лотку. Теперь ребятам неудобно, что они издевались над ним.

— Продай мороженое, чуток не хватает! — мужчина бросает мелочь на лоток.

Продавщица отказывается.

— Ах, так! — хулиган нахально лезет под крышку лотка, и где-то здесь к действию подключается Олег.

Конечно, при сочинении и поиске действий могут появляться непристойные фантазии, и эта картинка не самая худшая. У хореографа есть еще время, чтобы облагородить свои же измышления.

Нас можно понять — мы ищем причину для конфликта персонажа, непохожего на правильных героев балетных спектаклей, и для его последующих действий. Ведь автор либретто мог не расписывать начало конфликта, только обозначить его словами: «Пьяница из хулиганских побуждений вступает в конфликт с лотошницей». Он явно рассчитывал на фантазию хореографа.

В этом-то эпизоде где прячется подтекст?

Он в сознании зрителя.

Постановщик и артисты выстраивают сценическое действие и «тексты» в событии так, что зрители из зала представляют себе из зала одно, а когда мужчина развернется, поймут свое неверное предположение и посмеются над собой — в действиях мужчины, подсчитывающего свои монеты, нет ничего неприличного.

Теперь вспомним концертный номер «Умиравший лебедь». Автор не вложил в пластику танца какие бы то ни было переживания. Он показал благородную смерть, а зрители переживают, желая в душе помочь умирающей птице взлететь, и чувства, переживания птицы рождаются в сознании зрителей. Это и есть тот самый двойной реализм образа, созданного артисткой, и появившийся в воображении зрителя. Он родственен общечеловеческому настроению, которое появляется, когда мы смотрим хоровод «Березка». Кто-то из нас может расчувствоваться...

Зрителям нравится мечтать. Мы любим сказки наяву.

В концертном номере Н. Надеждиной «Блоха» и название, и танцевальные действия построены на подтекстах — это шутка балетмейстера.

Определившись с дополнительными эпизодами, где есть подтексты, мы можем предложить сюжет с образом шутника-клоуна для постановки. При этом еще две-три шуточные сцены не повредили бы спектаклю.

**ЛИБРЕТТО БАЛЕТА «СОЛНЕЧНЫЙ КЛОУН»
В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ, С ПРОЛОГОМ**

Герой сценария — наш современник, знаменитый клоун России Олег Попов, который и ныне (в 78 лет!) выходит на арену цирка, приезжая на гастроли в Россию из Германии.

Действующие лица: Олег — коверный клоун, Лариса — артистка цирка, Ворчун — дрессировщик, директор цирка, пингвин, хулиган (пьяница), репортеры, отдыхающие, жена директора, дети и т. д.

Артисты балета, занятые в спектакле, могут появляться перед выходом на арену (в нашем случае — уходить за кулисы) со своими собачками, кошками и иной домашней живностью.

Первый акт, пролог

За домами виден залив (широкая река).

В некий город приехал цирк, взбудоражив его малолетних жителей. Короткое рекламное представление (смотрите варианты-пародии, предложенные нами) и, конечно, выступление клоуна со своим смешным номером (такой танцевальный номер надо бы придумать). Директор готовится к встрече с прессой, а во время фотосъемки вместо его жены — артистки кордебалета ему под руку подлезет обезьянка. Директор-то планировал увидеть рядом с собой в газете совсем другое лицо! Повторить фотосъемку!

Фотовспышка, темнота...

(Смена декораций.) Площадь городка, вдалеке цирк-шапито.

После рекламной фотосъемки клоун и Лариса пойдут прогуляться по поселку в окружении детворы, а когда Олег снимет клоунский нос, клетчатую кепку и вычурные штаны, он явно разочарует юных поклонников и останется наедине с Ларисой.

Лирический дуэт прервется появившейся продавщицей мороженого. Олег подбежит к ней, а тут уже очередь, и вместе с детворой у него начнется какое-то шуточное действие. Дети знают, что он клоун, и не подпускают к лотку — просят

изобразить что-нибудь... Пока они с Ларисой исполняют номер для ребят, появляется пьяный мужчина в широченных штанах и помятом пиджаке. Покуролесив по площади, он остановился перед лотком с мороженым. Качаясь, читает ценник и отходит к ограде (кусту или дереву). Отвернувшись от зрителей, засовывает руки... непонятно куда, имитируя, что справляет малую нужду.

Лотошница, Лариса и девочки отворачиваются, а мальчишки измываются над ним. Когда пьяный мужчина разворачивается к зрителям, оказывается, что он подсчитывает на ладони монеты. Подходит к лотку. Теперь ребятам неудобно — они издевались над ним...

— Продай мороженое, чуток не хватает. Может, кто добавит? — мужчина нахально попрошайничает у детей и, не дождавшись подношений, бросает мелочь на лоток. Продавщица отказывает.

— Ах, так, — он лезет под крышку лотка, и где-то здесь к действию подключается Олег.

Этому мужчине Олег и преподаст урок с применением цирковых приемов, допустим, что это мимический номер «Стекло». Все движения хулигана наталкиваются на точные встречные ответы Олега. И когда пьяный, потеряв контроль над собой, повторно вознамерится лбом пробить «стекло», дети поднесут Олегу кирпич или урну: «Выбирай защиту!» Последует «бум!» — хулиган «поплывет» за кулисы.

Праздную победу над хулиганом, Олег пойдет впрысядку, хлопая себя по груди на радость детям: «Вот какой я молодец!»

Второй акт

Закулисное помещение перед выходом на манеж.

Группа гимнастов разогреваются, готовясь к выходу.

Гремят аплодисменты. Появляется Олег, отработавший свой номер. На нем огромные ботинки. Мимоходом набрасывает на голову одной из гимнасток свою огромную клетчатую кепку, которая скатывается ей на глаза. Девушка бросает кепку вслед Олегу, который утиной походкой идет в сторону зрительного зала. Он может поймать кепку и покрутить на пальце, а тут некстати выедет на одноколесном велосипеде Лариса и столкнется с Олегом, наехав ему на ногу!

— О-о! А-а! — прыгает Олег на одной ноге, зажав в руках покалеченную. Лариса подбегает к Олегу, а он подмигивает зрителям и с болезненной гримасой притворяется, разыгрывая девушку. Расшнуровывает свой ботинок.

— Где ударила? Голень?

— Нет...

— Вот тут? — гладит пальцы ноги.

— Дальше...

— Куда еще дальше?

Олег указывает пальцем на удлиненный носок ботинка... и хохочет. Лариса шлепнет его по плечу:

— Тоже мне шутник, я-то серьезно! — и отъезжает за кулисы.

Появляется Ворчун с пингвинами, а перед выходом на арену заставляет пингвинов повторить свой танец. одному из них хочется плавать, нырять, но дрессировщик неумолим. Предлагает рыбку. Пингвин отказывается. Он отбегает к зрителям, обращается к ним за помощью. Пытается нырнуть в оркестровую яму — музыканты отгоняют!

Дрессировщик угрозой или стеком загоняет беглеца в молчаливый ряд пингвинов...

— Повторить номер! — и когда он кланяется зрителям, пингвин отбегает и прячется за коробку.

Клоун, прогуливаясь рядом, сочувствует ему, прикрывает своим телом, жонглируя мячиками.

Пингвины нарочито смотрят в другую сторону. Дрессировщик там ничего не видит, и дети из зала ему не помогают. На его вопрос: «Не видел ли беглеца?» — клоун пожимает плечами, роняет шарик. Пингвины бросаются ловить его, отвлекая дрессировщика от коробки, а Олег отбегает за ширму, и через несколько секунд выскакивает парочка борцов — клоун с пингином! Дрессировщик обрадовался внезапной помощи, но зря! Это оказалось шуткой клоуна — «Нанайской борьбой». Его разыграл и даже обидел Олег известным зрителям концертным номером!

— Ваш выход, дрессировщик! — торопит ведущий программы. С бодрыми подскоками Ворчун уходит вместе с пингвинами на арену.

Клоун не знает, как выйти из затруднительного положения. Пытается убедить пингвина, чтобы он не покидал цирк, а пингвин твердит одно и то же: «Хочу свободы!»

— Что с тобой поделаешь! — клоун зовет свою Ларису, пингвин доверчиво прижимается к ней и, заглядывая в глаза, просит: «Пожалуйста, помоги».

— Тебя ждут аплодисменты, слава, дети... ну, ладно, — они обсуждают возникшую ситуацию (дуэт-сговор с понятной для зрителей проблемой), прячут пингвина. — Сиди тихо!

Дрессировщик возвращается после выступления, пингвины поворачиваются к клоуну и Ларисе.

— Все хорошо!

Загнав пингвинов в клетку, дрессировщик с директором цирка, бегло оглядев помещение, уходят на поиски беглеца.

Т р е т и й а к т

Берег моря или широкой реки.

Среди отдыхающих появляются клоун и Лариса. Они прикрывают собой от людских глаз пингвина и отходят с безразличным видом, указав ему в сторону воды.

Люди не сразу замечают любопытного пингвина, но потом затевают с ним веселую игру, которая не нравится пингвину — ему надо бы быстрее к воде! Кто-то из детей побежал в цирк, чтобы предупредить о сбежавшем пингвине. Олег с Ларисой начинают беспокоиться. Заметив приближающегося Ворчуна, прячутся.

Ворчун с директором прибежали на берег. Теперь отдыхающие помогают пингвину, мешая ловцам. И, когда появятся другие артисты цирка, Олег с Ларисой начнут помогать пингвину.

Конечно, вместо пингвина отдыхающие накроют полотно Ворчуна или директора цирка, а пингвин уже подошел к воде, поймал солнечного зайчика, положил в ладони Ларисы, махнул крылом на прощанье и бросился в воду. Люди вместе с Ворчуном и директором цирка идут вдоль берега...

Печальный клоун, расстроенный расставанием с пингвином, заметил перед собой солнечное пятно. Свет на сцене приглушается. Это Лариса фонариком или лазерной игрушкой передает ему прощальный привет пингвина. Начинается танцевальный вариант знаменитого номера Олега Попова.

Клоун поймает солнечного зайчика и подарит зрителям. По рядам зрительного зала побегут разноцветные блики.

Ну вот, наконец-то мы определились с сюжетом о цирке. Если вместо Олега Попова балетмейстер героем балета назначит Леонида Енгибарова или кого-то другого, я думаю, что он не сможет найти что-либо более теплое и равнозначное номеру О. Попова «Солнечный зайчик». А если поискать?

И только сейчас, перечитывая либретто балета «Последний день империи», появилось желание приглушить лишние эмоционально-сатирические краски во втором акте. Поступить с оглядкой на моральную цензуру, как поступил Р. Захаров с «Бахчисарайским фонтаном», не акцентируя внимание на постельной озабоченности хана Гирея, пусть даже в ущерб атмосфере события.

Я должен учитывать грядущие установки и моральные границы, которые могут внести коррективы в мои фантазии в сюжете «Последний день империи».

Поэтому рассмотрим возможные варианты изменений.

Если уберем из сюжета образ Распутина, тогда со вторым актом без этой мерзкой фигуры, бросающей тень на образ императрицы, придется расстаться. Но как поступить балетмейстеру с исторически достоверными событиями, которые мы смогли совместить с возможностями танца? Сочинить иной образ события или пойти по другому пути — найти собственные образные эпизоды?

Лучше что-то сократить или добавить.

Признаюсь честно: я в растерянности. Дело в том, что я люблю своих героев как автор и как человек, которому российский народ и его герои дороги даже со своим нынешним наносным обликом. Хочется верить, что новое в характере народа — временное. Под соусом подражания новомодным стандартам я вижу добрые сердца и души многих наших современников. Пусть не у всех, но те же Есенин, Николай II, Ленин и Сталин были когда-то в сердцах миллионов.

А Григорий Распутин? Махинаторы и жулье были, есть и будут. Поэтому *святого старца оставляю в сюжете*, он нам нужен, тогда как с образом остальных героев поработаем.

С чего начнем?

Ба! Так ведь у нас есть служанка, которая из любопытства осталась подглядывать за действиями святого старца (якобы беспокоясь за свою царицу). Она-то и примет меры, когда потерявшую контроль над собой императрицу

Распутин поведет или понесет в будуар, а придворные, спасая честь Александры Федоровны, убьют его и выйдут из будуара, вытирая кровь с оружия. И царю оставлю смысл его реплик. Конечно, количество подтекстов в этом акте не поубавится, их в спектакле предостаточно.

Несмотря на то, что многие сцены в этом сюжете проходят с эмоциональным накалом с той и другой стороны, бесконтактный конфликт Николая II и Ленина проходит тоже с **группами поддержки**, которые значительно **усиливают их действия**. Чаша весов склоняется в ту или иную сторону, и это должно быть подчеркнуто действиями сторонников, дезертирами и предателями.

— Куда, крысы? — окрик царя, но бегут с чемоданами придворные и офицеры.

Кинохроника тех лет полна кадров отплывающих пароходов, переполненных палуб и трюмов. Сбегали те, кто своей преданностью бравировал, тогда как другие дрались и погибали.

И что интересно, в эти годы в песнях звучала высокая лирика и патриотизм среди белых — монархистов и красных — идущих во власть! Был сплав высоких слов и бескорыстного подвига. Все это и сейчас живет в душе россиянина, для которого на людях и смерть красна, если он убежден, что идет в бой за праведное дело. Не будет заранее оговаривать в контракте цену своего подвига. Я уверен, что *нет в помыслах россиянина желания оценивать любовь к Родине и к отчужденному дому в рублях.*

В эпизодах, где много лиц или внимание зрителей надо направить на яркое действие, которое никоим образом нельзя приглушать, появляется необходимость в указывающих действиях, чтобы зрители не упускали из вида другой персонаж. Усиление образа и действий лица, проходящего в эпизоде вторым планом, достигается простым способом. Кто-то из участников события своими действиями периодически отвлекает и направляет внимание зрителя на лицо второго плана.

Мы уже применяли подобные приемы в сюжете «Скандалист», когда официант активно следил за продвижениями Сергея, акцентируя своими действиями внимание зрителя на необходимых эпизодах.

Тот же самый эффект, но более крупным планом, мы использовали, приковывая внимание зрителей к Николаю II,

когда он, проявляя свой гнев, решает судьбу «возмутителей спокойствия». Танцевальный ансамбль замирает в моменты принятия решений. А в картине, где властвует Распутин, придворные даже под гипнотическим воздействием святого старца должны активно и подобострастно оглядываться на реакцию царя, бездействуя.

Не лучшим образом решены режиссером-хореографом Р. Захаровым действия «группы поддержки» — женщин гарема во втором акте «Бахчисарайского фонтана». Бездействие жен лишает исполнителя роли Гирея возможности донести до зрителя переживания героя. Автор перегрузил Гирея мелкими пантомимическими действиями и позами в то время, когда перед ним и рядом с ним проходят активные танцевальные действия, а весь гарем сидит, ничего не предпринимая, *не замечая изменение настроения мужа и господина, будто бы не покидавшего пределы своего дворца.*

Здесь недостаточно сидеть и смотреть в сторону хана. Женщины должны бы высказаться крупным жестом — телами: привстать, повернуться, всплеснуть руками или всей «гаремной массой» придвинуться к Гирею и отступить, чтобы вновь... Так нет, сидят как примы-балерины на торжественном банкете — каждая сама по себе.

Мы охарактеризовали действия персонажей в дуэте Айседоры и скандалиста. Они друг перед другом играют роль романтиков бескорыстной любви. Подтекст скрыт в действиях людей, чей промысел связан с обманом, когда свои поступки им приходится прикрывать «маской».

Может, это... неправильно, что при сочинении событий иные авторы не уделяют достаточного внимания «подводным течениям» в конфликтах и довольно скользкому термину «подтекст»? И, наоборот, действия некоторых героев расписывают подробно. Мы старались заглядывать в их души, увлекались фантазийными красками и не прятали свои мысли за терминологией. Отмечали в сюжетах не мудрствуя лукаво: он (она) сказал ей (ему) в лицо одно, а зрителям — то, что он (она) думает на самом деле о ней (о нем).

Да, в танце можно использовать действие, *сказанное в сторону*¹ — *аpart*, но можно ли, вопреки многовеко-

¹ *Apart (фр.)* — в сторону.

вым установкам, фразу о том, что он на самом деле думает о ком-то, или *мысленный разговор с кем-то показать действиями*? Особенно при отсутствии партнера в это время на сцене.

В моем подсознании тоже удобно устроились приемы вековой давности, которые подсказывают: нельзя!

Но я говорю: можно, если вызовем дух партнера без каких-либо приемов спиритизма и волшебства, используя современные возможности.

Стоит нам только протянуть руку — решение тут как тут... В наших руках — обыкновенный телефон и другие атрибуты нашего времени с возможным вторым планом — наплывом. Например, фотоальбом, или видеоизображение, показанное подруге, а героиня переходит в ее воображении в иную действительность...

Прочитывая либретто, хореограф обязан помнить и о **предметах — приметах времени**, которые смогут добавить краски в эпизоды. С ними герои будут производить какие-то действия.

А рассуждения о них начнем с обычной телефонной трубки.

Где можно применить в наших сюжетах телефон?

Во времена Есенина телефон был дорогим удовольствием, и не все могли пользоваться им. К разговору по телефону относились серьезно — телефонистки могли подслушивать. Поэтому в «Скандалисте» телефон не появится. А придворные царя Николая II могли пользоваться этим аппаратом.

Много позднее он стал узнаваемым атрибутом, а с автоматизацией соединения абонентов появилась возможность использовать различные словесные манипуляции.

Разговор по телефону может предварять события, а следом появятся сцены приготовления, волнения (действенный танец).

В либретто «Валентина» *декольтированная особа выносит телефон. Корольв возьмет трубку.*

— Кто-то придет!?

Начинается нервная суэта, люди прихорашивают, выкатывают зачехленный макет, похожий на ракету. Обычные приготовления к встрече.

Разве современный зритель подобные действия поймет иначе?

В бюро торжественно входит Берия с сопровождающими лицами. Приоткрытый макет ракеты рассматривает только он, остальных остановит охрана. Бегло оглядев макет, Берия заинтересованно обходит декольтированную секретаршу. Она слишком близко подошла к макету. Почувствовав открытый, непристойный интерес к себе, женщина встает в общий строй, но уже замечена любвеобильным Лаврентием.

Теперь мы заполним первую пустую рамку в либретто «Валентина» на странице 352 и оправданно введем в действие Лаврентия Берия.

Кроме того, привычные для нас переговоры по телефону — это явный бесконтактный дуэт, узнаваемый и понятный зрителю. Заметьте для себя, что статья или снимок в газете тоже могут стать причиной семейного конфликта.

Задаю вопрос хореографам: почему современные предметы быта с трудом входят в сценический обиход?

Уверен, что вы еще поблагодарите тех, кто применил впервые предметы быта в действиях и придумал «наплывы», о которых некоторые из вас отзываются с пренебрежением — избитые приемы!

Конечно, в чем-то я с вами согласен. Были в «наплывах» воспоминания, сны, мечты и видения, но кто вам запрещает контактировать по телефону? Или следить за чьими-то действиями, установив где-то скрытую камеру — сцена подсматривания в замочную скважину станет и современной, и сценической. Вы ее приблизите в ином цветовом решении к глазам зрителя.

Может, у вас есть иные способы кроме предложенного мной, чтобы усыпить ревность звонившего, объяснив (показывая): «Я уже сплю», — и продолжить флирт с кем-то, посмеявшись над доверчивым воздыхателем (воздыхательницей)? А у меня есть и такой способ. При этом пусть кто-то на другом конце провода продолжает романтическую вариацию в своих мечтах о том, кому звонит. Разве это не танцевальное трио?

А бесконтактный дуэт, где один из партнеров явно притворяется, пудрит нос и прихорашивается, чтобы, отложив трубку, уйти в ночной клуб? И... продолжение следует.

Этот эпизод мы не выкрали из известной оперетты «Летучая мышь». Так у нас сейчас происходит в жизни.

Не суть важно, где мы родились, где живем. Нам наша жизнь видна из наших окон или в нашей квартире. И события, которые наверняка могут происходить как у нас, так и в соседнем подъезде, в чем-то схожи.

Поработаем над эпизодами, которые условно обозначим как сельский и городской, в которых должны «заговорить» *предметы современного быта*.

Допустим, не кто-нибудь, а вы — хореограф, сами поехали к матушке в деревню, где нет телефона, и встретили там забытую любовь, а домой, чтобы усыпить подозрения жены, *пошлете телеграмму или сообщите по мобильному телефону: «Задерживаюсь»*. А тут, кстати, пройдет сельский почтальон мимо материнского домика, и тогда *появление симпатичного почтальона в вашей городской квартире с весточкой от вас* позволит вашей жене пожаловаться почтальону: «Некому гвоздь прибить и повесить картину. Поломалась ножка у стульчика, а...» — юноша не поймет намеков и уйдет. Теперь она *пригласит по телефону любовника, подготовится к встрече, которая закончится дуэтом возлюбленных с финалом в соседней комнате*.

А при повторной встрече голубков вы тут как тут! Ваше внезапное появление произойдет в начале третьего, городского эпизода. Вам до этого момента было не до жены.

В деревне вы, как Золушка, трудитесь в огороде, когда появляется она, соседка — ваша незабываемая любовь. Конечно, вы успеете поведать ей о своих незатухающих чувствах и только соберетесь перемахнуть через плетень... А тут вдруг люди, ее муж... Соседи уйдут в дом, а вы опять возьметесь за тяпку? Вроде бы да, но только тут *появится сельский почтальон, и вы напишете текст телеграммы, которая нужна для дальнейших действий*.

Соседка отправит мужа на работу, а дальше... Вы окажетесь в страстных объятиях друг друга в чьем-нибудь огороде. И надо же — появятся сельские ребята, которые затеяли игру, допустим, в прятки. И вы прячетесь за кустом, потому что не успели покинуть гостеприимный двор. Кто-то из играющих вас заметит, а вы попытаетесь умаслить свидетеля конфетой или рублем.

Отметим, что ваша мать могла бы быть активным персонажем сельского эпизода — ругать или гонять вас метлой от

соседнего двора. И вы случайно заметили бы, что мальчик рассказывает дяде Пете о вашем визите в чужой двор. Вы спрячетесь за плетень, и мать вас не выдаст. Пока у соседей разгорался бы сыр-бор, вынесла бы ваш чемодан и выпроводила от греха подальше.

У себя дома вы найдете сюрприз в шкафу. Нет, не скелет — настоящего любовника. «Скелеты» появятся у вас и у вашей жены в душе. В квартире — благородное возмущение и шум до потолка. Любовник сбежит. Скандальный дуэт закончится такой сценой: она сидит на чемодане, и вдруг приезжает дядя Петя — мститель из деревни...

Битва за любовь закончилась, вы в нокауте. На вас рубашка в ключьях, а волосы дыбом... Теперь *вам в лицо брошена отправленная вами телеграмма* и предложено собирать вещи.

Чем закончится трагикомедия? Взаимным раскаянием, немой сценой для домысливания зрителям? Или кто-то уйдет?

Все произойдет так, как вы замыслите финал, если будете составлять композиционный план для спектакля, придуманного вами к исповеди балетмейстера.

Задумаемся, насколько мы смогли приблизить события к нашим дням с предметами быта, и заодно озадачим себя вопросом: в чем могла быть сверхзадача у выдумщика этих эпизодов и чьи сквозные действия для нас важнее?

Лично я не ставил себе образных задач и не задумывался о морали сюжета. Была попытка поиграть с приметам времени. Этюды с предметами быта — игра разума, не более. Элементарный экзерсис.

Даже если вместо вас, хореографа, героем бытовых эпизодов назначим армейского офицера или полицейского и назовем свой замысел к сюжету «Отпуск лейтенанта», изменит ли это что-нибудь? Да. Появятся новые детали события. Герой *придет домой в форменной одежде и переоденется в гражданскую*. Прощальный дуэт с женой, рюмка на дорожку — и в путь. А в сцене со «скелетом» из шкафа он бросится искать *пистолет*, но пока будет доставать *патроны*, «враг» сбежит. Приехавший дядя Петя отправит гусара в нокаут, *положит замеченный пистолет ему на грудь, скажет жене: «Пусть стреляется!»* — и покинет поле боя. Жена героя в задумчивости *выпустит, как*

осенний лист, некогда полученную телеграмму из своих рук на грудь поверженного супруга. А куда еще?

Мы обошлись без шпаги и арбалетов. Они нам не понадобились. Зрители узнают образ сельского и городского почтальона, и любовник не появится ниоткуда. *Его будут ждать, готовиться к встрече с ним. Это знания и... жизненный опыт современного зрителя, чем мы и воспользовались.* Наполнение действия присутствием детей, появившихся некстати, — это возможность рассказать дяде Пете про приезжего дядю.

Или после отъезда героя в село в городской квартире *звонит телефон*, и к его жене зайдут две подруги. Чем они могут заняться, пока героиня меняет за ширмой халат на вечерний наряд? Например, *разглядыванием семейного альбома*, что-то уточняя у хозяйки, или *займутся фотографированием друг друга*, а ей не терпится позвонить кому-то... после полученной телеграммы.

Так что у нас пока кроме бытовых и скандальных сцен не предвидятся иные интересные события. Мы накалили до предела ситуацию и задаем себе вопросы: чем закончить эту бытовую историю? Чью сверхзадачу поставим главной или оставим эти решения зрителю? Кому петь *оду*, как некогда сочиняли оду к юбилеям правителей, подчиняя все их деяния одной сверхзадаче — восхвалить? А здесь кого поднимем на пьедестал?

Смогут ли в процессе сочинения режиссерские манки помогать автору либретто или постановщику балета? Не приведут ли его к однополярным решениям? И Пушкин не догадывался о сверхзадачах и сквозных действиях, выстраивая события в своих произведениях.

Смогли ли мы вырастить сюжет балетного спектакля из банальных этюдов с предметами быта, в которых с главным героем еще не определились? Чью судьбу будем оплакивать? Или скажем зрителям: «Такова жизнь»?

Чем он хуже сюжета балета «Жизель»? Есть принц — офицер. Два женских образа, жизнь которых сложится неизвестно как. И мальчик о замеченном им событии донесет дяде Пете. Мать переживает за своего взрослого ребенка-лейтенанта. У агрессивного дяди Пети должна быть трагедия, а сюжет складывается комедией, в которой короткое развитие действий. Есть развязка события — герой

в нокауте, и кульминация — телеграмма на груди героя. Разве что «разбавим» действие мальчишеским-шантажистом, с которым лейтенант будет торговаться и, засунув ему за пазуху шоколадку, пригрозит... А дядя Петя отомстит и за паренька — бросит шоколадку на грудь «заезжему гусару», а его жене объяснит: «Мальцу за молчание подмазывал!»

Подглядывание и подслушивание — эти средства наблюдения помогут создать параллельные эпизоды. Оставим их для следующих этюдов.

Даже привычная для нас стиральная машинка и кухонный комбайн украсят интерьер и образ ленивой Золушки. Представьте себе, что после знойного дуэта с соседом по коммунальной квартире уставшая «Золушка» плюхнется на стульчик между бытовыми машинками, а появившийся сожитель застанет ее утомленной якобы от домашних забот. Хотя она всего-то *закинула в одну машину несколько тряпок, в другую — стопку бутафорной посуды и нажала на кнопки.*

Я не буду перечислять другие предметы нашего времени, которые могут сказать свое слово в современных сюжетах. Мне проще предложить их на ваш суд, если смогу применить в сюжетах фантастического *репортажа из театра будущего* или в сюжетных эскизах, не забывая, что жанровые картины с бытовыми предметами, социальными и конфликтными отношениями при акценте на смысл происходящего сводят порой на нет танцевальные тексты. А без них так же, как и без предвидения образа декораций, хореографу трудно работать над композиционным планом. Все это должно прodelьваться в комплексе.

Не без помощи художника достигаются законченность и гармония спектакля и танца. Единство замысла художника и хореографа — залог успеха и восхищения зрителя.

Законы сцены без особого ущерба позволяют использовать увеличенные до гротескных размеров мелкие детали (музыкальная табакерка, малахитовая шкатулка) или уменьшать архитектурные сооружения. Все равно они будут казаться громоздкими.

Нужны ли сценические эффекты: костер, пожар, взрывы, молнии, снег и ветер? Зрителям нужны.

Передавать через танец эти явления неудобно и невозможно, а главное — тяжело находить равноценные сим-

волы. Можно еще показать сопротивление ветру и танцы живого огня, в которых могут происходить действия, понятные зрителям. Это может быть внутренним жаром переживаний персонажа, гибелью в огне или преодолением огненной стихии.

А звуковые эффекты (шумы) отпадают сами по себе, так как все необходимое должно быть отражено в музыке. Танец в сочетании со светом и костюмами поможет зрителям почувствовать эти явления ярче и сильнее.

Иногда декорации помогают балетмейстеру распорядиться временем.

Вот как это происходит в балете «Конек-Горбунок» (художник М. Гордон). Несколько раз проплывающие облака закрывают Ивана и украденную им неизвестно у кого царь-девицу. За это время действующие лица меняют отношение друг к другу, как бы сменяется несколько кадров. Девушка в обмороке, сидит рядом — и вдруг уже спит у него на груди. Хотя сближение отношений можно было показать и в танце.

Работа балетмейстера с композиционным планом заканчивается уточнением границ эпизодов атмосферы событий и применением примет времени, без которых сцены были бы безликими. Фиксируются накал страстей и объемы времени для переживаний героев, производится необходимое усиление их действий в мизансценах, определяются ритм и тональность эпизодов.

Если в сюжете определен этот минимум, тогда балетмейстер может начинать предметный разговор с композитором.

ГЛАВА 14

АУ, КОМПОЗИТОР!

В истории искусства существуют периоды взлетов и зстоя. Мы знаем эпохи Ренессанса, Возрождения, реализма, импрессионизма в изобразительном искусстве. В танцевальных жанрах тоже есть свои периоды. В репертуаре балетных театров это эпохи М. Петипа и Л. Иванова, М. Фокина и других. Эпохами в балльных танцах стали вальс и танго, которые легко заменили довольно трудные для массового досуга мазурку, падеграс и десяток бывших модных танцев. Ныне держится из последних сил мода на И. Моисеева, Н. Надеждину и других пропагандистов народно-характерного танца и авторов хореографических миниатюр, которые без поддержки государства начали терять сегодня свою базу — истинно народную сельскую художественную самодеятельность.

Как ни странно, периоды взлетов балетной драматургии связаны с всплеском композиторских талантов своего времени, связавших свое творчество с танцевальным искусством. Нет необходимости в перечислении имен самых значительных из музыкантов, но мы их будем по необходимости вспоминать, потому что без музыки не хочется плясать.

Искусствоведы могут возразить мне, что после появления и всемирного распространения музыкальной азбуки — современного нотного письма — стало возможным пересечение музыкальных границ. Прикоснуться к музыкальным шедеврам смогло множество одаренных людей.

Вот, мол, она, причина всплеска талантов!

Так-то оно так, но не появляются Чайковские и Штраусы в разных странах после каждого выпускного экзамена в консерваториях.

Ждем, надеемся.

Грамоте обучились, а всплеска не наблюдается. В чем дело?

Может, мы не знаем, где сегодня начал фонтанировать новый талант?

Кто знает доподлинно, как начался творческий тандем М. Петипа с П. Чайковским, Б. Асафьева с Р. Захаровым, Р. Щедрина со сценаристом «Кармен-сюиты»? Было же время, когда в России рождались балетные спектакли-долгожители, жизнь которых зависит от зрителя, приходящего в театр, а не от балетоманов и музыкальных критиков с пригласительными билетами.

В церкви люди тоже оставляют свои кровные, потому что и там есть что-то нужное для души, и верующие уверены, что где-то есть Всевышний, только они недоплатили за ожидаемую благодать не только деньгами и молитвой, но и своим смирением...

Я не понимаю некоторых деятелей балетного театра, которые говорят, что *наше искусство абсолютно условное*, и если зритель пришел в театр, он должен принять наши правила игры.

Но и зритель может начать играть по своим *безусловным* правилам — понесет свои деньги в кассу в пользу другого искусства.

Такое уже произошло с балльными танцами, когда занятие для души превратили в соревнование — конкурсное шоу! Люди не перестали танцевать — они разучились танцевать или не пожелали танцевать для души то, что пропагандируется как образец досуга. Когда и как угнаться простым работникам и работницам фирм, хозяйств и предприятий за искрометными танцорами-конкурсантами? Стыдно после них вальсировать вразвалочку. Хотя когда-то это считалось нормой. Каждый желающий потанцевать мог пригласить девушку на танец и был уверен, что ему не ответят: «Простите, но я бостоны не танцую».

Проблема была с кавалерами, их часто не хватало девушкам — война внесла свои коррективы. Балльные шоу-конкурсы теряли за год сотни тысяч своих сторонников из народной базы, откуда могли поступать кадры влюбленных в красивый вид досуга — танцевать для души.

Нынешние композиторы зарабатывают себе на жизнь, штампуя шлягеры, которые, не будучи популярными,

почему-то сразу называются поп-музыкой. Хорошо, что подобные композиторы не попадают на глаза хореографам. И поделом.

На какой творческой тусовке¹ искать балетмейстеру своего соавтора, если учесть, что М. Петипа и Р. Захаров начали свою деятельность не двадцатилетними специалистами, и композиторы — авторы балетных спектаклей не были юными дарованиями. Родион Щедрин свою «Кармен-сюиту» сочинял не в гордом одиночестве, иначе увидел бы эту музыкальную картинку по-своему, но не по-балетному. Значит, кто-то был рядом. Кто-то спровоцировал и направлял его творческий процесс.

Постановщик балета «Кармен-сюита» А. Алонсо создавал танцевальный текст в жестких рамках творчества композитора и сценариста. Подозреваю, что Р. Щедрина этот плотно скомпонованный сюжет (я бы назвал его концертно-гастрольным вариантом) был навеян М. Плисецкой. Ритм, музыкальный размер, паузы, крик души и страстный флирт — все это укладывается в природу танца, и, может быть, музыка была рождена неким танцевальным форэскизом по мотивам оперы «Кармен» Ж. Бизе, *подброшенной кем-то* под горячую руку композитора, и направленно корректировалась при сочинении музыкального текста. (Я продолжаю намекать на М. Плисецкую.)

И далеко не секрет, что когда-то в императорском театре все-таки был предусмотрен и работал штатный композитор, *чье творчество было связано именно с этим видом театрального искусства. А это много значит для специалиста и для театра. Музыкант тоже должен «дышать» атмосферой театра.* Если бы мы изучали работу современного офиса по кинофильмам, мы бы представляли себе деятельность офисных работников нервным катанием карандашей, мимолетным взглядом на бумагу и многозначительной болтовней.

Значит, композиторы, мечтающие вписать свое имя в афиши, в которых пролетающие годы будут менять только фамилии действующих лиц, должны протоптать свою дорогу к балетной сцене, или балетмейстер (театр) должен начинать творческий, дружеский альянс с композитором до появления в их портфеле конкретных сценариев.

¹ Пышные богемные сборища ныне называют тусовкой.

Работая над сюжетом, балетмейстер должен договориться с дирекцией театра об оплате заказа двух-трех коротких композиций. Объяснить свой замысел знакомым композиторам, которых он сам или другие музыканты считают наиболее способными. Необходимо предусмотреть все мелочи для взаимной заинтересованности. Оплата труда — это прямая заинтересованность музыкантов, плюс создание условий для конкуренции. Может быть, только один из музыкантов придется ко двору, хотя с каждым из них надо работать добросовестно, объясняя свои цели, напевая (пританцовывая) нечто нужное для вас. Надо понимать, что не каждый композитор видит свои музыкальные образы в пластике. *Их пугает желание хореографа увязать симфонизм с репликами и действиями персонажей музыкальных картинок.*

Композитор — это музыкант, который умеет чувства и переживания героев, заложенные в литературное повествование, передать чувственными звуками.

В каждый такт своего сочинения композитор закладывает поток чувственной информации — движения души для каждого персонажа. Но ранее мы говорили о многоликости конфликта, в котором каждый участвует на своем «нерве», забывая о том, что композитор *пишет образ конфликта, не выделяя реплики и действия всех персонажей.* Он настроен на образность и чувства главного героя (героини события), тогда как все остальные могут быть не отмечены даже шепотом. И эта музыкальная каша становится пищей для пластической фантазии хореографа.

А вообще-то такое понятие, как чувство, к чему относится? Чем являются эти образные телодвижения, если они для зрителей — музыкально-пластические проявления движений души?

Если в жизненных ситуациях инстинктивные чувства — это конфликт собственного сознания с подсознанием, который в жизни приходится скрывать от окружающих, тогда как в музыке, поэзии и в танце чувства автора проявляются откровением перед слушателями, читателями и зрителем.

Любые чувственные сигналы: прикосновение, запах, произвольные позы, ритм шагов, рефлексные импульсы, — все они воспринимаются нашими чувствами. И выдают

заметный для нашего окружения ответный психологический импульс — **музыку чувств**. Люди всегда готовы воспринимать сигналы. Все мы друг для друга — окружение. А без мимики эти импульсы оставались бы только движениями мышц, хотя мимика, если быть последовательным, — такие же движения, но только лица.

В теме «Конфликт» мы говорили, что бесконфликтных ситуаций не бывает. Да, в жизни все происходит именно так, когда в событии участвуют двое и более. И если *при совместной работе с композитором хореограф предусматривает какие-то чувственные символы, то какую пластику события сможет увидеть постановщик в программной музыке, созданной без его участия?* А вот в этом вопрос.

Поэтому в сольных танцах, созданных на базе программной музыки, как бы ни пытался хореограф нагрузить действие смысловыми чувствами — сигналами, трудно найти причины, чтобы назвать их конфликтными, сюжетными, даже если автор-постановщик делал очень жесткий отбор образных движений с демонстрацией чувств. Хотя были и есть такие концертные номера (о них мы упоминали в теме «Танцевальные миниатюры»), где применена пантомима и бытовые символы, направленные к зрителю.

Сочинение образных движений — такая же творческая работа, как и сочинение сюжета и музыки для танца. Для того чтобы наглядно представить себе сложность сочинения танца в духе времени, попытайтесь реставрировать возможный характер народных танцевальных движений прошлого столетия без оглядки на профессиональные танцевальные ансамбли.

Трудности начинаются с первого шага — с поиска достоверных и в достаточной степени квалифицированных источников.

Описания и зарисовки должны быть убедительными, красочными и по возможности подробными. Изучая рисунки, известные этнографические и литературные источники, где могут быть названия движений (а это уже что-то!), удастся почувствовать стихию народного танца. Одновременно производится сбор данных об укладе жизни народа, обычаях, костюмах и, самое главное, *отбор достоверных музыкальных источников. Даже если мелодии и ритмы*

тех столетий вам не нравятся, это еще не значит, что они не нравились кому-то и когда-то.

Музыка народа — хранительница характера, ритма, темпа, поступи (манеры), а если быть точнее, законодательница образцов исконно народной хореографии.

Подтверждая неразрывность связи движения с музыкой, мне хотелось бы рассказать о встрече с Екатериной Никаноровной Павловой из поселка Петропавловский Челябинской области.

В 1959 году мне с группой работников Дома народного творчества с большим трудом (была снежная зима) удалось добраться до этого поселка, который находится в районе города Куса.

Нас-то интересовали самые обыкновенные движения — коленца, как их называют народные плясуньи.

«Проходочки да коленца я многие знала... Свои тоже придумывала. Только они по первости *во время пляски нечаянно получались*. Потом силилась вспомнить... Которые вспомнишь, заучишь. Не вспомнишь — беды нет. Коль один раз получилось, так еще придет, к своему месту попросится. Я так разумею: *одни коленца в ногах рождаются, другие в душе живут, а бывает, в песне-пляске услышишь*. Какие коленца помню — показать могу. Вроде бы праздника нет, уважу. Так и быть... Пойду соседушек позову. Посидим, попоем, а там и попляшем».

Спрашивали мы и про кадрили с фигурами.

«Не слышала про такое. Может, это барская выдумка, чтоб на своих гуляньях чем-то выделиться? Парами выходили люди на пляску, но чтоб фигурами... Нет, не знаю».

Действительно, какой с нее спрос. Она ничего не знала о кадрилях, или в этой местности кадрили не была модной, но наша экспедиция не нашла образцы уральской кадрили. Может, мы плохо искали?¹

Права была эта плясунья в главном: новые движения рождались в песне-пляске — под музыку. Значит, музыкант — соавтор танцора (хореографа) при сочинении движений.

¹ После введения на Руси Петром I «Кадрилей» (балов для знати) французский танец вчетвером или четырех пар (guadrille) популярным бальным танцем из четырех и шести фигур вошел в столичный быт, не получив широкого распространения. Слишком усложнили его, а сельчан — народ, не обучали.

Найденное танцевально-образное движение надо повторить неоднократно, для того чтобы выявить наиболее удобный и выразительный вариант. Постепенно разрозненные движения и фразы соединяются в единый пластический язык танца. Но прежде чем запомнить и записать фразу, желательнее самому несколько раз повторить за каждого участника (если танец не ансамблевый), проверить в деталях рисунок танца и перемещение действующих лиц. Движение может требовать для себя определенного пространства на площадке, а в литературных источниках встречаются описания красочных фигур. Поэтому найденные движения должны естественно вливаться в рисунок танца, подчеркивая и украшая его.

Но едва ли осуществим творческий поиск без эмоций и желания создать что-то образное и красивое.

В постановке образной задачи помимо воли хореографа участвуют и чувства, и фантазия, которые не всегда могут быть выражены в строгих формах законов пластики. Эти задачи всегда эмоциональны, они ищут слово-движение, по возможности впечатляющее.

Признаюсь откровенно в том, что красивое образное движение, родственное музыкальному сопровождению, я увидел в «Танце румынских цыган».

Исполнитель ставит правую ногу накрест перед опорной ногой, запястья рук тоже скрещены на уровне груди. Корпус и голова слегка наклонены влево. Плечи приподняты. Далее переступание на правую ногу, а левая выставляется в сторону на носок. Руки раскрыты в сторону, корпус и голова делают резкий наклон к левой ноге. Плечи расправлены. При этом голова и туловище танцовщика кокетливо раскачиваются.

Движение повторяется с левой ноги.

Элементарное переступание, а получилось очень простое и самобытное движение. За подобные находки, а их у него много, я называю Игоря Моисеева наравне с Львом Ивановым поэтом характерно-образного танца, только за то, что он привнес в народные танцы собственные, очень красивые образные движения.

Можно ли современным хореографам придумать более интересные движения и манеру их исполнения, чем те, которые уже придумали народные танцоры? Думаю, можно.

Лучшие народные выдумщики становятся законодателями моды на какие-то танцевальные движения, и само время меняет характер — *самосознание* народа. Именно этим на профессиональном уровне занимаются *хореографы*, но они *не могут создавать свои движения души вне музыки*.

Начиная работу по сочинению танцевального текста, балетмейстер внимательно и неоднократно прослушивает музыку, чтобы представить себе общую картину и, главным образом, чтобы услышать малейшие оттенки. Для более полного определения хореографически выраженной мысли, чувств или настроения необходимо вжиться в музыку настолько, чтобы почувствовать мелодию в себе.

«Вслушиваясь в музыку, — делился своими приемами К. Голейзовский¹, — я разделяю ее на эмоциональные периоды. Затем каждый период — на музыкальные фразы. И то множество музыкальных акцентов, заключающих иногда целый ряд неслышимых сразу, изумительных по выражению мгновений, я отражаю в движениях, пластических позах, сливая их в целостный образ, характеризующий эту музыкальную фразу. При таком творческом решении совершенно не обязательно бывает отмечать движением каждый отдельный музыкальный звук. Хореографическая фраза в данном случае будет не буквальным переложением конструкции музыкальной фразы, а как бы пластическим ее пересказом».

И это поможет **увидеть музыку**? Да!

Откровение балетмейстера Голейзовского о своих творческих приемах было бы полностью справедливым и универсальным для всех случаев, если бы балетмейстеру не приходилось работать с музыкальной фактурой различного характера, от симфонических произведений до народной мелодии, которой не касалась рука музыканта. Известно, что программная музыка, созданная при участии постановщика или по его эскизу — композиционному плану, отличается от программного произведения, созданного только по замыслу композитора, допустим, «Болеро» М. Равеля.

¹ Касьян Голейзовский — балетмейстер и постановщик миниатюр, увлекся симфоническим танцем, применяя в постановочной работе элементы символов, музыкально-пластическое и пространственное решение в эпизодах, сюжетность в сюжете.

В первом случае хореографу не предвидятся неожиданности, хотя как знать... Потому что оркестровое звучание отличается нюансами от репетиционного сопровождения (клавира). Хореографу придется побывать и на оркестровых репетициях. Кроме того, все недосказанности композиционного плана появятся в музыке. А в работе с программным музыкальным произведением, когда контакты с композитором по ряду причин невозможны, сложностей намного больше. К примеру, музыкальную тему «Болеро» многие постановщики пока раскрыли односторонне. Ничего более оригинального, чем что-то похожее на пересказ фабулы новеллы П. Мериме «Кармен», хореографы придумать не смогли. На сцене: Она — героиня и Он. Появляется еще один претендент на сердце девушки с ножом в кармане. В итоге получили восемнадцатиминутный «большой апаш — французский хулиган».

Конечно, в «Болеро» вместо традиционных соперников можно представить себе и такой сюжет: сбор винограда и появление врагов (наступательный ритм музыки направляет к такой фантазии) и защитников — мирных виноградарей, вступающих в бой! Последует победа, но ценой потери героя (героини). Враг изгнан, и слышен гул битвы, переходящий в тишину скорби.

Что изменилось в прочтении музыкальной темы?

Ничего. А что, если...

Учитывая, что в «Болеро» при одном и том же ритме нарастает напряжение и каждый раз подключаются новые силы — инструментальные, представим себе некое *сольное* действие с нервным нарастанием однотипных событий и назовем этот сюжет «Сизифов труд». Придумаем пародийную шутку на восемнадцать веселых минут.

Действия происходят по сюжету известной легенды: *боги за неизвестное людям преступление тихим голосом приговорили Сизифа к наказанию* и подвели к огромному валуну со словами: «Закати и установи этот камень на вершине острого бугра». Сами уселись в сторонке, наблюдая за героем (у нас есть группа эмоциональной поддержки). Сизиф обошел круглый камень, пригляделся, размял свои мышцы, и началось возрастающее по накалу бесконечное действие... Он опробовал разные способы подъема и фиксации валуна на вершине, но каждый раз камень скатывается по

склону, грозя раздавить наказанного. Наконец Сизиф смог установить валун и улегся, раскинув натруженные руки в тени от валуна... Но камень вновь сорвался вниз! У-ух!

Посмотрим, что же получилось.

Сюжет придуман, танца не видно. Досадно, но выход есть — предложим этот сюжет мультипликаторам. У них получится и смешно, и зрелищно.

Вот так оно случается, когда пытаешься найти сюжет в программной музыке, но все равно хореографы предлагают зрителям праздничную танцевальную «жвачку».

Потому что музыка красивая и понятная.

В музыкальных картинках многих композиторов нет музыкально-сюжетной базы даже для одноактного балета. Кроме праздничного настроения (народного гуляния) или вакханалии с элементами шутовства в них ничего не просматривается. Программная музыка может как-то облегчить задачу при работе над вариантами движений и атмосферой события, даже при отсутствии образных характеристик для возможных действующих лиц. А музыка без определенного сюжета (кроме песенных) требует иного способа работы с ней. Она несет в себе смысловую нагрузку — настроение, будь это сочинение композитора или обработка народной мелодии, которые тоже могут быть представлены музыкальными картинками. Поэтому при ее изучении должны учитываться каждый звук, каждая смена тональности. Все это поможет создать какой-то смысл сочиняемому танцу, но не более того.

В одноактном балете «Петрушка» И. Стравинского в постановке М. Фокина показано ярмарочное гуляние, где отдельные номера и жанровые эпизоды служат и фоном, и действием. Единая по настроению картина не имеет сюжета, но была интересна зрителям далеких от России государств, специалистам и просто любителям балета. Если для жителей Парижа, где впервые был поставлен балет, «Петрушка» — экзотика, то для бывших соотечественников, оказавшихся там после революционных потрясений в России, — предмет ностальгии, образ потерянной родины.

Нам тоже интересны танцы других, экзотических для нас, народов. Но, не понимая смысла и содержания чувственных движений души, мы не можем оценить их достойно. Кроме того, современный зритель воспитан на темповых, сюжетных и остросюжетных произведениях, поэтому

и читатели книг пейзажные зарисовки, подробную характеристику литературного героя проскакивают взглядом, не проявляя интереса.

Проверьте мое предположение сами и постарайтесь взглянуть на них глазами зрителя, тогда поймете, почему одноактные, бессюжетные балеты и сюиты — «Петрушка» И. Стравинского, «Шопениана» на музыку Ф. Шопена, «Вальпургиева ночь» Ш. Гуно, «Картинки с выставки» М. Мусоргского и другие исчезли из репертуара многих театров.

Случается и так, что зрителям преподносят «винегрет».

Если сценарист-хореограф подтолкнет композитора, а тот согласится *сочинить неизвестно что*, тогда они предложат зрителям загадочное сочинение как нечто адресное.

За примером далеко ходить не надо. Есть очень сомнительный фрагмент во втором акте балета «Бахчисарайский фонтан», поэтому я вынужден потревожить дух композитора Бориса Асафьева. Он придумал абстрактную музыку для всей Африки, чего не может быть, с подачи автора балета Р. Захарова.

И я, и зрители понимают строчку в программке его спектакля однозначно: черная жена Гирея с фамилией исполнительницы — женщина из черного континента, из Африки. И для маленьких детей Африка — что-то далекое, где живут крокодилы, бродят гиппопотамы и танцуют черные ребятишки. *Но не существует в природе безадресной африканской или негритянской музыки.* Там два десятка разных стран, где отдельно проживают и негры разных национальностей, и арабы. Даже общий гимн для Африки — это нонсенс. А в музыке для «Черной женщины» у композитора чувствуется тяжеловесная поступь, динамичный натиск и все что угодно, только не «общая» Африка. Если вы различаете африканские интонации и ритмы, тогда определите, чьи они? Ну, не с Южной же или Центральной Африки. Хотя рабыню или наложницу могли привезти и оттуда. Там некоторые племена продавали своих пленниц кому угодно, и черные «шоколадки» попадали в дома коллекционеров женщин — к гиреям.

А звуки барабанов?

Ударные инструменты были у всех народов, и крымские татары их тоже имеют.

Ростислав Захаров неоднократно вносил изменения во второй акт своего балета, чувствуя, что в сюжете происходят действия, которые не согласуются с атмосферой события. Черная женщина не могла быть подарком Заремы для услады Гирею. Он когда-то купил ее сам и привез в Бахчисарай.

Ради чего она сама выводит ее к Гирею?

Я не вижу логики в решениях балетмейстера и в образной логике поступков Заремы. Как может женщина предлагать мужу пусть даже экзотичную для этих мест женщину и одновременно ревновать к неизвестной ей польской княжне, фактически пленнице Гирея, которая еще не стала конкуренткой и *любимой* женой?

Абсурд и в музыке, и в действии.

Очень важно хореографу прислушаться к моментам, которые имеют свою особенную правду, смысл, окраску и насыщены собственным значением. *Атмосфера и краски события зависят* от музыканта, правда в эпизоде *от автора либретто*.

В самодеятельных танцевальных и этнографических коллективах, в танцевальных ансамблях основная часть репертуара составлена из народных танцев. В качестве музыкального сопровождения постановщик использует народную мелодию или предлагает композитору (музыканту-аккомпаниатору) сочинить или обработать избранную мелодию для будущего танца.

Любой танец (миниатюра, хореоновелла, сюита и т. д.) имеет или должен иметь ведущую музыкальную тему, которая по своему характеру, внутреннему настрою отражает идею танца и становится лейтмотивом главных действующих лиц или главного события. Балетмейстер совместно с музыкальным соавтором должен найти наиболее точную музыкальную тему для узловых моментов танца или одну мелодию, которая в процессе обработки зазвучит как связующая нить для всего танца. Народная или авторская мелодия подвергается, в зависимости от замысла балетмейстера, обработке, в результате которой главные действующие лица и главные эпизоды должны получить музыкальную характеристику. В бессюжетном (образном) танце прием варьирования — видоизменения мелодии, дает возможность выразить различные оттенки настроения и душевного состояния.

Вспомним наиболее характерные приемы народной и профессиональной обработки музыки:

- перенос темы в более высокий регистр, раздробив длительность звука, чтобы оттенить мелкие бисерные движения;
- низкий регистр дает солидность и тяжеловесность;
- изменение метроритмического рисунка;
- изменение гармонии (аккордов) и сопровождающих голосов;
- модуляция, смена ладотональности;
- внезапные модуляции без связующего перехода (при наличии в танце мужских и женских партий);
- симфоническое, качественное преобразование первоначальных образов.

Все эти методы музыкального мышления применяются народными музыкантами. А в произведениях крупных форм (в хореографических новеллах, сюитах и балете) для кратковременного или длительного видоизменения образа.

Композиторы, работающие без опеки, ставят балетмейстера в трудное положение, если в их сочинениях ограничена танцевальная образность, но еще хуже, когда по воле композитора персонаж настолько словоохотлив, что приходится как-то придерживать ему язык или видеть скучающего зрителя, который без энтузиазма будет следить, как тратит последние силы танцующий персонаж.

При наличии драматизма в событиях и музыке должно быть предусмотрено тематическое развитие для танцевального образа. Обычно композитор идет к симфонизму, сценарист тянется к хореодраме, измельчению танцевального симфонизма, оставляя балетмейстеру роль посредника, который может в зависимости от своего таланта взять ту или иную сторону этих внешне непримиримых творческих полюсов. Засоренный подробностями сюжет создает дополнительные трудности композитору и балетмейстеру при сочинении танцевальных действий. При этом события с недобором действий в пластике непонятны зрителю, а перебор обедняет танцевальные эпизоды.

Композитор по-своему решает психологический портрет персонажа, а танцевальную форму сценического образа ищет хореограф. Запуганного, съезжившегося покажет развернутым, самодовольного, напыщенного — развернутым.

В музыке сложно отразить сумасшествие — не каждый из зрителей поймет эти звуки, тогда как хореографам достаточно усилить состояние героя реакцией окружения или добавить в действие некие мечущиеся тени — отблески возбужденного сознания. Важно, чтоб зритель понял, о чем говорят на сцене.

У царя Ивана Грозного это состояние началось с *болезненной подозрительности ко всем и к каждому*. В музыке Сергея Прокофьева (М. Чулаки доработал ее по замыслу Ю. Григоровича) зрителям трудно представить себе безумие, а балетмейстер доходчиво показал «диагноз» царя *приемом личного подглядывания* из-за предмета — царского трона, за который он цепко держится. И далее у автора «говорят» детали. В руках царя уже не символ власти — скипетр, а кнут, который усилен предметами в руках его верных псов — опричников. Страх, кнут, кровь и казнь — секиры в руках опричников символически рубят головы... Все детали действия связаны пластикой, с танцевальными движениями. Балетмейстер не разжевывает для зрителей мораль и смысл своего сочинения. Все это заложено в название балета и в нарицательное имя царя — Грозный. В музыке финала спектакля вакханалия опричников, и слышится набатный звон колоколов как осуждение за невинно убиенных людей. Почему невинных, если все у него были под подозрением? Виновны, и... секир башка!

Было время, когда экзотическое звучание гавайской гитары воспринималось с восторгом, но связывать ее с классической музыкой не спешили. Появилась космическая тема, и гавайские интонации удачно вписались в неземную музыку сфер, встали на свое место.

Любовь к ребенку, нежность озвучить и показать нетрудно, а как быть с любовью к Родине? Как показать тоску по городам и весям? В музыке — грезы? А на сцене (в наплывах) герои будут встречаться с близкими или с призрачными тенями? Не каждое событие из тех, что задумал сценарист, сможет увидеть композитор или хореограф.

Музыканта всегда трудно убедить в необходимости паузы или какой-то точки во время драматического или чисто хореографического эпизода. А балетмейстер не может безнаказанно пользоваться темповой трансляцией действия — на сцене живые люди. Каждый из них не бездушный

аппарат, которому реакция зала безразлична. Поскольку зритель тоже создает в своем воображении происходящую на сцене действительность, то это само по себе предreshает спор о полном, непрерывном симфонизме действия в пользу дивертисментного характера музыки, который для балета более предпочтителен. Но для полного и объемного раскрытия образа требуется симфоническое развитие как в музыке, так и в танце.

Если наложить условную «схему» симфоний на драматургическое построение балетных спектаклей, заметите, что в каждом из балетных сюжетов есть действия с развитием основных и сопутствующих конфликтов со своей завязкой, развитием действия и развязкой. И сразу заметите разницу в построении с симфонией — *отсутствие в них развития событийных действий в эпизодах.*

С этого начинаются проблемы для хореографов.

У меня уже был скромный опыт работы с симфонической музыкой, когда в первой части «Шестой симфонии» П. Чайковского мне увиделся дуэтный номер «Распятие». И появилась надежда, что и в других музыкальных произведениях могут прятаться сюжеты. Решил, что надо приглядеться к наиболее типичным **структурам симфоний.**

Наиболее устоявшиеся из них — четырехчастные.

Первая часть: *вступление — сонатное аллегро, с быстрыми крайними частями;*

Вторая часть: *Медленная лирическая;*

Третья часть: *Менуэт или скерцо;*

Четвертая часть: *Финал, с использованием песенно-танцевальных тем.*

Да... явный шаблон, не похожий на балетный клави́р.

И главное, в них нет событий, развития действия и развязки.

Значит, более близкая к ожиданиям хореографов — **программная музыка**, которая, как правило, имеет название, посвящена кому-то, или указывает на действительные явления, переживания, связанные с событиями. Порой созвучная с темой литературных произведений (с заимствованием сюжета), с музыкальными характеристиками основных действующих лиц. В них может быть заложен отклик музыканта на собственные чувства, настроение, полученное от какого-то поступка. Но их трудно угадать — время прошло.

Это и картины-пейзажи, и праздничные события, и военные действия (скорбь или триумф). В этом главное отличие программной музыки от симфоний и сонат. *Она близка к музыке, созданной композитором по литературному либретто, где присутствует сюжет.*

Программная музыка по-своему раскрывает что-то недоступное музыкальному воплощению, с расчетом на название и на ее восприятие слушателями, что очень важно для зрителя. А при постановке танца восприятию пластического текста поможет последовательность событий.

Вот с этой формой симфонической музыки надо бы работать хореографам с композиторами, потому что к такой форме они подошли сами.

Жаль, что отсутствие в музыкальных театрах штатных композиторов подталкивает хореографов к работе с готовыми произведениями прошлых лет, за которые не надо платить автору-музыканту гонорар.

Поэтому и существует два подхода к работе над музыкальной фактурой к балетному спектаклю (концертному номеру), и каждый из них имеет право на жизнь. Будь это музыка, созданная по композиционному плану хореографа или поиск в музыке танцевального события.

Как поступить?

Точным наукам свойственно выбирать одно, наиболее верное решение, а для сцены нет ни формул, ни законов, ни указателей направления, на которые можно было бы сослаться. Только компромиссное, дивертисментно-симфоническое развитие темы в музыке дает возможность решать и объемные действия, и точечные эпизоды. Так что *симфонизм эпизодов в танце* напрашивается сам по себе. И... работа с композитором — условие обязательное.

Вот такие моменты я чувствую в «Кармен-сюите». Они очень удобны для исполнителей главных партий.

Какие могли быть параллели в моих примерах, если я начал свои рассуждения с плясуньи из глухого уральского села, которой аккомпанировал неизвестный гармонист, и упоминал Майю Плисецкую, для которой Родион Щедрин доработал музыку Жоржа Бизе в виде сюиты?

Их разделяло время, расстояние в тысячи километров, и у каждой были свои университеты, свои благодарные зрители. Кого-то учили матушки, батюшки или гармонист

с соседней улицы, но был и талант, отпущенный природой. Театральных мастеров воспитали музыкальное и хореографическое училища, консерватории, институты и репетиторы, последних я считаю балетной профессурой.

А присмотритесь к музыкантам, разница-то между известными и неизвестными небольшая. Встряхнет гармонист на гулянье тальянкой, выкрикнет: «Пляши, Катюша!», взыграет ладами, рассыплется звучным бисером — вот тебе и *«симфония» народного веселья!*

С какой благодарностью уходят зрители из зала, если композитор с балетмейстером тоже *придумают танец или балет* в согласии друг с другом! Что, по мнению зрителей, и происходит во время просмотра балета «Кармен-сюита». Тема, казалось бы, традиционная, и танцевальная техника — стилизованная, а свою героиню цыганку Кармен артистка создала необычайно яркой женщиной, влюбленной... в себя! Иной мы ее не видим.

Катюша Павлова тоже плясала не для души. *Она играла роль*. Вызывала кого-то из присутствующих на круг, «разжигала» остальных, создавала атмосферу веселья — разговаривала в пляске с людьми и, безусловно, блистала драгоценным камнем на гулянье. Ее приглашали, чтобы получить заряд хорошего настроения, и хранили в памяти ее образную пластику, не ведая о тех коленцах, которые она придумала сама вместе с гармонистом.

Зрителям не так важно знать, как называются танцевальные движения, кто их придумал. Были бы музыка и... причина для образных телодвижений.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

КОМПОЗИЦИЯ СЮЖЕТА ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- ✓ Интрига, подтекст, поступок
- ✓ Композиционные элементы построения сюжета
- ✓ Композиционные приемы балетных спектаклей и применение их в сюжетном танце
- ✓ Способы воздействия на зрителя
- ✓ Способы окраски событий и действующих лиц
- ✓ Сохранение исторического наследия

ИГРА СО ЗРИТЕЛЕМ

*М*не кажется, что мы с Е. Валяевой не ошиблись, выделив замысел самостоятельной величиной, как образ некоего события с интересной для нас личностью, которая не относится ни к драматургии, ни к композиции танца. Назвали замысел источником вдохновения, разрешая себе заимствовать оттуда в виде глотка свежего воздуха мысль или тему, а иногда — сюжет литературного первоисточника. В последнем случае, это уже далеко не предстартовый толчок. Вопрос не праздный, защиту и оплату авторских прав литератора еще не отменили.

Случалось так, что от первоначального настроя у нас оставались незначительные детали. Однажды образ замысла настолько изменил свое «лицо», что вместо стихотворных персидских фантазий героем сюжета предстал их автор — Сергей Есенин. Значит, мы нашли свою тропинку в творческих дебрях.

Четвертую часть этой книги о композиции сюжетного танца, начатую словами «Игра со зрителем», считаем откровенным баловством, потому что мы играем! Не важно, со зрителем или в период сочинения с самим собой, но в том или ином случае играем азартно, продолжая работу над новыми сюжетами. Ищем «теплые» эпизоды с поступками, ошибками и курьезами, вспоминая по необходимости наши прошлые этюды — экзерсисы для души.

К дате издания книги «От замысла к сюжету» (Новосибирск, 2009 год), но без «Композиции танца» в нашем запаснике уже лежали законченные сюжеты балетных либретто: «Ему улыбались звезды», «Приключения Омара Хайяма» и «О, женщины...». Мы их планировали сначала предложить театрам разных стран (почему бы и нет?), но

приходили письма от читателей и практикующих хореографов, проходили встречи с ними. Некоторых из них знакомил с нашими новыми сюжетами.

Отзывы на нашу книгу приходят и претензии... тоже.

Главные из них: «Почему вы выбрали для своих сюжетов последнего российского царя, пролетарского вождя или известного поэта? Могли бы взять менее спорных лиц». Следом перечислялись аргументы с их святостью, чистотой и непорочностью, обвиняя современных библиографов в предвзятом отношении.

Иного я не ожидал. Вины своей не вижу, оправдываться не в чем, однако... решил начать «Игру со зрителями» с ответа на главные ваши вопросы.

* * *

Натуралисты, примерно так объясняют странное поведение крокодила — *пускать слезу после обильной трапезы*: «Крокодил не оплакивает судьбу несчастной жертвы. Он слезами смывает мусор, который попадает в глаза, пока треплет и рвет на части тела своей добычи». Но откуда у нас, в русском языке, появилось это выражение: «*Крокодиловы слезы*»? Как ни странно, оно есть, хотя в российских реках и озерах крокодил не водится.

Предполагаю, что мы, не задумываясь, заимствуем чьи-то образные выражения — это первое. Или наша душа тоже обладает крокодиловыми свойствами — сначала кого-то хорошо погрызем, а потом пустим слезу, показывая наше человеколюбие? Тем более, если мы — вчерашние безбожники, сходим пару раз в церковь или мечеть... Ну-у уж тут лучше на язычок не попадайся! Разнесем по буквам! А когда меняется власть, да еще к тому же с новой политической надстройкой!? Вот тогда наши шаги становятся такими широкими, семимильными, аж штаны в клочья! Не щадим, защищая наши новые идеалы, ни себя, ни отца, ни мать родную. Желаем, чтобы вокруг все было так, как мыслим именно сейчас.

Да и о чем тут говорить. Еще вчера, то есть в прошлые века, все было примитивно: вывернул пролетарий булыжник из мостовой и пошел со своей правдой в руках перевоспитывать недруга. Нынче намного культурнее: поучения произносятся интеллигентными фразами или бойкое перо танцует между пальцами...

Добро, если бы мы, авторы этой книги, путали экспозицию с кульминацией или того хуже — упомянув конфликт, совершенно забыли о тех лицах, которые его спровоцировали. Мы отдельной темой выделили самый сложный из них — интригу, в которой обязательно присутствует чей-то поступок. В сценической интриге *поступок — это деяние, задуманное и выполненное втайне от своего окружения, но не от зрителя.*

Поэтому мы стараемся, раскрывая причины и цели, *приблизить* их к глазам читателя.

В таких вопросах к нам претензий никто не предъявляет. Зато предлагают, не называя поименно, забыть живые свидетельства о монархии таких писателей, как А. Герцен, А. Радищев, Н. Чернышевский, М. Салтыков-Щедрин и многих других. А ведь кто-то из них, будучи дворянином или помещиком, за высказанное мнение подвергался гонениям. Над их головами ломали шпагу на эшафоте, лишая чинов и дворянских званий, а кого-то Родины.

Салтыков-Щедрин к тому же служил многие годы — шутка ли! — губернатором. Ему ли не знать градоначальников «города Глупова» с образами царей Российской империи того времени в книге автора. Даже один из наших сюжетных героев, поэт Сергей Есенин, который «Маркса не читал», и тот на рубеже веков как бы подвел черту под монархией в своих стихах: «Монархия! Зловещий смрад! Веками шли пиры за пиром».

А кто прислушался к словам поэта того времени?

Не мы пишем историю России, не мы выдаем чьи-то биографические тайны. У наших героев: Есенина и царя Николая II особых секретов не было. Просто мы события тех лет попытались увидеть в немом кино — в музыкально-танцевальной пластике. В этом некоторые из хореографов согласны с нашим мнением, но мягко, *по партийному*, рекомендуют: «Лучше бы нашли других героев».

— Не видишь что ли, — говорят, — нынче партия и правительство, тьфу ты, вырвалось по привычке, *церковь и правительство особо почитают царские времена и символику!*

Вижу, но сам себе думаю: должны бы попы петь «Боже, президента храни», если новая власть их всячески поддерживает. Да, видно, рифма не складывается.

И начал было искать примирение с яркими критиками: «Действительно, зачем лезть на рожон? В следующий раз поработать над образами тех, у кого в жизни не было ошибок и... все будет хо-ро-шо». Но вспомнил, на образах выхолощенных космических героев крепко споткнулся. Не смог в их биографиях найти сколько-нибудь интересных фактов и придумать не смог. Тогда как Николай Чернышевский считал: «Общественное в жизни — вот содержание искусства». Значит, интерес к спорным героям будет всегда, если мы не перестанем сочинять о них сюжеты в виде «жизни святых». Там своих авторов хватает.

Я все время пытался найти какие-то *общие приемы и способы процесса сочинения сюжетов* без мелких деталей жизнеописания. Искал тонкие психологические обоснования для отражения существенных явлений действительности, простые, насущные мотивы и действия, не роняющие достоинство человека. И как бы ни были мусульмане более строгими в защите своей веры, они не осудили своего поэта Омара Хайяма ни за один фривольный стих, ни за пребывание в плотских грехах. Поэт в своих стихах с Всевышним говорит «на ты», обвиняя именно его в несовершенстве человека. Вот ведь как!

Легендарные греки действовали с богами плечом к плечу! Вам известны сюжеты греческих легенд, где *обычные люди часто общаются с богами.*

Разве мы сможем так, как они — запросто?

У нас спина в вечном поклоне.

Зато мы при вступлении в партию или случайно зайдя в храм тут же становимся левее всех левых или святее Папы римского. Жаль, что нас не торопят поставить партийными лидерами, а то *показали бы мировой общественности «кузькину мать»¹.*

Это свойство российской души я иногда замечаю за собой. Ничего не могу с собой поделаться, вскипаю! Потому что родина у нас с вами одна — Россия и родственное свойство души. Поэтому на тех, кто возмущается окраской выбранных мною героев: Николая II, Алисы — позднее императрицы России, В. Ленина, С. Есенина, Л. Берии, И. Сталина и их окруже-

¹ Экспрессивно-агрессивное выражение на трибуне ООН одного из руководителей СССР — Никиты Хрущева.

ния, я не обижаюсь. Наоборот, спасибо вам. Вы обратили на них внимание, спорите. *Значит, общеинтересное... наверное, это рассказ о судьбе человека, о поступках и конфликтах своего времени. А также связанные с ними переживания участников действия с реакцией на происходящее событие.*

Как бы я ни старался, у меня так и не появился герой — Икар или Дедал, равновеликий Берии или Сталину. Так себе — ходульный персонаж, что Королёв, что Валентина. Надо бы мне сменить свой взгляд на них, но догоняют стереотипы, где-то в подсознании стоят преграды психологической инерции. Может, я испугался мнения великих? Появилось желание оправдаться? А может, это боязнь сделать свою работу хуже, чем смог бы, или появилось желание удержаться на серединке?

Не сказал бы, что я побаиваюсь мнения авторитетной личности. Но не руководствуюсь и самомнением. Да, стремлюсь к честному творческому соперничеству, поэтому и рассказываю о своих ошибках.

Я не смог в своем сюжете стать свидетелем творческого роста Королёва или моральной подготовки к подвигу Валентины, но скажу так: в авторских произведениях других хореографов бескрылый Икар тоже не гоняется за стаей гусей, чтобы надергать перья на крылья. К подвигу он готовится в душе, когда ему Дедал приклеивает перья к рукам. Лучше мне тоже остаться гончаром или строителем стен, каким себя представляет в стихах Омар Хайям, и не важно, станут ли мои «изделия» глиняным кубком для вина, крестьянским или царским жилищем, нежели подстраиваться под чье-то мнение. Пусть под моими ногами гончара мнется *глина, которая состоит из бывших тел и черепов царей, султанов, стана красавицы и манускриптов ученого-алхимика, который подстегнул интерес к действительным наукам десятку любознательных людей.* Лучше уж так, чем врать, спрятавшись за красиво выстроенными словами.

Все покроется пылью времени и превратится в глину.

Если вы автор или художник — не плачьте, не страдайте напрасно. История поставит на свои места запятые и точки без меня и без вас. Она их уже ставит. Я думаю, что придет тот день, когда правопреемники большевиков и самодержцев, которые все равно потеряли свои империи (подданных и земли), покаются в своих прошлых грехах и ошибках. По

примеру тех, кто убрал берлинскую стену из наших душ и дал возможность соединиться немецкому народу. Или православной церкви, сделавшей шага примирения после вековой обиды. Что ж, было время — осерчали друг на друга. Было за что... теперь помирились.

Кому от этого стало хуже?

Казалось бы, не мое это дело, но монархисты и правопреемники большевиков — коммунисты, своими косыми взглядами друг на друга, если быть точнее — своим хождением разными дорогами по сердцу россиян не делают попыток к покаянию.

Интересно, кто сделает первый шаг? Кто из них более мудрый? Дров-то накололи порядочно, и народ был виноват не менее правителей. И там, и здесь, веря в их святость, «свита до сих пор играет короля». Все мы понимаем, что исторические деятели — не ангелы с крылышками, но... себе не верим (сюжет «Последний день империи»).

Оглянитесь, какие-то изменения уже происходят в фундаментальных установках даже ортодоксальных партий. *Коммунистам в России разрешили быть верующими*, но их лидеры, бывая в церкви, пока еще к святым иконам не подходят. А нужно ли это?

Я считаю: «Когда двое чем-то недовольны — виноваты оба». У нас в России тот самый случай. И тех, и других не устраивают результаты борьбы за власть. При этом не вспоминают людские потери...

Есть ли смысл перечислять чьи-то ошибки: «Все течет, все изменяется». Подождем.

С крокодиловыми слезами мой прием мог быть не совсем удачным для рассуждений, но нельзя политизированным критикам путать политику с авторскими метаниями в поиске сюжетов. Мы ищем что-то интересное и для вас, господа хореографы, и для зрителей.

Всему нас учит жизнь. И меня, и вас.

Право на гнев, обиды и указующие жесты имеют не только родители, пастыри и критики, но и те, на чьих судьбах отразились поступки героев произведений.

Но прежде чем приступить к теме, связанной с композиционными элементами и приемами, опробуем на практике, *как сочетаются жизненные и сценические приемы в балетных сюжетах.*

ГЛАВА 15

СТРАДАЛИ ЛИ АНТУАН ЭКЗЮПЕРИ?

После прочтения заголовка новой темы у вас вполне могут появиться такие сомнения.

Действительно, разве можно романтика — человека восторженного душой, для которого парение в облаках, преодоление сложностей полета эпохи покорения воздушного пространства и вообще автора фантастически земного образа «Маленького принца» — представить себе страдающим от душевной боли и одиночества? Его любили тысячи поклонниц, ему посвящались песни. Книги Антуана Экзюпери ходили по рукам. В них нет намека на страдальческие чувства!

Но когда люди узнают, что известный им человек преодолевал тяжелые жизненные испытания и физическую боль (Антуана, пилота-разведчика с перебитыми ногами, друзья-пилоты на руках каждый раз усаживали в самолет), появляется дополнительная притягательность к его образу. В этом причина интереса многих людей к мемуарным и биографическим нюансам знаменитостей, когда есть возможность сравнивать: «И у них были сложности! И они проходили через страдания».

Значит, надо придумать, а лучше найти какие-то мелкие, дозированные эпизоды из жизни героев для зрителей, которые можно применять для наполнения действий. И пусть эти эпизоды не касаются напрямую зрителей, но они «лечат» их души, отвлекая. Помогают уходить от реальных переживаний.

Зрители прекрасно понимают подспудный смысл слов Александра Пушкина, что «вся наша жизнь — игра». Даже в собственных жизненных конфликтах они сами играют, где нарочитое возмущение или гнев, где неприятие или

показное восхищение и т. д. Значит, *люди создают сюжеты собственной жизни*, а во время спектакля порываются «принять живое участие» в сценическом конфликте своими аплодисментами, поддерживая правильные, по их мнению, реплики-поступки того или иного героя.

Всем известно, что *прошлое и будущее мы получаем в преобразенном виде, который прошел через чье-то творческое воображение*. Даже в сюжетах видео- или кинохроники многое зависит от точки съемки эпизодов событий. А мы-то живем в этом — настоящем, мечтая увидеть себя в воображаемом сегодняшнем дне.

Зритель ждет событие, ради которого он приходит к тому месту, где оно произойдет — в зрительный зал, чтобы получить «лечебную» дозу с положительным или отрицательным зарядом. А устойчивость или уязвимость зрителя зависит от готовности его души, от полученных зарядов межличностных конфликтов, от желания получить «новое ощущение жизни».

Да что это мы все о зрителе, да о зрителе. Перейдем к сценическим героям, которым так не хватает собственных переживаний. Добавим в их судьбы зрелищные чувства...

Рассмотрим самые элементарные, самые распространенные бытовые переживания, которые появляются по разным причинам.

Они могут возникнуть из-за отсутствия выбора или настойчивого внимания с чьей-то стороны, назло кому-то или из-за внезапно возникшего желания покровительствовать. Но случается и так, что все это совпадает в жизни одного человека. И человек решает по каждому случаю — подчиниться обстоятельствам. Не важно, мужчиной или женщиной принимаются такие решения.

Шаг сделан, но жизнь вносит свои коррективы.

Может появиться лучший выбор или внимание стало слишком назойливым, вернулось первое чувство, а зло отошло на второй план. И решение покровительствовать выглядит нелепо — характер у «подопечного» лица оказался таким, что лучше бы не связываться с ним. Может, здесь была и собственная вина героя события?

Значит, будут конфликты.

Если в жизни что-то может происходить в глубине души, то сценическому конфликту должно предшествовать

открытое предконфликтное состояние с интригой или с бытовым происшествием, показано различие в позициях и характерах участников конфликта, которые и подготавливают атмосферу события. Но не каждый из наших героев оставляет в своей биографии правду о своих переживаниях, которые похоронены в его душе.

В моей памяти случайно сохранилось содержание короткого абзаца из книги Марселя Мижо, где сказано, что *свою помолвку Луиза Вильморон проводила ради шутки*.

Вот смеху было, наверное, на этом ритуале!

Но помолвке предшествуют серьезные чувства или надо быть совершенно наивным человеком, чтобы не замечать готовящийся подвох, и сама помолвка, надо думать, не балаганное шутовство и не цирковая клоунада.

Якобы такое событие происходило в жизни известного многим читателям Антуана Экзюпери.

В этом я не поверил автору-биографу Марселю Мижо.

Ради смеха помолвку можно провести, если родители издевались над своими детьми. Вероятнее всего, помолвку расторгли позднее по другой, финансовой причине. Антуан был из семьи обедневших дворян. Такая причина более вероятна, если предположить, что реальное событие с неудачной помолвкой в его жизни все-таки было.

Попытайтесь поставить себя на место Антуана. Особенно те, у кого за спиной большая жизнь. Может, кому-то из вас пришлось быть свидетелем... или была надежда?

Конечно, вам или мне легче настроиться на волну высоких чувств, слушая песню, посвященную Антуану Экзюпери, в словах которой скорбь: «Опустела без тебя земля...» и восхитительная романтика «...ему улыбались звезды¹». Признаюсь честно, преображенная авторами песни действительность — романтизм души Антуана — не оставили меня равнодушным.

И образ Экзюпери у нас, россиян, сложился возвышенно-романтичным. Чего стоит его «Маленький принц» или рассказы, наиболее известный из них «Ночной полет»!

Даже я, человек далекий от воздухоплавания, задаюсь вопросом: какую безрассудную любовь к полетам надобно было иметь, чтобы развезить почту из Европы вдоль берега

¹ «Нежность», композитор А. Пахмутова на слова Н. Добронравова.

Атлантического океана по маршруту Тулуза — Касабланка — Дакар?

На примитивных аэропланах, без навигационных приборов, а впереди: туманы, шторма, пыльные бури и ночная мгла, когда теряются какие-либо ориентиры или сносит неизвестно куда.

Но была в душе Антуана романтика полета! Эти слова сейчас звучат красиво, если забыть о его ранениях и авиакатастрофах. Фактически — инвалид, но снова в полет! На самолет его друзья заносят на руках. А что в жизни? Может, семейство юной графини Луизы Вильморон видело в Антуане обычного почтальона, только с крылышками? Но пилоты живут на земле и в жизни у них происходят самые распространенные бытовые события.

В рассказах Экзюпери нет никаких намеков на его личную жизнь, кроме восторженной романтики полетов, кроме теплых слов, посвященных друзьям-пилотам. И «Маленький принц»... скорее всего, высказанная мечта Антуана о сыне.

В его письмах к матери, в воспоминаниях людей проскакивают очень скудные строчки о нем и ни с чем не связанная его последняя воля: *все авторские права на свои произведения переданы не матери, не своей жене — Консуэле, а неизвестной женщине, мадам «N»*, жене какого-то предпринимателя...

Вот она, интрига!

Но эта интрига — биографический парадокс, загадка или случайный доверительный выбор писателя, с надеждой, что богатый предприниматель — муж мадам «N», займется публикацией его рассказов... ради фанатки — своей жены.

Так что же мы все-таки знаем об Антуане Экзюпери?

И далее все, что мне пока удалось найти (лица, характеры, события). Самые главные из них:

— *Мать Антуана, обедневшая графиня Экзюпери, зарабатывала на жизнь портнихой у богатых людей. Она воспитывала сына. Антуан, окончив школу изобразительных искусств, ушел работать на кирпичный завод и учился на летчика. Он не предавал значения физической верности, и как сильный человек опекал Консуэлу, а сам находил утешение с мадам «N». В письмах к матери признавался: «однообразно ухаживаю за Коллетами, Сюзю,*

Дези и Габриэль»... ему нравились крупные блондинки. Он ненавидел ремесло свидетеля-наблюдателя, говоря при этом: «Кто же я такой, если не принимаю участие?»

— Луиза де Вильморон — первая любовь. Якобы она помолвилась с ним ради смеха. Героиня неудачной помолвки?

— Со своей женой — Консуэлой, Антуан познакомился в Буэнос-Айресе во время уличных беспорядков в 1930 году, она бросилась к нему за помощью. Консуэла — вдова военного корреспондента, грациозная, маленького роста, смуглая, расточительная. Любила все, что связано с мистикой, и даже хранила у себя дома слепки руки первого мужа. Старалась быть в центре «собственной» богемы, изучала персидский язык, обладала богатой фантазией, любила жизнь без правил и устоев. Устраивала у себя дома мистические представления.

Этапы жизни и работы Антуана: (его детство прошло в районе города Леон, потом Париж, где встретил Луизу), промежуточный почтовый форт Кап Джуби на краю пустыни Западной Африки, Аргентина (встреча с Консуэлой), Испания, Марокко, Тулуза (самолет-разведчик) и морская пучина недалеко от острова Корсика.

Это все, чем мы располагаем.

Известно имя вражеского пилота, который сбил его в районе острова Корсика, но война есть война. Антуан летал на разведку, и на фюзеляже его самолета не было надписи, что за штурвалом *самолета-истребителя* автор «Маленького принца». Если он выполнял патриотический долг, то немецкий пилот выполнил свой воинский долг. Здесь все правильно...

Наша задача, как авторов нового сюжета и либретто балета простая, несмотря на скудные биографические подробности из жизни будущих героев, передать средствами танца образ романтика полета. Сделать понятными для зрителя его загадочные черты характера, раскрыть возможные причины нелогичного поступка — передачи авторских прав какой-то мадам «N».

При этом понимаем, что, *работая с биографическими секретами, мы находимся в объятиях тайны.*

Допускаю мысль, что и вас заинтересовала в этой истории таинственная женщина. Она появилась не случайно.

А что если... имя мадам «N» — секрет Полишинеля? Может, кто-то делает вид, будто владеет известной для немногих тайной или биограф придумал интригующий всех нас сюжетный поворот в биографии Антуана? Я не исключаю применение сюжетных приемов француза — Александра Дюма! Почему? Да потому, что *Мижо обеспечил интригой свое произведение*, не назвав ее имя, а правопреемница авторских прав — «неизвестная» мадам, где-то живет, ходит по улицам Парижа или провинциального города. С ней общаются с доброй улыбкой, скрывая имя.

Вам понятен ход моих мыслей?

А что если... придумать события и назначить героев?

Тут же останавливаю себя. Я помню, что балет российских авторов «Пламя Парижа», композитора Б. Асафьева в постановке В. Вайнонена, не заинтересовал хореографов Франции. И тем не менее не будем опускать руки.

Образ Антуана Экзюпери, его «Маленький принц», популярны в России и в других странах. Ему посвящались песни, а это многого стоит. Но смогу ли я удивить пресыщенных предложениями хореографов театра Гранд Опера Парижа, хотя бы балетных театров городов Бордо, Ницца или Страсбурга, своим замыслом?

Не будет ли напрасным мой труд?

И напоминаю себе, что творческая уверенность тоже не появляется на пустом месте. Для интуитивной находки требуется время и труд. Чуть было не забыл... и опыт.

Значит, надо постоянно тренировать воображение, если есть источник вдохновения, а в нашем замысле — секрет мадам «N».

Теперь нам надо расставить приоритеты.

Главные из них: если есть таинственная незнакомка, которая тоже просится на главную роль, значит, надо разгадать загадку. Второе, определиться, что для сюжета может дать разгадка и будет ли это интересно зрителю. Третье, автору либретто надо придумать события, которые будут отвечать национальным чертам характера героев повествования. И это последнее условие не менее важное для развития действия, так как, раскрывая причины семейных трагедий, допустим, в английских сюжетах, авторы сталкиваются чаще всего с проблемами, связанными с наследством, или замыкаются во внутрисемейных конфликтах. А в нашем

замысле, в наших весьма скромных биографических резервах событий скрывается... любовь.

И спорить тут нечего. Антуан не мог передать авторские права случайной любовнице, а только любимой женщине!

Вот только кому? Загадка для читателя.

Я думаю, что ни один здравомыслящий автор не начнет работу над замыслом «Мадам N», пока не узнает, кем она была или приходилась Антуану. Но и название «Маленький принц» ничего не дает для танцевального образа пилота и романтика.

Что же остается в итоге?

Практически ничего интересного...

И говорить пока не о чем.

А может, не нужно повторять прошлые успешные *биографические изыски* с сюжетами либретто «Скандалист» или «Последний день империи»? И, не мудрствуя особо, рассмотреть какой-то один из известных нам чувственных эпизодов из жизни этого героя. Создать сюжет, где четко просматривается образ Экзюпери, остальных показать только фоном. Итак, начнем.

Первый, наиболее чувственный из эпизодов — неудачная помолвка.

Отбрасываем этическую окраску, которую описал биограф пилота и писателя, где заявлено, что помолвка для Луизы была ради смеха. Но члены той и другой семьи не были шутами гороховыми¹. И те, и другие — люди, получившие светское воспитание. Они нашли бы способ не доводить взаимоотношения своих детей до столь серьезного мероприятия, если бы не были какие-то предпосылки. Значит, предпосылки были, но вмешалось что-то более весомое, которое расстроило будущее молодых людей, их юношеские мечты.

Одурманенные любовью, они не обращали внимания на финансовое неравенство своих семей, а более всего — Антуан. Любовь и только любовь была на первом плане, все остальное — не существенно.

Известно, что Луизой заинтересовался очень богатый человек, а семейство Вильморон испытывало в это время финансовые трудности, и родители Луизы могли передумать.

¹ Шут гороховый — прозвище, оскорбительное по отношению к шутковскому ремеслу.

Нашли какую-то причину для отказа, чтобы их дочь не связала свою судьбу с бедным семейством Экзюпери и расторгли помолвку.

Что-то просматривается. Есть причины для зрелищных переживаний, но тысячи помолвок заканчиваются печальным финалом. Типичный случай, но это тоже хорошо для сценариста потому, что окраска событий в каждом случае может иметь свои особенности.

А со второй его женщиной — Консуэлой, можно поиграть в чувственную историю. Антуан в отместку Луизе мог жениться на экстравагантной вдове, которая в благодарность своему спасителю *пообещала ему свою любовь и «маленького принца»*. У него появилось сиюминутное желание покровительствовать грациозной женщине, вдове.

Могло ли это быть обоюдным, внезапным желанием? Допустим, Антуану пообещали «подарок». А ей что надо?

Неужели она решила выйти замуж, чтобы жить в постоянном ожидании мужа с полетов? Что их притягивало друг к другу, если Антуану всегда *нравились крупные блондинки (блондинка?)*. Такими вкусами наделил его биограф, и Антуан не связывал себя обязанностью быть преданным своей жене. Зачем ему была нужна эта будущая многолетняя канитель — семейная жизнь в отместку? Возненавидел всех женщин после размолвки? Позднее свой выбор правопреемницы, с передачей прав на свои произведения некой *мадам N*, произвел назло Консуэле?

Ей-то за что мстить? Чем она ему не угодила?

Может, Консуэла изводила себя ревностью к успехам мужа-писателя? К его окружению? Ей тоже хотелось быть значимой? Или... Антуан так и не дождался появления обещанного ему живого маленького «принца»?

Вот это более вероятно! Род Экзюпери мог угаснуть!

Счастливая жизнь в образе добропорядочной жены в Консуэле не просматривается. Ее нам охарактеризовали очень контрастными красками. То она, нуждающаяся в защите и опеке хрупкая женщина, то экстравагантная расточительная особа, которая любила окружать себя собственным эскортом поклонников. К тому же трудно нам представить себе ее увлечения мистическими представлениями и обрядами. Что заставляло приходить к Консуэле жаждающих таинств, ее успешное занятие спиритизмом?

Мистицизм, не болезнь, не увлечение, а состояние души.

Недаром биограф часто напоминает читателям, что Консуэла хранила у себя дома слепок руки своего бывшего мужа. Может, он намекает на ее преданность ему и чувствам прежних лет? Так, это — норма для некоторых людей! Не все из нас знают и помнят, что в средиземноморских странах были и есть ухоженные склепы рядом с жильем семейства как признак заботы о покойниках. И я не удивился бы, если Мижо написал, что под кроватью Консуэлы лежала чья-то мумия!

Навороченной шокирующими деталями получилось окружение писателя, где правда переплелась с мистикой.

В моих предположениях нет сарказма и иронии. В чем-то я верю биографу, но уж слишком загадочно окружение Антуана. Может, все проще. Такими красками, которые невозможно сейчас проверить, автор биографии привлекает внимание читателей к своему сочинению?

С Консуэлой Антуану повезло. Ей самой нравилась жизнь без правил и устоев. Получилась не семья, а прибежище гостиничного типа, где супруги жили так, как им хочется, формально объединенные супружескими узами.

Не исключено.

Но коль он взялся быть опекуном, пусть тянет супружескую лямку! Что и происходило в его экстравагантной семье.

А нам что делать с романтикой полета? Ей нет места в сюжете, кроме полетных прыжков в вариациях Антуана неизвестно куда и непонятно зачем. Куда ее вставить, если поэзия полета осталась за рамками экзотических вывертов? У кого Мижо купил секрет «мадам N»? А может, он сам не знает, кто же она — таинственная... третья мадам?

Может, Марсель Мижо водит нас за нос?

Что-то слишком много тумана в его рассуждениях.

При этом предполагаю, что избыточная эмоциональная окраска событий и характеров у биографа произошла из-за отсутствия интересных событий. Его изначально заинтересовал образ писателя-романтика, а в процессе работы над своей книгой он оказался без фактов и спрятался за окрашенные слова.

Но как бы то ни было, в нашем замысле, а впоследствии в либретто фантастических домыслов будет намного

меньше, если сами не обопремся на какие-то фантазии биографа и не увлечемся собственными причудами. Будем исходить из простой истины: *надо в чем-то поверить фантазиям француза Мижо, а он знает, как могли поступать французы.*

И скажу вам по секрету, что использовать такую заковыристую окраску биографу могло подсказать его знакомство с творческими методами своего земляка — Александра Дюма. Только жаль, что он не пожелал раскрыть свою интригу или очень глубоко запрятал таинственные штрихи. И самый простой поступок превратил в тайну.

А... разгадку я все-таки нашел.

Не буду утомлять вас своими рассуждениями. Не буду объяснять, как проходила работа над сюжетом, где и какие приемы я применил. Вы их раскроете сами. Предлагаю вам готовый сюжет-фантазию «Ему улыбались звезды», а вы после прочтения попытайтесь разобраться, чем я руководствовался во время сочинения. Почему и зачем я выбрал эти краски? И чему я только что научился сам?

**ЛИБРЕТТО БАЛЕТА «ЕМУ УЛЫБАЛИСЬ ЗВЕЗДЫ»
И ВПОЛНЕ ВОЗМОЖНЫЙ ВАРИАНТ НАЗВАНИЯ — «МАДАМ N»
(В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ, ЧЕТЫРЕХ КАРТИНАХ, С ПРОЛОГОМ
И ЭПИЛОГОМ)**

Пройдет время, и какие-то подробности биографии Антуана де Сент-Экзюпери уйдут в легенду. И редко кого заинтересует, почему авторские права на свои произведения он оставил неизвестной женщине — мадам «N», жене какого-то предпринимателя...

Автор либретто взял за основу своего сюжета: увлеченность Антуана, его душевный романтизм — авиацию. А двух женщин, Луизу Вильморон и мадам «N», объединил в одном лице.

Действующие лица: Антуан Экзюпери, Луиза Вильморон (мадам N), Консуэло — жена Антуана, Жан — муж Луизы, Маленький принц — видение, графиня Экзюпери — мать Антуана, граф и графиня Вильморон — родители Луизы, члены их семьи, повар-марокканец, Грабители-мародеры, священник, женщина, потерявшая мужа, колдун и «духи».

Действие первое, пролог

Антуан и Луиза в полете. Они обмениваются кольцами — помолвка на небесах! Дуэт заканчивается «приземлением», а появившийся Жан, оглядывая Антуана с ухмылкой, учтиво вручает Луизе конверт: «Луизу зовут домой». Что-то случилось? Луиза замялась.

Антуан в недоумении... Луиза уехала.

Картина первая

Поместье Вильморон, зал приемов в убранстве, подготовка к какому-то событию...

Вошла Луиза, за ней притворно скромно заходит Жан в сопровождении богатых людей. Родители объясняют причину вызова: «Жан просит твою руку и сердце! Мы дали согласие». Луиза показывает родителям медальон. Бурный диалог родителей. Они пытаются убедить Луизу (трио), что Антуан бедный, отец берет чековую книжку у Жана: это подарок тебе! Чопорное преподношение подарков: отец разглядывает с восторгом, а мать прижала свою дочь к груди. Жан преподносит цветы. И тогда Луиза показывает... кольцо. Граф в бешенстве срывает кольцо с ее руки.

Антуан с матерью входят в зал. Мать Антуана представляет своего сына. Отец Луизы подходит к семейству Экзюпери, демонстративно разглядывает. Луиза приближается к ним, но отец снимает пилотку с головы Антуана, бросает туда кольцо, подаренное им Луизе, и надевает пилотку на его голову. Чтобы оскорбить Антуана, сравнивает его с шофером, изображая комическую птичку.

Антуан в растерянности, просит выслушать его. Мать успокаивает сына, и они уходят. Луизу приводят в чувство. Отец настаивает на помолвке с Жаном. Возвращается Антуан. Граф отгоняет его! Луиза останавливает отца: она смирилась, просит всех отвернуться и позволить проститься. Граф уходит. Жан пытается подглядывать.

Луиза снимает пилотку с головы Антуана, прячет кольцо у сердца и грозит изменять Жану, но это не успокаивает Антуана. Он обращается к родственникам Луизы, все стоят к ним спиной.

Антуан, уходя, сталкивается с отцом Луизы, в руках его Библия и фата... Граф подзывает Жана к Луизе, поднимает над ними Библию.

Картина вторая

Испания. Война, руины какого-то города.

Раненый летчик пытается спастись, но падает без сознания. Мечутся женщины... Антуан бредет. Нащупал на земле кортик.

Ему привиделась Луиза тех лет.

Луиза: «У нас будет ребенок». Антуан обрадовался: Маленький принц?! Между ними появляется мальчик. Антуан вспоминает о кортике, находит и прикрепляет к поясу мальчика (трио). В действие вмешаются отец Луизы и Жан, отнимают Луизу, все исчезает. Мечутся в панике люди, в руках Антуана остается кортик.

Женщина со свертком прячется за него: Луиза? Нет, не Луиза... Вспышка, Антуан закрывает ее собой. Женщина, а это Консуэла, заметив рану, срывает с себя и перевязывает его вдовьим шарфом. Начинается дуэт с заботы о раненном пилоте. *В картине встреча воды и пламени, по-испански прямолинейная, где присутствуют «тени» прошлого.* Антуан заметил кольцо на ее руке. Консуэла указала на сверток. Антуан в недоумении. В пакете гипсовый слепок руки. Она прижимает его к себе, снимает кольцо, кладет на «ладонь» слепка... заворачивает и откладывает сверток в руины: «Я свободна! Женись на мне. Ты такой большой!» Льнет к нему. Консуэла обещает ему маленького... принца.

Появляются грабители. Командует ими женщина. Кого-то ударили ножом, мужчина заползает в дом. Сорвали колье с груди Консуэлы...

Антуан хватается за оружие, бросается за грабителями, Консуэла следом. Из дома, куда заполз человек, выбегает женщина, старики выносят погибшего. Люди заполняют улицу. Приходит священник. Истерика женщины, потерявшей мужа.

Процессия начинает движение, а в это время возвращается Консуэла и обращается к священнику за благословением. Указывает на входящего Антуана, его шатает, но священник занят с покойником! Консуэла просит людей прислушаться к ее просьбе — процессия замирает, но нет колец. Озирается вокруг и бросается к развалинам, где роется в витрине магазина, люди осуждают ее. Антуан протягивает деньги. Кольца куплены...

Священник обменивает их кольцами, процессия уходит. Благодарная Консуэла переполнена чувством радости. Появляются военные санитары, забирают Антуана. Он просит Консуэлу передать ему кортик.

Кортик в ее руках, она вспоминает о свертке с гипсовым слепком... (А для россиян посмертные маски и склепы непривычны.)

Действие второе, картина третья

Алжир, форт Джуби на краю пустыни, аэродром, домик эскадрильи, кухня с навесом от солнца. Короткий забор. На первом плане куст, у боковой кулисы. Вдалеке очертания самолетов и минарета.

Темнокожие женщины в чадре приносят продукты, якобы продают, но, отвернувшись, прихорашиваются. Может, пришли с сутенером. Антуан страдает по женщинам, повар подкалывает его: «Купи женщину». Женщины увиваются перед Антуаном, но как выбрать — увидеть их лицо? Сутенер: «Нельзя заглядывать под накидку, сначала выкупи!» Уходят. Антуан выносит из домика кисть с краской, пишет на зеркале «fort Djubi»! Повар в восторге. В полоске ткани, вырезают *отверстие для подсматривания* и укрепляют ее вертикально.

Подошли две женщины к вывеске, теперь они более открыты. Они ему не нравятся, но продолжает подсматривать. В это время за его спиной появляется Луиза, слегка прикрытая темной накидкой. Повар эскадрильи подходит к ней. Луиза следит за Антуаном и повару: «Молчи, я пришла к нему». А-а...

Вытаскивает из саквояжа шальвары и тапочки. Пока она готовится к розыгрышу, якобы переодевается за кулисами, к вывеске подошли новые женщины, а на приглашения Антуана отреагировали с возмущением. Повар, эмоционально подглядывая за «переодевающейся» Луизой... готовится к предстоящему розыгрышу.

Луиза подходит к вывеске, сбрасывает накидку. Светлые кудри рассыпались на плечи, только лицо ниже глаз закрыто платком.

Антуан горит в истоме. Повар в ожидании события...

Женщина поманила страдальца к себе! От неожиданности Антуан выходит из-за укрытия, платком вытирая руки, хочет поздороваться...

Женщина намекает на деньги. Антуан протягивает кошелек и падает на колени. Она, заигрывая с ним, отбрасывает кошелек и, подбивая его бедрами, заходит на территорию форта. Антуан увивается перед ней, пытается заглянуть в лицо, коснуться бедер. И когда прижимается к ее ногам, женщина открывает лицо: Луиза!? Руку, занесенную для пощечины, перехватывает повар: «Пойми, мадам, мы здесь одни». Антуану становится жарко, срывает галстук.

Возлюбленные остаются наедине. Луиза прощает ему неудачный флирт, и опять появляется трио-мечта о Маленьком принце, но без мальчика. Луиза обещает ему, что будет у них Маленький принц!

Они уходят в пустыню, а на территории форта уже находится другая женщина в европейской одежде. Она, незаметно для влюбленных, подглядывала за ними. Повар, который вынес котел для варки, замер... Консуэле все понятно (нервная вариация), она дает повару деньги за молчание. Забирает галстук и барсетку из саквояжа Луизы, покидая форт. А повара мучает совесть. То бьет себя по рукам, то молится, и собрался было сбежать, но притворился спящим. Заметив разбросанные вещи, Антуан возмутился. Повар оправдывается — спал! У Луизы пропали деньги, Антуан, — Нет проблем. Заходи, Луиза, в дом. А у повара — гора с плеч. Пронесло!

Действие третье, картина четвертая
Тулуза, комнаты Консуэлы.

Консуэла рассылает приглашения, звонит по телефону. Прислуга создает мистическую обстановку. Развешивают маски, арабскую молитвенную табличку, приносят сумочку и галстук.... Консуэла с фотографом ищет способ изобразить «рога» над человеком. Ставит «манекеном» служанку в шляпе, пока другие служанки в танцевально-шуточном действии строят над ней «рога» пальцами, палочками и находят решение: самая высокая служанка в черных перчатках поднимает над головой «манекена» скрещенные кисти рук!

Входит Антуан с тростью, волочит ногу. Сняв со стены кортик, спрашивает, когда будет обещанный маленький принц? «Будет тебе маленький принц с кортиком», зло отвечает Консуэла и отходит, будто бы занятая приготовлениями. Антуану непонятна ее злость.

Приходят гости, среди них Луиза с мужем. Они сталкиваются с Антуаном. Консуэла со стороны наблюдает эту встречу и, прерывая затянувшееся молчание, подходит к ним. *Внутренне сдвленная атмосфера встречи, как магический ритуал... при внешней элегантности. Во всем условность, в чувствах, в жестах, в пластике (возможно, в сопровождении песни под гитару и кастаньеты).*

Жан узнает Антуана, но изображает знакомство со стиснутыми зубами. Порывается уйти. Консуэла просит остаться, Луиза соглашается с ней. Консуэла уводит Жана к своим гостям и предлагает фотографироваться. Все торопятся сгруппироваться для съемки, а Консуэла выжидает, и когда над головой Жана появились «рога» из скрещенных рук служанки — вспышка! Фотограф уходит.

В комнату врывается колдун. Его окружают черные духи. Мистическая борьба с духами и победа колдуна! Необходимая атмосфера страха создана — Консуэла созывает всех принять участие в столовращении. Антуан с Луизой отказываются, а Консуэла следит за ними. Жан увлекся мистикой и находившимися рядом красивыми женщинами... столовращение по кругу уходит на второй план.

Одновременно со столовращением начинается дуэт Антуана с Луизой. Они незаметно для присутствующих вынимают из кармана кольца, касаются ими: «Мы в сердце друг друга».

А над теми, кто занимается столоверчением, откуда-то в полумраке появляются и исчезают гипсовый слепок руки, еще один, еще! Чья-то сумочку, чей-то галстук! Участники гадания оцепенели, Антуан с Луизой переглянулись, а Консуэла срывается в истерику.

Присутствующие успокаивают ее. Приносят фотографии, приходит посыльный за Антуаном. Он, уходя, прощается со всеми и, заметив на фотографии рога над Жаном, обменивается взглядом с Консуэлой... ну и что?

Консуэла раздает гостям фотокарточки. Преподносит и семейству Жана. А ему некогда... бросив мимолетный взгляд на снимок, он прощается с другими дамами. Луиза рвет подаренный с намеком снимок и оставляет ключья в руках Консуэлы.

Месть не получилась, Консуэла ломает кортик — символ Маленького принца — и в изнеможении падает в кресло.

Служанка спешит к ней с микстурой.

Э п и л о г

Море в районе острова Корсика. На небе редкие облака, а на сцене умиротворенное танцевальное действие — волны. Появляется Антуан, отставляет трость и преображается... упоительный полет в облаках!

Завязывается бой с невидимым врагом в «разорванных» облаках. У задника сцены выкатывается невысокий пологий кусок земли морского берега. На берегу стоит Луиза с Маленьким принцем — изображением. Она вздрагивает, когда смертельно раненый Антуан замирает в полете... (начинается песня).

Антуан и «облака» в смертельной карусели. Всплеск. Круги на воде... опять безмятежно плещутся волны, будто ничего не было.

Луиза медленно переходит на авансцену, а Маленький принц — мечта Антуана, растворяется в туманной дымке.

Занавес.

Примечание: На сцене двойник Луизы — вокалистка.

Текст этого либретто, как и ранее предложенные вам сюжеты, называют **развернутым либретто** с элементами **первого плана** и **«крупного» жеста** для героев эпизода. И в этом оказывают влияние на авторов балетных либретто современные киносюжеты, мелькающие перед глазами ежедневно. *Более короткие тексты для публикации, только с описанием действий, можно получить после литературной обработки*, но как это достигается, читайте в теме «Многогранный талант».

У нас произошли сдвиги. Мы место встречи с Консуэлой из Буэнос-Айреса перенесли в Испанию, а некие уличные беспорядки заменили военными действиями на улицах города, что дает возможность показать и жизнь, и смерть рядом. У Консуэлы погиб муж-корреспондент (об этом умолчим), а тут случайно подвернулся Антуан: на войне, как на войне. Она ускоряет принятие решений, уплотняет события.

Мы обратили внимание на национальные черты характера героев и на приметы быта. Слепок руки первого мужа Консуэлы стал активной деталью сюжета. Эмоциональные мотивы помолвки «ради смеха» заменили бытовыми причинами, что помогло определиться со смысловыми

задачами. Родители героев получили право на танцевальную пластику. Даже появление Антуана в форме пилота на свою помолвку дало нам возможность подчеркнуть его любовь к воздухоплаванию и то, что он из бедной семьи — не смог на личное торжество одеться по правилам светского этикета.

Юношеская любовь оставила глубокий след в его сознании в виде физической тяги к крупным блондинкам. Это было заложено природой в его вкусы с юности. Она, главная причина постоянного стремления — вернуть яркие мгновения прошлого, связанные с первыми чувствами.

Это — один из видов ностальгии.

Не каждый из нас может сознаться в том, что мы часто поступаем неразумно, подчиняясь этому чувству.

А в эпизоде, где Луиза под накидкой внезапно навещает Антуана, мы применили прием «маска».

Открывая перед поваром только верхнюю часть тела, она за кустом якобы меняет свою внешность, имитируя одевание шальвар. Возбуждают Антуана белокурые волосы, а фигуру подчеркнут восточные шальвары, возможно, с приоткрытым животом, что отвлекает страдальца от попытки заглянуть за платочек, прикрывающий ее лицо, после того, как она сбросит накидку. Главное, она похожа обликом на женщину его мечты!

Отметим для себя, что и сексуальные маньяки свои жертвы выбирают по собственным пристрастиям. Об этом свойстве человеческой души авторы всегда должны помнить.

А тут неожиданная блондинка среди темнокожих женщин-марокканок!

Только не торопитесь с поспешными выводами, заметив, что одно из действий происходит в мусульманской стране. Антуан какое-то время жил наездами с Консуэлой в Касабланке (Марокко), работая начальником промежуточного почтового аэродрома.

Хотя именно сейчас, после завершения работы над сюжетом, вы можете, смачно потирая руки, сказать: какая к черту «маска»! Твой запасник этюдов похудел на другой прием с названием «кот в мешке», который остался неиспользованным в персидских напевах «Скандалиста». Только вместо страхолюдины или старушки под накидкой спряталась блондинка — абсолютная редкость в Марокко!

Не спешите радоваться, господа. Мы пресловутый *прием с котом в мешке*, о котором вы могли подумать, еще не использовали в «чистом» виде и не исчерпали себя.

А пока повернем свои мысли к самому трудному эпизоду, где присутствует подтекст, где что-то происходит ради шутки. В нем прячется второй, жестокий смысл.

Как объяснить зрителям подтекст в танцевальной пластике?

Если на арене цирка клоун «выдает замуж» кошку Мурку за дворового пса Барбоса ради смеха, нарядив их в соответствующие костюмы, или этнографический коллектив показывает обряд помолвки, сопровождая песнями и танцами свои действия — зрители поймут, что «жених с невестой» разыгрывают их.

Давайте и мы поверим Марселю Мижо.

Предположим, что подстроенная помолвка все же происходила в семействе графа Вильморон. Они решили разыграть семейную комедию просто так, чтобы развеять скуку, пригласив на шуточное мероприятие своих родственников и знакомых. Распределили роли, обговорили детали и только жених, со своей мамой, не догадывался о готовящемся подвохе. Их выставляли на посмешище.

Даже если все было именно так, тогда какими приемами автору либретто и хореографу объяснить зрителям, что ритуал помолвки был семейным балаганным представлением и над чьими-то чувствами сыграли злую шутку? Мы-то знаем, что в жизни бывает и черный юмор, и любители таких изысков.

Значит, *какие-то фрагменты предстоящей клоунады должны предшествовать происходившему событию*. Наиболее зрелищными может быть переодевание, нарочитое изменение внешности и общественного положения кого-то из участников.

Водителю своего автомобиля граф приказывает надеться священником. Тот, подчинившись приказу, снимает фуражку, очки и перчатки (краги). Граф выворачивает свой халат наизнанку (появится малиновый цвет одеяния священнослужителя) и накидывает на шофера. Принесли что-то похожее на головной убор. Параллельно другие люди готовят фальшивую Библию, взяв с полки любую книгу. На обложку с обратной стороны наклеили две полоски бумаги крестом, получилось грубое подобие Библии.

На небольшое возвышение установили тумбу, напоминающую алтарь, а перед возвышением нацепили ткань в виде занавеса, и подмостки для клоунады готовы!

Слишком поздно мать Антуана заметит, что над сыном издеваются, а у графа Вильморон может получиться то, что планировалось! Подтекст жестокого юмора он выплеснул участникам помолвки.

На сцене аплодисменты свидетелей помолвки!

И хохот... «Священник» снимает парик, бросает «библию», сбрасывает халат и раскланивается. Луиза изводит себя реверансами, и только Антуан в растерянности. В его сторону тычут пальцами свидетели позора, плачет мать в стороне от всех.

Мы вроде бы справились с задачей, придумали мимическую пластику события с мрачным подтекстом. Для кого-то шутка, для кого-то трагедия, а зрителям — причина переживаний. Злая клоунада могла происходить в дворянском гнезде Вильморон...

Антуану и его матери именно такая неудачная помолвка — явное оскорбление. После подобной инсценировки, в которой принимала участие та, с которой еще вчера он объявлялся в любви, вряд ли ему захочется еще когда-нибудь встретиться, даже если она принесет свои извинения.

Поэтому мы посчитали, что подобных сцен в помолвке нашего героя не могло быть, если предположить, что загадочная *мадам «N»* все-таки — *Луиза Вильморон*, его первая любовь. Почему-то Антуан всегда «любил крупных блондинок», так во всяком случае заверяет нас биограф. И действительно, никак не вяжется эта повторяющаяся тяга к крупным блондинкам с другими словами Мижо: «Она помолвилась с ним ради смеха».

Только что предложенная вам картина с переодеваниями получается эмоциональной, зрелищной, но не танцевальной. Это — театр в театре, где участники события — члены семьи Вильморон и мать Антуана, долгое время будут вынуждены изображать зрителей на сцене. Очень трудно такое сценическое событие развернуть на зрительный зал, где свидетели помолвки усядутся вдоль задника сцены, как свита королевы в балете «Лебединое озеро». Согласитесь, не тот случай. Поэтому мы отказались от такого развития событий при сочинении сюжета к балету «Ему улыбались».

звезды». Зато получили опыт создания эпизода в сценическом действии с подтекстом и, отказавшись от него, редакторскими «ножницами» вырезали придуманное нами действие из замысла. А это само по себе тоже опыт, который когда-нибудь нам пригодится.

Что если... и вопреки всему Луиза неожиданно навестила его годы спустя где-то, допустим, в Марокко, на краю пустыни и всколыхнулись забытые чувства? Встречи могли происходить в тяжелые моменты жизни Антуана. Вспыхивали затаенные страсти, и опять годы ожиданий...

А между их встречами те самые, случайные: *Дези*, *Сюзи* и *Габи*, фигурой и цветом волос напоминая ему Луизу.

Любовь — высокая страсть. Люди, находящиеся под ее влиянием, томимы желанием, чего уж тут врать, плотской любви. В созданной семье вряд ли она сохранится такой же возвышенной. И в поступках самого Антуана было что-то мистическое, его тянуло к блондинкам даже после неудачной помолвки, возможно, к идеализированному образу Луизы. Этому способствовало расстояние, которое появилось между ними. Их что-то влекло на короткое время друг к другу?

Безусловно, чувство и только чувство!

ГЛАВА 16

ВЫСКАЗАННЫЙ ПОДТЕКСТ

Где, в каком балете был использован в эпизодах прием «с котом в мешке», в котором обыгрывается розыгрыш с намеками и обманом? Я не могу вспомнить. Может, где-то есть. Все спектакли, которые идут на подмостках сцены разных театров, увидеть невозможно.

Чтоб не быть голословным, прямо сейчас начнем работу над замыслом, который условно назовем «Персидский марш». Музыкальной темой назначим одноименную пьесу композитора Иоганна Штрауса. Пусть у вас и у нас в душе звучит одна и та же мелодия и схожее настроение. Тем более что мой соавтор уже работает над своим сюжетом, но под другим названием. События будут происходить... правильно, в Персии. Ей не придется спрашивать совета у тех, кто часто пользуется женскими предметами быта и деталями одежды. Женщины лучше всего знают, как можно воспользоваться платком или накидкой. Мне поставлена задача, описывать ее размышления.

Оказывается, только в одном замысле можно применить этот прием многократно. Но прежде, чем начнем перечислять возможные эпизоды, предупреждаем вас: ни один мужчина на Востоке не набросит на себя женскую накидку (чадру), считая эту деталь одежды для себя зазорной. А по обстоятельствам, почему бы и мужчинам не воспользоваться?!

Ведь под накидкой человеку нет необходимости изменять внешность и... можно носить оружие, незаметно унести или принести что-то, а если спрятаться вдвоем!? Изменить свой рост, пройти на полусогнутых ногах или на очень высоких каблуках. Следить за кем-то, переодевшись женщиной, нечаянно попасть на глаза любвеобильному мужчине в безлюдном месте...

И классический случай: подкинуть под накидкой сюрпризы истинные, неожиданные или с издевкой.

А что мешает молодому человеку, нацепив седую бороду, увести с чужого двора скрючившуюся в три погибели свою «старушку» под чадрой, фактически юную невесту? Это еще не все! Главное: расстояние, преграды и неудачи в любви рожают в душе страсти и безрассудные поступки. И как мы не единожды говорили: танец и музыка способны добавить к интриге бессловесные движения души — краски событий!

А где сюжет? — спросите вы.

Мы вам ничего не обещали.

Ведь замысел — это все, что угодно, но не обязательно эскиз сюжета. Даже если бы мы написали, что героиня действует, прикрывая часть лица платком, это только *способ окраски эпизода*. А мы пока что подталкиваем свое воображение к «коту в мешке», не более.

Татарские и башкирские девушки в своих национальных танцах кончиком платка тоже игриво прикрывают часть своего лица, «прячутся» от назойливого кавалера. Или вспомните, как порой применяется столь распространенный веер или шаль. Они имитируют маску, прикрывают лицо, а шаль даже фигуру. Так что предметы быта, детали одежды служат украшением действий, элементами игры, обмана и всего того, что надумает автор сюжета.

Ну ладно, забудем на время про наметки к замыслу.

Что же там начинает прорисовываться у Елены Валяевой, с ее персидским замыслом? Какой увидим век, каких героев? Легенду или правду? У нее несколько раз получалось так, что сюжет либретто появлялся в виде собственной фантазии. В первом случае это придуманная «Легенда о горе Белуха». А «Солнечный клоун» вырос из названия циркового номера известного клоуна, «Отпуск лейтенанта» из игры с предметами быта. «Чужое лицо» со слова «маска» переросло в замысел для двух одноактных балетов «Сюрприз» и «Барабашка».

Но вскоре она передумала и решила, что торжественный «Персидский марш» более подходит к финалу, когда какое-то выдающееся лицо с почестями получает вознаграждение или герой возвращается с новой женой.

История жизни многих восточных героев намекает на это, скрывая подробности. Они не только в мечтах могут увидеть свое окружение из красивых женщин, для персов такое желание выполнимо, если им не подбросят сюрприз под чадрой.

Согласился с ней: уж лучше придумать что-то свое, чем бесконечно перелицовывать свои или чужие сюжеты, создавая модные ныне ремейки¹ известных сценических произведений. Еще Ростислав Захаров писал в своей статье: «Нам нужно смелее создавать новые разнообразные спектакли и меньше заниматься перелицовкой старых балетов²». Неизвестно, что он имел в виду: отказаться от удобного и обкатанного хореографами способа — сочинения по мотивам литературных произведений или подталкивал каждого из нас к чему-то собственному?

Что изменилось с тех пор?

Думаю, что Захаров был против бесконечного тиражирования известных произведений — творческого копирования. Хореографы так и говорят, когда выезжают на постановку академического варианта балета: «Поехал на шабашку» — подрабатывать. Зато честно и справедливо. Если когда-то надо было запоминать весь текст балета со всеми нюансами, сейчас записал на видеопленку и в путь!

А мой соавтор пробует представить себе какую-нибудь известную личность прошлых веков, кому приходилось жить в тех условиях, когда чадра была распространенным предметом быта. И представила себе... да-да, известного поэта древности — Омара Хайяма, чье имя на слуху у многих наших современников. Пусть мы не знаем на память какие-то его рубайи³, но уверены, что в странах Востока его цитируют не менее, чем мы Пушкина в России или Гете в Германии. Конечно, биографических подробностей о нем нет у Валаевой и у меня их не более чем наши знания об авторе «Слово о полку Игореве», хотя что-то обобщенное себе представить можем.

Одно смущает, что Омара Хайяма никак нельзя называть праведником, если он в своих стихах Создателя на-

¹ Ремейк (*англ.*) — сделать заново, якобы автор делает новый пересказ сюжета, а это — явный плагиат.

² «Известия» от 14 августа 1956 г.

³ Восточные формы лирических и философских стихотворений.

зывал бракоделом, не верил в рай и ад, в бессмертие души. Занятие наукой и в частности астрономией давало ему возможность для сомнений в религиозных догмах. Воспевал вино и дружеские компании, а с девушками-газелями был не прочь порезвиться и, конечно, хм... любить.

Если обопремся на весьма скудные данные о том, что он был жизнелюбом, успешным поэтом, «купался» в щедрой благосклонности властителей, имел возможность содержать большую семью — гарем, то, получив установку «свыше», могли бы искать скандальные краски для образа персидского хана Хайяма (по аналогии с ханом Гиреем). Благо, что автор свободен в своем выборе, и мы знаем, что многоженство на Востоке нашло свое отражение в шариа-те¹, поэтому не будем косо поглядывать на такую мелочь, как естественную для состоятельного перса мечту и цель — иметь гарем, если он сам был в состоянии «опылять» трудолюбивой пчелкой собственную клумбу из роз.

Если бы мы создавали произведение, которое соответствует временным идеологическим установкам, тогда и чиновники от искусства начинали бы активно помогать нам и подсказывать такие способы окраски событий, где Хайям как многоженец явно «любвеобильный» герой.

Но! Он не был фанатиком ислама и говорил: «Евреев, мусульман и христиан хвали — добрую приобретешь ты славу». Не прячутся ли за стихами его личные качества, а именно: он сам не был пьяницей, пользовался уважением в обществе, занимался науками, преподавал в медресе. Восхваляя вино и праздность, приобретал среди любителей праздной поэзии новых поклонников.

И еще. Коль сейчас есть фанаты и фанатки артистов, поэтов и писателей, то можно смело предположить, что и в прошлые века у поэтов они были. Среди восточных женщин тоже были влюбленные в чью-то поэзию. Они могли лично видеть и слушать поэта из-за ажурных решеток. И, конечно, о чем мечтали, стремились попасть на глаза своему кумиру.

Слышу возражения: женщин Востока усиленно охраняли!

Да, это так, но охрана — палка о двух концах.

Давно известно, что там, где тщательно охраняют, там применяются изощренные способы подкупа, достижения

¹ Свод религиозно-правовых законов.

целей как кумирами, так и поклонницами. Так что обладателям ценностей даже в шахских дворцах ухо приходилось держать остро, глаза открытыми. Читая высказывания мудрецов разных веков и стран, невольно приходишь к выводу, что *философы и поэты всегда поучали в своих сочинениях жен целомудрию, а те учили их философски воспринимать прелести и фокусы жизни.*

И поэты Востока соглашались с женщинами: «Да, преграды и неудачи в любви рождают в душе стихи». Кто-то думает, что негодование делает человека поэтом, иные считают, что поэт всегда искренен в чувствах, а в жизни — простак. Так что мнений вокруг много, а с чьим мнением согласится автор сюжета, такой и будет придуманная история.

И маленькая деталь: до определенного возраста девочки (девушки) Востока могли свободно общаться со своими сверстниками, с взрослыми и с соседями, даже учились вместе с мальчиками. Но когда появлялись совсем уж посторонние мужчины, тогда закон «женской и мужской половины дома» начинал действовать неукоснительно.

Всем известно, что ханжи и блюстители шариата всегда искали бреши в жизненном укладе, чтобы как-то воплотить в реальность свои сокровенные мечты, попадая похождениями в анекдоты и поучительные истории. Чего уж ждать тогда от простых людей или от способных учудить что-нибудь и где-нибудь со своими выходками? А хулиганские или фривольные стихи — тоже рифмованные выходки! И у каждого поэта они есть. Древнегреческий поэт Гораций считал, что *«художникам, как и поэтам, издавна дано право дерзать на все, что угодно».*

Конечно, в Персии, как и везде, влюбленные искали встреч, вознаграждались, страдали, обманывались, что нашло отражение в рубайях Хайяма и в произведениях других поэтов.

«Не броди под окном у неверной, скорбя...»

«Ты любим, коль надеждой свиданий живешь...»

Значит, бродили и выходили к ним. У них свидания тоже происходили, как и в наше время, но были препоны.

Мой соавтор не раскрашивает облик Хайяма только приятными тонами. Наоборот, провоцирует причины, которые подталкивают героя к конфликтам, потом к изощренным приемам и откровенным поступкам. А если нам известно,

что Омар успешно занимался философией, математикой, поэзией, писал трактаты, которые требуют самоотдачи, тогда надо понимать, что ему было не до «женского коллектива». И женщины, даже дочери или внучки, могли преподносить ему неожиданные сюрпризы, а уж подозрений — всегда хватало! Могли быть интрижки, о которых Хайям не знал, но увидели зрители (*Cherchez la femme*). Сам поэт, за несколько веков до рождения А. Дюма, тоже признавался в своих грехах, говоря о женщинах: «Слаб шахматный король пред королевой? А я, глупец, перед тобой слабей»... И самая юная из них под чадрой служанки или соседки, на глазах героя, могла строить козни.

Упоминаниями о любовниках полны арабские сказки и анекдоты.

Даже у хаджи Насреддина¹, у которого была одна жена, да и та успевала преподносить ему сюрпризы... Обескураженный хаджа, чтобы выяснить правду, взвешивал своего кота, который якобы съел мясо для плова, а фактически жена угощала любовника.

Много преград до «запретного плода» и мешает жизненный уклад, но люди находят возможность для флирта, поэтому Валяева ставила Хайяма в неудобные положения, считая, что русская пословица: «Любишь кататься, люби и саночки возить» более всего отвечает исполнившимся мечтам героя.

А как вы сами знаете, от мечты до ярких сновидений — короткое расстояние. Значит, могут появиться различные образы для замысла с приключениями поэта. И его *яркий сон*, где он застаёт одну из внучек во время заигрывания с ней пришедших к старому поэту учеников-шукуртов, встанет на свое место, как картина в нашем сюжете.

Может быть, это будут одноактные балеты на его рубаи, где раскрываются заложенные мысли поэта и философа? Ведь о нем самом известно немного: Хайям родился и умер в городе Нишапур, на северо-востоке Ирана, куда вернулся окруженный почитанием и любовью. Жил в разных городах Средней Азии: Самарканд, Бухара, Исфахан, Хорасан, а в Мерве его постигла неудача в жизни... шутка ли, *изгнание из города! Поэта, философа, математика!*

¹ Герой анекдотов и притчей в Средней Азии.

Как вы думаете, за что? И возвращение в Нишапур.
Возьмем для примера несколько четверостиший Хайя-
ма¹, поверим переводчикам, что смысл стихов сохранен.

«Если пост я нарушу для плотских утех —
Не подумай, что я нечестивее всех.
*Просто постные дни — словно черные ночи,
А ночами грешить, как известно, не грех».*

«Когда-нибудь огнем любовным обуян,
*В душистых локонах запутавшись и пьян,
Паду к ногам твоим, из рук роняя чашу
И с пьяной головы растрепанный тюрбан».*

«Развеселись!.. В плен не поймать ручья?
Зато ласкает белая струя.
*Нет в женщинах и в жизни постоянства?
Зато бывает очередь твоя!»*

«Шиповник алый нежен? Ты, нежней!
Китайский идол пышен? Ты, пышней!
*Слаб шахматный король пред королевой?
А я, глупец, перед тобой слабей!»*

«Когда ты для меня слепил из глины плоть,
Ты знал, что мне страстей своих не побороть.
*Не ты ль тому виной, что жизнь моя греховна?
Скажи, за что же мне гореть в аду, Господь?»*

«Ад и рай — это две половинки души...» и так далее.

Намеков здесь... ой да ну, а где сюжеты?

Да, сюжетов нет, но просматривается грешник и любовное томление, допустим, в Самарканде, в Бухаре или в Мерве. Одинокостью тоже не пахнет, потому как говорится о плотских утехах. И, не предполагая, что же будет происходить в сюжетах, поторопим Валяеву, которая уже назначает героев второго плана на не озвученные события.

Что делать нам и лично вам, читатель, если произведение создается из ничего? Известно имя популярного героя, кое-что можно почерпнуть из его высказываний и на этом заработать признание, славу? Или честно сознаемся и назовем банальную причину — автору сюжетов тоже хочется кушать... Всем надо зарабатывать на жизнь. Значит, придется

¹ Омар Хайям. Рубайат. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008.

фантазировать. Зная, что слово *Хайям*, в переводе с персидского языка означает — *ткач, мастер по пошиву халатов и палаток*, будем помнить, что он, как и многие поэты, был из семьи простых людей, ремесленников и, возможно, зарабатывал поэзией.

Кстати, среди известных хореографов и артистов балета нам не попадались принцы, княгини и дворяне. В основном — дворовые. Петр Гусев часто говорил о своих коллегах: «Все мы немножечко лошади, хотя играем принцев и царей, ходим в бутафорных нарядах королей и принцесс». Поэтому Хайям сочинял свои четверостишья для того, чтобы жить на гонорары.

А теперь представим себе, что зрители, то есть мы, купили программку на вечер одноактных балетов «**Приключения Омара Хайяма**». Читаем, а в программке написано:

Первое действие, «Бухарская дыня»

Действующие лица: Зюльфия, старшая сестра — толстушка, отец Зюльфии, братья и сестры Зюльфии. Шукурты¹ — Омар Хайям и его друг.

И чуть ниже знакомый нам текст рубаи поэта:

«Шиповник алый нежен? Ты, нежней!
Китайский идол пышен? Ты, пышней!
Слаб шахматный король пред королевой?
А я, глупец, перед тобой слабей!»

Второе действие, «Ночь любви в Мерве»

Действующие лица: поэт Омар Хайям, эмир города Мерв, дочь эмира — Согра, служанки Согры, «дублерша» Согры, поэты и придворные.

«Когда-нибудь огнем любовным обуян,
В душистых локонах запутавшись и пьян,
Паду к ногам твоим, из рук роняя чашу
И с пьяной головы растрепанный тюрбан.»

Третье действие, «Осенний сон в Нишапуре»

Действующие лица: седобородый Омар Хайям, его жена Зюльфия, внучки и внук Хайяма, шукурты — поэты, собака с кошками.

¹ Шукурт — студент медресе.

«Развеселись!.. В плен не поймать ручья?
Зато ласкает белая струя.
Нет в женщинах и в жизни постоянства?
Зато бывает очередь твоя!

Вот он, текст программки, который предложат зрителям. Значит, содержание действий балетмейстеру придется раскрывать только в понятной зрителю танцевальной пластике, согласно своим собственным фантазиям или по предложенному автором либретто. Все три действия вечера балета будут оформлены в программке одинаково: *название, действующие лица, исполнители и, соответствующие сюжету, рубайи поэта.*

Безусловно, балетмейстер-постановщик получит описание сюжета в виде короткого или развернутого либретто, которое предлагает вам Валяева для предварительного ознакомления с сюжетами одноактных балетов.

ЛИБРЕТТО ПЕРВОГО ДЕЙСТВИЯ: «БУХАРСКАЯ ДЫНЯ»

Двор дома, глиняный забор перекрывает часть сцены (артисты балета с полотном). Зюльфия крашится и, пританцовывая, передвигается к авансцене, а младшие братья и сестры дразнят прохожих через забор. Показались два студента медресе, один из них что-то пишет, а кто-то из озорников попал в Омара камешком. Обозленный Омар пытается поймать хулигана за руку, но его ударили палкой по руке — ой!

Услышав крик, Зюльфия прикрывает часть лица шарфом и выбегает на улицу (забор задвигается за кулисы), а там — беда! Она просит прощения за своих братьев и, сочувствуя Омару, обдувает ему руку, нечаянно открыв свое лицо. Омар, взглянув на девушку, теряет дар речи. Она, хоть и прикрылась с опозданием, не спешит уходить. Друг тянет Омара за руку — пора уходить, — но Омар не может оторвать восхищенного взгляда (вариационный дуэт без касания друг к другу) и дарит ей свои стихи, а его друг прикрывает нечаянную встречу (из-за кулис выдвигается забор).

Зюльфия спохватилась, оглянулась и забежала во двор: вдалеке идет сестра-толстушка с ношей в руках. Друзья делают вид, что подправляют обувь, и отходят. Когда толстушка прошла в дом, друзья пытаются через забор заглянуть

во двор (Омар встает на плечи друга, а забор вместе с ними «уходит» за кулисы). Братья потешаются над Зюльфией, а сестрам любопытно. Читая стихи, Зюльфия уходит в мечту, намотав шарф на голову вместо тюрбана. Она изображает мужчину-поэта, а младшая сестра кокетливую девушку, вовлекая всех остальных в шуточное представление.

Вдруг ребята притихли. В дверях дома показалась сестра-толстушка с подушкой, подгоняемая отцом. — Принесла только это? — указывая на узелочек. — Посуда грязная, а ты спишь? Я сам пойду за продуктами, — берет мешки и зовет с собой мальчишек. А когда он уходит, толстушка, оставив подушку и накидку на дастархане (стол с полками для сидения), уходит спать. Младшие сестры потянулись за ней.

Зюльфия взялась за посуду (появляется забор), Омар из-за забора закидывает письмо, сложенное птицей. Девушка, читая новый стих Омара, направляется к выходу, а Омар с оглядкой заходит во двор. Легкое замешательство переходит во взаимное объяснение в любви. Омар о чем-то задумывается, берет чадру толстушки, накидывает на девушку и подкладывает, прячет под халат подушку, получается «толстушка», они шепчутся о чем-то, он высыпает из кармана монеты: я тебя выкуплю, а Зюльфия: у тебя мало денег.

— Я что-нибудь придумаю, — выглядывает за ворота, — Идет твой отец! Омар выбежал незаметно... и спрятался за проходившего мимо торговца дынями. Зюльфия в растерянности бежит к столу. Омар торгуется с продавцом и покупает дыню, берет нож, отрезает верхушку, а когда торговец отошел, сует туда монеты, накладывает верхушку крышкой и заходит во двор, где отец Зюльфии ругает переодетую в толстушку дочь, которая в испуге роняет ложки и, отвернувшись от него, моет посуду.

Омар предлагает обменять толстушку на дыню, — Я люблю ее, — а старик не верит, — За что ее любить? — отказывается. Омар берет нож и как будто отрезает кусочек, поднимает подол халата старика, — На, получай! — и, подстраховавшись, сдвигает отрезанную часть дыни в сторону. Высыпает на подол халата монеты! Наклоняет дыню, — Видишь, сколько здесь монет, полная дыня! Нарезай и получи деньги! Это мой калым!

Зюльфия тем временем движется к дому, она чего-то боится...

Отец, — Закрой дыню, — возвращает монеты в дыню, оглядывается по сторонам, обнимает Омара, берет дочь за чадру и передает Омару, — Бери, она твоя! — выпроваживает их.

Омар увел любимую со двора!

Отец на радостях танцует, зовет сыновей, хвастается деньгами. На шум выходят младшие дочери и подключаются к веселью, но появляется заспанная толстуха. Отец от неожиданности остолбенел. Считает детей: где Зюльфия?! Бросается на поиски, нет ее!

Хватает нож и кромсает дыню на куски, а там пусто.

Просцениум: Омар с Зюльфией покидают Бухару. Зюльфия сбрасывает на ходу накидку с подушкой, но Омар возвращается и подбирает — пригодится под голову, чтобы спать!

ЛИБРЕТТО ВТОРОГО ДЕЙСТВИЯ: «НОЧЬ ЛЮБВИ В МЕРВЕ»

Во дворце эмира поэты соревнуются в красноречии. Один из них заканчивает свое неудачное выступление, изгнан из зала. Следующий изливается в лести, придворные, глядя на эмира, аплодируют и соглашаются, что поэт явно не талант, поэтому эмир удостоил поэта одной монетой и угощением из общего подноса. Во время чтения рубайи Омаром (широкая, величественная вариация) дочь эмира через служанку просит отца послушать стихи поэта поближе. Эмир прерывает выступление известного поэта. Согра подошла к отцу и, приоткрыв лицо, доброжелательно предложила поэту продолжить выступление.

Омар возомнил, что красавицу заинтересовал он сам, и воспламеняется в чтении стиха, поглядывая на Согру. Закончив вариацию, с поклоном передает стихи эмиру. Эмир заметил его непристойные взгляды-намеки, но он и придворные в восторге от стихов, — Хоть этот шельмец — хороший поэт, но какие намеки посылает моей дочери, а?

Поэт получает щедрую оплату и в знак особого расположения награждается женским танцем. Но Омар размечтался (танец замирает, поэт себя с Согрой видит в любовной игре). Мечта прерывается, танец продолжается, и пока эмир занят беседой с придворными, прогуливаясь по залу, Омар перебрасывает Согре записку...

Он не замечает, что девушку раздражает неуместное кокетство старика, и отец заметил ее реакцию. С ухмылкой дает ей знак: «Продолжай игру! Мы ему преподнесем урок».

Согра отправляет поэту ответ на подносе, прикрыв угощением.

Осчастливленный Омар направляется к выходу, все расходятся.

Эмир задерживает дочь, а та передает отцу записку: «Он придет сюда», но эмир все видел! Вызывает служанок. Он их сравнивает по росту с Согрой, явно что-то задумал...

Уходя, эмир о чем-то шепчется с охраной и покидает зал. ...Ночь пришла в Мерв. Слуга гасит лишние огни.

Омар крадучись входит в полумрак зала. С опозданием замечает охрану. На удивление — за деньги, они легко соглашаются уйти, но остаются за дверью, подглядывая.

Поэт встречается с Согрой (в лучах прожекторов), а в это время эмир с придворными, прикрываясь черным полотном, заполняют затемненные закоулки зала, готовятся к осмеянию Омара. Согра играет страсть, то открывая, то пряча лицо, предлагает «разогреться» Омару женским танцем, в котором она как цветок розы в благоухающем букете, а эмир следит, чтобы она не увлеклась.

Служанки подливают Омару в бокал, а Согра играючи смахивает тюрбан с плешивой головы поэта! «О-ой! ты мой старенький» — поглаживая плешь, отвернувшись от Омара, перебрасывается насмешливыми жестами с отцом.

Поэт готовится испить чашу любви со своей музой (вариация), а эмир подменяет свою дочь «куклой»-двойником, одетой так же, как Согра, только лицо прикрыто шарфом. Женщина, изображая взаимность, будто бы подворачивает ногу: ой!

Омар падает к ее ногам, поцелуями «лечит» ее ногу, а женщина свисающими концами своего шарфа обматывает ему голову и глаза. Омар, вставая с колен, пытается сбросить шарф, — Кто это?! О-о-о! шайтан подменил!

Перед его глазами безобразная старуха, да еще горбатая, которая своим шарфом тянет его к себе, манит пальчиком!

Свидетели позора выходят из-за укрытий. Омар пытается вырваться. Да куда там, старуха в него вцепилась, тащится за ним, а вокруг: поругание, тычки, насмешки... Омара изгоняют из дворца.

Старуха хвастается перед Согрой, танцуя с упоением, что убежавший мужчина был для нее лакомым куском и облобызал ее бедро!

ТЕМА ДЛЯ ТРЕТЬЕГО ДЕЙСТВИЯ
«ОСЕННИЙ СОН В НИШАПУРЕ»

Действие происходит в Иране, в городе Нишапур. Умудренный жизнью старый поэт во сне пытается пресекать шалости внучек с молодыми поэтами.

Когда просыпается в испуге... секрет.

Омар получает нравоучительные щелчки от своей жены — Зюльфии: «Вот к чему приводят стихи, которые читают твои внучки!»

И, как напоминание о молодости, выложит дыню перед ним.

Финальный хохот героев...

Мы вам предложили только тему для завершения спектакля, и хотелось бы поиграть вместе с вами в продолжение игры «Кот в мешке». А вы, как настоящий детектив, разгадайте, каким мог быть сюжет третьего действия, если мы в виде подсказки перечисляли возможные приемы, которыми пользовались древние персы и персиянки, чтобы их мечты стали реальностью.

В теме «Композиционные приемы в балетных спектаклях» и в других темах есть намеки на события, в которых надо найти, сменить или добавить акценты, чтобы стать соавтором третьего действия.

Не случится ли так, что сюжет Валяевой на Ближнем Востоке не будет восприниматься восточным, как это произошло с мэтром хореографии Ростиславом Захаровым, который годами находился под «обаянием» собственного крымско-татарского сюжета и несколько раз пытался переработать события в гареме хана Гирея? Хотя со своим спектаклем он добился успеха, но позднее заметил, что атмосфера событий в гареме была излишне идеализированной. И продолжал работу над гаремными сценами, не меняя своего взгляда, каждый раз придумывая идентичные по сути действия. Не прислушался к признаниям Пушкина, что он *«зря изобразил Гирея мелодраматичным»*.

Не избежал, на мой взгляд, соблазна перепевков собственных творческих приемов и Джордж Баланчин. А ценители

искусства подстроились под взгляды этой личности, бояться обидеть его фанатов и приверженцев. Сами же создают и поддерживают миф о каком-то направлении — изме, якобы связанном с творчеством Баланчина.

При этом понимаю, что священных «коров» нельзя задевать — запросто нарвешься на жесточайшую критику. И с другой стороны, высказанные слова уже не вернуть. Поэтому работу с персидским замыслом Валяева делала осмотрительно. Мало ли что она могла себе представить, навывдумывать, а свои же российские искусствоведы или восточные люди скажут: «У вас в приключениях Хайяма все что угодно, только не Персия!» И будут считать себя абсолютно правыми. Но герой — персидский поэт по жизненным обстоятельствам путешествовал: учился в Узбекистане, работал в Туркмении и у себя на родине, в Иране. После изгнания из города Мерв стареющий поэт с семьей возвращается в родные края — в Нишапур. А между городами, где он странствовал, расстояние, по нашим меркам и скоростям, всего-то пять сотен километров. Мелочь, если бы не пески и караванные пути!

Вся жизнь в путешествиях, в поисках места под солнцем.

Может, балетмейстер во время *постановки приключений Хайяма* воспользуется ставшими модными *восточными танцами*? В последние годы они воздействуют на вкусы женщин и мужчин. Не может быть такого, чтобы увлечение миллионов не нашло своего отражения в балетном искусстве! Уверен, любители восточного танца попытаются вносить свои краски в современные сюжеты.

Не исключено. Ведь внезапно вспыхнувшая любовь и к мюзиклам — к новой музыкальной форме сценического искусства, тоже произошла на наших глазах. Они появились как театры одного спектакля. Что это? Детище двух видов музыкальных театров эстрады и оперетты? В чем новизна этого вида искусства? Произошел синтез искусств или появился модный фантом, который через десяток лет уйдет в историю? А может, это *намек музыкальному театру, что давно пора сменить темпы подачи сюжетных «завлекалочек»*? И как следствие, в репертуаре некоторых театров появились мюзиклы, а современный хореограф может стать если не автором мюзикла, то хотя бы соавтором сценариста. Запрета нет.

Так оно происходит в действительности, поэтому хореограф имеет право применить свои способности и на стыке искусств.

Если любители восточной пластики начнут постановку «Приключений» в собственном, ныне модном стиле, который можно отнести к стилизованному танцу, они вынудят себя через короткое время начать поиск иных выразительных средств, близких к классическому танцу. Лексика восточного танца сама по себе бедная, однообразная и как характерный танец не имеет своего лица. Есть только некая форма.

Российские жизненные устои имеют меньше запретов, которые надо как-то преодолевать, поэтому события, подобные восточным, у нас не такие яркие. Но мы когда-нибудь предложим вам свои варианты, в которых есть и первоапрельская шутка, и кот в мешке.

Возможно, постановщик «Приключений Омара Хайяма» воспользуется приемами Джорджа Баланчина. Школа у него все равно классическая, и, главное, нет излишней декоративности. При наличии событийных символов все чувственные телодвижения участников действия тоже не станут загадкой.

У Баланчина все его искусства — всего лишь манипуляция сознанием зрителя, где-то классическим, где-то свободным танцем, с вкраплениями элементов пантомимы (символическими жестами и позами). А в приключениях Хайяма добавится мягкий восточный апломб, узбекские, таджикские и персидские яркие краски, с возможным образом «Поэзии», которая будет навевать поэту те или иные фантастические видения и звать на любовные подвиги. Или в конце каждого действия на десерт балетмейстер предложит зрителям страстный «Персидский марш» в исполнении женского кордебалета!

Вообще-то при работе с образом поэта возникает желание показать его *Музой* что-то неземное, некое эфемерное создание, так же, как мы когда-то задумывали соединить образ патриархального поэта Сергея Есенина с *образом деревни*, но не смогли возвысить своей фантазией чувственное тело поэта и свой авторский дух — ушли в плотские утехы. А поэт — существо, в котором совмещаются чувственные краски, возвышенная красота и сложные телесные мизансцены. Он в дуэтах и в вариациях, посвящая свои стихи

очередной Музе, выплескивает в стихах свое сладострастие в народ, как бы на сцену жизни.

Загадочный Восток... Он издавна рядом с Россией. Некоторые народности, даже в центре России, имели и имеют жизненный уклад близкий к восточным традициям. А Бухара (Узбекистан) и Мерв (ныне город Мары, Туркмения) еще недавно были в составе братских республик, и нам ли не знать о привычках наших вчерашних братьев!

Оказывается, жизненный уклад многих из них нам неизвестен или нами игнорируется.

Вроде бы, понимаем их, но по-своему, и возомнили себе, чтобы и у них что-то было привычным для нас.

Вот, оказывается, в чем все дело!

Как бы нам ни хотелось найти другие краски о жизни Омара Хайяма в его творчестве, но он действительно был изгнан из города Мерв, когда у него «пошла седина в бороду, а бес в ребро¹». А родной город Нишапур принял, широко раскрыв объятия, известного в стране поэта, математика и философа, где он благополучно преподавал в медресе четверть века до восьмидесяти двух лет, продолжая заниматься наукой и вспоминая былые успехи и промахи.

Что мешает россиянам или любому европейскому автору придумать сюжет с сюрпризами о своих народных героях, где у них «седина в бороду» или есть загадка «с котом в мешке». После размышлений с Валяевой мы пришли к согласию в том, что примеров в нашей российской действительности с «сединой в бороду» более чем достаточно. И выражение «кот в мешке», хоть оно есть, но связанные с ним приемы обмана более тусклые, чем на Востоке, не такие картинные, как в сказках. Или российские жизненные устои и быт имеют меньше запретов, которые надо как-то преодолевать, или есть иные причины, которые события и конфликты не делают яркими.

Но первоапрельские шутки бывают такими неожиданными и зрелищными! А для кого-то памятными.

В «восточных» вариациях и дуэтах Хайяма могут присутствовать натиск, соблазнение, предложение себя и притирание к телу вместо европейского предложения руки

¹ Излишнее возомнил о себе старый поэт, заглядываясь на молоденькую поклонницу.

и сердца, а далее... развитие чувств. Они у всех народов мало чем отличаются, разве что любовной игрой, когда герои еще называются возлюбленными.

Поэтому я не смог себе представить хана Гирея романтиком любви. Такой «влюбленный», как он, свою пленницу Марию разденет быстрее, чем успеет сказать пару слов о звездах на небесах. Свет далеких звезд в гаремы не проникает...

Вполне возможно, что при постановке приключений Хайяма от окраски образных половецких плясок балетмейстера К. Голейзовского из оперы «Князь Игорь» и крымско-татарского танца всадников из балета «Бахчисарайский фонтан» хореографы не откажутся. Не станут мотивировать тем, что такой пластики у азиатских народов не было, и не начнут искать собственную окраску. И «скульптурную» пластику хана Гирея и почтительную динамику Нурали оставят в каких-то моментах и проходках. Будет она в танцевальной лексике мужского танца.

Я замечал, что арабы в присутственных местах вальяжны и... одновременно раболепны перед властью предержавшими. А в моменты гнева или страсти излишне раздражительны, необузданны. Щедрый на лесть и посулы. Тогда как свирепыми могут быть люди любой национальности.

При этом ни о какой-либо чертовщине в восточных сюжетах не может быть речи — нет чертей в их фольклоре. У них совершенно иные фантастические персонажи.

А кому некогда сочинять свой вариант третьего действия приключений Хайяма, предлагаем заглянуть на стр. 664–666 в теме «Многогранный талант».

ГЛАВА 17

ПОСТУПОК

В наших рассуждениях при работе над замыслом и сюжетом много говорилось о чувствах, интриге, о взаимоотношениях людей, об атмосфере событий и где-то вскользь упоминалось о поступке. Разве что вспомнили это слово в связи с сочинением детективной истории «Маска», где действует герой-школьник. Рассматривали поступок маленького человека — Чарли и слепой цветочницы, которая случайно коснулась руки своего благодетеля. Скажем так: «Она узнала его памятью сердца».

И, пожалуй, все.

Если на чьи-то действия мы направляли внимание читателей, то не всегда акцентировали в них благородные мотивы. Будь это действия Ганса в балете «Жизель» — он выдал «секрет» заезжего принца и девушки, к которой питал нежные чувства. Или *попытки защиты чести женщины* Королёвым в сюжете «Валентина», оценивая их донкихотством. Потому что мы сами не нашли достаточных причин для оценки поступка героя.

Поступки не бывают только хорошими или плохими. В любом случае *это действия, выполненные под «впечатлением» заранее обдуманного или внезапно принятого решения, когда кто-то повел себя по отношению к кому-то в какой-то период странно, неожиданно или с какими-то намерениями.* Та же щедрость дамы банкнотами для Сергея за возвращенный им кошелек у «Кафе на Тверской».

Поговорим о них без высоких слов, разделяя их на поступки личности, толпы (свидетелей) и на лиц, на чьей судьбе отразятся последствия события. Мы часто говорим, что *действия положительных героев тоже для кого-то не обходятся без потерь и пострадавших.*

И цена поступка каждого из героев нами определялась в разной степени — не каждый из них увиделся главным в событиях сюжета. Оценивая их, приходилось думать о зрелищной стороне поступка и его последствиях.

Представим себе, что мы где-то применили молчаливое порицание свидетелями действия какого-то персонажа, это — поступок толпы. И все свидетели — осуждающие, повернулись к герою спиной или выразили свое отношение по-английски ногами, ушли. Конечно, свидетели могли «высказаться» только взглядом.

Вроде бы один из вариантов более зрелищный и поставлена точка в эпизоде. Однако... чего-то не хватает.

Начинаю понимать: оказывается, нам в эпизоде не хватает душевных всплесков! Вот оно, наше родимое отношение к событию. Нам не нужен какой-то там упрек по-английски только взглядом презрения или порицания. Нам нужны яркие действия и реакции на событие! Нам бы какой-нибудь эмоциональный порыв, как в отвергнутой нами картине из сюжета «Скандалист», где герой мог появиться на чужой свадьбе, чтобы бросить перчатку по-деревенски — начать запоздалую драку со своим соперником, чтоб народ кинулся растаскивать конфликтующих. Или направить соскучившихся по мужу жен Гирея, толкаясь локтями к его «телу», и всей женской коммунной прижать его, окаянного, к стене...

Занятый походами муж должен уделять внимание женам. А он, прикидывается влюбленным! Будто бы женщины станут ему сочувствовать? Как же! И не подумают.

Вот где была бы открытость намерений! Вот где мы потешили бы свои зрительские страсти!

Может, по этой причине не замечаем из зрительного зала актерскую игру королевы из балета «Лебединое озеро», ее душевные порывы и страдания? Что она там сказала придворным по поводу каждой из невест? Сожалеем, что в событиях с ее участием нет заложенных причин для переживаний. Она сама далека от мест, где происходят драматические события и от того озера, где автором определены главные конфликты ее сына.

Нет ей дела до судеб обычных людей, своих же подданных. Надо думать, что принц убежал не в дальние края, а к своему родовому озеру. И девушки-лебеди жили рядом

с замком королевы и, безусловно, были немками, если принц общался с ними без переводчика.

Действительно, королева-мать не побеспокоилась, не направила вслед убегающему куда-то сыну даже его друзей, чтобы узнать: в чем дело? Что за проблемы у сына?

Вот они какие — балетные королевы. Но вполне возможно, что в своем черством характере матери повинна вовсе не она, а мы — авторы сюжетов? Не даем высказаться, хотя поводов для беспокойства предостаточно.

А теперь забудем на время о бессердечной королеве. Вспомним или прислушаемся к музыкальным темам первой части «Седьмой симфонии» Д. Шостаковича. Да-да, к той самой, ленинградской симфонии, которая была создана и впервые исполнена в блокадном, голодном, замерзающем городе. Когда ни один из хореографов даже не помышлял о композиционном плане к хореографической новелле о ленинградцах. В музыке общий слепок того времени с назойливой адресной мелодией оккупантов и отчетливо слышится крик души: «Помогите!»

Слышен нарастающий рокот волн — начало борьбы, сопротивления, но нет еще признаков победы.

Я бы не сказал, что хореографы в эти годы бездействовали. Но композитор почувствовал событийность своего времени и сочинил музыкально-патриотическое произведение, где слышатся звуки начала войны, начало геноцида народов.

Успевают же авторы других видов искусств отражать настоящее время в своих произведениях!

Это событие через три года воплотил в танцевальной пластике балетмейстер Л. Мясин в Нью-Йорке, и *только два десятилетия спустя* балетмейстер И. Бельский в России... Сочинение композитора увиделось хореографам где-то там, в Америке, более актуальным, чем у нас, где балетмейстеров обучают!

Мы тоже захотели увидеть озвученное в музыке событие тех далеких лет, где происходит столкновение со злом, *глазами людей иной страны и с другими событиями.*

Прислушаемся к чувственным мотивам симфонии...

После длительного, спокойного звучания начинается далекий говор барабанов, и не то скрипка, не то губная гармошка тихонько наигрывает простую мелодию,

которая приближается с назойливым повтором. Она обрастает железной поступью, вперемешку с криком о помощи, которая прерывается звуком несогласия, сопротивления. Вперемешку со звуками горя, печали и, возможно, траура по погибшим — рекемем...

Слышатся звуки надежды, но война продолжается.

Вот так могли бы прочувствовать музыку русского композитора хореографы Дании. Но и они не смогли *увидеть в симфонии Д. Шостаковича краски драматического события с поступком своей королевы*. Не смогли создать зрелищное произведение и построить действия так, чтобы не потерялось ценность подвига датчан. Хотя все знали об этом!

А дело происходило так:

ТЕМА ДЛЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЫ «ЗВЕЗДА ДАВИДА»

Мирная жизнь прерывается жесткой поступью военной машины.

В оккупированной Дании всем евреям приказано иметь отличительный знак — носить на одежде желтые звезды Давида. Военная жандармерия и специальные подразделения, выполняя приказ фюрера, расправлялись с безвинными людьми — подданными королевства, независимо от возраста и занимаемых постов. Мольбы о помощи и защите, натываются на бездушное исполнения приказа.

Король Христиан X был связан по рукам подписанным пактом о ненападении с Германией и надеялся, что «волки овец не тронут». Тем не менее трогали...

А королева Стефания, не имея возможности активно противодействовать оккупантам, пошла на отчаянный шаг — нашла на свою одежду желтые звезды Давида, подала пример ненасильственного противодействия молоху геноцида. И пусть только в этом...

Война продолжалась, но уже *многие датчане-неевреи в знак протеста, преодолевая собственный страх, носили еврейскую опознавательную метку*. Фанатики нацизма ждали решение фюрера, но... Гитлер ничего не смог предпринять или сменил тактику. Побеждали безоружные.

Мы воспользовались для воплощения замысла симфонией Дмитрия Шостаковича, считая, что датский автор сюжета или балетмейстер вполне могли назначить своих

соотечественников героями событий, которые произошли в Дании в годы Второй мировой войны.

В основе замысла — быль, где герои сюжета сталкиваются со страшным преступлением — геноцидом еврейского народа. Принимая свое решение, датчане не были уверены, чем закончится конфликт. Не без оснований люди называли Гитлера бесноватым. А королевская семья совершила подвиг, который повторили сотни тысяч датчан.

Да, были театральные произведения, где кто-то спасал, порой ценой своей жизни, любимую, а как поступила королева и обычные датчане? Вот это и есть тот самый интернационализм, когда навязанные кем-то антипатии не играют никакой роли.

Мы, авторы, ищем теплые краски к поступкам героев, а их не надо придумывать, они — есть! Это мы, слепые, не замечаем их или проходим мимо. Лично я не знаю, сколько дней или месяцев носила королева желтую звезду, но поступок был сделан. И уж кому, как не королеве, надо было бы знать случаи из истории многих поколений коронованных особ, где *победители судят!* В приговоре — плаха.

Неожиданно получился сюжет, для которого не пришлось придумывать смысловые задачи. Сюжет, в котором чей-то поступок оценивается, по общечеловеческим меркам, подвигом. И не отдельной личности по отношению к другому человеку, а подвигом многих датчан, которые оказались равнодушными к судьбам тысяч людей другой национальности. Значит, мнение толпы, окружающих главное действующее лицо — молох войны, может быть, при молчаливом противодействии, весьма весомым. Люди вышли на улицы... со звездой Давида у сердца.

Если образ королевы отразится ее поведением и поступком, то действия народа — поступками и... реакцией на поступок.

Предлагаем вам либретто вечера одноактных балетов о женщинах, в котором найдется место и для датского сюжета.

ВЕЧЕР БАЛЕТА «О, ЖЕНЩИНЫ...»

Первое действие: «Суд Соломона».

Библейская притча о женщине, у которой другая женщина выкрала грудного ребенка.

Во время праздничного веселья женщине с ребенком на руках предлагают принять участи в общем действии. Она оставляет запеленатого ребенка рядом с другими детьми, и в какой-то момент, когда люди и дети увлеклись, какая-то женщина отсылает детей в общий круг и убегает с чужим ребенком в руках.

Поиски потерянного ребенка, отчаяние матери и переживания жителей села. В веренице людей, которые проходят мимо, мать заглядывает в чужие пеленки и вдруг замечает, что одна из женщин забеспокоилась и сменила направление движения: «Вот он, мой ребенок! Вот, приметы». Но та женщина доказывает, что это ее ребенок и не отдает.

Люди отправляются к верховному судье, к царю Соломону. Каждая из женщин доказывает право на ребенка (вариационный дуэт). Судья затрудняется в выборе, сочувствующие переходят из одной группы в другую. Тогда он принимает решение: «Принесите плаху» и вызывает палача. Свидетели события в недоумении: «Зачем?»

Выдержав паузу, Соломон приказывает передать ребенка ему, и повторяет вопрос: «Чей ребенок, твой или твой?»

Обе женщины бросаются к царю, повторяя свои доводы. Царь прерывает причитания женщин. Берет ребенка на руки и вглядывается в лица женщин... В толпе возрастает напряжение, рокот, непонимание действий царя, и сочувствие женщинам становится отчетливым.

Соломон подходит к плахе, укладывает на нее ребенка и подзывает палача: «Разруби и каждую половинку отдай женщинам».

Люди просят его сжалиться, но Соломон непреклонен, отходит от плахи. Палач остается наедине с плахой и поднимает меч...

Вдруг истинная мать подбегает к нему, загоразивает собой ребенка и виснет на руках палача, просит Соломона выслушать ее. Соломон дает знак палачу повременить: «Говори».

Мать просит: оставь ребенка живым, только дай возможность еще раз взглянуть... и отдай воровке, а меня разруби».

Соломон подходит к плахе, берет ребенка на руки — ожидание решения и... передает ребенка истинной матери, изгоняя другую женщину. Воровка, воспользовавшись

общим замешательством, сбегает. Свидетели суда Соломона приходят в себя.

Счастливая мать, еще не веря в случившееся, проходит с ребенком через ликующую толпу.

Второе действие: «Белокурый Иосиф».

Брошенные дети... Событие могло произойти в любой стране, в любом курортном местечке, допустим, в Одессе. Капитализм в Российской империи, погоня за удовольствиями в непомерно разросшейся аристократии в середине XIX века, гусары и курортные дамы.

Бал в разгаре. (Сцена разделяется вторым полупрозрачным занавесом). Покинув веселье, перед занавесом одна из женщин отдает слуге завернутого в пеленки ребенка: «Брось где-нибудь». Ищет в сумочке деньги, снимает кольцо с пальца и медальон: «Продай, это тебе». Притворно промокнув глаза платком, уходит продолжать веселье. (За вторым занавесом приглушается свет, а на занавесе силуэты кустов, скал, дорога.)

Слуга полученные вещи с отвращением засовывает в пеленки и оставляет ребенка на земле. Брошенное дитя подбирает еврейская семья: старик со старухой. Старик, увидев кольцо и дорогой медальон: «Продадим, будут деньги!»

Но старуха возражает. С кольцом она согласна, а в медальоне что-то изображение... этого ребенка. Оставим эту вещь. Уходят.

За вторым занавесом тот же интерьер, но сменилось время, мода, много военных людей во френчах. Женщина-аристократка с подругой тоже состарилась.

Веселье продолжается, но приходят кредиторы... Вечерашние подруги и поклонники отвернулись, женщину выкинули на улицу.

Она среди праздно гуляющих людей собирает подавание. Мимо нее проносят двух покойников, еврейские похороны. Человек, потерявший своих родителей — Иосиф, видит, что над одной из нищенок издеваются богатые дамы. Достает из кармана деньги, случайно вместе с ними вываливается медальон... подбросив в руках ненужную ему вещь, вместе с купюрой бросает в руки женщине, которая торопливо, чтоб не отобрали ценности, спрятав их под одежду, сбегает с погоста покупать спиртное и... вспомнила про спрятанный медальон. «Так это мой сын!» Отбивается от нищих товарок.

Вынимает свой снимок, завернутый в тряпицу... Ищет ушедшую процессию (вариация), люди сочувствуют, но помочь не могут. Возвращается человек, оставивший медальон. Он не хочет признавать ее, хотя она сравнивает завернутый в тряпочку его же детский снимок со снимком медальона.

Отталкивает ее: «Я похоронил свою мать» и уходит.

Позднее раскаяние женщины, попытка самоубийства — петля на шее... но появился Иосиф и перехватил петлю. Слезы матери (дуэт) и душевные метания сына, который не знает, как теперь ему поступить... мать на коленях просит прощения.

Иосиф опускается на колени рядом с ней.

Как ему пройти через жестокую память сердца? В бесильной ярости бьет кулаками по земле и устремляет взор к зрительному залу в поиске ответа в своей душе... Занавес.

Третье действие: «Звезда Давида»

Заключительным аккордом вечера балета будет датский сюжет. Я специально не описываю эпизоды этого действия в виде либретто, продолжая свои рассуждения, потому что в музыке заложена последовательность и окраска событий. При этом выскажу свои соображения. К финалу сюжета военные действия силуэтами противоборства должны начаться на втором плане сцены за полупрозрачным занавесом, чтобы было «слышно» эхо войны, которая продолжается где-то далеко, но победа маленького народа уже становится достоянием истории.

Может быть, события в Датском королевстве проходили чуть-чуть иначе. Не так, как увиделось нам, но факты — вещь упрямая, и мы верим художнику Х. Бидструпу. Он со своими сатирическими рисунками не боялся монаршего гнева до войны, не испытывал страха и перед захватчиками. Его рисунки опубликовывались во время оккупации.

Поступок тоже имеет различную окраску.

Известно, что датские моряки потопили часть своего флота в августе 1943 года, когда оккупанты стали разоружать армию. Несколько кораблей успели уйти в нейтральную Швецию. На подобные действия оккупанты отвечали репрессиями.

При сочинении сюжета «Звезда Давида» мы в сатирическом рисунке Бидструпа увидели подвиг. Художник при-

влек наше внимание к датскому полицейскому, в пустой кобуре которого вместо пистолета могли быть и носовой платок и сигареты, а он вытаскивает емкость для спиртного! Согревающую на морозе жидкость — шнапс, на глазах фашиста, с которым патрулирует улицы своего города, распивает более образно с евреем, со своим знакомым.

Вот где картинка!

Но этот эпизод не стал *главным опорным событием*, как и возможный эпизод, где королева приказывает своим придворным: «Звоните фюреру, сделайте что-нибудь!» Один из датских генералов открывает свою пустую кобур, указывая на офицера SS, и когда тот отреагирует на его жест — встретится глазами, вытаскивает носовой платок и сморкается, получая в ответ насмешку офицера. Такие картинки били по самолюбию датчан...

— Что это за знак? — интересуется королева у одного из своих приближенных, а тот что-то отвечает ей шепотом. И когда, разговаривая по телефону, она отвлекается, этого человека и его семью уводят фашисты: «Помогите!»

Офицер SS успокаивает ее: все будет нормально, — но королеве непонятно, — в чем дело?!

Кто-то показывает на свою грудь с желтой звездой...

— Всего лишь из-за этого? — возмущается королева, кто-то бессильно разводит руками. И обратите внимание на поведение королевы — она действует! **А поведение героя — способ действенной окраски образа персонажа и его поступков.**

Только эпизод, где королева и, следуя ее примеру, придворные, нашьют на свою одежду желтую звезду, выйдут на улицу к своим датчанам — это и будет третьим опорным событием в сюжете. А второе? Герой второго события зрителям не виден. Он есть, но он многолик — *за лицами оккупантов скрывается образ фюрера*. Он развязал войну, приказал начать геноцид еврейского народа. Это образ нападения, где фигуры нескольких солдат и одного офицера SS могут быть весомыми. Он олицетворял в Дании образ фюрера!

Как объяснить зрителям, что Гитлер ничего не смог сделать?

Только эпизодами, в которых фашисты бессильны.

Сколько опорных событий может быть в одном действии, если в нашем сюжете напрашивается четвертое, очень

важное для зрителей событие — победа безоружного народа. Когда среди людей, на груди датчан, появятся желтые знаки Сопротивления — звезды Давида. И вот этот *эпизод, где героем будет многоликая масса, надо выстроить тонко и точно, танцевально и действенно. Через множество контактов ненасильственного сопротивления.*

Если появится мать фашиствующего молодчика или окажется среди тех, кто сочувствует евреям? Подойдет и вырвет дубинку из его рук и, взяв сына за ухо, уведет домой, периодически подгоняя его же дубинкой. Или люди своими телами перекроют, защитят кого-то...

Появятся новые краски события.

Первым мирным событием может стать свадьба или какой-то известный датский праздник, прерванный действиями фашистов. Забрали невесту или евреев — соседей. Датчане в растерянности. Начало геноцида совпадает с первыми тактами мелодии оккупантов. На первый взгляд, происходит бескровное преследование евреев...

А фактически из Дании уходили эшелоны с людьми.

Первая запись о притеснении и подвиге народов в моем каталоге появилась давно: «Надо бы установить Стену недоумения в Биробиджане на Дальнем Востоке, где появилась *Еврейская автономная область* в бывшем СССР или вторую Стену плача там, где было *Варшавское гетто*¹.

Ну... не везет бедным евреям! Хоть плачь».

Моей следующей записью был *датский сюжет*, который мы с вами разрабатываем, но совсем недавно я узнал, что в *Казахстане*, с эшелона, пришедшего с Дальнего Востока, выгрузили *десятки корейских семей* в голой степи, чтобы они начали там обустраиваться. И это — зимой, голодных, с детьми! *Местные казахи* на глазах охранников, сидевших в теплушках, проходя мимо корейцев, кидались в их сторону камешками — кусками мрамора! Не в людей, а мимо... почему?

Одна из кореенок понюхала «камешек»...

От «мрамора» исходил творожный запах! Это был курт², который казахам в дальней дороге заменяет хлеб. Корейцы

¹ Организованный фашистами концентрационный лагерь для евреев в польской столице.

² Курт (*казах.*) — название высушенного кускового кислого молока.

догадались, что полуголодные местные люди помогают им выжить в чудовищных условиях сталинских репрессий...

...На острове Сахалин местные жители, тоже советские люди, приносили переселенцам — крымским татарам капусту, добавляя: «Чем богаты, тем и рады помочь».

Я понимаю, что не все можно решить танцевальными действиями, но я не пропустил поступки — подвиг разных народов, мимо своего внимания. Вполне возможно, что кому-то из вас попадутся на глаза другие, более зрелищные примеры, выполнимые в танцевальной пластике.

А вы, не надеясь на свою память, заполняйте свою «Эвристику» короткими записями о поступках людей. Они не единичны, а какие-то из них вам понадобятся.

В обыденной жизни могут быть и тихие подвиги любви, и безрассудные подвиги страсти, но есть поступки, за которые стыдно. Любые примеры найдут свое место в вашем творчестве или станут стартовым источником вдохновения.

Обратим свое внимание на обычную обиду, которая возникает только по отношению к близкому человеку.

На врага не обижаются, слабого жалеют.

Обычно, после полного доверия, а полностью доверяют дети своим друзьям и родителям, когда вместо ожидаемой любви и понимания, заботы и справедливости они перестают чувствовать отзывчивость или, того хуже, начинается жестокое обращение — подавление... вот тогда и появляется **чувство обиды**. В ответ на чей-то поступок.

Обида может быть результатом как нарушенных, так и необоснованных ожиданий. Это ошибка ожидающего, и границы здесь очень тонкие. Родители тоже ждут от своих детей и знаки внимания, и отдачу. Приходится констатировать, что обида не имеет возрастных ограничений. *Часто обиженные стремятся причинить боль обидчику, чтобы вызвать у него чувство неловкости, вины, угрызений совести.* Значит, и за обидой скрываются поступки.

С подобными явлениями люди сталкиваются с раннего детства. Кому-то из братьев досталась игрушка, которая не ломается или более красивая. Кто-то пользуется успехом среди сверстников, выделяясь своими способностями или одеждой, а в юношеские годы своей внешностью, чертами характера или физическими данными. В царских семьях

мальчик, родившийся вторым или третьим, имеет меньший шанс на занятие престола, и это чувство порой умело подогревают некоторые из придворных, питая надежду, что именно их советы будут отмечены. Можно представить себе целую вереницу причин, где обида через годы кого-то подтолкнет на месть и на иное преступление.

А, казалось бы, просто обида, которая может стать *поводом для поступка*. Белокурый Иосиф мог что-то знать или догадывался о своем прошлом (отданный медальон, цвет волос) — подкидыш, и... поздняя обида терзает его сердце.

В чувстве обида бездна сюжетов, но как ее выразить? Позой, жестом, действием? С детской ревностью, с возможной обидой, когда взрослые не посчитались с мнением и с правами ребенка в *этюде* «Барабашка», мы ее опробовали. Там и обида, и поступок присутствуют, хотя не названы.

ЛИБРЕТТО БАЛЕТА «БАРАБАШКА»

Действующие лица: Алеша — школьник, мама и бабушка, будущий отчим и телохранитель, папа и одноклассники Алеши.

В образе бабушки исполнитель — мужчина, с фактурой, достаточно грубоватой и крупной, чтобы «бабушка» могла нависнуть над зятем или прижать к животу «Алешу», приласкать.

Пролог. Общий зал в квартире. В семье скандал. Мама выгоняет папу, а бабушка добавляет «перца» в тяжелое для мальчика время. То она нависает своей громадой над папой, защищая свою дочь, вдруг картинно прижимает к себе внука, демонстрируя ему свою любовь. Но она же, перехватив чемодан с уложенными вещами зятя из рук дочери, выставляет его за дверь. Следом выставили и папу... (световой занавес).

Действие. Мальчик вырос, теперь он школьник. В обстановке добавился стол для занятий. Алеша пришел со школы, приглашает друзей, а бабушка оказывает им свое назойливое внимание, угощает конфетами.

Ребята затеяли игру в прятки. После считалок роль «водить» достается Алеше, а бабушка, после того, как ребята спрятались, подсказывает внуку, где кто спрятался... но «Это нечестно! Переиграть», решают дети. Теперь водит другой, а Алеша прячется в шкаф, прикрываясь одеждой.

Его появление неожиданно и эффектно! (Под простыней, под видом призрака.) Пока оторопевший дружок приходит в себя, Алеша успевает добежать до безопасной зоны.

Появляется мама с каким-то дядей и с его телохранителем. Мама знакомит бабушку и Алешу с будущим папой... тот сует ему угощение. Бабушка прячет фотографию отца Алеши. Мамин жених рассказывает бабушке о себе, между делом тычет пальцем в газету, рассказывая и делая страшные гримасы, заглядывает под печь (в камин), под стол, а в это время Алеша подслушивает, дает друзьям фонарики и посылает за дверь, чтобы они оттуда помигали фонариком. Телохранитель бросается к двери, где появились горящие глаза, а там уже никого нет.

— Ну вот, что я говорил! — убеждает жених маму мальчика.

Мама с женихом уходят по своим делам, а бабушке дает наказ: приготовить стол и готовиться к свадьбе, вытащить ее свадебные наряды. В центр зала заносят стол, накрытый скатертью.

Друзья вернулись. Алеша что-то задумал... Мальчишки играючи рисуют что-то на стенах, Алеша зачем-то залез под стол, приподнял, пошевелил, а когда появляется бабушка со свадебными нарядами дочери, дети делают вид, что играют в прятки. Бабушка случайно натывается на оставленные мальчиками краски с кисточками. Заметила, что фотография зятя установлена на свое место... Что-то заподозрила.

Возвращаются «молодожены». Мама примеривает фату (дуэт). Дети прячутся, охранник уходит, но бабушка с удивлением подглядывает. Вдруг на стенах появляются светящиеся страшилища (рекламная технология), а пока взрослые с ужасом шарахаются по комнате, Алеша накидывает на вошедшего телохранителя простыню! «Призрак» носится по комнате, пугая всех!

Алеша забирается под стол, а стол начинает вздрагивать, роняя приготовленные блюда! Бросается на гостей, теснит к двери!

Несостоявшийся отчим вместе с телохранителем убегают...

Бабушка вспомнила про кисточки и краску. Пересилив свой страх, крадучись подходит к столу и приподнимает край скатерти, а там... Алеша.

Мальчик выйдет из своего укрытия и виновато опустит голову. Бабушка возьмет со стола фотографию зятя и прижмет внука к себе... мама в кресле с компрессом на голове... и вдруг стук в дверь.

В матовом стекле проема двери силуэт отца... Алеша делает нерешительный шаг к двери, а бабушка разводит руками, не ей решать судьбу семьи или повлиять на ситуацию.

Занавес.

(Сюжет рассчитан на камерную балетную труппу.)

Ловлю себя на мысли: как нам в театре не хватает крупного экранного плана, к которому зрители привыкли за последнее время, и не хватает возможности взглянуть в глаза обиженного. Значит, *зрителям нужны крупные «жесты» — эпизоды, усиленные символическим действием или массой, и если быть более точным: эпизоды с понятными символами или символическими событиями, выстроенными так, чтобы взять зрителя за живое.* Здесь могут быть применены и жестокие действия, когда в рассыпающихся семьях люди делят своих детей, поступая также бессердечно, как при имущественных спорах: это твой чемодан, а это мой саквояж, твоя стиральная машина — мой телевизор, твоя дочь — мой сын... Порой с позиции силы или уповая на местные законы. Но мать есть мать! Это — ее абсолютное право на свое дитя. Пусть не скоро, но законы станут международными, и суд Соломона был первым судебным актом признания права матери. А мужчина? Он несет моральную ответственность за судьбу и жизнь своих детей.

Что можно сказать о роли детей в этом споре?

Не очень много.

А вам приходилось видеть глаза собаки, которую где-то оставили, бросили, лишили внимания, ласки и привычного крова? Какие мысли навевают выбитые окна брошенных городов и сел, которые для кого-то были родиной-матерью?

Мы понимаем, что тема суда Соломона так или иначе могла быть опробованной за многовековую историю балета, и либретто с брошенным новорожденным ребенком не новость, как сюжет. Учитывая, что в теме «Поступок» рассматриваются события, где главные герои — женщины, и связанные с ними истории разного характера, я решил

напомнить вам и о сюжете «Барабашка», потому что эта тема в чем-то перекликается с «Белокурым Иосифом».

Нам хотелось отразить в сюжетах к балету «О, женщины...» образы женщин. Там, в придуманной нами притче с отголоском давней истории, взрослому сыну надо пройти через жестокий суд сердца... И в «Барабашке» своя история, свой суд.

Станет ли обида доминирующим фактором?

Все в руках балетмейстера.

Либретто следующего одноактного балета «Сюрприз» находится вроде бы не в своей теме, но я включил его сюда не только потому, что вместе с сюжетом «Барабашка» их можно объединить на вечере балета под общим названием «Маска». А потому что в сюжете присутствуют поступки людей: аферистки, ее пособника, потерпевшего и активных участников происшествия.

ЛИБРЕТТО БАЛЕТА «СЮРПРИЗ»

Действующие лица: аферистка, официант, цыгане, грузины, армяне.

Ресторан. Среди гостей лица кавказской национальности. На заказ поют и танцуют цыгане. Кто-то выкрикивает, заказывая дирижеру театрального оркестра (музыкальная пауза), небрежно кидая ему пачку денег, армянский танец. Появляется женщина, которая явно знакома официанту. Они о чем-то переговариваются. Женщина перед носом официанта трясет деньгами, намекая на оплату за помощь. Потом, приподняв штанину (для зрителей крупным планом), привязывает подобие окровавленного месива к голени ноги и застегивает «молнией». Официант прикрывает ее подносом. Женщина уходит в глубину зала.

А в зале показательный интернационализм, с подарками: от нашего стола — к вашему. К танцу армянина подключается грузин, который пытается повторить трюк армянина — достать губами платок с пола... и втыкается головой в пол! Пьяного неудачника отводят за свой стол. Аферистка объясняет официанту, чтобы армяне сделали презент грузину, а грузину намотай на ногу петлю, передает веревочку. Официант полной бутылкой намекает армянину сделать презент грузину и, получив разрешение, бежит к другому столу и как бы случайно роняет ложку под стол намеченной

жертвы. На глазах у зрителя под столом набрасывает на ногу подвыпившего кавказца веревочку. Предлагает передать ответный презент фруктами и приносит большой поднос.

А в центре зала — канкан! Гость сам относит дар к другому столу, за его ногой тянется веревочка, и надо же, дороги аферистки и кавказца пересекаются! Официант «нечаянно» наступает на веревочку...

Гость спотыкается... «ох!» Канкан прерывается.

Все вскакивают, нога аферистки под подносом, штанина разорвана, а там... разорванная голень! Аферистка показывает кровь на пальцах рук!

Хромая, делая невероятные трюки, демонстрируя женщинам в шестнадцати фуэте на мгновения свою «рану», аферистка ищет сочувствия. Начинаются яростные нападки присутствующих на «виновного». Официант хватается за телефон: Полиция! На помощь!

Зачем полиция? Грузин готов заплатить любые деньги. Из трясущихся рук пухлый кошелек переходит к аферистке...

Откупные получены. Ресторанная обслуга и канкан отвлекают публику. Естественной будет просьба героини «Мужчины, отвернитесь, отойдите, мне надо снять...», и за «ширмой» (за спинами ресторанных женщин), аферистка сбрасывает липовую рану. Передавая деньги партнеру поговору, роняет деньги на пол... одна из женщин, оглянувшись, видит все это и застывает обалдело — следит за манипуляциями аферистки. Через каждые четыре такта к ней подключаются другая, третья. Когда аферистка засунет парик в сумку и покинет временную «ширму», одна из женщин поднимет запоздалый крик и укажет на официанта, собирающего деньги на полу. Рядом валяется брошенная «рана». Официант и есть тот самый «мальчик для битья»...

Погоня за официантом, тумачи.

В сюжете «Валентина» с образами Берии и Сталина при поиске событий происходили метаморфозы. В начальный период работы над замыслом нам был нужен злой гений и что-то контрастное положительным героям космоса. А когда Берия получил достаточную образную пластику, рядом с ним образ Сталина мог перестать быть знаковой личностью, на портрет которого указывают пальцем. *Но он*

поднялся над образами сюжета, когда разрубил все гордиевы узлы, не совершая какого-либо подвига. Вроде бы, между делом... своими решениями распоряжался судьбами людей. Убрал своего зарвавшегося палача, делал назначения на должность, кого-то защитил.

К третьему акту либретто мы долго не могли найти какого-либо события к образу Валентины, кроме ее полета в космос и бытового дуэта с Николаевым. Что подтверждало твердую уверенность в том, что в космической теме «прячется» *ода Сталину*, под каким бы названием ни был поставлен балет.

Вот как оно получается, когда работаешь *без царя в голове*, то есть без той самой сверхзадачи! Но ни в замысле, ни в работе над сюжетом мы такой цели для себя не ставили. Может, поэтому и не находили образные поступки? И тем не менее сквозные действия Сталина появлялись по воле автора и вставали на свои места. При этом у Валентины не было ни одного действия с ее **личной инициативой** — *поступка*, кроме прыжка с парашютом.

Безусловно, мы искали подходящий случай, чтобы где-нибудь и к кому-нибудь, да к тому же Сталину:

Валентина подошла и сказала:

— *Я хочу на Луну!*

— *Ишь ты, какая приткая. А почему не отправить и женщину? — задумается Сталин, взглянув на Корольва. — Женщинам можно?*

— *Даже нужно! Это будет фурор!*

— *Идея хорошая, правильная... Отправь женщину.*

И когда «решится» судьба Валентины, у нее появится причина для невероятно радостной и воздушной вариации, которая может затеряться в праздничном народном ликовании. Вот когда ее появление в мужском отряде подготовки космонавтов будет оправданным. Валентину встретят как человека с характером...

— *А ты молодец. Подошла к Сталину...*

У нас появилось долгожданное заполнение второй пустой рамки в сценарии «Валентина» на стр. 353. Мы только что нашли первый правдоподобный штрих к образу Валентины: «*Я хочу быть!*»

Мы часто говорили, что у героини (героя) должно быть **право голоса**, и мы наделили ее этим правом. Дальнейшее

было проще, и вы сами, наверное, смогли найти собственные варианты решения этой проблемы.

А несколько добавленных «человеческих» штрихов к образу Сталина, только в этом эпизоде, создают в сознании зрителя его «теплый» образ.

Вы можете не соглашаться со мной и спорить, но как бы мне ни хотелось наделить образы Королёва, Терешковой и Гагарина личной инициативой — они финишные исполнители идеи Циолковского и чьей-то воли. Даже сам Королёв и другие творцы ракетной техники *не смогли бы поднять своим решением страну на космические крылья*. И действительно, без решения и согласия Сталина военное ракетостроение не стало бы мирным, хотя до сих пор с него не сняты задачи обороны и возмездия.

Соответствующие распоряжения были подписаны Сталиным после окончания войны с Германией. Строились ракетные полигоны. Создавалась инфраструктура космодрома на Байконуре, и все это за несколько лет до кончины Сталина (1953 г.). А в конце 1949 года уже начались опыты с людьми-добровольцами! Без его ведома?

Жестоко? Да. Но тысячи людей уходят в «пустыни», мрут себя холодом и голодом, истязаниями... во имя чего? Вы знаете об этих многовековых примерах.

Я не являюсь чьим-либо сторонником и с позиции сценариста предполагаю, что когда-нибудь напишут объективные страницы истории перевода военного ракетостроения на исследование космоса, не ретушируя минусы и не забывая плюсы сталинского периода.

Истина не должна быть ложной или повернутой к зрителю только одной стороной. Лично мне всегда хотелось, чтобы люди понимали и воспринимали как образ доброго молодца, так и мораль сказочника в словах присказки, что «сказка ложь, но в ней намек...» Когда мы прислушались к словам сказочника, начали понимать, почему С. Есенин со вздохом выговаривал в своих стихах: «К завтраму заживет», — поглаживая синяки и шишки.

Кроме того, я не хочу, чтобы моим или вашим сюжетным «письмом» управляли чиновники, цензоры и наставники. Пусть ошибки будут моими или вашими, главное, чтобы «письмо» было искренним. Ошибки легче исправить, чем жить под чьим-то влиянием. Я тоже очень долго находился

под гнетом симпатий к каким-то авторам, не задумываясь о том, что они прошли через решетки цензуры, правок и несли зрителям свою заостренную сверхзадачу.

Хореография так же, как и другие виды искусства, движется к *героям из народа с правом собственного мнения и голоса*. Я думаю, таковым в какой-то степени является современное поколение молодых людей.

Принципы демократических преобразований общества повсеместно лишают монархов и выбранных пожизненно вождей их основных прав — решать единолично за кого-то или за всех. Происходит постепенное разделение властных полномочий, и *в такой атмосфере событий чьей-либо сверхзадаче будет трудно подмять под себя сквозные действия других героев. Оглянитесь, господа, вы уже живете в изменяющемся мире, в эре сценической борьбы равноправных смысловых задач, целей, амбиций, идей, с неравными возможностями сторон*. А первый опыт отражения взаимоотношений равновеликих героев в хореографических произведениях мы получили, работая с сюжетом балета «Последний день империи».

За спиной одного из героев были мощные силовые структуры, наполовину деморализованные войной, воровством и поднаторевшие на применении понятий «патриотизм и преданность». Пройдет несколько десятилетий — и часть преданных последователей другого героя начнет тосковать по монархии. А новые вожди, получившие власть от комиссаров по наследству, тоже отдадут ее без боя.

В нашем сюжете противоборствующие стороны в итоге потерпели крах. Это знания зрителей XXI века. Если старая власть не смогла себя защитить, то новая не была готова к долговременному господству. И царь Николай II, и Владимир Ленин стали легендами, каждый со своей правдой.

Когда-нибудь произведения, где *поступки противоборствующих сторон будут более очеловечены и показаны не через услужливую призму сверхзадач*, помирят идеологических противников, чьи победы и поражения покрыты пылью истории.

Римляне на местах кровопролитных боев (междоусобных войн) не ставили памятники в бронзе и мраморе. Они устанавливали деревянный пилон, который через короткое время превращался в труху.

Казалось бы, мудрое решение.

Зачем напоминать потомкам о былой вражде?

Но могла быть и другая причина — они не ценили человеческую жизнь — наемников и плетеев.

Россияне мыслят иначе: нельзя предавать забвению подвиг и отданные жизни миллионов добровольных защитников нашей Родины, людей иной национальности. Россия помнит их имена. Благодарна и летчикам маленькой эскадрильи «Нормандия — Неман», французам.

Я замечал улыбку на лицах россиян, когда они в пантеоне Наполеона Бонапарта в Париже читали наименования *покоренных им столиц и доходили до слова «Москва»*... Да, он вошел в брошенную столицу и был с позором изгнан до Парижа. А список столиц на надгробии императора был сделан не то ему в назидание, не то россиянам, мол, и французы показали нам, где раки зимуют!

Только улыбка на лицах российских туристов была... снисходительная.

История учит, что многие великие так и не смогли остаться таковыми в памяти людей.

До тех пор, пока мы не найдем приемы отражения нашей действительности и будем выстраивать действия в сюжетах по принципу «житие святых» или под заказанных героев, с повествованиями о современной жизни, мы не продвинемся ни на шаг.

У современного героя должен быть внутренний стержень и свои принципы, что позволит ему в любых событиях оставаться самим собой.

Каким бы С. Есенин ни предстал перед зрителями, но в каких-то своих делах был успешным, пока не сменился контингент милых женщин. Их имена он стеснялся афишировать в своих стихах. Дал понять одной из них, что пошел бы за ней «хоть в свои, хоть в чужие дали». Не взяла или не поняла? И богемная жизнь потускнела, а на ситцевой поэзии в годы всеобщей разрухи не было возможности ни прокормиться, ни выпить. Он мог, конечно, получать паек, но я не представляю себе, как с таким набором продуктов, с мешком в руках, Есенин появился бы в богеме, в ресторане...

ГЛАВА 18

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ПОСТРОЕНИЯ СЮЖЕТА

Начну с небольшого отступления, которое, казалось бы, не имеет отношения к теме.

Когда слово «враг» применяется в военных сюжетах, это вполне естественно, но это слово многие годы как политическое понятие вдалбливалось в сознание людей и преподносилось с идеологической окраской даже в безобидных сказках.

Так всегда поступала и церковь, приспособливая народные верования для усиления своих позиций. В обычные заговоры духовенство вносило небольшие изменения. Добавлялся кусочек текста, имитирующий молитву, а в конце заговора произносилось традиционное «аминь», и получался текст, родственник молитве. В таком виде заговоры возвращались в народ.

Сколько произведений искусства сходят со сцены только потому, что они создавались и редактировались в угоду каким-то партийным комиссиям, а то, что не имело достаточного политического или идеологического пафоса, отбраковывалось, отправлялось на доработку или не финансировалось. В годы железного занавеса и холодной войны в каждом авторе сидел внутренний редактор, который выправлял собственный замысел с зародыша.

Не избежали этого и авторы ряда западных стран, которые на словах оттаяли раньше нас, но до сих пор применяют наработанные клише. А поэтому во многих отмирающих произведениях враг коварен и глуп, безобразен и наделен мелкой душой. При этом хорошие герои, которым должен сочувствовать зритель, насквозь положительные, рафинированные до безобразия. Наши революционные спектакли

не находили отклика за границей, так, балет «Пламя Парижа» не заинтересовал Гранд Опера.

Образы и авторские взгляды на события в этом спектакле для парижан были абсолютно чуждыми. Так же непонятен и смешон для нас русский мужик или солдат в исполнении артистов Голливуда. Они наших офицеров и солдат копируют с военных бывшего вермахта, а поэтому мы их в импортных фильмах не узнаем.

Сомневаюсь, что французы смогут понять и принять образ разведчика Штирлица¹, который действует в фашистской Германии и к которому привозит *через десять лет! чтобы только показать со стороны, его собственную жену! минув несколько границ и, видимо, ночуя с ней по дороге в гостиницах*, коллега по службе. Наши женщины плакали навзрыд, французские — хохотали. Французам ничто человеческое не чуждо, а герою? Режиссер с автором хотели создать *очень положительного* героя и сотворили интеллигентного разведчика, избегающего женщин.

Многие авторы в прошлые годы работали, руководствуясь пословицей «На то и щука в реке, чтобы карась не дремал», намекая на цензуру. Под бдительным оком идеологических надсмотрщиков они подрубали сук, на котором сидели, — выхолащивали интересные мысли или создавали скучные образы.

Если бы подобный образ героя попал в балетный спектакль, Штирлицу пришлось бы танцевать, как грузину, — на расстоянии от женщины (в Грузии мужчинам нельзя прикасаться во время танца даже к одежде женщины). Про поддержки и говорить нечего.

Пытаюсь представить подобный образ в балете, где герой мило улыбается Габи, женщине, равнодушной к нему, а контакты и конфликты у него только с мужчинами.

Кончились идеологические войны. Перестали быть востребованными спектакли, где действуют односторонне прорисованные враги в бродячих масках. И зрители стали более требовательными. В детективах появились умные бандиты и глупые полицейские, так, как оно есть или может быть на самом деле.

¹ Известный советским кинозрителям герой сериала, который жил на чужбине и практически не появлялся в семье.

Старый репертуар, который создавался и копился десятилетиями, после событий 1991 года¹ начал таять на глазах. В момент исчезли танцевальные сюиты «Дружба народов». Из «профессиональных» танцев остались: матросский (танцу «Яблочко» надо бы отметить вековой юбилей) и танец джигитов — всадников. И все. Других «пляшущих» профессий что-то не видно. Танцы лесорубов, поваров и ткачих исчезли вместе с гимнами шахтеров, архитекторов и кондукторов.

Пора бы хореографам порадовать зрителя танцевальными новинками. Это не упрек: зрители ждут!

И пока балетмейстерская мысль находится в ступоре, предлагаю поговорить о композиции танца не ради науки, а для души.

Хореографами термин *композиция* употребляется часто, но не всегда используется по назначению. Держат они эту композицию в качестве запасного колеса как что-то нужное, но... сзади. Понадобится — применим.

Я просил искусствоведов, писателей, хореографов объяснить, что такое композиция.

Они, не скрывая своих секретов, делали кистью руки жесты, имитирующие разделку рыбы на куски. Потом разводили руки в стороны, приговаривая: «В произведениях композиция должна быть отсюда и досюда, в эдаком виде». И, как бы придерживая воображаемое нечто сверху и снизу, добавляли: «Не выше, чем тут, и не ниже, чем здесь». Оказывается, и к балетным спектаклям должны предъявляться требования к зрелищной соразмерности в частях и к объему в целом.

Эту самую зрелищную соразмерность, с ценностью ее частей для целого, каждый автор и каждый зритель видит по-своему. Найти золотую середину, чтобы она понравилась большинству зрителей, очень сложно.

А тут еще давят на хореографа критики, искусствоведы, профессионалы-конкуренты и... администрация, которая всегда торопит с выпуском танца (балета) на сцену, шантажируя отсутствием средств на продолжение постановочных работ.

Как в таких условиях не потерять весомость эпизодов и не получить серенькое, зато правильное сочинение?

¹ Распад СССР.

Успеть вплести в контуры действий образные задачи с танцевальным текстом. Уделить внимание общему фону и массовым сценам и не увлечься одной сверхзадачей, потакавая капризам примы-балерины, иначе придется искать других исполнителей на урезанные партии.

Забот у постановщика — масса. Надо учитывать даже физическую нагрузку персонажа. Если балерине в спектаклях не будет дана возможность показать себя (свой образ) в вариациях, а артистам балета — участвовать в массовых танцах, стоит ли выпускать их на сцену, чтобы они изображали мимическую толпу? Тогда для чего держать профессионально обученный штат?

Или вдруг по недосмотру кто-то из персонажей будет танцевать весь спектакль с короткими перерывами. При таких нагрузках он до финала не дотянет, выдохнется.

А композиция — вот она, уже вплетается в танец, в балет, и завтра кто-нибудь скажет, что соразмерность не та и в чем-то вовсе не соблюдена.

Чтобы не плутать в трех соснах, начнем с главного. Спросим у тех, кто придумал это слово, у древних римлян, *что же это такое — композиция?*

В переводе с латинского *композиция — и составление, и сочинение. Почему-то первое из определений — составление — истолковывается как построение художественного произведения*, и мне оно напоминает знакомую детскую игру «Кубики» или «Конструктор». Строить из готовых кубиков мне легче, чем придумывать размер и форму кирпичиков, фасон окон и дверей. И новые строительные стили появлялись не вдруг, а в виде образных конструкций с общепринятыми приемами начертания. Мы знаем, что архитекторы пользуются какими-то опробованными на практике строительными деталями, и художники наносят на свои полотна краску, называя какие-то из них «холодными», другие «теплыми»... даже в полутонах.

А для хореографов до сих пор никто не удосужился собрать воедино сюжетобразующие детали, которые называются *композиционными элементами*. Их применение или варьирование разными жизненными приемами, при выстраивании сюжетной линии, с ожиданием эмоционально-зрелищного результата, и должно бы стать *композицией*. Поэтому считаю *композицию сюжета*

поиском смысла в построении сочиняемого или исполняемого произведения, с применением автором композиционных элементов и жизненных событий. А выбор событий с поступками происходит при построении действий — в процессе работы над сюжетом.

Тогда как в слове «сочинение» слышится поэзия, фантазия и другие высокие понятия, далекие от примитивного строительства. Поэтому композицию сюжета, связанную с применением жизненных, и с разработкой художественных приемов, я отложил до темы «Композиционные приемы».

А пока что присмотримся к «строительным кирпичикам» — к *элементам композиции сюжета* в известных вам произведениях и подумаем об их применении.

Равновеликие противоборствующие стороны. Еще вчера некоторым авторам художественных произведений жилось вольготно. Они держали нос по ветру, думая, что идеологические (политические) установки вечны.

Придумают положительного героя, определятся с ним в «правильном» понимании событий, поставят на место отрицательного героя, добавят два прихлопа, три притопа — и ждут, уверенные в том, что сочинение будет финансироваться и получит дорогу к зрителю.

Сейчас общественная мысль движется от декларированного равноправия к фактическому. Появилась возможность показывать столкновение несовместимых идей на равных условиях. Страсти и краски применяются с учетом психологической правды. Происходит демократизация идей, а к этому нам всем надо еще привыкнуть.

Сценическое искусство после пережитых потрясений начинает приобретать тот статус, который ему дан свыше, — говорить о человеке, его поступках и чувствах *независимо от политических и духовных пристрастий автора и зрителей*. Будучи носителем информации о духовной жизни человека, искусство оказывает эмоционально-психологическое воздействие на человека.

«Бахчисарайский фонтан» — первая психологическая драма, созданная на балетной сцене в годы всемирной диктатуры: там — расизма и фашизма, здесь — пролеткульта¹.

¹ Пролеткульт — пролетарская культура.

Всюду в творческий процесс вмешивались искусствоведы с «идеологической дубинкой». Возможно, были сложности и с авторскими кадрами. Интеллигенцию как инакомыслящих преследовали, перевоспитывали, уничтожали, ставили на рельсы националистического или социалистического реализма, пропаганды политических идеалов.

В таких сложных условиях появилась бахчисарайская драма, а тема — сексуальное рабство, доказала свою актуальность. Мы достаточно подробно говорили о ней выше, и я не вижу необходимости переключаться на другие сюжеты.

Почему я в хане Гирее не увидел героя-любownika? Почему княжна Мария не тянет на самую-самую героическую партию, хотя авторы привлекли все зрительские симпатии к ней?

Попытаемся вначале ответить на отвлеченный вопрос: какую картину весеннего пробуждения природы в теме «Весна», в «Музыкальных картинках» *русского композитора* увидели бы русский и нигерийский меломаны?

Русский меломан услышал бы в музыке первую капель, говор ручья, птичьи голоса и, конечно, вскрытие реки! Ледоход, разлив, громоздящиеся друг на друга льдины и т. д. А что почувствует в той же картинке наш любитель музыки из Нигерии? Шум ленивого дождя, ручья, щебетание птиц и... наверняка игры слонов, может быть, схватку самцов, которая закончится победой одного из них и заслуженной прогулкой со скромной слонихой.

Этим я хочу еще раз подчеркнуть, что наперекор всем авторским симпатиям зритель может своим героем выбрать не самую главную (назначенную) героиню. Казалось бы, авторы балета разжевали свое мнение музыкой, действиями, общим настроением спектакля и подвели меня к определенным чувствам.

Не получилось.

Я так и не почувствовал, что Гирей и Мария — личности. Такое же отношение у меня к колдуну из балета «Лебединое озеро», не способному проявить свою силу, а поэтому неубедительному.

Какое-то беззубое зло.

Так и хочется спросить у создателей этих балетов: неужели не было литературных примеров, где противники — равновеликие? Были! Эти произведения, пережившие века,

лежали у них перед глазами. Они сами зачитывались ими в детстве и читали своим детям.

Русские былины. У других народов они тоже есть, но называются иначе.

Вспомним отрицательного былинного героя — Соловья-разбойника! Трижды за короткое повествование он показывает свою силу. Первый раз мы узнали о силе Соловья из жалобы черниговских мужичков былинному богатырю:

И от его ли то от посвиста соловьего,
И от его ли то от покрика звериного
Те все травушки-муравы уплетаются,
Все лазоревы цветочки осыпаются,
Темны лесушки к земле все приклоняются,
А что есть людей — то все мертвы лежат.¹

Второй раз в борьбе с богатырем он его коня заставил спотыкаться от страха. И в третий раз, когда побежденно-го Соловья Владимир-князь не может заставить повторить свои посвисты, чтоб самолично убедиться в его силе.

Плененный, связанный Соловей-разбойник и здесь проявил свой нрав — не подчинился приказам князя.

А богатырю подчинился. Сила уважает силу.

Свистнул, пусть не на полную мощь, но улегся на землю от соловьиного посвиста княжеский двор.

Не позволил богатырь продолжать разбой, отрубил соловьиную голову.

Вот это противник! На наших глазах Соловей показал свою силу, тем самым подтвердив превосходство силы богатырской. Эх, сейчас бы этого автора попросить написать сюжет для балета!

Наш разговор о композиции мы начинаем с «кирпичиков» — образных зарисовок, психологических портретов. Только в танцевальном произведении персонаж имеет право рассказывать о себе, своих чувствах и переживаниях, не теряя лица. И если он что-то недосказал, другие персонажи ему не помогут, значит, *герой танцевального эпизода должен иметь право* выговориться в танцевальной пластике.

Равновеликие образы и персонажи с одинаковым правом голоса — нормальное явление для характеристики

¹ Былина «Илья Муромец и Соловей-разбойник». Онежские былины. Изд. 3-е. Архангельск, 1983 г. Т. 2, № 74.

героев конфликта. Зритель, свидетель конфликта, обычно жалеет более слабого, переключая на него свои симпатии. И если противник заведомо обескровлен, то добивать слабого, «лежащего» не считается делом благородным. Я не говорю о необходимости использования общего шаблона на все случаи жизни. Разговор идет об убедительности исхода конфликта противоборствующих сил. Поэтому вернемся к бахчисарайской драме.

Это не значит, что Зарему надо наделять в пику Марии двумя классическими вариациями и па-де-де с Гиреем. Надо раскрыть *весомые причины, подтолкнувшие героиню к конфликту, надо их показать зрителю.*

У Заремы — характер. Она личность. Женщина, которая умеет быть и безудержно страстной, и нежной, за что была любима и выделена из всей гаремной массы господином (Гиреем).

Она — фаворитка, старшая, любимая жена. Жестокая и властная до возвращения мужа домой.

...Гирей пришел!

Зарема «разогревает» гарем и себя. Здесь нет понятия стыда, если в пылу страсти кто-то допустит пикантную вольность, здесь многое уместно.

Через гарем должны бы служанки вводить Марию с почестями.

— Не наложница... Новая жена! Гирей в сладкой истоме... Он ее желает больше, чем меня, — так думает каждая из жен, и Зарема в том числе.

В душе Заремы, не обласканной господином, как прежде, зазвучали тревожные сигналы о пошатнувшейся власти. Здесь надо бы применить знаковый жест Гирея — приказ служанке: «Передай мне оброненный платок Марии». А если он еще понюхает платок...

Во время ее танца перед Гиреем (почему не с Гиреем? Почему общий муж должен лежать весь акт, как морж на лежбище, или сидеть на диване, отвернувшись от собственной коллекции женщин?) другие жены замечают, что господин к ней и ко всем остальным относится без привычного внимания. Кто-то из них мог бы начать выталкивать Зарему из первой линии, кто-то — подбросить подушку под ноги фаворитке, чтобы она споткнулась и упала перед Гиреем.



Рис. 19
Хан Гирей в своём гареме

Но у Заремы бойцовский характер.

Ничего страшного. Всякое бывало. Она еще отыграется, и... льнет к телу господина. А взгляд Гирея скользит мимо нее. Но не в сторону «брачной комнаты», хотя там Мария.

Какие особые сигналы должны поступать от господина? *Каким должен быть Гирей в этом эпизоде не по стандартам западного постановщика и зрителя, а по укладу восточного дома?*

Вопрос не праздный.

Муж и господин вернулся домой, уставший держать себя в напряжении на протяжении всего похода. «Куры» бросились к телу. Он один на всех. *Гирей должен расслабляться от внимания к нему других тел, и стесняться ему здесь нечего... Это его жены. Восточные мужские танцы (кроме воинственных) страстной истомой и движениями немалого отличаются от женского танца, и, может быть, групповой секс пришел на Запад из гаремов.*

Здесь не зал для приема послов, здесь его ублажают. Гирей торопился в гарем. Он здесь хозяин, и когда Марию введут в гарем, Гирей между делом мог дать знак служанкам: *приготовьте новое «блюдо».*

Семейный праздник слегка подпортится для жен, но не для него. Гирей прищелкивает пальцами среди тел,

предвкушая десерт, плывет от страсти, которая должна бы ударить по нервам Заремы и зрителей.

А жены? После небольшого замешательства (обсуждения, оценки) продолжают свой байрам¹ — женскую унижительную обязанность — любить без выбора. Ну и что? Подумаешь, на одну жену стало больше!

Такая ситуация для них — обычная.

Гирей ушел к Марии, новой жене, а жизнь в гареме продолжается в прежнем ритме.

Младшие жены в присутствии господина начали мышиную возню за влияние и вдоволь натешились над Заремой, оттесняя ее от тела, а после его ухода в «брачную комнату» срывают на ней свое зло. Началось безжалостное унижение и избивание подушками старшей жены. Пришлось вмешаться евнухам и разогнать рассвирепевших женщин.

Уставшая, но несломленная Зарема ясно представляет себе свое падение (желательна вариация с наплывом). Она может потерять теплое место старшей жены.

У защипанной, помятой фаворитки должна бы начаться истерика — характерная вариация в духе восточных чувственных танцев, до изнеможения, от вспыхнувшего гнева и неудовлетворенной страсти.

Зарема перегорает, как спортсменка, снятая с дистанции.

Мне кажется, что в таких эпизодах вполне уместно появление на втором плане видений, которые перегревают героиню.

Первый *наплыв*² — ее уже заменила рядом с Гиреем *новая, очень страстная жена, одетая, как принято в гареме*. Своей кисеей — фатой, накинутой на шею Гирея, она притягивает его к себе, завлекая... Они, танцуя, играют в любовные жмурки.

И вторая унижительная для нее картинка — новая старшая жена кидает ей объедки, а символические подушки из ее видения, которыми бросаются две-три жены, участвующие в любовном обряде, оказываются реальными подушками, брошенными младшими женами, которые проходили мимо лежащей в изнеможении Заремы.

¹ Байрам (*тюрк.*) — праздник. В гареме — муж вернулся домой!

² Наплыв — прием разделения действия на два параллельных эпизода.

С подобными танцевально-психологическими штрихами образ Заремы получил бы *большой вес*.

Мария — положительная героиня. Причина ее трагедии — Гирей, носитель зла в спектакле. Можем ли мы сказать, что их образы равновеликие?

Нет.

Они могли бы стать равновеликими, если бы Гирей не был *статичным во всех эпизодах*. Его образ должен быть *абсолютно полярным* образу Марии, источать сладострастие всегда, даже тогда, когда ему отказано в удовлетворении страсти. Он должен гореть, пылать от ответственности!

У Гирея в брачной комнате должен танцевально говорить «низ», а у Марии — «верх», и в этом должна проявиться полярная пластика образов. Повторюсь еще раз, статичность Гирея в демонстрации страсти несвойственна Востоку. Гирей, намекающий Марии на свою страсть притирающимся к ней животом, должен заманивать сразу в постель. Такое не принято в цивилизованном мире Марии, и наскоки Гирея она отвергает: так не объясняют свою страсть влюбленные шляхтичи, ухаживая за панночкой.

А Гирей иных приемов не знает.

Если бы присутствовала **полярность образов** в характеристике этих двух героев, можно было бы говорить и о сопоставимости образных «кирпичиков» в повествовании, и о соразмерности частей в целом. Но в спектакле их нет.

Зато авторы вложили в руки Зареме нож и назначили ее противоборствующей стороной. Так ли это?

По многим параметрам ее образ не согласуется с отведенной ей ролью второго плана. Зарема такая же жертва страсти Гирея, как и Мария. Эти заремы и мариин проходят через его гарем печальной чередой, поэтому Гирей должен бы быть равновеликой противоборствующей стороной для обеих героинь, и именно в гареме надо бы рисовать его портрет, скрытый от глаз людей, но не от зрителей. Образ зла, для которого жизнь человеческая — ничто.

Вызвана ли печаль Гирея у «фонтана слез» гибелью Марии? Да, если исходить из предпосылки, что он казнил Зарему за то, что она лишила его военного трофея — убила Марию. За то, что действовала без его разрешения, забыв, что

она тоже вещь. Зарема не имела права решать, жить Марии или не жить. У женщины Востока нет права решать. Решает господин. Вот он и казнил Зарему.

Да, мы помним, что Гирей не кинулся к умирающей Марии. Не зарыдал. Он ее не любил, он ее страстно желал. В сюжете есть доказательство, что любил он Зарему — *она была его старшей, любимой женой...*

Еще факт. У Гирея задрожали руки — он не нашел в себе сил, чтобы вонзить кинжал в подставленную грудь Заремы. У него к ней были... чувства? Или ему просто обидно, что все так глупо получилось? Привез в гарем красивую пленницу, а женщина, которая должна следить за порядком в гареме, поломала все его планы.

У «фонтана слез» он не должен стоять неутешным бобылем, а работать на публику. Я бы это отметил какой-нибудь иронической или жестокой деталью, не оставляя его, горемычного, у фонтана. Фонтан — символ наказания женщин, напоминание зрителям о героинях, поэтому и появляется как надгробное сооружение (иллюстрированным наплывом на авансцене), образным монументом.

Надо бы подчеркнуть еще одну восточную черту характера Гирея. Он забирает дочь врага (польского князя) — красивую игрушку — себе в гарем, и его не интересует, что Мария могла кого-то любить. На Востоке женщина имеет право и обязана любить только мужа.

Если бы во время вариации отчаяния Марии в гареме (наплывом) пригрезился Вацлав, мы, зрители, вспомнили бы, что она еще не остыла после своей любви и, согласно нашим моральным традициям, могли бы сказать: «Гирей, дай ей успокоиться и забыть про жениха и убитого отца. Куда то-ропишься?»

Но у крымских татар все обстояло иначе. Только после «брачной комнаты» у женщин появлялось право любить своего законного мужа. И не пытайтесь иронизировать, уважаемые хореографы. Жизнь в гареме вами не изучена. Восточные женщины называют своего мужа «мой господин» не ради красивых слов. Законы Востока — не христианские Божьи заповеди.

Балетмейстер пытался показать зрителю, что в гареме Мария кого-то или что-то вспоминает, исполняя в медленном ритме движения мазурки, но зрители не в состоянии

отличить их от русского переменного шага с подскоком. Зритель не должен знать и помнить каждое движение Марии из 1-го акта спектакля. А без Вацлава такой танец — загадка и для профессионала.

В «Лебедином озере» с соразмерностью образов главных героев внешне благополучно. Определение противоборствующих сторон очень простое — положительный герой принц борется за свою любовь. Отрицательный герой — Ротбарт, он же колдун и злой гений, но это уже для устрашения зрителей — словами.

В сказочных повествованиях полярность в образах соблюдается. Проблема в **соразмерности действий персонажей**.

Не все сказочные события хореографы могут показать на сцене без затруднений и условностей. Чаще они уходят в умолчание, чтоб не забивать голову такими мелочами, как детали образа колдуна. Зачем им лишние хлопоты?

Написали в программке, что девушки превращаются в лебедей, и поплыла по сцене цепочка девушек-лебедей, а разницу между девушками и лебедями в этих эпизодах видят только балетоманы по пластике рук.

Иллюзионисту работать намного легче — его не лимитируют время, ритм и сценическая площадка. А сможет ли колдун занести на балетную сцену большую коробку, в которую залетят лебеди и выйдут девушками, чтобы потом — оп-ля! — сложить и унести за кулисы свои выгородки¹?

Зрители бы согласились на любой вариант, лишь бы посмотреть что-то интересное с разинутыми ртами! У иллюзионистов-то все просто: вложил в шляпу полоску цветной ленты — и вытащил зайца или утку. А Ротбарту надо вытащить весь женский кордебалет.

Я фантазирую. Это мои праздные мечты.

Почему Петипа не поставил перед собой задачу — найти страшный, но вместе с тем обыденный образ колдуна? Я понимаю, что этот вопрос мог быть поставлен сотню раз и до меня, так как «Лебединое озеро» хореографами и критиками «исхожено» вдоль и поперек, но что-то мне подсказывает — решение было рядом.

Попытаюсь вам ниже объяснить, как произошло в моем воображении усиление образа колдуна, перевоплотившегося

¹ Выгородки — элементы декорации, сценические конструкции.

на сцене в «доброе» дядюшку Ротбарта. У Петипа он черная страшная полуптица то с крыльями, то без.

Было ли возможным реализовать в те годы какое-то решение, когда Петипа ставил свой балет? Да, такая возможность была.

Злой гений появлялся на сцене с удлинненными руками-крыльями. Длинные палки вставлялись в черные маховые крылья. Работая крыльями и совершая круг почета по сцене, он мог бы остановиться на берегу озера, сложить крылья шатром и прислонить их, допустим, к декорации (к березке). Обычно колдун уносил свои «крылья» за кулисы.

Зритель успевал разглядеть и запомнить его *загримированное лицо* — страшную полумаску (карнавальный прием) с черным хохолком из перьев.

...Поплыли бутафорские лебеди вдоль берега. На краю озера могла подниматься волна с пеной (чисто технический бутафорский прием), а из-за последней кулисы по диагонали появлялись живые девушки-лебеди. Все внимание зрителей переключается на них.

В это время *артист*, исполняющий роль колдуна, прикрытый высокими крыльями, *мог снять с лица страшную полумаску с перьями, сбросить с рук лохмотья, изображающие перья, надеть бюргерскую шляпу с пером, пройти к авансцене между девушками-лебедями в образе дядюшки Ротбарта.* (Вот откуда его третье имя, которое написано в либретто, но недоработано балетмейстером Петипа.)

Зритель поймет, что именно эти правила игры он должен поддержать — обыкновенное чудо перевоплощения, без фокусов и волшебства. Иллюзионисты прикрывают коробку или шляпу цветной косынкой для отвлечения нашего внимания. Мы не можем понять, где была спрятана растрепанная, обалдевшая от света и свободы утка, появившаяся из коробки, но знаем, что она терпеливо лежала втиснутой между прокладками стенки все эти минуты.

И все равно аплодируем.

Превращение черной птицы в Ротбарта, который живет у озера, зрители заметят. Они будут узнавать его в двух лицах и в следующих эпизодах, где колдун сможет, не теряя лица, превратиться в злого гения как во время рассказа Одетты, так и покидая замок королевы с Одиллией. Приходил «добрый» человек, уходит некто *с личиной зла.*

Если колдун изменил облик целой стаи, то что могло помешать ему превратиться в «доброго» дядюшку Ротбарта? И в Древнем Риме из-под полы появлялись маски из ткани, пропитанные для жесткости клейстером. В театре подобные трюки зритель как бы не замечает и сам включается в эти игры. Режиссеры в кинофильмах специально для зрителей приближают, укрупняют такие моменты. Например, Фантомас в кинокадре открыто снимает резиновую маску!

Зрительских претензий к образу зла — Ротбарту и его дочери (ассистентке) Одиллии много, и подробно об этих недосказанных, недоработанных персонажах говорилось в разделе «Драматургия танца».

Не убеждает меня могущество колдуна, как и любовь Гирея, и поэтому делаю для себя вывод, что основным *цементирующим элементом* любого повествования является *открытость намерений, соразмерность образной характеристики главных героев (противоборствующих сторон), от полярности которых зависят острота конфликта и интерес зрителя к сюжету произведения.*

Определившись с соразмерностью образов главных героев, пора бы присмотреться к героям второго плана, которые имеют прямое отношение к основному конфликту или вносят своим участием какие-то штрихи в эпизоды.

Персонажи второго плана (герои эпизодов) имеют собственные танцевальные тексты, изредка участвуют в сложных па-де-де с одним из главных героев, а некоторые из них при исполнении своей роли обходятся пантомимическими репликами.

Активной фигурой *в последствиях конфликта* в балете «Бахчисарайский фонтан» является Нурали. Острое *восприятие конфликта* Марией вызвано потерей привычного уклада жизни и любимого, Вацлава. Одиллия — яркий *персонаж развития действия* и предмет манипуляций в противоборстве Ротбарта с принцем. Шут — активный *участник экспозиции* спектакля, хотя мог стать таковым и на смотринах.

Проведем анализ образной характеристики упомянутых персонажей «Лебединого озера» и «Бахчисарайского фонтана» — шута, Одиллии, Вацлава и Нурали.

Начнем с шута, которого мы упоминаем и критикуем, может быть, незаслуженно. Редко кто из зрителей вспоминает

артиста в шутовском колпаке, а для хореографов он — настоящий оселок¹.

Я считаю, что шут обязан в эпизоды с его участием вносить озорной диссонанс или создавать с подачи постановщика смешные ситуации. В спектакле он должен отработать свой хлеб полностью, и третий акт без шута я вижу унылым концертом для королевы и ее свиты.

Вставные номера (характерные миниатюры) призваны дать образно-танцевальную *характеристику невестам*. А вот этого как раз и нет. Танцы есть, а невест и их образной характеристики — нет. Не надо авторам в программках желаемое выдавать за действительное. И если постановщик не смог найти решение этой сцены, отдал бы ради зрителя концерт без невест на откуп шуту.

На смотринах невест и принцесс (дочери соседних королев) причин для шутовства много, поскольку невесты не обязательно красавицы, они должны быть очень разными: кто-то длинная и худая, кто-то — пышная да румяная, а иная — черт-те что. Это сказка, а не конкурс красоты.

Что у соседей выросло, то и привезли.

Шут, любимец молодежи и принца, в курсе всех дворцовых интриг и, конечно, знает, что принц влюбился в лебедушку и поклялся ей в любви. Шут на смотринах мог бы начать игру на стороне принца, помочь ему избавиться от невест.

Давайте рассмотрим эту версию.

Допустим, что во время исполнения мазурки шут, передразнивая польскую невесту, неудачно копирует кабриоль и... шлепается на пол. Под смех присутствующих он хромает к принцу. Но принц хвалит его и предлагает продолжить клоунаду. Шут начинает действовать. И хотя в третьем акте нет ни единой шутовской ноты, в этой картине он может стать активным.

Передразнивая какую-то нервную невесту, шут, поколотив себя по голове тамбурином, намекает принцу: «Такое «бум-бум» и большая голова ожидают тебя». Во время этих кривляний шут попадает под горячую руку итальянке, и... «бум-бум» по шутовской голове.

¹ Оселок — точильный камень в виде бруска; (*перен.*) средство для проверки, испытания кого- или чего-либо.

Если кривляния шута рассмешат зрителя, он с нетерпением будет ждать его очередной выходки.

Очень высокую испанку он может осмеять во время танца, вставая на цыпочки с рукой домиком, чтобы увидеть ее лицо, или в финале танца взобраться кому-то на плечи с той же целью.

Шуту прощается многое, но королева начинает гневаться. *Ну вот, и ей нашлось дело! Хотя бы зрители ее заметят.*

А в русском танце (есть он в клавире) можно ввести бу-тафорных матрешек, прорезанных вдоль, чтоб можно было легко в них входить (стилизованный танец). Невесте показывают во время танца на среднюю матрешку, куда она должна войти, и сваты помечают ее бантом. И пока невеста после танца пойдет прятаться в среднюю матрешку, шут переставляет бант на матрешку, за которой прячется сам. Сваты перетасовывают матрешек и подводят их к принцу. Принц, зная о подвохе, указывает на ту, которая помечена. Гости торжественно отводят матрешку, но... конфуз — вместо невесты там дурачится шут!

Где же невеста? А та выходит из своей матрешки дура ду-рой!

Это сказка. Здесь все нарочито.

Кто мешает дать шуту такие реплики, после которых в зале засмеются? Роль шута исполняют подвижные, техничные артисты. Они с клоунадой справятся шутя.

Королёвская свита разводит руками: «Действительно, выбирать-то не из кого». И тут появляется «добрый» дя-дюшка Ротбарт с дочкой.

Про Одиллию в разделе «Драматургия танца» было сказано достаточно, поэтому только отметим для себя, что Одиллия в спектакле есть, но ее роль и роль Одетты исполняет одна и та же артистка, хотя база для разделения ролей просматривается.

Вацлав и Нурали до сих пор оставались за кадром, вне сферы нашего внимания.

Что нам известно про Вацлава кроме того, что он любил и был любим? Он стандартный герой-любовник, забытый авторами спектакля после первого акта. И зрители таких героев, как правило, не помнят.

Мария — невеста Вацлава, об этом говорит фата, в кото-рой появляется героиня. Гирей откидывает фату, которая



Рис. 20
Мария попадает в плен

напоминает ему обычную чадру, и застывает от изумления: красавица! Именно в чадре или под платком Мария должна появиться в гареме, но в спектакле *она в фате и не снимает ее до «брачной комнаты»*. И с лютней в руках! Готовая к поездке в Бахчисарай? Странно!

Знала ли Мария о смерти Вацлава?

Да. Он защищал ее, когда они выбежали из замка на площадь. У Марии мог бы сохраниться окровавленный платок, которым она пыталась закрыть его рану. Эту единственную памятную вещь она могла спрятать и во время горестной вариации в гареме держать в руках.

Воспоминание... Теперь Вацлав имеет право появиться в ее видениях и повторить с ней «кусочек» памятных минут. Мария пытается удержать его образ, но тот исчезает. Ненавистный варвар вошел в ее комнату-клетку. Настойчиво, жадно ласкает Марию. Сейчас бы гневное: «Прочь! Уходи!» — и брошенный в лицо Гирея окровавленный платок, символ смерти ее возлюбленного!

А для Гирея этот символ — просто тряпка. И зритель поймет, что Марию переполняет чувство ненависти

к Гирею. После ухода Гирея платок может попасться ей под ноги... Сейчас воспрять душой! Мы-то знаем, что *в королевских и княжеских семьях, где идет постоянная борьба за власть и наследство, слабохарактерных барышень не бывает. Они с детства учатся властвовать или стойко переносить удары судьбы.*

Почему Р. Захаров княжну Марию, дочь влиятельного князя, показал сентиментальной кисейной барышней?

Видения (грезы, повторы) — это *напоминание зрителям* о каких-то событиях, способ усиления образов Вацлава и Марии, но в ее образе в поставленном спектакле мало поводов для главного конфликта, символов ее прошлого образа жизни и неостывшей любви.

Если Гирей в последнем акте и в эпилоге страдает и печалится, то почему бы Марии не напомнить зрителю о своей неволе и Вацлаве? Это ее боль. В спектакле она страдает во время своей образной вариации, заламывает руки, но беспредметно. Платок — символ, видения — память, мечта о свободе. Если бы Вацлав смог воскреснуть и сорвать с нее этот проклятый мешок-чадру!

И все бы встало на свои места.

Нурали. Правая рука Гирея. Военачальник.

Во время нападения на замок зрители не успевают разобратся, кто есть кто. Не то лазутчики, не то авангард войска. Кто из них Нурали?

Во время скоротечных боевых действий не до должностных формальностей. Крадутся, дерутся. Кто-то кого-то куда-то направил.

Акцентируется поединок Вацлава с одним из нападающих. Он мог бы сразаться с Нурали и погибнуть от его руки. Это удобно и для репетиций — солисты отрабатывают фехтование на саблях отдельно от кордебалета.

Вацлав убит. Отчаянная женщина закрывает своим платком рану любимого или *может схватить саблю и...*

— ...Нурали с женщинами не сражается! Он берет их в плен! Ты — мой трофей! — он дает знак своим воинам выбить саблю из ее рук.

И тут появляется Гирей!

Нурали намекает, чтобы он отдал женщину ему, но кому достанется трофей, решает господин.

Гирей, откинув фату с лица Марии, решил: она моя!

С господином не спорят — голову отрубят без формальностей, и Нурали безропотно уступает ему свой трофей. Татары склоняются под взглядом господина, а *Гирей должен был бы немедленно* закрыть лицо Марии фатой или даже накинуть на нее свой халат: «Спрячь лицо, женщина!» — провозвестник гарема, ее будущей тюрьмы.

Если бы так развивались события в этом эпизоде, они бы усилили образы Нурали и Гирея в первом акте. Нурали стал бы более заметным. Ведь детали — хлеб образа.

В последней картине Нурали активен. Он организатор мероприятия — казни. Расставляет народ. По его команде выводят и отправляют на башню Зарему, он ждет и дублирует приказ: «Бросай!» И, исполняя свою дикую вариацию, разгоняет свидетелей казни. Воины подключаются к шабашу, и начинается бешеный татарский танец.

К этому образу добавить нечего, кроме каких-то деталей в первом акте. Нурали — герой последней картины, с полным образным текстом. В гареме он не нужен — это чужая территория. Там Гирея обслуживают другие слуги — евнухи.

В остальном он — преданный пес своего господина. Натянутый, как тетива лука. По сравнению с ним образ Гирея — скульптурное изваяние, умеющее делать короткие перебежки и менять позы. Статичность хана на протяжении всего спектакля удручающая, а Нурали в одном эпизоде успевает сказать о себе больше, чем главный герой за весь спектакль.

Слуги и военачальники редко становятся героями балетных спектаклей-долгожителей. Исключение разве что Золушка.

Место и атмосфера события. Пора бы начинать определяться с контурами действий, соразмерностью событий, где принимают участие все персонажи спектакля, но без анализа места события эти шаги преждевременны. Можем попасть впросак, как это произошло с балетмейстером Р. Захаровым: в его гаремных сценах отсутствуют *местные нравы*.

Гарем есть, а правды нет.

В Стамбуле за специальную плату впускают любопытных в бывший шахский гарем. Я думаю, что авторы «Бахчисарайского фонтана», в том числе и Александр Пушкин, не представляли себе, что это такое.

Может быть, гарем им виделся неким женским общежитием, где каждая жена имеет скромные хоромы, а зал, где собирается все гаремное общество, — фойе для музыкально-песенных концертов с возбуждающими танцами, после которых муж уходил в комнату избранной на эту ночь жены.

Отнюдь.

Гарем — это несколько небольших женских комнат. Вдоль стен скатаны постельные принадлежности, в том числе детские. Более десятка жен в одной комнате! С детьми. Красивые тюремные камеры.

Только старшая жена, у которой была хоть какая-то власть и относительная независимость, имела свой, отгороженный от всех уголок...

Зайдите мысленно в такое общежитие — *место события* и, может быть, поймете, что значит потерять пусть маленькое, но свое право на частную жизнь.

А теперь об остальных комнатах.

Отдельная комната — опочивальня шаха. Комната для благовоний (парикмахерская, массажная и т. д.), комната с бассейном и комната с тахтой, без окон («брачная комната») — в подобной комнате разыгралась бахчисарайская трагедия.

Красивые узорчатые решетки на всех окнах... Это тюрьма.

Ни куда-то сходить по своему желанию, ни пригласить кого-то в гости — на все запрет. На Востоке, если дочь вышла замуж (в гарем), забудь о ней навсегда! Одни и те же лица перед глазами до конца жизни. Свои и чужие дети, которых женщины должны любить, потому что это дети мужа и господина.

Пусть без таких мрачных картин и дремучих мыслей, но предлогов для обогащения действий Заремы образными картинками — уйма. Умолчание — не лучший способ для раскрытия причин психологической драмы.

Если М. Петипа побывал в разных странах, прежде чем обосновался в России, то советские хореографы были лишены такой возможности, отсюда и поверхностные знания о жизни людей в других странах. Идеологическая цензура тоже «подправляла» фантазию и мысли авторов, и, видимо, поэтому образ Заремы и причины конфликта даны скороговоркой.

Конечно, нынешних выпускников учебных заведений — хореографов и сценаристов — также не балуют

заграничными поездками для познания нравов и обычаев разных народов и поиска сюжетов будущих постановок.

Мы с вами, уважаемые читатели, чувствуем, что в решении гаремных сцен, в сентиментальных переживаниях Гирея до и после смерти Марии у Захарова на сцене происходит что-то не то... В сюжете спектакля говорится про Восток, а герои поступают так, как это принято на Западе. Здесь *явное несоответствие образных задач, причин конфликта и места события. Здесь ложная атмосфера события.*

Чтобы вам была понятнее моя мысль, приведу один малоизвестный пример.

Дело происходило в Эфиопии, где наши мастера сцены помогали в создании первого профессионального театра. Но для них разницы не было — мавр или эфиоп — темнокожие африканцы. А коль так, то в репертуаре театра первым должен был появиться спектакль с мировым именем — «Отелло»! На этом настаивали советские режиссеры.

Помогать так помогать. Готовился прорыв прогрессивной мысли в арабском мире.

Эфиопия, Африка, Отелло! Казалось бы, ход правильный. Спектакль классический, апробирован на сценах многих государств, но в Эфиопии он подвергся переработке. Подумать только, начинающие театралы эфиопы не согласились с Шекспиром. Жизненный уклад — *атмосфера событий* в Эфиопии и Мавритании, откуда родом Отелло, такова, что не позволяет женщинам вольность в разговоре с мужчиной, даже с мужем! Свободное общение с другими мужчинами исключено (Дездемона — не жена английского или русского генерала). Пришлось менять акценты в конфликтах и в тексте, лишь сцену, где Отелло душит Дездемону, оставили без изменений.

Так бесцеремонно поступили с Шекспиром в арабской стране, где мусульман незначительное большинство, остальные — христиане! Но обычаи соблюдаются.

В Мавритании Отелло не смог бы стать героем и родственником своим землякам, если бы появился в репертуаре театра на его родине, хотя Шекспир обрисовал конфликт в семье мавра. В Эфиопии спектакль «Отелло» с трудом адаптировали к местным условиям. А как поступят с ним в Мавритании, где мусульманские суды наделены полномочиями государственных судов? Где во многих районах

сохраняются феодальный уклад жизни и жесткое выполнение правил ислама — шариата?

Для них «Отелло» — уродливая карикатура на мужчину, который только в финале совершает достойный мужнины поступок.

Я попытался прочитать «Отелло» глазами араба прошлых веков, когда Дездемона запросто выходит из квартиры мавра без чадры. И вспомнились мне многие сцены из фильма «Белое солнце пустыни», где восточные женщины прикрывают лицо юбкой из-за отсутствия паранджи.

Я не мусульманин. Понимаю и принимаю условность нашего театра, но мы говорим о *среде обитания*. Говоря проще, как живут, так и должны дышать герои, и *авторы должны бы знать*, как они живут у себя дома.

Захаров не разобрался в тонкостях Востока, а Шекспир увлекся чьим-то рассказом и ввел Дездемону очень активным персонажем в семью мавра, где совершенно другие ценности и устои. Есть данные, что Шекспир воспользовался сюжетом, написанным итальянским новеллистом Д. Чинтио. Заимствование сюжетов было повсеместно. Автор трагедии тоже не знал правду о нравах людей Мавритании, а сотни режиссеров разных времен и национальностей походили на толпу слепых, идущих за поводырем.

Не важно, где служат или работают арабы, но в своих семьях мавританские мужчины стараются жить по обычаям своего народа, так и Отелло на Кипре. В европейских странах и в России это почувствовали. Европейские женщины — жены арабских граждан, надели хиджабы или ходят под чадрой. И это в нашем... XXI веке!

Мораль сей басни: проверьте придуманный сюжет или услышанный рассказ на истинность происходящих событий. Как? Зайдите мысленно в свой сюжет и попробуйте действовать вопреки местным нравам и обычаям.

Когда-нибудь в странах Ближнего Востока появятся ба-летные театры, а местные хореографы поставят спектакль с сюжетом, близким «Бахчисарайскому фонтану». В этом сюжете все будет происходить так, как мы с вами фантазируем, дорисовывая события и образы, *если постановщиком спектакля будет житель этой страны*. Поверьте мне на слово, герои восточных авторов не станут позировать, «загорать» рядом с женщинами. Они будут действовать в сюжете

так, как это делают африканцы даже во время богослужения в церкви! Поют и пляшут.

А вы представьте себе подобное в России, Германии или Италии *на празднике Рождества Христова!*?

В одной из телепередач прозвучали тамтамы — большие барабаны. Их еще называют «голосом Африки». Оказывается, с тамтамами посложнее, чем с китайскими иероглифами. Африканцы с их помощью передают на огромные расстояния со-об-ще-ния! Для меня их звуки — только ритм и экзотичное «бум-бум». А для вас?

Вот она какая — дикая Африка!

Как жаль, что увлекаясь придуманным сюжетом и разными портретами создаваемых героев, забываем о том, что **среда обитания**, где разворачивается сюжет произведения, где действуют герои и происходят конфликты, связанные с местными нравами и обычаями, влияет на характер персонажа и атмосферу события.

Нам пришлось внимательно присмотреться к месту события, иначе не смогли бы быть уверенными, что *поступки наших героев определяются их образом жизни*. У нас проявились какие-то художественные слои с *различной атмосферой событий*: у себя на родине Мария жила свободной, в Бахчисарае она пленница; у Зигфрида в замке привычная обстановка, а на озере — совершенно иная.

Я подумал, что *Ротбарту необходимо перекраситься — изменять свой облик, действуя около озера, и тем более в замке, где он явно не хозяин положения*. Зачем ему пугать возможного зятя и его семейство своей страшной наружностью?

О том, что колдун вознамерился подменить Одетту Одиллией, мы узнаем из программки, значит, появление в королевском дворце вместо колдуна-полуптицы «доброе» дядюшки Ротбарта с черной лебедушкой могло бы пощекотать зрителям нервы. Но автор поскупился на подобные краски, не показал истинный образ колдуна.

Соответствует ли образ зла атмосфере события в замке, где встретились художественные слои?

Приглядимся. Подумаем.

В размеренную жизнь королевской семьи вторгаются представители иного, волшебного мира — колдун со своей



Рис. 21

Появление Ротбарта с Одиллией в замке (фантазия автора)

дочерью Одиллией, появившейся ниоткуда. В замке происходит первый контакт со злом. Колдун вступает в конфликт. До этого момента в спектакле ощущается только **внешняя точка зрения автора**, то есть он иллюстрирует события и ведет неторопливое повествование (причин для переживаний пока нет), где герои соблюдают семейные и общественные традиции. Живут в мире и в согласии...

Что произошло экстраординарного после того, как Одетта признается принцу, что она заколдована? Тот выслушал ее, поклялся в любви и... все. Auf Wiedersehen!¹

Злой гений только нависает некоей тенью над влюбленными, ничего конкретного не предпринимая. Хотя в либретто написано, что *он превращает девушек в лебедей* и изгоняет их с озера. У него нет иных образных действий, кроме литературных. Он бессилен.

Внутренняя точка зрения автора раскрывается через чувства, переживания и поступки героев, в создании убедительных смысловых задач для каждого персонажа, чтобы зрители могли проникнуться их переживаниями и сопереживали вместе с ними. *И чувства отрицательных героев*

¹ До свидания! (нем.)

должны быть равновеликими чувствами. Они тоже герои события! Если постановщику это удалось показать, то композиционная весомость монологов и даже бесконтактных диалогов возрастает.

Что характерно для обоих анализируемых нами спектаклей? Излишне долго господствует авторская внешняя позиция, касается ли это иллюстративно-бездеятельного колдуна и хана Гирея во вторых актах или безоблачной жизни принца Зигфрида и княжны Марии в первых актах спектаклей. Авторы и зрители любят эти сцены как бы со стороны.

В противопоставлении или слиянии внутренних и внешних точек зрения выполняются чисто композиционные задачи: сохраняется соразмерность, но не частей, а образов действующих лиц в атмосфере событий (эпизодов), в которых они принимают участие.

Если Марии и Вацлаву есть что сказать о своей любви перед свадьбой, они это делают без особой страсти. Вопрос со свадьбой решен, чего переживать? И принц Зигфрид до появления на лебедином озере весь первый акт лишь присутствует в сюжете. Ему сказать нечего кроме того, что он вырос из детских штанишек, при этом никаких знаков своего взросления зрителям не демонстрирует. Даже не интересуется девушками, не заигрывает с ними.

Мы только что проанализировали первые слои сюжета с местами событий, первые действия в двух балетных спектаклях, которые практически совпадают с границами актов. Это экспозиции спектаклей. Явная завязка событий происходит только в «Бахчисарайском фонтане» — когда Мария попадает в плен, а пролетающие лебеди (завязка сказки) — лишь повод для принца, чтобы отправиться на охоту. Там и произойдет *событийная завязка* — встреча с Одеттой. Для нас она важнее.

Вторые акты спектаклей дают резкую смену мест событий, где царят иная атмосфера, иной уклад жизни, с чем героям предстоит столкнуться. Для авторов и зрителей — это знакомство с новым слоем, где будут происходить события, где героям придется действовать в необычной для себя обстановке. Можно ли назвать части этих актов продолжением экспозиции в «Лебедином озере», а в «Бахчисарайском фонтане» — завязки действия?

Думаю, можно. Потому что без участия Заремы завязка не будет полной. В этом спектакле драма одной женщины передается по эстафете другой женщине.

Затянувшаяся двухслойная экспозиция еще преподнесет нам свои сюрпризы!

Мы смогли увидеть *сюжетный «жир»* — **внесюжетные элементы, вставленные в действие.** Это *танец друзей принца (па-де-труа)* в первом акте, хотя дружеских отношений между ними не наблюдается как до этого вставного номера, так и после, когда принц в одиночку борется со злом. Зрителю предлагают *второй кусок сюжетного «жира» с загадкой на озере, где лебеди превращаются в девушек.* Как могут большие лебеди учить маленьких лебедей, если они уже девушки? Когда же лебеди становятся девушками? Кто из лебедей — девочки (птены), если на озере они все превращаются в девушек? Кто они — якобы друзья принца?

Заколдованное озеро должно было бы преподнести понятные, но таинственные образы, захватывающие интриги, а преподносит загадки. Зритель в ожидании.

Но все происходит на бумаге (в программке к спектаклю), как и монолог Одетты, когда она сообщает принцу о своем несчастье — превращена колдуном в птицу.

Откровением для своего времени стало описание жизни гарема. Впервые перед зрителями была приоткрыта завеса атмосферы жизни женщин в условиях сексуального рабства. Конечно, зритель не требует от автора откровенных сцен и описаний тюремной клетки любвеобильного господина. Самоназвание — гарем (харям) — несет в себе что-то запрещенное, скрытое, срамное, а на сцене жизнь в гареме должна быть раскрыта приличным языком, не шокируя зрителей, воспитанных на добропорядочном репертуаре. Вот это в «Бахчисарайском фонтане» заметно. Балетмейстер удержал себя в рамках приличия, но в ущерб атмосфере события.

Многие картинки с подобных мест событий в год создания спектакля не прошли бы тогдашнюю театральную цензуру. Пусть скороговоркой, но в гареме развиваются события, и о лишнем сюжетном «жире» в бахчисарайской драме говорить не приходится. Наоборот, здесь недостаточно образных штрихов для героев и не раскрыта в гаремных

эпизодах среда обитания. Сценическая атмосфера событий для героев оказалась постной, статичной, а сами они были лишь функционерами сюжета, выполняя заложенные в них задачи.

Со второго действия до финала все события происходят во владениях хана Гирея (гарем, дворцовая площадь). Разделение спектакля по картинам в бахчисарайской драме менее проблематично, чем в лебединой сказке, где последовательность событий требует значительной смены декораций и перехода из одной жанровой плоскости в другую.

Расположим жанровые плоскости сюжета «Лебединого озера» по актам: бытовая, сказочная, бытовая с элементом волшебства, где происходит подмена героини, и финальная — сказочная.

И в каждом акте требуется смена сложных декораций, что влияет на контуры действий — разграничение по актам, но не по картинам (сценам). Поэтому многие авторы предпочитают легко сменяющиеся декорации, без сложных выгородок, которые не требуют усилий и времени для монтажных работ, чтобы в одном акте показать до двух картин.

Остановимся, оглядимся.

Мы прошлись по сюжетам и местам событий в просмотренных нами спектаклях, нашли внесюжетный «жир» и «кирпичики» — образы. Определились с переживаниями и поступками героев. Начали выстраивать слои — этажи действий, а фундамент сюжета еще не обнаружили.

Мы-то знаем, что сюжет произведения не может быть фундаментом повествования. Это стержень, на который низаны эпизоды повествования (этажи). *Значит, место и атмосфера события определяют глубину и контуры фундамента произведения, а без главных персонажей это лишь некое место.* На наших примерах: Гирей и колдун могли быть сильными противоборствующими сторонами, чьи образы, возможности и поступки стали причиной появления конфликтов. Все остальные герои «назначаются» автором участниками событий.

Наиболее активные персонажи и места их обитания очерчивают контуры событий и форму произведения, внутри которых строятся этажи событий. И они же определяют причину главного конфликта и жанровую окраску. Дают динамику событиям.

Может, причина длительных экспозиций в спектаклях была оправдана: в одном случае тем, что автор не мог акцентировать в развернутых гаремных сценах «подковерную» борьбу за власть среди женщин, а в другом — автору не дали достаточного времени для усиления образа колдуна? Жаль, но у Заремы борьба за должность старшей жены — ее правда. Обескровленное зло без возможности показать свою силу для колдуна — его несчастье.

Многие балетные спектакли страдают недоговоренностью и недостаточно убедительны оттого, что когда положительный герой (героиня) после красивой жизни втягивается в тяжелые конфликтные ситуации, у них нет достаточных оснований для серьезных переживаний. Причины их поступков не раскрыты, противоборствующие стороны неравнозначны и неравновелики по своим возможностям в предполагаемых действиях.

Было бы несправедливо не заметить хорошее решение **событийного разрыва по времени**, которое очень просто и мудро выполнил Р. Захаров.

После захвата Марии перед вторым занавесом проходят участники нападения на замок польского князя во главе с Гиреем, который зорко следит за своей пленницей. Остальные несут трофеи — оружие и вещи побежденных.



Рис. 22
Возвращение войска хана Гирея из похода

Появление Марии во владениях хана после демонстрации походного шествия по авансцене становится оправданным и понятным без объяснений.

Очень важны для сюжета детали событий. Иногда по сюжету произведения возникают проблемы с **узнаваемостью героя**, участника **давних событий**. Герои встречались в другой обстановке, состарились или подзабыли друг друга (пропавший друг, брат, подруга, Эсмеральда и ее мать и т. д.).

Оставлять их в тех же костюмах? Абсурд. И зритель их мог забыть, если в промежутке было несколько картин.

Одним из способов напоминания может быть какой-то предмет (подарок, медальон, ветшающий дом, старая скамейка, башмачок и т. п.). Тогда узнавание происходит проще и быстрее, его можно усилить жестом, позой, разглядыванием и демонстрацией вещи другим участникам события, но не родимые пятна, где бы они ни находились.

Мы еще не присматривались к соразмерности стиха и прозы в событиях (картинах). И если *проза* в танцевальном искусстве — это сюжет и фабула с атмосферой события, то *стих* — танцевальный текст в действиях героев и массовых сценах (мизансценах).

Танец требует времени и сил.

Сценическими героями прошлых столетий были принцы и принцессы, богини, княгини, ханы и их приближенные. И вдруг Жизель — крестьянская девушка, Зарема — гаремная рабыня, Спартак — раб, Данила-мастер... Простые люди (и их мысли) вышли на сцену. Оказывается, крестьянки тоже могут чувствовать?!

У рафинированных персонажей — принца, Одетты, Марии и других стилизованных героев — навязанные историческими стандартами стиль поведения и безликие танцевальные образы. Именно так когда-то рисовали стандартные иконы и портреты святых или царей, ставили лики в запасники (хранилища) и подписывали заказанным именем любую подходящую икону, кроме иконы Христа или канонизированных апостолов. У них был образ, у остальных — лик.

Людей с интересными судьбами сотни, тысячи... Все мы особенные. М. Горький высказал мысль, что «бытие и творчество — одна суть». Вот и надо бы нам брать своих героев из жизни.

Нужны и важны жизненные образы, связанные с действенным (образным) танцем. Удивительно, как мог Р. Захаров предложить термин **действенный танец** и обделить своего героя Гирея такой художественной характеристикой?

Может, ему сковала руки *традиционная установка, согласно которой королевы, князья, боги и вожди могут только ходить — им антраша противопоказаны?* Неужели они боятся, что у них слетит нимб или корона с головы?

В «Лебедином озере» королева далеко не старуха, сын только что стал совершеннолетним. Но еще жива поговорка: *«В сорок пять баба ягодка опять»*. Королёва могла бы на празднике танца (в балете) исполнить что-то яркое (без шестнадцати фуэте) и заработала бы аплодисменты!

Королёвы в душе тоже поют и танцуют.

Забудьте балетмейстерские штампы и не награждайте королеву-мать радикулитом. Во многих спектаклях отцы и матери заканчивают свои телодвижения в известной позе.

Действенный танец в своей родной стихии — в балете, сюжетном танце — должен быть составным элементом композиции. *В нем важны пластическая гармония, эстетические качества, безусловная образность и чувственность, соразмерность, зависящая от образной необходимости, которая не дает ощущения, что какой-либо элемент кричит без надобности или придавлен так, что слышен лишь еле уловимый шепот. Сцена требует крупных, выразительных жестов. Излишняя бисерность не улавливается галеркой.*

Конкретно-чувственное состояние в действиях всех персонажей, в том числе исполнителей массовых сцен, — главные краски хореографа.

В балете «Ромео и Джульетта» есть танцы — образы семьи, в «Лебедином озере» — действенные танцы лебединой стаи, а смотрины невест проходят без танцевальных представлений послов со стороны невест! Согласитесь, что каждый из них смог бы за 32–40 начальных тактов дивертисментного номера представить себя и свой товар — невесту! Но, увы! Тогда кем же представляются мужчины в этих номерах?

Сравнительно недавно (полвека тому назад) находкой называли *сочетание картин второго плана с событиями, происходящими на авансцене, — наплыв.*

Наиболее большим и удачным по тому времени считался наплыв в балете «Отелло», когда герой рассказывал о своей жизни на заседании сената.

Во время рассказа-монолога Отелло исполнял танцевально-пантомимическую вариацию с паузами и переходом в другую плоскость. Параллельно на втором плане за полупрозрачным занавесом разворачиваются сцены из жизни героя: потеря матери, война, плен, рабство, спасение, любовь к Дездемоне — сложная сцена с наворотами. В ущерб действию на первой площадке уменьшалось рабочее пространство, возникали чисто технические трудности и неизбежные случайные накладки.

Правда, эти технические трудности незначительно влияют на творческий процесс, но их игнорировать нельзя.

В принципе языком балета можно сказать многое, но только в настоящем времени. Наплывы дают возможность перенести действие и в будущее, и в прошлое, не требуя дополнительного времени на новую картину. Пользуясь этим приемом, постановщик может раскрывать мысли персонажа, подробности переживаний, сжимает действие и время. Но с наплывами появляются технические сложности в силу необходимости дополнительной площадки (первого плана).

При использовании наплыва возникает резонный вопрос: если внимание зрителей должно быть сконцентрировано на иллюстративном втором плане, где происходит важное действие, как долго может продолжаться вариация-монолог на первом плане? Как быть балетмейстеру? Останавливать танец-вариацию или «заглубить» действие в наплывах так, чтобы смотрелось все, что делается на первом плане?

И претензия артиста будет частично справедлива: стоит ли ему исполнять сложную эмоциональную вариацию, когда зрителям преподнесено другое зрелище, где развернуты эпизоды жизни этого же героя? Решение вопроса целиком зависит от творческих способностей как автора, так и артиста, так как оба плана дополняют друг друга.

Если во времена М. Петипа и Р. Захарова в театральной светотехнике новинками были включение и выключение света, позднее — выделение (сопровождение) героя прожектором, то современные технические возможности несоизмеримо возросли и позволяют выполнять (проецировать)

моментальную смену декораций, делать световой занавес, использовать лазерные эффекты и туман и т. д. по желанию постановщика. Можно разделить сцену светом на две площадки, где будут происходить разные эпизоды (реальные и видения, реальное и реальное), что позволяет сжимать время, уплотнять события, раскрывать истинные и мнимые мысли (поступки) героев.

Согласитесь, это уже не набивший оскомину второй план за сетчатой вуалью. Здесь могут одновременно разворачиваться самостоятельные эпизоды (события), осуществляться переходы из одной действительности в другую.

Литературный персонаж или артист драматического театра без труда и за короткое время расскажет о своих злоключениях. В балетном спектакле на подобные откровения понадобится отдельная картина. Так что, увлекаясь картинками-наплывами, нужно представлять себе границы таких действий и количество участвующих в них лиц.

Участники массовых сцен (массовых танцев) — живые свидетели событий, о которых рассказывает автор.

Что зависит от так называемого антуража — окружения главных действующих лиц?

Они должны показать, как реагируют участники событий на происходящее, что привносят в них и что остается у них в душе после завершения события, активно участвуя (сопереживая) в событии.

Женщины в бахчисарайском гареме бьют подушками Зарему после того, как Гирей ушел в «брачную комнату» к Марии. Не ревность же заставила их взбеситься. Может, это намек постановщика на падение власти старшей жены? Но есть и другая причина — борьба за право внеочередного доступа к телу мужа и господина (легкая скандальная возня даже не промелькнула в общем танце). В балете эта сцена проходит без ярких образных картин — *действует женская масса, а должны были бы действовать лица.*

Во всяком случае в «Бахчисарайском фонтане» балетмейстер пытался решить танцевально массовые сцены, и мы сейчас поговорим об **образной насыщенности массовых танцев.**

Шляхтичи, которые только что отплясывали лихие польские танцы, отчаянно бьются с напавшими на их замок татарами. В картинах праздника и боя те же люди в тех же

костюмах — получился единый образ народного темперамента.

Говоря об образе массовых гаремных танцев, надо исходить из того, что в гареме нет чувства стаи, а есть открытая конкуренция!

Общий праздник женского счастья Зарема поддерживала до тех пор, пока женщины не заметили, не почувствовали охлаждения чувств мужа не только к ним, но и к главной заводиле — Зареме. Ансамбль праздника рассыпается. Каждая должна бы начинать свою игру в надежде на возможное звездное восхождение.

Гирей оживился, когда за ширмой или через гарем провели к «брачной комнате» новую жену... Женам такие сюрпризы преподносились не единожды, поэтому массовое соблазнение мужа продолжается.

Жены должны были бы толкаться у лежбища господина, но балетмейстер упорно разворачивает действие и танец конкурирующих женщин на зрителя.

Сомневаюсь, что это наилучшая возможность композиционно выстроить действие и рисунок танца в таких искусственно созданных условиях. Но балет поставлен давным-давно, и другой мизансцены нам для анализа не дано.



Рис. 23

Танцы в гареме в присутствии общего мужа

А что если бы для куража (зритель сказал бы спасибо) выплыли две-три ожиревшие, засидевшиеся в темном углу томные матроны, *очень соскучившиеся* по мужу? Ведь... даже в театре не соблюдается график занятости! Тем более там, где выбор делается по настроению... единственного на всех мужа.

И Гирей (в финале он такой сентиментальный) мог бы с легкой иронией потянуться к какой-нибудь своей старой любви, чтобы полистать страницы жизни.

Потрепать одну за щечку, другую... да что там! Он же у себя дома!

Матроны своими мощными телесами легко пробьют дорогу к мужу. Молоденькие жены на этот натиск могут отреагировать каждая по-своему, а первые жены потом уйдут обиженными, не дождавшись вдумчивого чтения жизненных страниц.

Частенько они уходят не обласканными...

Неужто все балетные пенсионерки остались худенькими? А зрителям не вредно посмотреть на гаремный танец в исполнении стокилограммовых танцовщиц! И молоденькие жены могли бы над ними посмеяться...

Это же театр и *чья-то реальная жизнь*.

Пусть это будет явным натурализмом, зато «сочные» танцевальные действия и яркие краски!

В «брачной комнате» служанки или эти же жирные жены тоже могли бы готовить из Марии новое «блюдо» для Гирея.

Они щипками, угрозами должны пытаться переодеть Марию по вкусам господина и в танце показать, как надо стелиться перед мужем. Одна из них может играть роль господина, накинув на себя халат и намотав на голову полотенце наподобие тюрбана, а другая — обучать ее, как себя преподносить по местным традициям.

Иноземку могут учить тычками, намекая: «Иначе тебя продадут в рабство. Не понимает! Вот дура».

Предлагают умаслить благовониями. «Что за бестолковая иноземка? Отказывается. От нее и женщиной не пахнет!» В итоге гаремные жены могут разозлиться — в главном они сами оказались невостребованными...

Для старожилок гарема Мария — варварка, откуда-то с севера, которая не может понять местные обычаи

и законы: *каждый народ считает свои жизненные устои самыми совершенными и мудрыми.*

Из этих мелочей складывается образная насыщенность массовых эпизодов (танцевальных действий). Достоверно раскрытый жизненный уклад стоит того, чтобы потратить на него лишнюю сотню тактов музыки. Образные детали важны и для танца. Они подчеркивают и усиливают подробности события, поведения, переживаний и чувств.

В первом акте «Лебединого озера» атмосфера праздника. Общие танцы, па-де-труа, сцены с шутком и все массовые действия направлены на зрителя. Мало что изменилось в композиционном рисунке действия с появлением королевы-матери со свитой. Полная фронтальность действий! И герои где-то в стороне от события.

Такая же фронтальная ориентация рисунков танца и в лебединых сценах, но там она оправдана, так как лебеди иллюстрируют атмосферу сказочного события. О причинах поворота действия на зрителя в танцах третьего акта (смотрины невест) поговорим ниже, при анализе вариаций и дуэтов. Таким приемом отвлекается внимание зрителей от ухода и возвращения принца на сцену перед его вариацией в па-де-де с Одиллией.

Интересно, почему бы королеве всю инициативу в выборе невест не взять на себя, объяснив сыну, что такие вопросы решает королевский совет, то есть она? Тогда принц может не присутствовать на смотринах и появиться только тогда, когда его позовет, допустим, шут: «Посмотри на свою лебедь!»

Необходимость наполнения третьего акта дивертисментными танцами невест вызвана двумя причинами. Первая — для образной характеристики невест, приехавших из разных королевств. Вторая — Ротбарту с Одиллией дается повод явиться в замок незваными гостями, иначе авторам пришлось бы сочинять иную ситуацию и способ мести колдуна принцу.

Колдуну надо разрушить начавшуюся любовь Одетты и Зигфрида, поэтому смотрины — очень хороший предлог и жизненное решение сюжетного действия.

Жаль, что работу с артистами массовых сцен и со статистами начинают после того, как авторы в чем-то определились с главными героями.

Массовые танцы по общему объему меньше, чем действенные дуэты и трио, поэтому постановку массовых сцен производят иногда в спешке, перед прогонами¹. В них всегда чувствуется постановочная скороговорка, и в мизансценах редко появляются четко расписанные действия, согласованные с музыкальным сопровождением по тактам и с репликами действующих персонажей.

Артистам-статистам дается только общее задание, как прореагировать на какое-то событие. Поэтому многие исполнители запаздывают со своей свидетельской реакцией, действуют с оглядкой на опытных статистов или стоят на сцене живым декором.

Во всяком случае динамично поставленные мизансцены мне на глаза попадались редко и были связаны с массовыми танцами. На практике все балетные статисты играют каждый сам по себе, в собственном ритме.

В лебединых сценах Лев Иванов вложил в тело девичье-лебединой стаи танцевально-образные подтексты реагирования: где-то лебеди закрылись руками-крыльями, где-то взглянули на героев или спрятали в «водовороте» крыльев свою подругу Одетту и вернули принцу, почувствовав к нему доверие. Стая вздрагивает и сжимается, когда появляется Ротбарт.

Принц не почувствовал, а зрители увидели.

Сравните антураж героев в лебединых и дворцовых сценах первого и третьего актов.

Чувствуете разницу?

Мизансцены этого хореографического произведения придумали два разных постановщика. Один из них — выдумщик сюжетов, второй — поэт движений. Трудно сказать, кого из них надо ставить на пьедестал почета за созданный спектакль, Мариуса Петипа или Льва Иванова.

Мне кажется, им обоим там не тесно, а за цельное танцевально-пластическое решение массовых лебединых сцен, за поэзию мизансцен я бы пальму первенства отдал Иванову. Он был прав в том, что *в балете (танце) мизансцены и контакты между героями спектакля должны быть танцевальными*, и доказал это постановкой лебединых сцен.

¹ Прогон — авторский просмотр всего балетного спектакля в течение одной репетиции.



Рис. 24
Образная пластика рук в «лебединых актах»

И только один раз — с появлением на озере не то девушек, не то лебедей — мы встретились со сказочным образом, который был создан пластикой «лебединых» рук.

Были, есть и будут новаторы, которые для расширения музыкальных возможностей оркестра включают в симфонию дребезжание дрели, визг пилы, хруст ломающихся костей, но эти звуки не будут музыкой. А в «Соловье» Алябьева в исполнении на фортепиано или баяне звучит завораживающий голос этой замечательной птицы.

Вот такой же собственный голос гордых и красивых птиц я вижу в танцах Одетты и лебедей. Он очень труден и тяжел для женского состава балета, но компенсируется радостью труда — балерины любят танцевать красивую лексику, красивые монологи-образы, пусть даже на последнем дыхании, и их можно понять.

Вариация-монолог. Какова цена вариации? Сколько «весит» монолог?

В драматических театрах актер готовится к монологу! Казалось бы, что сложного в сценическом монологе? Говори и думай согласно роли. Ан, нет! Всегда считалось, что монолог требует высокого актерского мастерства, и важно в нем, что и как сказать. Во время монолога артист все внимание

зрительного зала приковывает к себе, случайный взгляд в сторону, фальшь в интонации, во фразе — и мы видим актера, а не образ.

Монологи и у отрицательных героев бывают не менее сильными, иногда затеняя положительных, здесь многое зависит от артиста.

А что зависит от автора-постановщика?

Мне кажется, что *вариация-монолог* — это танцевально-образная фраза души постановщика со смысловым наполнением и с психологическим портретом рожденного образа, данного в развитии.

Мысль, выраженная танцем, приобретая наглядно-чувственные краски, лишается многих важных деталей.

Что же не передается в процессе воплощения мысли в образный танец? И почему зрителям иногда бывают понятны образные находки хореографа? Что дорисовывают в своем воображении зрители?

Если бы подтекст танца следовал за каждым словом персонажа (за каждым отклонением от главной мысли), тогда он представлял бы из себя калейдоскоп настроений, и зрители с трудом смогли бы выделить главное.

Оно и верно. В одном танцевальном эпизоде дать толковую трактовку сменяющимся мыслям и настроениям без ущерба для основного мотива трудно. Это все равно что пытаться изобразить в одной позе стремительный полет с безграничным унынием или приемами пантомимы передать монолог Гамлета «Быть или не быть...»

Мастера смеха на эстраде часто используют этот прием, карикатурно дублируя пантомимой слова песни.

Поэтому только основная мысль (настроение) в танцевальной вариации может проходить красной нитью, при этом возможные побочные чувства (допустим, мелькнувшее сомнение) вплетаются в основной мотив вариации, как оттеняющие нюансы.

Балетмейстер, желая выделить переживания действующего лица, реализует свою задумку путем непосредственного указания на сиюминутное психологическое состояние героя либо описательным способом (поступком, поведением). Скажем, после своей вариации некий герой, допустим, подхалим с определенными чертами характера, проявленными в предыдущих эпизодах, теперь поведет себя как-то иначе,

чтобы показать свой образ в развитии, предъявит зрителям свои другие возможности, но уже в присутствии просителей, зависимых от него.

Однако при описательном способе вариации мы не увидим чувств, витающих в сознании героя, хотя сможем увидеть смену мимолетных настроений и его реакцию на действия окружающих лиц.

Автор выбирает тот или иной ракурс для внешнего или внутреннего описания характера персонажа. Так, для образа шута желательно исполнение такой вариации или действий, которые в итоге создадут смешную ситуацию.

Из описания, каким бы оно ни было ярким, нельзя получить представление об интимных переживаниях героя, не выделив их в обособленный эпизод (вариацию), называемый в драматических театрах репликой, которая может произноситься «а part» (в сторону), или сольным куском в хоре остальных действующих лиц.

У сценического героя есть некоторые преимущества по сравнению с литературным. Его портрет не надо описывать, достаточно герою появиться на сцене. Он имеет право и возможность говорить о своих чувствах и характере, а в остальном действует по общим законам драматургии.

Мысль, выраженная пластикой тела, в которой танец, в полном смысле этого слова, отсутствует и в основе которой заложен ритмопластический прием характеристики героя, может дать богатые возможности для создания интересных индивидуальных образов, хотя они могут получиться более статичными по характеру исполнения, чем танцевальная вариация. Разговор идет не о пантомимических сценах в старых балетах, где объяснялись жестами и мимикой, не о языке жестов, принятых в знаковой системе большей части цивилизованного мира. Хотя известны народы с собственной знаковой системой, в частности болгары, у которых жесты «да» и «нет» имеют значения, противоположные нашим. Например слово «да», подтвержденное кивком головы, означает «нет».

Поговорим о ритмопластике и некоторых приемах пантомимы, которые впервые появились у человека как специальные боевые и трудовые навыки.

Вспомним сцену нападения и битвы в польском замке — бряцание клинков. Дважды хватаются за ножи герои

Бахчисарая. Зарема не решилась убить себя и пошла с ножом на Марию. Гирей выхватывает кинжал, чтобы убить Зарему, подставившую грудь под удар, но у него дрогнула рука. Принц Зигфрид клянется дважды, приложив одну руку к сердцу, а другую подняв с двумя оттопыренными пальцами. Спрашивал у немцев, есть ли у них такая национальная форма клятвы, — отрицают.

Выяснилось, так клянутся французы!

Немецкий принц с французской символикой? Бывает. Но все равно понятно.

Гирей с первого своего появления на сцене говорит на языке пантомимы. Остановился на бегу перед Марией, сбросил с ее лица фату, застыл в восхищении с раскинутыми в стороны руками и сделал глубокий, замысловатый (якобы восточный) поклон.

Но что в этих жестах (позах) нетанцевального? Или в реверансах? В русском поясном поклоне, когда правая рука идет от сердца к сердцу и вниз до пола (земли)?

Если мы даем право на жизнь одним элементам, почему запрещать другие? Может, придать им художественно-танцевальные формы? Мушкетеры в глубоком поклоне машут шляпой над выставленной вперед ногой и ничего — красиво смотрятся. Чем не танцоры?

Предлагаю не спорить на эту тему и рассмотреть с пристрастием любую классическую вариацию из дуэта или трио.

Наверняка найдется в них *jete, jete en tournan, pas de chat, saute, entrechat, tours* в зафиксированной позе, и *на всех репетициях отрабатывают в них максимальную по выдержке позу! При этом все некрасивые элементы приземления, толчки (в них тоже есть позы), какими бы они растопыренными и короткими ни были, хореографы не за-ме-ча-ют*. А нам, зрителям, приходится смотреть и то и другое. И аплодировать, когда артист выполнит комбинацию из поз, прыжков или во вращении.

У постановщиков модерна артисты иногда катаются по полу, меняя позы и выполняя мудреные движения. И все равно зрители находят нужные моменты для аплодисментов.

Как мы узнаем, когда надо аплодировать? Может быть, во всех театрах овации провоцируют приглашенные гости и билетеры? Или завсегда, чтобы поддержать артиста?

Оказывается, все проще.

Балетмейстер старается привлечь внимание зрителя наверх, чтобы толчковые переступания не были заметны, после чего *исполнитель зависает в позе*. А шикарное *ballonnee* (зависание или полет в позе) зависит от природных данных исполнителя. Умение выполнять *ballonnee* культивируется со школьной середины (вторая часть экзерсиса — тренажа, выполняемая на середине репетиционного зала).

Способностью к *ballonnee*, к длительной фиксации позы в воздухе, обладает не каждый артист. Я не верю тем, кто говорит, что из человеческого тела можно лепить все что угодно. Я что-то не заметил изящества и красоты походки у китайнок, которым искусственно делают маленькие ступни, туго бинтуя их с раннего возраста, поэтому у них с детства мелкие шагжки.

То, что красиво в китайской традиции, и то, что видит балетмейстер, сочиняя вариацию, не всегда принимают зрители. Хореографы почему-то движения в позе *echarpee* считают заведомо некрасивыми и *смешными* по форме, шутковским элементом.

Шут, массовик-затейник, тамада на праздничном мероприятии — персонаж, на мой взгляд, требующий к себе серьезного отношения. Я не подталкиваю вас к драмбалету с сурдопереводом, но то, о чем мы с вами говорим, — нечто на него похожее по характеру и приемам.

Реплики у персонажей должны идти не от говорящего жеста, а от жеста выразительного в сочетании с выразительными возможностями всего тела. Именно это свойство пластики — динамику тела — используют художники и скульпторы в своей работе. Изобразительная пластика строится на логическом переходе из одной позы в другую в импульсном танце, в котором отдельные моменты акцентируются на сменяемых друг друга позах.

Я уверен, что Зарема — жена, любовница и просто женщина — должна была бы нижней частью тела исполнять как бы танец живота, делать все, чтобы Гирей загорелся. При этом ритм верхней части тела должен находиться в *ballonnee*: в замедленном темпе работают руки, предлагающие фрукты, красивое лицо, груди... Нервно-сладострастно, с фиксацией самых сладких поз, во время танца движется «низ». И только глаза Заремы успевают следить за гаремом и Гиреем.

Два ритма тела, разве в этом есть что-то новое?

И я не припомню ни одного случая, когда музыканту распутывали бы после концерта руки, которые работали независимо друг от друга в разных ритмах. А танцовщицы Индии?!

Разве трудно придумать такую вариацию для Заремы?

Надо было это сделать, если мы постоянно твердим, что *вариации нужны для раскрытия чувств героя*. А чувства, даже самые глубокие, в шестнадцать и тридцать два фуэте или во вращения, внешне очень похожие, не вложишь. Эти трюки! Что у Одиллии, что у шута они в чем-то одинаковые, как знаковый пароль: «Пришло время аплодировать!»

Трюковые движения, как классические, так и народно-характерные, всегда были и будут показателями высокотехнического исполнения. В рисунке образного танца их место определяется не количеством, а элементами монолога, демонстрирующими накал чувств, страстей и переживаний.

Кстати, мы ни словом не обмолвились о голосовых связках артиста. Хотя какая может быть связь между нагрузкой на мышечный аппарат артиста и композиционными элементами?

Конечно, прямой связи нет, но обойти молчанием этот момент не могу, так как не представляю себе, как можно не учитывать нагрузки на организм при воплощении своей задумки в танце.

Встречаются в спектаклях ситуации, когда артист до начала своей сложной работы-вариации должен присутствовать на сцене (принц должен быть рядом с королевой при выборе невест), а мышцы, подготовленные к работе, остывают. Еще хуже, когда после интенсивной вариации герой действует на сцене, а пот градом, и легкие не могут надыхаться.

Сколько сложных вариаций должен исполнить артист балета за спектакль (концерт)? Должен ли каждый дуэт иметь вариации главных героев? Сколько дуэтов без вариаций может планировать постановщик на один спектакль?

Многолетний театральный опыт позволил определить с их количеством: па-де-де классического вида с вариациями не должен превышать десяти минут, из которых не более пяти минут отводятся на вариации героев. На сложные вариации в других дуэтах сил может не хватить или

понадобится около часа для восстановления сил. В любом случае второй дуэт с вариациями — работа на износ.

Во время репетиций текст и подтекст танца вкладываются в тело артиста так, чтобы случайные срывы при исполнении движений (кроме явного падения) не прерывали заложенную в движение мысль, то есть, исполняя роль, артист не должен выходить из рабочего состояния.

Танцевальные дуэты с вариациями, где требуется временная поддержка партнера, отличаются от драматических и оперных монологов тем, что балетный артист, как и цирковой акробат, ходит по лезвию бритвы, выполняя свою работу буквально на кончике носка. Я не умаляю сложностей артистов других видов искусств, но артистам балета могут помешать случайные щепка, гвоздик, ошибка партнера при исполнении поддержки и т. д.

Артист балета на сцене ревниво поддерживает «потолок» своих возможностей, и по психологической нагрузке (сотни пар глаз зрителей) спектакль не уступает спортивному соревнованию.

Поэтому расположение трюковых (вариационных) действий в спектакле, распределение сил и времени должны учитываться при постановке спектакля (танца). Как выстроить событие, чтобы не остывал мышечный аппарат исполнителя при длительном присутствии в эпизоде, когда он должен быть на сцене по сюжету?

В «Лебедином озере» есть такой неудобный эпизод, где принц должен фигурировать рядом с королевой на смотрах невест и незаметно уходить за кулисы во время длинного и скучного концерта для ее Королёвского Величества. А по сюжету он *должен быть*, то есть действовать, отказывая претенденткам на его сердце.

И не уйдешь. Смотрины-то устроены ради него!

Нарушая сюжетную целостность действия, дивертисментные танцы невест специально развернуты на зрителя, в том числе их финалы, кроме последнего, чтобы отвлечь внимание зрителя от группы статистов при королеве. Артисту, исполняющему роль принца, дается возможность незаметно уйти со сцены, но к финалу последнего номера он должен быть рядом с королевой.

Присутствующие на смотрах оживляются, ждут решения принца, и вдруг... появляются Ротбарт с Одиллией.



Рис. 25
Королева и её свита, танец невест, 3-й акт

Оживился и принц, а королеве с придворными еще около десяти минут изображать заинтересованность девушкой-лебедью, да еще с таким характером, который только мать заметит. Королева сидит мачехой (зрителем на смотрах). Все невесты оказались привлекательными, иначе королева начала бы обсуждать со своим окружением появление незнакомки.

Фактически этот эпизод — скучное зрелище.

От вариаций в дуэтах мало что зависит при определении границ действий, а **действенные дуэты и трио**, как оказалось, *требуют специального места в сценическом событии и объяснений его последствий — продолжения.* Значит, они *имеют определяющее значение для границ эпизодов.* Разноплановые дуэты и трио возникают согласно сюжетной действительности, поэтому в одном действии-акте они могут быть с разными действующими лицами. Где двое или есть намек на треугольник, любовный или конфликтный, там всегда будут события.

Так что *дуэт (конфликт) будет всегда*, и трио тоже, ибо они порождают друг друга.

В дуэтах или трио возникают контакты и завершаются основные конфликты, а вариации, пристегнутые

к ним, всего лишь танцевально-образная окраска действий, характеров и чувств персонажа на данный момент.

И закономерный вопрос к вам, господа хореографы. Как часто в ваших спектаклях появляются конфликтные трио, порожденные жизненными событиями? Может, в вашем окружении «любовные треугольники» вообще отсутствуют? И вы живете такой однообразной, скучной жизнью, что и рассказать не о чем, а нам остается вам только посочувствовать?

Рассмотрим дуэты и трио из спектаклей как взаимоотношения между людьми, а о классическом па-де-труа из первого акта «Лебединого озера» поговорим отдельно, так как это внесюжетный элемент и в спектакле можно обойтись без него.

В теме «Конфликт» мы определились, что бесконфликтных ситуаций не бывает. Даже любовь во всех ее проявлениях — конфликт двух сердец, а так называемая любовь с первого взгляда только кажется таковой. Извечную тему «Двое» и «Третий (третья)» будут анализировать и пересказывать до тех пор, пока живо человечество.

Двое — не только любовь.

Вот примеры танцевально-действенных дуэтов из балета «Лебединое озеро»:

- принц и Одетта — контактная ситуация перерастает в серьезное чувство;
- принц и Одиллия — конфликт влюбленного с куклой колдуна (по форме — классическое па-де-де);
- принц и Одетта — конфликтная ситуация (развитие чувств);
- принц и колдун — конфликтная ситуация (борьба), где Одетта только присутствует.

В «Бахчисарайском фонтане» дуэты распределились так:

- Вацлав и Мария — классический любовный дуэт;
- Зарема и Гирей — контактные взаимоотношения на расстоянии, танец-монолог Заремы перед Гиреем, но он равнодушен и к ней, и к своим женам;
- Мария и Гирей — конфликтная ситуация (дуэт без вариаций);

Мария и Зарема — контакт, переходящий в конфликт. Перед кульминацией конфликта появляется Гирей и пытается развести воинствующие стороны. Дуэт перерастает в короткое трио.

Все перечисленные дуэты разные по смыслу и насыщенности действиями. Есть растянутые по времени, с большими и маленькими танцевальными текстами, богатые и бедные образными красками.

Если вы видели эти спектакли и помните дуэты, какой из них вы считаете наиболее интересным?

Наши мнения могут не совпасть, потому что вы можете воспринять эти события по-своему, и это нормальное явление. Ниже я высказываю свою точку зрения о каждом дуэте в отдельности.

В первом балете мне интересен дуэт принца и Одетты-Одиллии (па-де-де из третьего акта).

Здесь есть игра! И танец.

Неожиданно появляется Лжеодетта с колдуном. У классического любовника — принца — проявляется гамма чувств: радость от встречи, сомнения в ее подлинности (насторожили какие-то черты возлюбленной?), узнавание в Одиллии своей Одетты, желание (в финале) представить свою избранницу матери, с повторением клятвы верности Одетте-Одиллии.

Над замком пролетает истинная лебедь-Одетта, и обман раскрывается. Принц чувствует себя обманутым человеком. Этим завершается конфликтная ситуация. Перед нами интересное драматургическое решение и композиционно выстроенное действие. Здесь есть главное — игра. И, повторюсь, красивое танцевальное действие.

Этот дуэт по праву многие годы считался образцом ответственного танца.

В разделе «Драматургия танца» мы определились, что первая встреча принца с Одеттой является истинной драматургической завязкой спектакля, а появление пролетающих над замком лебедей — только повод для того, чтобы принц отправился на охоту, и мы оставили ее повествовательным элементом интриги. Пусть где-то там начинается



Рис. 26

Па-де-де, 3-й акт из балета «Лебединое озеро»

сказка, а настоящая завязка конфликтных событий начинается в этом дуэте.

Если в четвертом акте обманутый принц спешит узнать по зову сердца свою Одетту среди внешне одинаковых лебедей, чтоб убедить ее в своей невинности и верности своей клятве, то первая его встреча-знакомство во втором акте спектакля — его первый опыт любви. Назовем это так.

Восхищение необыкновенной красотой девушки-птицы или наивная вера в осуществление мечты — трудно однозначно описать мысли юноши, ставшего участником невероятных событий и влюбившегося в заколдованную девушку.

Принц смог убедить пугливую полуптицу в своих самых добрых намерениях, и Одетта доверяет ему свою тайну — она с подругами во власти колдуна — злого гения. Принц клянется в любви, а колдун, не вступая с ним в прямой конфликт, изгоняет лебединую стаю с озера...

В этой картине есть всего понемногу: образные действия героев во время их знакомства, несложный дуэтный танец с вариацией Одетты (рассказ о..., но не все понятно без

программки) и небольшая вариация принца с демонстрацией чувств, где впервые он показывает свое «я», заканчивая его клятвой верности (образной пластикой).

Согласно программке к спектаклю Одетта предупреждает его, что колдун очень жесток, но принц беспечен и не обеспокоен.

Зрители колдовского влияния на события тоже не ощущают.

Может быть, «добрый» Ротбарт, здесь же превратившийся в черную птицу, добавил бы тревогу в атмосферу события? Но ничего не происходит, кроме отплытия лебединой стаи, и принц уходит в ту же сторону, куда поплыла его лебедь.

На сцене властвует бессильный колдун.

Жаль, что не смогли записать на пленку первые спектакли. Позднее многое исправляли и дополняли в ущерб или в пользу этого сюжета. Вносил поправки и сам автор. Спектакль, который мы смотрим, редактировался более ста лет.

Короткий дуэт принца с Одеттой в 4-м акте заканчивается борьбой принца с колдуном — короткий мужской дуэт (рис. 27), где каждая сторона должна пользоваться своим оружием. Борьба начинается рукопашной схваткой на расстоянии, с наскоков, с прыжков в повороте. Применяется



Рис. 27
Схватка принца с колдуном

в чьих-то редакциях сцепление героев в клубок, когда противники, вцепившись в друг друга, делают перекидные движения по кругу... Последний выпад принца со шпагой, и зло повержено! Обычная дуэль.

Это вид классического бесконтактного дуэта (трио) — борьбы, где присутствие Одетты, свидетельницы и болельщицы, вполне оправдано. Она переживает за принца, за свою судьбу, но безучастна. Даже ножку не подставила Ротбарту в борьбе за свою любовь.

А может, правильно. Принц ее предал и теперь в схватке с колдуном должен доказать свою верность.

Ни в одном из дуэтов мы так и не встретились со сказкой.

Мне не нравится бессильный колдун, который присутствует на сцене: почему бы ему не превратить озеро в сказочную действительность в первой сотне тактов лебединого акта? Но сказка — только в тексте программки.

Нет у колдуна достойных танцевально-образных действий в дуэтах (и трио). Нельзя же, в самом деле, считать ими короткие вариации Ротбарта, втиснутые в происходящие события или предшествующие им, когда он делает устрашающие движения и мечет искры из глаз.

Мы понимаем, что нам не хватает эпизода, где *колдун подменяет Одетту* и... предъявляет зрителям Одиллию. Неужели трудно было загримировать кого-нибудь двойником? *Если бы колдовство все же произошло на глазах у зрителя (не замеченное принцем), пусть чуточку неуклюжее (артисты балета — не иллюзионисты), мы тоже из зрительного зала не заметили бы небольшие шероховатости, да и так порой многое прощаем артистам и хореографам.*

Перенесем внимание на «Бахчисарайский фонтан».

В самом запоминающемся и драматичном дуэте — Зарема в комнате у Марии — танца как такового мало. Между героинями происходит тяжелый конфликт. Инициатива Заремы — встреча, подстегнутая желанием отодвинуть конкурентку на второй план, что в условиях гарема вполне выполнимая задача. Новая, неопытная в гаремных интригах жена легко попадает на угрозы — испортить товарный вид, а Зарема умеет и просить, и жестоко действовать. То, что они не понимают друг друга, — понятно. Жаль, что



Рис. 28
Зарема в комнате Марии

в этом дуэте у героинь нет ни одной реплики, где они пытаются объясниться: «Что тебе нужно от меня». Нет попытки контакта в этом дуэте.

Авторы не донесли до зрителя главную заботу Заремы — убедить Марию, чтобы она не старалась в любви с Гиреем. Наверное, это должно быть главной темой ее инициативы. В этом единственном контакте героинь, вырастающем до драмы, столкнулась гамма отчаянных чувств Заремы с непониманием своей вины другой героиней — Марией.

Мне кажется, Зарема в попытке мягко убедить Марию срывается на громкий голос-крик так, как это происходит с глухими людьми. Думая, что их плохо слышат, глухие непроизвольно форсируют звук.

Может, мое мнение вам покажется странным, но здесь проявилось новаторство Захарова в построении дуэтов — *вариации героинь раздвинуты по времени. Они предшествуют их психологическому дуэту.*

Мария до появления Заремы мечется и страдает в «брачной комнате», и ее мысли где-то там, где остались лежать убитыми Вацлав и отец, — это ее *монолог*. Даже в сцене с Гиреем балетмейстер продолжает рисовать ее портрет перед роковым для нее конфликтом с Заремой: Мария отказывается в любви Гирею, не осознавая, что она обыкновенная пленница — будущая рабыня. Завтра Гирею с ней будет скучно (Мария по-татарски говорить не умеет).

Для Заремы, теряющей власть в гареме и доступ к телу мужа, готовой к самоубийству, — это ее *портретная вариация*, исполняющаяся в гареме, когда она возьмет в руки нож, и частично в начале дуэта с Марией. Она-то знает по жизненному опыту, что такое быть брошенной и забытой. Ее ожидает жизнь под насмешками новой старшей жены и младших жен!

Это растоптанная жизнь.

Обе героини в равной степени успевают обрисовать свои образы в явно недостаточных *вариациях-монологах*.

Дуэт Вацлава и Марии проходит в княжеском замке ее отца. Обстановка праздничная, дуэт тоже классический, праздничный, а в вопросах актерской игры — праздный. Герои изображены, как на фотоснимке провинциального фотографа, у которого только один образный вариант — «Улыбку!», и искусственная радость на снимке. У молодых дело дошло до свадьбы, поэтому особые страсти в дуэте не просматриваются. И во время боя с татарами Мария появляется уже под фатой.

Вацлав — герой, «назначенный» авторами только для любовной романтики. Если бы Гирей просто выкрал или захватил Марию, убив ее близких во время любого события, происходившего в замке, то это на судьбу Марии никак не повлияло бы. Она могла вспомнить кого угодно — отца или мать. А с образом Вацлава появляется необходимость в более ярких наплывах во время ее вариации в гареме.

А так этот дуэт любящих сердец действительно красивый.

Личный контакт Гирея с Заремой происходит в конце трагической встречи Заремы с Марией. В спектакле привычного в нашем понимании дуэта между ними фактически нет.

Я считаю *адресный танец Заремы перед Гиреем и для Гирея*, который уйдет в «брачную комнату» к новой жене, *бесконтактным дуэтом*.

Постановщик применил один из приемов дуэтного танца, где партнером может быть призрак, человек, отрешенный от действительности, герой сновидения, мечты и т. д. Такие дуэты имеют право на жизнь. Даже если бы Гирей, вернувшись из похода в свой дом, полный жен, зная, что в «брачной комнате» готовится «десерт», стал активным участником праздника женских тел, а все попытки контакта с ним Заремы оставлял без внимания или без особого внимания, психологический дуэт все равно состоялся бы. Активность Гирея в гаремной жизни обрисовала бы характер этого героя, ярким живым портретом в его возможном психологическом конфликте в бесконтактном дуэте с Заремой.

В гареме он солист по праву, а почему-то кроме одной-двух проходов в заторможенном состоянии ничего танцевального не совершает. Мне трудно называть исполнителя этого эпизода танцовщиком; артистом — да!

Гаремный эпизод должен бы показать резкое охлаждение чувств Гирея к Зареме. К сожалению, ничем, кроме нервного позирования на тахте, у Гирея это не проявляется. Такие дуэты я бы называл «страстями рядом с шифоньером».

Мария с Гиреем исполняют в «брачной комнате» дуэтный танец, близкий по виду к демиклассике, построенный на несложных подержках и обводках. Восточная образность в поведении Гирея выражена в его восточном поклоне — преклонении перед Марией. Все остальные действия у героя происходят по западным традициям, то есть образная полярность в танцевальной пластике в этом дуэте отсутствует. Общую картину портит статичность хозяина гарема.

А в чем дело? Гирей-то у себя дома. Он должен начинать любовную игру по своим традициям, подгоняя Марию под свои вкусы. Вряд ли он сможет предложить ей что-либо иное. В этом дуэте у хана должны танцевать «низ» и руки, ласкающие, заигрывающие с Марией-игрушкой. Руки Гирея должны были бы захватывать, облеплять героиню в любой точке комнаты.

Перегоревший от страсти, с глазами, бешеными от растерянности — господин получил отказ! — Гирей покидает «брачную комнату». Поэтому он может уходить на ватных ногах, в абсолютном трансе, если ему, по воле автора, уготовано в финале исполнять образ страдальца и горемыки.

Позднее у него не хватит духа убить в гневе Зарему, которая довела ситуацию до трагедии.

Я себе Гирея иначе в этом дуэте не представляю и ни в чем ином не вижу причину его растерянности после гибели Марии. Его страсть перегорела. *Высокой любви в подобном конфликте-дуэте не могло быть и нет.*

Из нашего обозрения «Дуэты и психологические треугольники» выпало па-де-труа из балета «Лебединое озеро», который я отношу к сюжетному «жиру». В том виде, как оно встречается в балетах, это пережиток стародавних постановочных стандартов, применявшихся для заполнения сюжетных «дыр» — драматургических пауз. Там нет конфликта, ничего не происходит. Трое танцуют, потому что танцуют. Обычное лирическое отступление — чисто литературный прием.

Исполнителей трио называли в либретто друзьями и подругами. Они обязательные подпорки и свита именитых героев. Обходится этот сюжетный «жир» для балетных спектаклей недешево, и проку от них бывает на грош. Они непонятны зрителям, и балетмейстер с трудом оправдывает их появление в действии, так как они бездействуют, танцуя, и заполняют паузы в драматургическом действии даже там, где в этом нет явной нужды. Друзья живут на сцене традиционно, по правилам дворцового этикета, когда высокие особы или королева должны были появляться с фрейлинами. И сегодняшнего героя-принца сопровождает стайка подруг и друзей. В душу таким друзьям заглянуть трудно.

Па-де-труа и подобные классические вставные номера (внесюжетные элементы) не несут в себе признаков действенного танца. Если в дуэте дается образно-танцевальная характеристика конфликтующих (противоборствующих) сторон, то и па-де-труа могло бы быть нагружено извечной темой, допустим, любовного треугольника в серьезной, иронической или иной интонации, но увы...

Было бы хоть чем-то оправдано, если во время появления королевы на празднике принц, указывая на троих из танцующих, предложил им показать себя! Так случается на гуляньях, когда предлагают сплясать лучшему танцору.

Друзья принца или еще кто-то смогли бы разыграть сценку с понятными зрителю кукольными, сказочными и балаганными героями. Театр в театре — такие приемы не

вызовут отрицательных эмоций у зрителя, и действие наполнится смыслом.

Зритель не скажет категоричное «нет!» вставным танцевальным номерам, так как понимает, что **природа танцевального искусства — эстетическая**, поэтому в балетном спектакле танцевальное движение, будь оно в па-де-труа, вариациях или массовых танцах лебедей, сентиментальных вальсах и т. д., — это еще и красивое зрелище.

И все равно зритель ждет игру!

Вот и финал. Точка, которую поставили авторы спектакля. Обычно *решение конфликта* и *развязка драматургического действия* расположены в конце всех событий, и если не предусмотрены *последствия конфликта*, тогда развязка спектакля накладывается на решение конфликта без последствий.

В «Лебедином озере» освобождение Одетты от власти колдуна происходит одновременно с гибелью злого гения. Апофеоз! Радость влюбленных и освободившихся девушек.

По логике событий в этом спектакле решение конфликта тоже совпадает с развязкой спектакля, но мы-то знаем, что бывают последствия конфликта. И я не путаю это с апофеозом для лебединой стаи.

Возможность соединения сердец налицо? Да! Но хотелось бы услышать: «И я там был, мед-пиво пил», а такое действие не просматривается. Конечно, если бы на берегу озера появилась королева со своей свитой, тогда неизвестно, чего дождались бы от свекрови! Куда пристроить столько девушек? На воде они теперь спать не будут. А у сына — дело к свадьбе с неизвестной для королевы-матери барышней — лебедью.

Тот финал спектакля, который нам показан и заканчивается освобождением, называется прерванным действием — не показано восприятие этого события королевской семьей. Мы предполагаем, что там тоже это воспримут положительно. А мы-то привыкли, что сказки заканчиваются явным финалом — женитьбой, соединением сердец при свидетелях.

В «Бахчисарайском фонтане» казнь Заремы — *зрелищное последствие конфликта* и дано развернутым действием, где должно продолжаться развитие образа Гирея, которому нужно было бы показать зрителям, какое он принял решение, но властелин гарема впадает в сентиментальную крайность — сидит в трансе.

Кто сможет объяснить мне причину печали Гирея? Она в гибели Марии или в том, что ему придется казнить Зарему? Загадка.

Мне приходилось работать с турками и сирийцами. О гаремах они знают не понаслышке, дедушка одного из них имел шесть жен. Печаль Гирея им непонятна!

Отсутствующим взглядом Гирей отправляет бывшую жену, Зарему, на казнь. Татарские воины пытаются вывести его из транса. Видимо, постановщик хотел намекнуть танцем наездников на то, что Нурали предлагает своему господину отправиться в поход за пополнением гарема? Но как-то невнятно...

Занавес.

Закончилась трагедия двух женщин.

И... Гирей опять на сцене? Он появляется у «фонтана слез» на просцениуме. Застывает в позе скорбящего. Ну прямо-таки безутешный вдовец, приходящий на погост.

Звучит романс Гурилева на слова Пушкина «К фонтану Бахчисарайского дворца».

Значит, эпизод с казнью Заремы был ложным финалом? Последствия конфликта закончились, драматургическая развязка действия, связанная с гибелью Марии, плавно перешла в эпизод казни, а Гирей у фонтана — это что? Эпизод? Может, это последствие последствия?

В построении финала «Бахчисарайского фонтана» есть все признаки литературного произведения, но не балетного спектакля. Мы долго следим за статичной, скульптурной фигурой человека, которого не вывели из болезненного состояния.

Большая точка, очень похожая на финал комедии «Ревизора» — немая сцена для Гирея, но очень растянутая.

Занавес.

Что могло бы произойти, если бы возбужденный танцем наездников Гирей все-таки пошел за пополнением гарема?

Проходя мимо «фонтана слез», он смог бы задержаться на короткое время и, приложив руку к фонтану, бросить хищный взгляд в зал, выбирая жертву — «Кто станет следующей?»

Вот это было бы восточным решением конфликта.

А романс Гурилева «К фонтану Бахчисарайского дворца» пускай звучит! Он для зрителей и для женщин гарема. Это их слезы.

Гирей в гневе не смог убить Зарему, хотя и замахнулся клинком на нее. Что его остановило?

Он любил Зарему?!

Да, но оставлять ее рядом с собой не решился.

Что придет в голову такой женщине в следующий раз?

Гирей не давал четкого знака, когда Зарему повели на казнь, не взглянул в ее сторону, не махнул рукой своему Нурали: «Сбрось со скалы!» Это было бы его окончательным решением. Я бы ему поверил, что он поступил как точный господин.

Но что увидел Нурали в мертвых глазах Гирея? Зрителю не ясно (не видно).

Значит, постановщик применил *мелкий жест*, Гирей только глазами приказал: «Бросай!» *А такой прием нельзя применять в балете*, иначе зрители останутся в растерянности.

Так кому же посвящен «фонтан слез» — Марии или Зареме?

Это вторая загадка.

Есть такой *способ завершения спектакля, где автор дает возможность зрителю домыслить финал*, но при этом не должен оставлять его в полном недоумении. «А что случилось с самим Гиреем? В уме ли? Почему к умирающей Марии не кинулся, Зарему в ярости не зарезал? О чем печалится петух, у которого полный курятник?»

Слишком много загадок для зрителя.

Наиболее частые просчеты у авторов-постановщиков в отсутствии правды в эпизодах, хотя они пытались создавать правду события.

Анализируя композиционное построение спектаклей, я ни словом не обмолвился о замыслах авторов.

Правильно.

Зрителю неинтересно, что замысливал и как дорабатывал свой сюжет автор до постановки балета (танца). Перед зрителем готовое произведение.

Я высказывал свои предположения о том, какие возможности были явно упущены хореографами. Пытался домыслить детали. Искал связующие звенья, определял авторские недосказанности. Методом проб и ошибок прошел через тот отбор действий, над решением которых бились Петипа, Иванов и Захаров.

Прошел от начала спектакля до финала. Продумал и додумал многие эпизоды и чувствую приятную усталость после напряженного труда — я смог сделать больше, чем вышеуказанные авторы. Мне было трудно, но если среди вас, читатели, есть туристы или охотники, вместе с вами *хочу сознаться в главном — по проложенной тропе ходить намного легче*. Вы меня понимаете?

Шагая по проторенной дороге, успеваешь посмотреть по сторонам и увидеть больше красот, которые не заметили первопроходцы, протропившие нашу дорогу. А сколько еще было тех, кто эту дорогу сделал накатанной?

Вспомнились мне объяснения хореографов и литераторов (в начале раздела) о смысле композиции. По их словам выходило, что в композиции спектакля (танца) главным является соразмерность частей и целого. Все выглядело просто и ясно.

Я вместе с вами серьезно прошелся по двум спектаклям в поиске соразмерности и с аптекарской точностью:

- взвесил героев на равновеликость и полярность их образов;
- пытался измерить равновеликость их действий;
- побывал в местах событий и глотнул ту самую атмосферу, которой дышат они;
- нашел слои и горизонты — этажи действий;
- посмотрел внешним и внутренним взглядом автора на героев событий, меняя точки зрения;
- находил сюжетный «жир», превращал его в «мясо», не ломая скелет — сюжет балета (танца);
- танцевальным текстом расширял рамки действий;
- высказывался в вариациях, контактировал в дуэтах и трио;
- раскрывал сокровенные мысли героев в наплывах;
- искал правду в затянувшихся последствиях и развязках, двойных финалах и не смог многого домыслить, а зачем?

Что тут исправить?

Я основательно покопался в сюжетах двух спектаклей, но с границами действий так и не определился. Как разрезать сюжет на дольки?

Кто должен устанавливать их длительность, если все зависит от соразмерности образов противоборствующих сторон и объема действий главных героев?

И, анализируя все составные части, слои, горизонты, я убедился, что *границы сценических событий зависят от мест, где происходят события, от эстетической необходимости в окраске действия, от образной характеристики действующих сторон и объема их действий-поступков, то есть времени, необходимой для сценической реализации цепочки действий.*

Так что и кто определяет границы в эпизодах при построении произведения в экспозиции, завязке, развитии действий и т. д.? Мне был интересен в «Лебедином озере» и первый акт, где все события будничные и по-своему яркие. Каждую сцену последующих актов авторы постарались сделать выигрышными и притягательными для зрителей, но я так и не уяснил для себя, что же в этом сюжете было главное? Ради чего создавался этот спектакль? Чтобы показать красивые лебединые танцы, где есть выбор красивых девушек, или почти что бытовую потасовку между принцем и злым гением, названную в программке битвой за любовь?

А-а, конфликт из-за Одетты!

Вот он, тот самый треугольник, в котором основное — не сама битва, а накопившиеся с обеих сторон мелкие конфликты. И эта получившаяся цепочка не укладывается равными частями в драматургические звенья, которые, в свою очередь, не совпадают с границами актов.

Значит, соразмерность частей должна иметь равновеликость по эмоциональной и эстетической значимости. Они не должны быть одинаковыми частями целого, не должны совпадать с временными границами, потому что причины для кульминационного конфликта появляются только после того, как произошли какие-то события, которые могут быть не очень короткими.

Теперь мне ясно, что основанием для повествования были конфликт и цепочка интересных событий, в результате которых он появился. А, как мы знаем, цепочка причин и событий — стержень повествования.

И все эти события заморозили в границах картин автор сюжета и балетмейстер с композитором. Расписали спектакль по картинам, по актам. Определились с окраской и решением конфликтов. Подвели нас к финалу. Значит, они, согласно своей музыкально-драматургической «симфонии», иного разделения на части не видели.

А мы попутно нашли затянутость в каких-то действиях — финал с двойным «подбородком», очень «жирный» для Гирея, но с активными действиями героя второго плана. Что поделаешь, если нас подкупила красочность картинок и музыкально-танцевальная феерия лебединых сцен? Значит, нам понравилось именно это.

Но если героям сказать было нечего и спектакль зарос лоснящимся «жиром», в котором утонули все события, мы уходим из зала недовольными.

Во всяком случае пока мы видим в спектакле внутреннюю правду, о которой знаем не только через искусство, но и из действительности, мы не задумываемся о правильности контуров действий. Нам нужна самая малость, чтобы присутствовали две правды: изображенная и действительная. Вся беда в том, что *получившуюся в результате зрительского преломления эмоциональную правду события* нельзя потрогать, взвесить. *Она создается сознанием зрителя.*

Да, есть такая *правда зрителя, которая подпитывается его подсознанием*, и именно в этом случае зритель может сказать: «Мне это нравится (не нравится)».

Зритель сравнивает. Это его единственный путь познания — *сравнение литературно-сценического и представляемого образов в рамках предложенного действия*. И в этом сравнении он имеет право уходить за предложенную автором трактовку события и образа.

Мы приходим в зрительный зал и знаем, что пришли в театр или на концерт. Мы знаем, что сценические волшебники и чародеи — обычные люди. Художники тоже не пишут в наименованиях своих картин «Изображенный Иван Грозный убивает изображенного сына».

Зрители изображенное художником дорисуют в своем воображении.

Зрителей убеждает правда.

В Древней Греции спектакль начинался утром, шел целый день и мог закончиться ночью или под утро. Что за глобальные темы поднимались в этих спектаклях, если зрители столь долго и терпеливо дожидались решения всех конфликтов?!

Может быть, древним героям было что сказать и с образной полярностью у них все было в порядке? Может, зрителям нечего было делать, поэтому они сидели сутки напролет

и палили свои глаза на сцену? Но говорят, что древние люди *лечили свои души спектаклями*.

В наших театрах условия не в пример лучше. Солнце не печет, дождь не мочит, буфет рядом — красота! А если скучно, через час уходим. Может, мы стали более требовательными к сюжету, яркости или смене действий?

Вкусы у зрителей тоже меняются...

P. S. (тот самый постскрипtum). Кажалось бы, все сказал, но догоняют какие-то мысли, недосказанность.

Не каждый из терминов, применяемых в драматургии и композиции, отражает то, что заложено в его определении.

Мы ни словом не обмолвились о **перспективе действий** — пробуем понять это так: какие-то действия (события), удаляясь от нас или приближаясь к нам, изменяют свою привлекательность и становятся более яркими, выпуклыми или маловыразительными. *Вот в этом-то, наверное, заключается работа режиссера, который должен подправлять авторские недосказанности или вкладывать в сюжет пьесы свое видение*. А мы каждый раз говорим о соразмерности частей, образов и действий. Значит, предполагая равновеликость, каждый из постановщиков откровенно приближает к зрителю какой-то эпизод и, мало того, выдает его как бы в разрезе, нарушая законы перспективы. Он показывает каждый эпизод с внутренними фрагментами и вводит зрителя свидетелем события через действия, чувства и переживания героев.

Но и мы, присмотревшись к сценическому событию, замечаем, что в некоторых картинах автору сказать или показать нечего, если бы не было там поступков и чувств героев. И ожидаем понятное развитие действий.

И задаемся вопросом: почему авторы балета «Лебединое озеро» не использовали простейший способ, которым можно приблизить зрителей к сказке, ввести нас в сказку? Почему на заднем плане сцены, на берегу озера, не выставили часть бургерского домика (забора с аркой), куда могли заплывать бутафорские лебеди? И тут же из другой (или из этой же) арки выходил бы хоровод девушек.

И все, мы в сказке!

Появилось бы очень нужное для сказки загадочное жилище «доброего» дядюшки Ротбарта. Туда колдун может

влетать черной птицей, а появляться оттуда добропорядочным бургером Ротбартом, от которого кроме доброты и внимания к своим подопечным девушкам-лебедям ждать нечего. И принц, вполне естественно, не заметит, что он оказался во владениях зла. Но и тогда остается нерешенным до конца эпизод, где большие лебеди учат маленьких. Этот эпизод не вяжется со словами сказки (программки): «На берегу озера лебеди превращаются в девушек». И обучают птенцов, не умеющих летать.

Тогда... чьи дети — маленькие лебеди?

Что сказали бы зрители, если бы увидели и другие кусочки сказочного превращения? Они бы не стали привередничать из-за девушек-лебедей, обучающих маленьких птенцов. Все это мелочи, если бы была сказочная интрига!

Может быть, авторы были вынуждены показать более выпуклыми лебединые танцы (сцены) потому, что они не нашли способ трансформации зла? Или не захотели использовать древний способ — полумаску? В любом случае такую же страшную полумаску нарисовали гримом на лице артиста. Мало того, на смотрах, на конкурсе невест Ротбарт появляется в образе, способном напугать кого угодно, но не королеву. Она смотрит на него без тени страха и смущения. И на па-де-де своего сына с полуптицей, которую привел страшный будущий тесть. Одетта-Одиллия тоже в облики лебедушки — одежда у придворных совсем иная.

Вот это королевская выдержка!

А тут еще оркестр гремит на полную мощность, вспышки света! Видимо, чтобы разбудить зрителей, уснувших во время смотрин.

Мне кажется, даже после своего громкого, неожиданно появления «добрый» дядюшка Ротбарт перед своей короткой вариацией-представлением (чего лишены представители остальных невест) *мог бы по-доброму улыбнуться, чтобы усыпить бдительность королевской семьи*, и, завершая свои несколько слов, показать на яркую Одиллию. Тем более что принц убедил свою маму: «Это моя любовь!»

Самое главное, зрители уже знали бы, что это за тип — дядюшка Ротбарт, если бы им показали истинное лицо зла в предыдущем акте. А сопровождающая его вариацию тревожная музыка подскажет зрителям — за «доброй»

улыбкой неожиданных гостей прячется зло. Такой *контраст* поможет восприятию события и *усилит образ колдуна*.

Говоря по правде, сказочных событий в спектакле «Лебединое озеро» мы так и не дождались. Гаремную атмосферу показали нам любовным треугольником. Ревности там откуда взяться? Но переживают герои, конфликтуют между собой, а нам, зрителям, интересно. Хотя перспектива действий, связанная с развитием действий, авторами сюжета не проработана.

При просмотре бессюжетных танцев, концертных номеров, где действующее лицо — хоровод «Березка» или «Вальс-березка», зрителям видятся березки как бы со стороны. На сцене действуют девушки-березки. И только те из зрительниц, кто увидит себя березкой, будут сопереживать и почувствуют ненавязчивое перевоплощение своей души в березку, — это самое дорогое состояние зрительских симпатий для автора-постановщика. Как часто, по настроению, в легком мечтательном состоянии, мы видим себя романтически возвышенными...

Скажете, непривычно? Привычно.

Потому что зрелищное искусство вошло в наши дома, где мы можем быть откровенными сами с собой. Мы у телевизоров. Не в театре, не у места событий, не на стадионе, у себя дома! И редко кто не ойкнет при серьезном конфликте, не крикнет «Го-ол!» или не заплачет.

А в театре многие зрители переживают картинно, не так, как дома, наедине с событием.

Мы уже знаем, что есть такие зрелищные системы, которые ломают перспективу, и наше зрительное пространство становится другим — виртуальным.

Зрители хотят видеть глубже!

А балетный театр как танцевальный вид искусства с его медленным сюжетным «кровообращением» живет и мыслит традициями прошлого века. Я боюсь, что не заметим тот порог, за которым театр ожидает судьба балетных танцев — вальса, вальс-бостона и танго.

Может быть, сильно сказано, но в тревоге за *жизнеспособность балета (танца)* люди могут сказать и не такое... Важно, чтобы мои слова услышали те, кому это необходимо помнить по призванию.

Любили эти красивые балльные танцы миллионы людей и предали те же миллионы любителей.

Сегодняшним хореографам и сценаристам надо искать свои композиционные и драматургические приемы, со своей точкой зрения, с проработанной атмосферой события, с использованием современных способов реализации замысла.

Мы познакомились с основными элементами композиционного построения танца, а в предложенных в этой книге либретто балетов опробуем вместе с вами их применение вместе с *композиционными приемами и способами*. Ими пользуются хореографы при сочинении сюжетных танцев и балетных либретто.

Без малого сто приемов будет предложено в теме «Композиционные приемы в балетных спектаклях». Но лучше вам их «увидеть» в либретто и самим воспользоваться этими приемами при анализе или сочинении сюжетов.

И тогда они станут вашим методом работы над танцевальным сюжетом.

ГЛАВА 19

СОЧИНЯЕМ СЮЖЕТ, НО ЧЕГО-ТО НЕ ХВАТАЕТ

*И*то правда. Все, чем я занимался да сих пор, было связано с драматургией сюжетного танца (балета).

Очень часто произносил слово *композиция* или *композиционный элемент построения сюжета*. Радовался, что *композиционным планом* пользуюсь в своей работе. Затрагивая вопросы композиции, перечислял некоторые из *элементов* этого термина. Рассматривал вместе с вами «строительные кирпичики» сюжета в готовых произведениях, с двумя десятками из которых вы познакомились, хотя сам термин «*композиция танца*» старался не попадаться на мои глаза. Обходил ее, не представляя себе, с какого боку к ней подступиться. Она, как таинственная незнакомка, маячила передо мной, оставаясь недоступной.

Сознаюсь: я накапливал примеры, искал подход к *композиции сюжета хореографических произведений*. И конечно, применял иногда термин «композиция» и «композиционные приемы» в тексте по необходимости и для красного словца! Чем я хуже других?

Хорошо, что *замысел пристроил к источникам вдохновения, считая его музой автора*, хотя засомневался: не поторопился ли? Некоторые хореографы тоже воспринимают замысел некой идеей или эскизным проектом будущего произведения, но без «кирпичиков». Значит, не ошибся.

Замысел не является планом и не имеет какого-либо отношения к драматургии, если древние римляне безоговорочно определили и композицию *составлением*, чуть ли не строительством по некому плану! Я сомневаюсь, что они согласились бы где-то и что-то строить наобум. Римляне продумывали соотношение деталей и воздвигали свои постройки с большой точностью, по конкретному плану.

А в замысле нет ни плана, ни общей сюжетной линии, кроме намерения сочинить что-то, опираясь на найденную тему, образ или поступок. Поэтому они предполагали, что *за понятием композиция прячется дело, похожее на поиск конструкций*, с использованием каких-то общеизвестных или специально придуманных приемов.

Да, они могли вложить в этот термин все что угодно, кроме замысла. Это я проверил сам. От замысла порой остаются «рожки да ножки», пока определишься с сюжетом. Но уверен, что под термином «композиция» они не подразумевали только слова и дикцию — «кирпичи и колонны», как нам это однозначно предлагает понимать Ростислав Захаров, автор книг «Искусство балетмейстера» и «Сочинение танца — страницы педагогического опыта», *сочинением логики рисунка и танцевально-пантомимического текста (движений)*. Римляне наверняка подразумевали соотношение высоты колонн с их количеством, зрительную весомость фронтона, в сочетании с соседними зданиями, красоту проемов и... какие-то приемы, которые соединят, укрепят или предотвратят обрушение элементов — частей целого. И при строительстве арочных сводов обязательно предусматривали клиновые «замки», завершающие красивые линии.

Вот они — малые частности, укрепляющее целое!

Согласен с автором вышеназванных книг только в одном: танец рождался из хороводов (хождения) и ритуалов, где наиболее сложным было стихийное или организованное действие с рисунком передвижений участников. А сцена добавила, кроме необходимости в разнообразии движений, *распределение людей по площадке, с направлением внимания зрителей на наиболее зрелищные (информационные) точки*, то есть заставила заняться организацией рисунка танца. Безусловно, с учетом национального колорита в массовых действиях, *художественного образа* в сюжетах и *заложенного ритуального интереса*: обрызгивание водой, хождение с ветками растений, обращение к божествам (идолам), к солнцу и т. д.

Значит, первобытные люди, не располагая научными кадрами, *интуитивно* (этот термин тоже предложен римлянами позднее), главенствующим элементом в событиях определили *художественный интерес — драматургию*.

Ее придумывал автор сюжета или ритуального мероприятия. Он, используя какие-то *композиционные приемы*, создавал атмосферу события, последовательность действий в мероприятии и должен был знать или уметь сочинять *увлекательные способы воздействия на зрителей*. Только потом вступало в свои права другое лицо — *организатор действия*. Он являлся знатоком *композиционных правил и способов окраски события*. При проведении зрелищного мероприятия *должен был уметь*, работая с участниками действия, *манипулировать логикой действий и сознанием зрителей*. Сейчас мы его бы назвали жрецом, священником, массовиком-затейником, тамадой или *режиссером* массовых мероприятий.

Теперь мне ясно «кто есть кто» в творческом процессе, в котором создается зрелищное произведение — мероприятие!

В нашем случае это спектакль, концерт или ритуал.

Опыт, полученный авторами и организаторами-режиссерами, изучался и передавался по наследству или перенимался другими. Накопленный опыт получили и мы.

Но авторы часто преднамеренно **нарушают** основу драматургии сюжета, названную **законом трех единств**: места, времени и действия, играя с ее элементами — изменяя их окраску. И создают произведения, ставшие явлением эпохи, иллюстрацией взаимоотношений людей своего времени (напоминаю вам, что реальный д'Артаньян и кардинал Ришелье жили в разное время). Герой романа действует в другом времени и совершает придуманные поступки, мешая интриганом довести до конца надуманную автором интригу. *Если для исторической или библиографической повести соблюдение этого закона — условие обязательное, то в художественном произведении вольное обращение с ним позволительно*. Хотя мы и говорим, что чей-то поступок неуместен, нетрадиционен, но чаще всего сравниваем: «Во времена оно это делалось иначе».

Значит, *закон трех единств не ограничивая автора жестким правилом, позволяет применять различные композиционные приемы, способствуя поиску художественных красок и строительству даже «каркаса» сюжета*. А послабление закона само по себе является *эффективным приемом, создающим художественные сюжеты и исторические интриги*.

Тогда как Р. Захаров преподносит нам композицию танца только сочинением лексики — рисунка и движений, но это только «строительный материал», не более.

Еще со времен Аристотеля драматургические действия разделили на обязательные части, обозначив них: *экспозиция, завязка и развязка*, а добавившиеся позднее *развитие действия с кульминацией* незначительно раздробило условную структуру художественного произведения. *Развитию действия* в любом случае предполагалась быть, потому что и в древние времена говорилось об *участниках действий, предварявших развязку*. Предусматривали их.

Если бы так же подробно нам смогли растолковать придуманный ими же термин «композиция», которым мы пользуемся не очень смело, они сняли бы эту проблему с нашей души. А пока мы обходимся с этим термином только при сочинении рисунка и движений — «*поэзии*» танца, так нам предложено пользоваться композицией Захаровым. Но в танце (в балете) есть и «*проза*» с *драматургией, у которых должна быть своя композиция!*

Композиция соподчиняет свои элементы друг другу, это было известно давно. Применять ее начали в литературе организатором произведения для скрепления и внутренней связи составных элементов. Например: в сказаниях даже вставные детали помогают выстраивать правдоподобие легенды. Композиция какими-то элементами и приемами способствовала расстановке и полярности характеров в сюжете, в подборе портретов (образов), событий, поступков и ракурсов повествования. Подсказывала моменты умолчания в драматургии и окраску в интригах. И всюду было важным условием — соблюдение логики поступков и причин в последовательности изложения.

Но появились авторы детективных сюжетов и поломали стройную систему повествования — линейную последовательность событий.

Я совершенно не касаюсь форм произведений, особенно в поэзии. Там этих форм... океан-море! Запутаемся, если начнем перечислять их национальные особенности.

Интересно происходит *материально-композиционное воплощение «сюжета» в музыке*. Оно заключается в своеобразной *форме изложения — в характере, ритме и тональности звучания*. И композиция в ней же! У музыкан-

тов есть свои композиционные приемы, и они как-то ладят с ними, называя сочинителей композиторами. У них в звучании реализуются эмоциональные и образные представления об окружающей действительности, способные вызвать у слушателей различные состояния: возбуждение и меланхолию, напряжение и спокойствие, чувство движения и слияние с природой. Они сочиняют даже подражания речевым и природным звукам! Радуются, что смогли справиться с задумкой, не обвиняя друг друга в натурализме и бытовизме, если сочинение звучит красиво и нравится слушателям.

Они-то слышат элементы **бытовизма в музыке**. А кто из нас услышит в звучании скрипки голос женщины?

Вспомните, я уже приводил вам примеры использования в музыке дробных символов африканскими барабанщиками. Если они способны сообщать соседям, кто, куда, с какими намерениями и с кем направился, тогда не трудно догадаться, что *интонацией ударов, их нервным ритмом и какими-то сердечными словами — синкопами*, созвучными на их языке, *можно передавать многие чувства*.

Интересно, кто из нас имеет опыт жизни в такой среде обитания? *Я-то получил хороший урок с кастаньетами на народных гуляниях в Испании и стараюсь понять символы бытовизма в музыке и в ритмах*.

Образная музыка и драма (балаганы), песни и литература (начиная с изустного творчества) сопровождали человека даже там, где пластические виды искусства не поощрялись, были запрещены или преследовались. К ним относятся такие виды произведений, как скульптурные, так и живописные изображения людей. И народный танец во многих странах тоже подвергался гонениям. Поэтому мастера танца не смогли разработать собственные композиционные способы и приемы. Но они были и есть! Появляются новые.

При этом просматривается нечто общее в процессе сочинения и исполнения стихотворных поэм, концертно-музыкальных и хореографических произведений. Оказывается, *на сцене, кроме эмоциональной отдачи, от артиста требуется хорошая память, вработанность грамотного текста и сохранение нужного ритма*. Все мы знаем, что фальшивая нота, забытое движение или слово ломают строй и ритм, портят рифму и смысл — *намеки автора в эпизодах*.

Значит, композиция зависит даже от правильно подобранного, уместного движения, от продуманного смысла?

Это ли не пример, что хореографам композиция нужна!

Мы, будто бы замороженные заклинанием, произносим вместе два слова: *драматургия и композиция*, не смущаясь, что со вторым словом... хм, немножечко не в ладах. Бывает, выскажем его в какой-то фразе, и слушатели с пониманием качнут головами, мол, нам тоже все ясно, и движемся дальше в своих рассуждениях. О чем тут спорить? Композиция, она нынче и в России называется композицией. Зато в Китае — гоу чэн. А суть одна и та же.

В чьих-то трудах, в откровениях хореографов я тоже не нашел чего-либо конкретного *о композиции, связанной с сюжетом*. Мелькнет это слово украшением во фразах и все! И встречаются различные толкования терминов.

Если предположим, что драматургия — это фантазийный, творческий процесс, то *композиция* наверняка и есть тот *инструментарий* (извините меня за мой грубый язык) *элементов планирования, формирования и обработки сюжета создаваемого произведения!* Безусловно, с логикой рисунка и танцевального текста (по Р. Захарову). Зритель не видит композицию, но чувствует ее натянутостью действий, нагромождением событий или авторской скороговоркой, за которой не успевает уследить, и всего не перечислить. Сколько зрителей и авторов, столько и мнений, если у людей разные приоритеты, идеалы и ценности. Если нет единой системы координат, нет и единого поля.

Замечал иногда, что после появления контуров сюжета я начинал применять те или иные композиционные элементы и приемы, которые помогают отражать авторскую позицию. Это значит, что композиционные приемы начинают свое воздействие на сюжет, когда художественная окраска произведения в процессе сочинения определилась. Но автор может дополнять свой сюжет новой окраской и после завершения работы над ним, в виде критического переосмысления или в процессе текущей доработки, применяя какие-то развороты событий.

Хореографы *о композиционных элементах*, не путая их с приемами, должны бы знать и помнить. Мы их перечисляли, обсуждали, пытались применять, одновременно анализируя фрагменты чьих-то произведений.

Может, где-то я слухавил, заявляя, что *на соразмерность частей в своих произведениях воздействует каждый из авторов балета: сценарист, композитор и балет-мейстер.*

Но почему они так решили? Правильно ли поступили?

Значит, перечисленные нами в теме *«Композиционные элементы сюжета»* это еще не все?! Есть еще что-то? Может, автор должен уметь пользоваться *«строительными элементами»* композиции, применяя... *какие-то приемы и способы?*

Безусловно, что-то должно быть.

Только что казалось — подхожу к финалу книги, но, обратив серьезное внимание на поступок, научился его оценивать. Высказывался от души в подтекстах к несерьезным действиям, чтобы получить смешные и поучительные сюжеты.

И надо же: вопросы, вопросы, вопросы...

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ В БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЯХ

В обращении к читателям четвертой части нашей книги «Игра со зрителем» я откровенно признавался, что мы — играем. *Не важно, со зрителем ли, а в период сочинения либретто — с самим собой, но авторы всегда играют, работая над новыми сюжетами и с новыми героями.*

На этот раз я играю с композицией в шахматы, в игру, известную во всех уголках земного шара. Ее облик и правила можно сравнить с драматургией и композицией любого вида сценических искусств.

Доска с черно-белыми клетками — это сценическая площадка, с действующими лицами — фигурами, у которых есть собственные функции.

Правила нехитрые: игра начинается с расстановки фигур по местам (экспозиция), где каждая из них имеет право без потерь прорвать оборону противника или убрать фигуру, если она не защищена другой (завязка). Фигуры на доске могут быть простыми или художественно раскрашенными. Это — краски игры.

Все что дальше, драматургия конфликта со стратегией позиционной игры, где действуют правила для фигур, и так называемые «ходы», *похожие на композицию танцевальной лексики* — движения с рисунком перемещений. У каждой фигуры есть возможность для развития действия. А варьирование ходами, способами защиты, применение ложных выпадов и внезапных атак, вот это и есть *композиция эпизодов и сюжета шахматной игры, состоящая из конфликтов, интриг, обманных действий, потерь и поражений.* Пешки и «придворные» защищают самую слабую фигуру — короля (голову), а королева, по определению многих народов, является шеей и может вертеть королем так, как ей вздумается.

Будет ли бороться за него или увлечется своей яростной игрой, бросив короля на произвол судьбы, все зависит от ее настроения. Так что... в композиции позиционной игры вариантов и приемов, которые влияют на драматургию, много.

Только не подумайте, что в поиске эпитетов и сравнений для композиции танца я учу вас шахматной игре. Ни в коем случае. Просто я стараюсь убедить себя в правильном выборе направления для дальнейших рассуждений, закрепляя в памяти мысль о композиции с образом игры.

Мысль, появившаяся у меня в короткой теме «Сочиняем сюжет, но чего-то не хватает» о фальшивой ноте или забытом движении, которые ломают строй и рифму, портят ритм и смысл — композицию эпизода, была навеяна опытом сочинения первых балетных либретто. И думаю: может, когда-то не совсем полно объяснили и применили термин *композиция, необходимость которого в варьировании композиционными (жизненными) приемами, в раскрытии смысловых задач в эпизоде*, с поиском ответа на вопросы: в чем был смысл предложенного зрителю события? В чем была необходимость именно такого построения эпизода и произведения в целом?

Поэтому считаю **композицию сюжета** *поиском смысла в построении сочиняемого или исполняемого произведения, с ожиданием эмоционально-зрелищного результата*. Производится она подбором традиционных или придумыванием новых композиционных элементов и приемов, варьируя ими для построения сюжета в целом. И критики, анализируя произведение, обращают на смысловое наполнение свое внимание.

За оценкой окраски поступков — *жизненных приемов героев произведения*, приходят зрители в театр. Значит, должна быть и **композиция эпизода** — *игра воображения автора с поиском вариантов окраски поступков для героев (обработка деталей)*, общеинтересных зрителю. Именно этими вопросами занимаются хореографы, подбирая эмоционально-чувственные фрагменты, чтобы *показать поведение героев в эпизоде*. Поэтому композицию эпизода мы обсудим отдельно.

Когда я надумал написать эту книгу, все мои «мудрые мысли» разрозненными листками были разложены в картотеке по разным темам. Некоторые из них кочевали из ячейки

в ячейку, не находя для себя места, и без всякого умысла сгруппировались рядом с выписками из книг Захарова, где говорится только о сочинении танцевальной лексики.

Меня что-то не устраивало в его объяснениях.

Но в любом случае он является одним из первопроходцев *композиции танцевальной лексики*, которая осуществляет пластическую окраску в танцевальной драматургии.

В сюжетном танце основное все-таки драматургическое составляющее, но Федор Лопухов¹, а позднее Ростислав Захаров композицию танцевальной лексики рассматривали через приемы симфонической полифонии. Лопухов даже общую композицию сюжета видел через музыкальные приемы, связанные с танцевальной лексикой. Будь это готовые симфонические произведения, с сочинением к нему подходящего сюжета или музыка, созданная совместно с композитором (музыкантом), с применением модуляций, аранжировок и прочих композиторских приемов, с добавлением каких-то чувственных и эмоционально-действенных интонаций. Но более всего полифонией увлекся Лопухов. Якобы только в этом заключается композиция сюжетно-действенного танца.

Дж. Баланчин успел поработать с Лопуховым и получить фантазийный заряд (он танцевал в его танцсимфонии), и позднее воспользовался его приемами в Америке. Поэтому композиционный строй балета «Величие мироздания» Лопухова и творений более позднего Баланчина в чем-то родственны. Можно сказать проще: Баланчин «приглядел» методы симфонического «строительства» танца, опробованные Лопуховым. Тогда как у самого Баланчина эта система как бы «засушивает» художественную фантазию, делая хореографа, если так можно выразиться, филологом танцевального письма.

Лопухов симфоническую составляющую композиционного построения танца заимствует из музыкальной композиции и лексику танца с драматургией ставит в полную зависимость от музыкальной полифонии. Именно так поступает и Баланчин, удачно найденными повторами движений

¹ Ф. В. Лопухов — балетмейстер и организатор первых балетмейстерских курсов (1937 г.), а впоследствии руководитель балетмейстерского отделения режиссерского факультета Ленинградской консерватории (с 1962 г.).

или их комбинациями подталкивая себя к ремесленничеству. Многие его постановки на одно лицо. Нам так же, как покупателям на восточном рынке, нравится разглядывать ряды глиняных кувшинов или чеканно-кованых изделий, при этом не замечать их похожесть друг на друга по форме (шаблону), и в унитарном единообразии, выбирать из них самую красивую на вид.

У последователей Лопухова, и явно у Баланчина, прева­лирует «тональное» решение балетных спектаклей — ма­сками, где контуры не имеют четких границ. Нет последо­вательности событий. Поэтому упрощение сюжетных форм приводит к образному примитивизму.

Композитор Артур Блэр (Джордж Оруэлл) в своей музы­кальной фантазии — балет «Шахматы», замыслил какую-то матчевую игру, где действуют фигуры в непонятной по­следовательности. В музыке происходят какие-то страсти, кто-то с кем-то борется, но в тональной абракадабре труд­но представить себе, кто какой маневр произвел, какая из фигур пострадала. И вообще невозможно определить, как реагирует на игровые события окружение. Я бы назвал этот балет балетом статистов.

Есть одно шуточное детское правило рисования контура человека. Звучит оно так: «Точка, точка, запятая, минус — рожица кривая. Палки, палки, огуречик, вот и вышел че­ловечек». Эдакий протестный примитивизм выступает про­тив академических правил анатомического рисунка.

Я такой же, как многие из тех, кто вырос в окружении нынешних систем и штампов. Не думаю, что американский или французский зритель — балетоман ушел от меня дале­ко вперед в восприятии философских течений времени. Как сценарист я стараюсь «отходить» от штампов и смотрю на сочинение сюжетов с современными героями как бы со сто­роны. Конечно, борюсь с самим собой, стараюсь преодолеть в себе какую-то зажатость, и было бы хорошо, если бы мои упражнения помогли мне самому и еще кому-либо в про­цессе сочинения.

Безусловно, балетмейстеру лучше самому придумывать легенды и истории, чтобы быть полноправным автором сю­жета (балета), но что-то очень мало балетных спектаклей у хореографов с собственным сюжетом. Я заметил, что композиторы не пишут по мотивам произведений других

музыкантов и настоящие художники не рисуют свои полотна, используя чужие картины в виде образца, а мы?

Дмитрий Шостакович свою «Седьмую симфонию» — ленинградскую написал без либретто балетмейстера. Как он смог без подсказки (шутка) почувствовать народное бедствие, по сути своей наднациональное? Его музыка не оставляет равнодушными людей разных стран.

О музыкально-композиционных приемах Лопухова мы поговорим отдельно в теме «Многогранный талант». А Ростислав Захаров и его последователи довольно подробно рассмотрели *композицию танцевального текста — логику рисунка и танцевальных движений, пластику вариаций и дуэтов*, поэтому я только напомним вам основные пункты композиции и отмечу, что этими приемами надо пользоваться *при анализе и сочинении эпизодов танцевального текста*.

Начнем с термина «**действенный танец**», который хореографы применяют с «легкой руки» Захарова. Он в своей книге пишет, что Новерр: «...*разумея под термином пантомимный, видимо, действенный балет, то есть балет содержательный и выразительный...*», этим подтверждается, что название термина балетмейстер Ж. Новерр только подразумевал, а предложил его сам Захаров. Авторство термина — действенный танец, вроде бы, возложил на Новерра.

Очень понятный термин.

Рекомендации Р. Захарова по сочинению танца прошли проверкой временем и практикой мастеров балета. Они способствуют развитию хореографического мышления при сочинении отдельных номеров и массовых танцев.

В его книге много размышлений, посвященных мастерам прошлого, репертуарным балетам и хореографическим миниатюрам своего времени. Отдельные главы отданы работе с исполнителем, общей драматургии произведения (элементам драматургии), пантомиме и в основном — композиции танцевальной лексики, анализу вариаций, дуэтов, логике развития рисунка в сольных и массовых танцах.

И всюду в тексте книги повторяется: «сочинить танец».

О композиционных приемах, связанных с сюжетом танца, кроме известных драматургических элементов: *начиная с экспозиции и до развязки, фабулы и жанра произведения* какие-либо рекомендации хореографам Захаровым

не даются. Все, что предложено автором, относится к работе балетмейстера над танцевальным текстом, над собой и с коллективом.

Поэтому тему, виды и форму произведения, сюжет, фабулу, закон трех единств, форму изложения, конфликты, контакты и виды дуэтов, интриги вместе с текстом произведения, подтекстом, смысловыми задачами и образами героев мы рассматривали с вами ранее и отнесли их к драматургическим элементам.

Хотя есть сомнение в принадлежности некоторых из них только к драматургии. Почему? Да потому что, изменяя форму изложения своего рассказа перед царствующими слушателями (зрителями), автор не будет акцентировать их внимание на некоторых деталях и вместо того, чтобы намекать на неблагоприятное поведение царевича присказкой «Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам (царевичам) урок», закончит радужными словами: «Я там был, мед, пиво пил». Автор воспользуется приемом **смысловой смены акцента в оценке событий**.

Есть одно спорное драматургическое определение, в которое Захаров не внес какой-либо ясности. Прочитаем внимательно: «Если в программе мы имеем дело с литературным описанием сюжета будущего балета, то сценарий *есть* подробная *специальная* разработка этого сюжета на отдельные музыкально-танцевальные номера¹». И тут же заявляет, что «сценарий в балете называют композиционным планом», который передается композитору.

При этом часто говорит о композиционном плане следующее: *в нем должен быть определен общий хронометраж действий, эпизодов, отдельных сцен, длительность, темп, ритм и настроение в музыке, без которых балетмейстер с композитором не смогут найти общий язык*. Но хочу напомнить вам, что *впервые начал подробно расписывать для композитора эпизоды и действия в композиционном плане М. Петипа*.

Эту же мысль вроде бы повторяет И. Смирнов в своей книге: «*При прочтении композиционного плана в мельчайших (!) деталях перед нами должно возникнуть данное*

¹ Захаров Р. Сочинение танца — страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983. С. 153.

*хореографическое произведение*¹. Где же логика в определениях второго автора, если *подробности и мельчайшие детали не могут появиться без ознакомления с музыкой и составлением постановочного плана?*

Тогда что же такое сценарий то есть, либретто, если *все подробности должны быть в постановочном плане?*

При этом у Захарова к программе относится и *замысел...*

Но программа никаким образом не может быть одновременно *замыслом* (так у Захарова), *идеей, темой и литературным описанием сюжета*. Они отличаются друг от друга, как пыльца от плода, как семя от растения.

И все же, «что есть что» в этих определениях?

Р. Захаров возникновение *идеи-темы (и почему-то замысла?)* связал с описанием сюжета в одном термине — *программа* (общепринято — *либретто* балета), то есть пожелал соединить разные элементы и обеспечить его собственным названием для хореографических произведений. Может быть, это само по себе неплохо, но не вяжется предложенное им название термина *программа* еще и с *программой к спектаклю*, которую получают на руки зрители. Это — первое. И второе, после появления замысла просится следующий этап — *составление плана* будущего сюжета. Но автор предлагает *работать с готовыми сюжетами — литературными источниками*, где за нас за всех потрудился литератор, который явно начинал с **литературной программы — планирования**.

Настолько противоречивая грань между ними у Захарова и Смирнова, что я решил не ввязываться в этот многолетний спор и продолжаю называть программу балета так же, как это принято в энциклопедиях — *либретто*. Поэтому термин «программа» отношу к *планированию*.

Если вы сможете найти в этих книгах больше, чем я смог увидеть, тогда соглашусь с вами в том, что плохо знаю предмет, о котором насмелился говорить, но только после того, как вы прочитаете эту тему до конца. Я тем временем попытаюсь вам объяснить свою позицию.

Композиция танцевальной лексики действительно является одним из приемов общей композиции балета (сюжетно-

¹ Смирнов И. Искусство балетмейстера. М.: Просвещение, 1986. С. 71.

го танца). Но она — *грамматика танца*. И с *композицией танцевального сюжета* имеет самые близкие родственные отношения, являясь членом одного семейства.

Логiku танцевальных движений, рисунка танца и композицию вариаций продолжают развивать в своих работах современные хореографы и преподаватели классического, народно-сценического, историко-бытового и дуэтно-классического танца.

А композиционные приемы, оказывается, всегда были, есть и появляются новые. Возможно, автором одного из них являетесь вы или со временем им станете.

Если у вас есть проблемы со свободным временем, вы можете с перечнем композиционных приемов ознакомиться в конце книги, в *оглавлении*. Их чуть более сотни наименований. Прочитать — минутное дело. Или наберитесь терпения, выслушайте мои объяснения, одновременно проверяя их на своих сочинениях.

Поэтому *прошу дать слово композиционным приемам*.

* * *

Сначала у меня было слово... точнее — слова, много слов и один замысел: написать ни много ни мало книгу.

А как написать, каким образом и какими красками — это пришло в процессе работы.

Может быть, я сделал правильный шаг, когда избрал **занимательную форму изложения** материала о драматургии и композиции сюжетного танца, где смешались **два стилистических плана: изобразительный** — с «живыми картинками», как бы срисованными с природы — из зрительного зала, и **публицистический**, с отступлениями в область анализа биографических событий из жизни героев. Хотелось самому, не отвлекаясь на танцевальные движения, разобраться в вопросах сюжетного танца, сохраняя занимательную форму изложения.

Вот с этой задачей, как мне кажется, я справился.

И как бы мы ни говорили серьезно о нашем *главном предмете* — *драматургии и композиции*, это всего *на всего игра автора с придуманными персонажами и приглашение к игре зрителей*, где автор устанавливает или меняет условия игры, соблюдая со зрителем правила взаимопонимания.

Рассказчик начинал свое повествование с **заглавия** и с такой компоновки (композиции) сюжета, где предусматривал логику развития характеров и психологии героев, на первый взгляд, лояльную по отношению к власти, чтобы быть и от «греха¹» подальше, и защитить себя от излишней критики. При этом он не мог растягивать свои истории на большое время. Если сравнить сюжеты «Скандалист» и «Последний день империи» с сюжетами: «О, женщины...», «Сюрприз» или «Солнечный клоун», заметим, что первые напоминают нам повесть, остальные — рассказ. Они отличаются и воспринимаются по-разному, прежде всего — психологически.

Вспомним о форме повествования и его составляющих и отметим для себя, что краткость рассказа (новеллы) не оставляет времени на раскачку, настраивая зрителя на что-то конкретное, главное. В многоактных балетах, с большим количеством персонажей второго плана, не всегда удается выделить каждого из массы действующих лиц и наделить их разными штрихами. Тогда как, в одноактном спектакле, в сюжете, каждый шаг персонажа окружен авторским вниманием.

Вывод: короткие сюжеты для балета более предпочтительны. Так поступали и сказочники.

В рассказе автор выбирает какой-то факт из жизни, и чем отчетливее угадывается роль этого явления в общей структуре бытия, тем более долговечным будет оставленный след в сознании зрителя. А это признание таланта рассказчика, если он смог раскрыть событие «на одном дыхании», где в центре внимания личность. Пример: балет «Анюта» с современными характерами. Но удачно найденный психологический **ритм повествования** не должен ослабевать. В балете «Анюта» просится яркая точка в финале. Она подчеркнула бы искренность рассказчика — автора либретто.

Проверим это экспериментально.

Что могло бы случиться, если известный балетмейстер В. Васильев добавил отцу Анюты жестокие элементы в черты характера? Допустим, за проступок Анюту в конце дуэта (украли у задремавшего отца после горестных возлияний денежку и купила себе украшение) он с воспитательной целью начнет драть за уши. Конечно, это жестоко в отношении юной девушки и физическое воздействие не лучший

¹ Идиома: защита от возможного наказания за свободомыслие.

способ воспитания, но... стук в дверь — появился с предложением руки и сердца Модест Алексеич. В самое подходящее для Анюты время, чтобы назло отцу согласиться на замужество — уйти от деспота куда угодно. Может, там хоть что-то будет иначе и не так горько?

— Ха-ха-ха, — скажете вы. — И за что же потом будет драть уши рассерженный отец своей замужней дочери? Уж не во время ли случайных встреч, когда станет выпрашивать у дочери или зятя деньги на выпивку?

Нет, но мы-то знаем, что накопившиеся детские обиды могут искать выхода — жаждать мести. Не только желанием вызвать у обидчика чувство вины, а причинить ответную боль. Кроме того, мы знаем из первоисточника — рассказов А. Чехова, что Анюта стала жестокой, поэтому...

Она, где-то шутя, *взяв за ухо собственного муженька*, выставляет его за дверь, чтобы он не мешал ей проводить «деловые» встречи с кавалерами (есть такое у Васильева). Конечно, с легкими ужимками, ласково похлопывая по плечу, наградив поцелуем. Потом платочком или рукавом брезгливо вытрет свои губы.

Зато в следующем эпизоде ее действия будут более зрелищными по своей образности.

На катке, на глазах у праздно отдыхающих, когда «люди вышли на других посмотреть и себя показать», появится ее отец и нечаянно из его кармана вывалится узнаваемая всеми емкость.

Если до этого момента Анюта могла украдкой или явно оглядываясь, стыдиться пьяного отца, вдруг все накопившиеся детские обиды выплеснутся желанием *надрать уши семейному деспоту* — пьянице! Модест успеает вовремя перехватить руку жены. С трудом наведет видимость спокойствия с разъяренной женой, а другой рукой приподнимет отца, который отклонился в испуге от дочери, прикрыв ухо рукой...

Может, не впервые такое случилось?

Как уж тут балетмейстер решит: заметят люди на катке ее выходку с «обменом любезностью» или нет, я не знаю, но Анюта, уже взявшая себя в руки, спохватится, перекрестится: — Надо же, принародно взбеленилась, — попросит сочувствия у мужа, потому что: «Муж и жена — одна сатана», а потом отмахнется — дай ему на выпивку, пусть уходит, кругом люди!

Модест, оглянувшись, вроде бы, доброжелательно хлопает тестя по плечу. Потом, перекрыв его от чужих взглядов своим телом, перед его носом погрозит пальцем и... все же даст рубль.

Куда ему от этого «родственничка» деться? Сам напросился.

Мы воспользовались приемом, который сохранил и даже усилил бы ритм повествования, и одновременно произошло бы **усиление окраски событий**. И только в этих коротких эпизодах были бы показаны семейная жестокость и обида, которая не осталась без ответа. Одновременно произошло **развитие характера (образа)** героини. Для этого мы применили *простейший композиционный прием, где кто-то воспользовался действиями другого персонажа*, и передали способ наказания в руки героини-дочери, чем невольно усилили жестокость. А казалось бы, сделали элементарный **повтор поступка**.

Так что... бумеранг вернулся, чтобы поразить другую цель.

Разве этого мало?

И второе, посмотрите, как плотно в двух эпизодах сгруппировались композиционные приемы: усиление окраски событий, развитие характера, передача образа поступка другому персонажу и повтор поступка!

Можно было бы о каждом из этих четырех приемах сказать пару слов, но усиление окраски событий и развитие характера не требуют объяснений. Два других вам еще встретятся, а передача образа поступка другому — это разновидность повтора поступка, но очень редкая в балетах.

Дж. Баланчин часто пользовался повторами, меняя ракурсы, заодно развивая рисунок танца, комбинируя его с новой пластикой тела. И у нас в одном эпизоде четыре композиционных приема работают на эмоциональный результат.

Когда у меня скопилось какое-то количество совершенно разных способов окраски событий и приемов, на мой взгляд, имеющих отношение к композиции, я начал присматриваться к ним, убеждая себя: «Если есть резерв, начинается отбор и более внимательное изучение накопившегося материала».

А если есть из чего выбирать, тогда можно приступить к оценке. Прием **оценки поступка**, ее образную, назидатель-

ную или художественную значимость люди использовали с незапамятных времен, *повторяя в ритуалах* удачные действия охотника, воина, мастера. Восхищались преданностью кому-нибудь, подвигом соплеменника, отдавшего свою жизнь, защищая другого. Вы сами знаете множество подобных примеров, которые в воспитательных целях приводятся для поучения, подражания кому-то (повторения поступка, подвига).

Правда, излишняя пропаганда и излишняя оценка поступка, с ожидаемым повтором, приносила вред. И власть имущие, воспитывавшие своих подданных в духе рыцарства — личной преданности, решили запретить дуэли. Зачем им терять подданных? Мы сейчас понимаем, что кровавые поединки между ними происходили из-за какой-то мелочи, пустяка. Вскипала от безделья кровь, или амбиции брали верх над рассудком, но страдали другие — родители.

А подражание прическе, одежде своего «кумира»? Элементарный повтор с переоценкой собственных вкусов.

Мы еще обсудим в этой теме различные виды повтора, которые добавляют художественные краски в событие.

Значит, приемом оценки поступка (конфликта) как композиционным построением действия авторы и в жизни и на сцене активно пользуются и будут пользоваться, располагая их в сюжете таким образом, чтобы добиться наиболее эффективных результатов.

Нам следовало бы помнить, что *прием — это действия, ставшие традиционными, которые при многократном использовании становятся творческим методом, а во время поиска вариантов каждый автор старается найти свои акценты или заимствует чей-то опыт (метод работы)*.

Шаблоны композиционного мышления прошлых веков прочитываются во многих постановках, главным образом в разделении сценических действий антрактом, а действие (акт) может состоять из двух-трех картин. Прологи — короткие эпизоды, предваряющие первое действие и эпилоги, как завершающее последствие. В экспозициях (излишне затянутых первых актах) авторы стремились показать достойное прошлое героев, их образ жизни с бытовыми картинками. Это — желание оглянуться назад. И завершения спектаклей с «замкнутой» концовкой: свадьбой, феерией,

наказанием или поражением, называемые кодой, это тоже шаблоны. Все знают, что жизнь продолжается, но замкнутые концовки воспринимаются с пониманием.

И неутешительный вывод, который угнетает меня: *композиция является системой применения шаблонов, приемов и лекал. Лекалом служит попутно найденное решение, помогающее сопрягать разные приемы. А все, о чем будет сказано далее — наши шаблоны (извините, наши приемы).*

Они сообща запрягают музу хореографа в рабочую упряжку.

Я тоже не смог избежать влияния шаблонов на процесс сочинения. И, не дожидаясь критики в свой адрес, сознаю, что увлекся чувственными посылами к возможным постановщикам. В первом случае предложил в «Скандалисте», чтобы мелодии авторской песни Есенина трижды прозвучали в одном сюжете, а в либретто «Ему улыбались звезды» повторно применил прием с финальной песней, где двойник Луизы — вокалистка, исполняет песню российских авторов. Казалось бы, названные случаи явно не похожи, но в процессе работы у меня выявился шаблон композиционного мышления, поэтому при сочинении новых сюжетов мне надо подходить более строго к своим фантазиям, к отбору композиционных приемов и окраске эпизодов.

Церковь, которая в прошлые века была частью властной структуры, приучила нас к шаблонному мышлению. Она добивалась, чтобы в сюжетах литературных сборников и бытовых рассказов присутствовали изречения, цитаты с библейскими мотивами. Поэтому грамоте обучались в первую очередь приверженцы церкви, которые потом становились учителями или наставниками в церковно-приходских школах. Они же обучали детей вельмож. Обученные люди должны были показать в своих трудах знание церковных канонов, поэтому многие сборники начинали свое повествование упоминанием хроники сотворения мира — «шестидневна¹», с переходом на жизнь Иисуса Христа, а потом преподносилась суть истории (сюжет рассказа). Вот откуда идут у нас стандарты мышления.

¹ Краткое описание шести дней сотворения мира.

К шаблонам можно отнести и **мораль произведения**. Она искусственно присоединяется к действию, добавляется к финалу как поучение, придавая назидательный характер. В композиции балета «Золушка» явно присутствует мораль: *будешь трудолюбивой — получишь в подарок принца*.

Кому-то было выгодно вкладывать в сознание подданных мысль о будущем «подарке», если они отдадут свои силы, свою жизнь за «короля». «Рыцарство» на уровне домохозяек? Но это — абсолютно композиционный прием, самый распространенный шаблон, который легко прочитывается в сюжете.

В русских сказках часто невесту для царя-домоседа привозит добытчик — Иван. Возвращаясь с царской невестой, надо думать, успевает убедительно пообщаться с ней наедине в лесах дремучих, да так доходчиво, что чаще всего восходит на трон вместо глупого царя с добытой иноземной княжной. И вознаграждается лично.

В этом заключается мораль некоторых сказок, раскрывая смысл известной поговорки: «Без труда не вытащишь и рыбку из пруда». Значит, поговорки вплетаются композиционным элементом в сюжет произведения моралью или поучением для домысливания зрителем. И помогают достойно завершать события.

Мораль спрятана и в финале наших либретто: «Скандалист», «Суд Соломона», «Белокурый Иосиф» и во многих известных вам балетах. В подтекстах поступков героев в эпизодах всегда может быть и смысловое наполнение, и заложена **мораль поступка**.

Во второй картине либретто балета «Скандалист» тучная дама неопределенного возраста, не в пример мужу, щедро отблагодарила *миленького красавчика*, руководствуясь разными побуждениями. Я предполагал в либретто вариант, что старушка «съела» бы его, не будь рядом мужа. Могла быть и сентиментальная окраска, и благодарность смелому юноше на глазах свидетелей происшествия — *показная щедрость*.

Это более вероятная оценка ее поступка.

Мы тоже продолжаем пользоваться наработанными древними приемами. В «Приключениях Омара Хайяма» был применен один из них — **путешествие с приключениями**.

Значит, все мы активно пользуемся чьими-то приемами — шаблонами, не отдавая себе отчета.

Когда-то поступки корсаров, официальных морских разбойников, действовавших от имени королей, были возведены в ранг героизма. Они обогащали своих владык, получая отпущение своим кровавым преступлениям даже священниками, поэтому на сценах королевских театров были героями своего времени.

А хореографы королевских и императорских театров облагородили сцены грабежа, убийств, чтобы не портить имидж корсаров — добытчиков богатств королю?

На героев сцены в год создания балетов, где действовали «романтики морских дорог», приходили смотреть потомки «Его величества» и приближенные, которые кормились рядом с ними. В зрительных залах королевских театров не могли присутствовать дети и внуки моряков, с которыми встречались корсары морских просторов. С того света не возвращаются.

Что было новаторского в сюжетах, когда появились балеты «Пер Гюнт», второе название «Сольвейг», «Корсар», «Дон Кихот» и подобные им, где есть все признаки путешествий или приключений с мелкими происшествиями из жизни героя? Они в чем-то повторяют сюжеты сборников рассказов (в России — «Изборник»). И самый известный из них «Дон Кихот Ламанчский». Герои странствуют по стране или переходят из одной экзотической страны в другую. Их похождения бессвязны. Порядок приключений можно менять как угодно без всякого ущерба для целого. Композиционно такие сюжеты — отголосок рыцарских или плутовских романов «большой дороги».

Князья и короли ради забавы не путешествовали без прислуги и удобств. Это — удел обедневших дворян (д'Артаньян, Атос) или ремесленников. Были даже стандарты литературного жанра путешествий, где надо было показать служение многим господам. Одновременно производя обзор окружающей панорамы и типов людей, событий по пути странствий, поиск удачи... то есть — хождение по жизни, как по диковинному музею.

Автор в своих произведениях выступал церемониймейстером, а его герои участниками этого «действия». Эти схемы у многих народов в чем-то схожи настолько, что повторы

и эпитеты напоминают орнамент. А орнаменты — это церемония линий, которая требует некоторой торжественности и окрашенности.

И танцевально-сценическое искусство, возникшее через семь-восемь столетий после письменной литературы, до сих пор переболевает окрашенностью событий, преисполнено чувством возвышенного. Но делались попытки танцевального балагурства, предлагались простые, непритязательные сюжеты близкие к обыденному. И после появления пусть «рыхлых», но уже сюжетных рыцарских и плутовских романов начинается эра «продуманного» сюжета, линейного, а позднее многопланового.

Я часто сравниваю произведения, пользующиеся долгой зрительской симпатией и поощряемые многолетней поддержкой через кассу театров, с постановками, где нет четкой и понятной экспозиции или завязки событий. Да, там есть красивые линии, чувственный накал, какие-то безадресные страсти. И понимаю, что эти произведения рассчитаны на «расшифровку» фантазий музыканта и постановщика, поэтому быстро теряют своих поклонников. Не каждый из зрителей может заметить развитие чувств.

Оказывается, *зрителям нужны какие-то шаблоны. Они ищут их в сюжетах*, надеясь, что известные стандарты восприятия помогут понять сюжет и музыкальные образы, заложенные в звуки. Даже был такой период в литературе, когда каждое произведение и даже каждая глава предварялась *эпиграфом* — чьим-то высказыванием, вводя читателя в тему (увертюрой к балетному спектаклю).

Нас приучали к стандартам и к поводурию.

Не потому ли авторы либретто иногда предлагают в своих литературных миражах короткие **прологи** — **предыстории событий**, если планируют в сюжете интересное развитие действий, более событийное, чем неторопливые экспозиции, где порой если что-то и происходит, то непосредственно перед закрытием занавеса. Значит, прологи и увертюры что-то дают? Или только увеличивают объем произведения?

И сразу естественный вопрос: *так ли необходимо автору разводить скуку на целый акт с экспозицией, когда можно обойтись прологом?*

Автор балета «Бахчисарайский фонтан» мог воспользоваться композиционным приемом Александра Пушкина из

поэмы «Руслан и Людмила», отказавшись от скучных бытовых картин первого действия, оставив только финальную часть свадьбы Марии и прервав ее, сразу отдать свою героиню в плен Гирею, но событийных красок для гаремных сцен у него было явно недостаточно. Захарову пришлось придумать жестокое событие — он зрелищно столкнул в конфликте Зарему с Марией и Гиреем ближе к кульминации, накалив ситуацию.

Постановщик балета из-за отсутствия вариантов событий, растянул и развязку на целую картину, добавив совершенно статичный финал.

Вкусы зрителей с тех пор изменились незначительно. Но современная информационная насыщенность требует от авторов действенных эпизодов при уплотнении событий, отказа от излишней привязанности к литературному источнику.

И в малых музыкальных формах иногда явно слышится *вступление*, получившее свое название — **прелюдия**, предвещающее главную музыкальную тему произведения.

Ныне культивируется лаконизм сюжета, минимальность или отсутствие экспозиции, действенность концовок. Для себя начинаю замечать, что в каждом сюжете *в целом можно предусмотреть и рассмотреть частности*, которые имели в виду те, кто придумал термин «композиция». Какие-то из них мы смогли увидеть. Это: *композиция танцевальной лексики, ритм повествования, усиление окраски события и развитие характера, повторы и оценка поступков (конфликтов)*, заметили *композиционные шаблоны, мораль произведения и поступка, прологи, увертюры, путешествия и приключения* и явно вошли в тему, связанную с композиционными приемами. А в моем запаснике, с выписками о композиции танца, все еще лежат неприкаянными *более восьми десятков* бесхозных листков с названиями приемов, которые куда-либо не определены. Среди них: *контрасты действий, суд совести, раздвоение личности и виды повтора поступка. Смена акцентов, лирико-бытовые прегрешения, линейное развитие событий, разделение сюжетной линии и явные черты характера. Смысл и оправдание поступка и многое другое.*

Чего там только нет!

И все это относится к композиции? Да.

К сожалению, танцевальное искусство имеет свои особые ограничения, которые влияют на выбор композиционных приемов. И вот эти творческие условия приходится учитывать и соблюдать, иначе зрители перестанут понимать хореографию.

Литературные сюжеты еще можно уложить в «прокрустово ложе» драматургических элементов, но оно оказалось слишком коротким и узким, однако все литературные авторы, чтобы не сковывать себя, ищут свои способы и особые приемы, придумывая их для своих сюжетов. *Создают собственные комбинированные приемы, многоплановые картины, используя композиционные приемы предшественников.*

Вот, оказывается, где собака зарыта¹!

Я поздно начал осознавать, что до сего времени тратил много сил и энергии не на самые результативные методы процесса сочинения сюжета. Может, не там искал душевные всплески, самые яркие и эксцентричные из которых называют эмоциями холерика, а спрятанные глубоко — сангвиника. Я уделял внимание реакциям свидетелей и «жертв» событий. А они могли быть всего на всего... *реакцией на поступок.*

Это не значит, что мы зря искали примеры жизненных интриг, надеялись на образы найденных героев, придумывали события, конфликты, не замечая, что определяющим, **опорным событием** было *действие, где зрители смогут оценить чей-то поступок.*

Мы получали опыт познания.

Оказывается, идут сигналы от героев к авторам! И первым на поступок королевы своей страны откликнулся Бидstrup своим ироническим рисунком, а из музыкантов, на событийное время — фашизм, Дмитрий Шостакович.

Они отразили в своих произведениях источник зла и сопротивление злу.

В сюжете «Звезда Давида» опорные события нашли свое место: это — прерванная свадьба или семейное торжество, нападение, поступок королевы и народа Дании. Сопротивление злу — еще не победа, но был период в датском королевстве, когда защита людей иной национальности стала фактом в истории человечества.

¹ Русская смысловая идиома: «Вот где спрятаны проблемы».

Мы как-то отмечали, что избирательная забывчивость и слепота свойственна как авторам воспоминаний, так и свидетелям событий. Не все, что интересно нам, всплывает в памяти людей, а по происшествии времени или при смене жизненных устоев, что порой и происходит, оценка поступков тоже меняется. *Художнику нужна не парадно-официальная окраска событий, ему важны вторичные признаки — зрелищные детали, которые можно эмоционально воспроизвести в своих работах.*

Антон Чехов в письме А. Суворину писал: «У произведений, которые зовутся бессмертными, *общего* очень много; если из каждого из них выкинуть *это общее*, то произведение утерять свою цену и прелесть...», так и не назвав *это общее*. А *общими*, наверное, могут быть образы многоликих поступков героев своего времени и их оценка зрителями нашего времени. Совпадение «цены и прелести» поступков. Они, являясь опорными событиями в произведениях, *общинтересны* нам.

Кто-то придумывает или находит поступки с оценкой своего времени. А также приемы и способы воздействия на зрителя, а сотни авторов пользуются ими, меняя акценты в эпизодах и в действиях героев.

После экранизации поступка маленького Чарли кого только и как только не спасали, не выручали из беды...

Цепочка опорных событий создает атмосферу события, ее окраску. И у нас в сюжете «Звезда Давида» высветились поступки коронованных и простых людей Дании, в том числе доморощенных фашистов. Мы часто говорим о том, что авторы должны увидеть, почувствовать атмосферу события. Оказывается, есть простые приемы, которые помогают создавать эпизоды с нужной окраской.

Мы однажды переживали, что *трудно найти для образа народа сюжет, где действуют масса и лица.*

Нашли, однако.

Поступок народа проявился в противодействии жестокости именно в военное время. Значит, я был излишне категоричным, когда заявлял, что при сочинении танцевальных действий исключаю для себя источником для сюжетов военные, революционные или террористические акты, считая, что массовая жестокость плохая тема для балета.

Вот именно, сама жестокость — плохая.

И опровергаю свои же утверждения в отношении этих актов — там есть *причины для поступков*. И в финальной картине сюжета «Последний день империи» *главных героев поддерживает или предает народ*. В собственных противоречиях тоже проявляются парадоксы творчества.

Прием — **множественный повтор** действий (поступков) мы применили в либретто «Звезда Давида».

Именно к этому нас приучила современная реклама, передала свои краски. Реклама занимается «воспитанием» чувств человека-потребителя, назойливо повторяя одни и те же мысли, подталкивая к определенным действиям. Раскрашивая порой не товар, а потребителя или сторонника какой-то идеологии, который, глядя на рекламируемого «идола», *должен, обязан* проглотить наживку. На первых порах потребитель поощряется морально и материально: ценовой скидкой, подарком или орденом. Не сегодня родилась пословица: «Если часто говорить человеку, что он свинья, вскоре захрюкает». Что и происходит.

Автор не должен стыдиться думать и говорить на такие темы. Он должен брать какие-то сигнальные краски в свою палитру, с добавлением смысла.

В процессе сочинения сюжетного танца автор может передать образ поступка вместе с ранее придуманными «репликами» от одного героя к другому, чтобы отказаться от лишних действующих лиц или ввести новое лицо.

При передаче действий с повтором их другим лицом начинали проявляться у меня навыки работы с композиционными приемами — признаки накопления опыта.

Я мог бесконечно долго искать варианты действий для образа Сергея в сюжете «Скандалист» пока совершенно случайно не заметил, что многие наши поступки и действия предопределены жизненными навыками и происходят по общепринятым стандартам. И долгое время действовал методом «тыка». Теперь *направленный поиск* и применение приемов помогают сочинять цепочки действий.

Я трижды успешно использовал повтор поступка с одним из героев — Сергеем, в либретто «Скандалист», дважды с простыней в «Барабашке». **Передавал причины для конфликта** или образ поступка **другому лицу**, от отца к дочери — Анюте, которым мог бы воспользоваться В. Васильев,

сочиняя балет «Анюта», но... чего не случилось, тому уже не быть.

Ожесточившаяся дочь вполне могла отомстить отцу.

Сколько потеряно жизненных красок!

Впервые о значении повтора я задумался, когда анализировал действия героев в балете «Бахчисарайский фонтан». И представил себе такую картину: если бы дорожный платок Марии оказался в руках Гирея, он стал бы тем самым «ружьем» из театральной прибаутки, которое еще раз «выстрелит» по нервам зрителя. Платок — эту чувственную деталь, Гирей мог, подержав в руках на глазах своих жен, оставить на Фонтане слез, когда отправится за новыми «Мариями» для пополнения своего гарема (по нашей версии). Такое развитие событий подтвердило бы закономерность применения этого испытанного приема в театральной практике.

Для поступка всегда есть место, и лица, их совершающие, будут оставаться в глазах окружающих и своих сторонников личностью. От фанатично преданных кому- или чему-либо справедливости ждать не приходится. Для них и общечеловеческие законы неприемлемы, так же как и для людей, замыслившую кровную месть.

А любовь, свидания, любовные игры, сцены ревности?

И само слово — любовь, ее чувственные символы...

Но бывает и материнская любовь настолько сильной, что родители будут покрывать детей-преступников, забывая о пострадавших, и законы для таких случаев более мягкие. Мы тоже относимся к таким родителям с пониманием. И юношеская любовь бывает безрассудной, справедливой только в отношении себя или объекта любви.

Даже у людей верующих, казалось бы, замкнутых только на своих убеждениях, отмечались факты резких колебаний в вере или появлялась моральная стойкость, особенно в концентрационных лагерях, в застенках. Конечно, эти темы для балета сложновыполнимые, но можно найти такие примеры, где люди не замыкались в себе, направляя свои мысли на помощь другим, для которых даже общие страдания казались более тяжкими.

Жизель сошла с ума, помним трагедию Джульетты, но случаются затяжные переживания, когда люди успевают вмешаться, и... происходит развитие действий.

Здесь скрываются темы, господа хореографы.

В одноактных балетах все внимание уделяется ключевым фигурам — главным героям, и при сочинении сюжета их действия опережают танец, появляются модели эпизодов. Это — хорошо. При таких приемах работы над сюжетом творческих помех бывает меньше. *И предвидеть танцевальную пластику гораздо легче, если она появится, пусть только на словах, в текстах либретто. Она такая же необходимость, как знаки препинания в письме или эмоционально-экспрессивные слова в нашей речи.* А музыка, конечно, добавит интонации в пластике событий.

Если общеинтересное по Чернышевскому — это хлеб искусства, то *бесконечный повтор жизненных приемов, пусть под разными ракурсами, в разных ситуациях, главным героем или другими людьми — это один из способов усиления атмосферы событий и один из элементов событийного ряда, вполне приемлемый как в жизни, так и на сцене.* Вполне естественно, что Омар Хайям, который в юности увел свою любимую с родительского двора, заплатив символический выкуп, на старости лет будет остерегаться слишком хитрых воздыхателей своих внучек и, пусть во сне, «клянет» на наживку, а мог бы потерять внучку. Поэтому мой соавтор свой сюжет с приключениями Омара Хайяма выстроила, опираясь на жизненные приемы, и не ошиблась.

Иногда не приходится выбирать сюжеты, и если не фантазия автора, так наша жизнь преподнесет что-то в готовом виде. Не удивительно, жизнь полна подсказок.

Ну, ладно, эти примеры из нашего сюжета нарочно придуманы для этой темы. Так что вы имеете право сказать: «придумали единственный пример и раскудахтались».

Но у нас есть возможность придумывать новые сюжеты! *Мы смогли найти своих помощников и присмотрелись к опыту других авторов без предвзятого отношения к ним. Нас выручают композиционные приемы, появляясь в нужные моменты.*

Но с ними надо научиться работать.

Я неоднократно ставил себе задачу — найти *теплые краски* в событиях своих сюжетов, но почему-то всегда перед глазами появлялась рядом с культовым эпизодом из кинофильма «Слепая цветочница» с маленьким Чарли... древняя скульптура двуликого Януса.

Что-то мешало мне воспринимать поступок Чарли душевной щедростью. Какая-то деталь события. Хотя часто привожу его примером бескорыстия, где бедный человек помогает несчастной девушке.

И обязательное присутствие рядом древнего Януса.

Наваждение какое-то!

Я долго не мог понять причину, почему с большими трудностями происходит у авторов поиск «теплой» окраски события? Почему они не могут придумать или повторить что-то подобное поступкам Чарли?

Оказывается, в этом виноват я сам и мое подсознание, и многое зависит от закоулков нашей души. От моих предложений либреттиста, от решения балетмейстера и от окраски поступка любого события, связанного со щедростью или цинизмом героев. С его последующей оценкой, сначала нашей, а потом зрителей.

Но более всего это проявляется в авторской позиции.

Оказывается, *до «теплых» красок, до умения оценить нам надо дорасти.*

Маленький Чарли далек от нас по месту и по времени события, но мы его поступок воспринимаем открытой душой.

При этом понимаем, что автору киносюжета было трудно оставаться нейтральным в каких-то вопросах при анализе поступков своих героев, трудно предвидеть реакцию зрителей на трогательные события. Каким бы у него ни был придуманный сюжет, он любовался найденным эпизодом, поэтому тщательно искал варианты, предполагая, что к разным штрихам маленького Чарли со слепой цветочницей зрители могут отнестись с долей цинизма.

Почему возникает вопрос о цинизме?

Потому что зрители увидели, как великодушный Чарли, сделав доброе дело, пришел проверить результат своей помощи. Убедившись, что помощь не была бесполезной, *излишне долго задержался.* Зачем? Чтобы дожидаться, когда его отблагодарят за великодушие? Это одна сторона вопроса и вполне естественная. Случается так, что люди не успевают сказать: «Спасибо», поэтому и ждал? А некоторые благодетели мечтают, чтоб о его поступке кричали на всех перекрестках, упоминая добрым самаритянином. Сидящие в зрительном зале тоже иногда ждут слова благодарности и не всегда получают.

Ушлым людям известна и другая сторона благодеяния. При финансовой поддержке обездоленных богатые предприниматели получают налоговые льготы, теперь уже от государства (к бескорыстному герою Чаплина это вроде бы не относится). Значит, автор сюжета мог сыграть и на этих чувствах зрителей, богатых людей? Может, для «благодетеля» все просто: обрати внимание на беду и, в период чьего-то уныния, сделай доброе дело. Не откладывая на далекий срок, пока не забыто деяние, напхни своим появлением или напоминанием о помощи, допустим, через средства информации!

Значит, игра на чувствах зрителя с обездоленным персонажем в сюжете для автора дело выгодное? А я-то горевал, что мы, в вопросах сладких слов люди неумелые.

Что же получается? За иными поступками выдуманных героев могут скрываться *закоулки души* — **щедрость или циничный расчет** автора?

И да, и нет.

Почему *циничный расчет*? Потому что появилось слишком много сюжетов-близнецов, выполненных будто бы по одному шаблону, когда спасение приходит в последнюю секунду, чтобы пощекотать чьи-то нервы, и зрители настолько привыкли к ожидаемому *happy end*, что уверены: *героя (героиню) спасут или кто-то спасется сам*.

Поэтому автор-балетмейстер будет искать и должен найти свою историю, свой сюжет, воспользовавшись приемом душевной щедрости или циничного расчета. И пусть придуманный вами сюжет будет хуже, чем кем-то проверенный на зрителях прием, главное — не повторить кого-то, тем более себя. Было бы замечательно, если бы появлялись варианты события с разными акцентами... но это мечта.

Теперь о *щедрости и бескорыстии*.

Автору всегда трудно представить себе, с каким взглядом, с каким отношением к предложенному событию подойдет зритель, если я сам ищу в окраске добрых поступков какой-то затаенный смысл. Конечно, многое будет зависеть от того, *какую заинтересованность покажет «благодетельный» герой в своих притязаниях на благодарность*.

Если молчком уйдет в «тень», а его появление увидит только зритель, тогда предстанет бескорыстным в глазах

свидетелей. Значит, при такой окраске события зритель почувствует отсутствие расчета в поступках героя.

Когда я сам в сюжете «Валентина» решением Сталина оградил Валентину от посягательств Берии, добавил фразу, что этим действием защитил ее от моих авторских измышлений, где могла быть и возможная протекция, и чья-то личная заинтересованность.

Часто мы видим в киносюжетах не только намеки на обязательную благодарность со скромным или назойливым ожиданием, как это случается после благополучного избавления от каких-то жизненных невзгод. Появляется, пусть кратковременная, любовно-эротическая сцена.

Это что, оплата за помощь натурой? Похоже, что да!

Хотя бескорыстные люди довольствуются словами...

Так оно часто происходит, когда авторы непродуманно окрашивают поступки и последствия событий в своей игре со зрителем и допускают эротику в виде благодарности.

Совесть автора — главное мерило поступка героя.

Казалось бы, сколько разнообразных сюжетов появилось за последние годы! Кого только и каким только способом не спасали от нужды, болезней и преступников! Повториться в таких условиях сюжетному автору пара пустяков. Но надо продолжать поиск своих эпизодов, своей окраски событий с образами своих героев.

Разных событий хватит на всех авторов, не занимающихся повторным творчеством, и перепеть все песни невозможно. Жизнь всегда приготовит что-нибудь новенькое. Но, что-то слишком много «оригинальных» благодарностей в современных сюжетах с откровенными сценами.

Важно понимать автору, в чем был **смысл поступка в эпизоде**, что он этим хотел сказать и суметь преподнести зрителю *смысловое завершение события*. В сюжете Чаплина финальный эпизод не оставлен для домысливания зрителю — герой вознаграждается. Конечно, если бы кто-нибудь мог сразу указать на Чарли как на благодетеля этой девушки, у зрителей не возникли бы мысли о каких-то расчетах, и герою не пришлось бы ждать, когда же его узнает девушка. Но добрые дела делаются без объявлений и помпезных мероприятий по сбору средств обездоленным. Такие поступки происходят по душевным порывам.

Но автор фильма придумал талантливую предысторию поступка и смог заинтриговать зрителей *предварительным эпизодом*, где появление маленького Чарли с деньгами, *до передачи их слепой цветочнице*, совпадает с шумом остановившейся шикарной машины. Кто-то вышел, хлопнул дверцей и... вроде бы подошел к ней.

Слепая девушка связала полученную помощь от немногословного незнакомца с хлопком дверцы машины. *Добросовестная ошибка слепого человека бьет по нервам зрителей*. И только позднее случайное прикосновение к его руке поможет зрителям оценить высокую *моральную сторону поступка*... с ожиданием благодарности.

А как бы вы оценили долгое топтание Чарли около цветочницы без забытого вами хлопка дверцы чужой машины? Или чем оправдали бы смысл ожидания девушкой богатого, воображаемого ею благодетеля?

Без **смысловой цепочки указующих событий**: сочувствие слепой девушке, получение средств тяжелой работой, неудачная передача денег на глазах свидетелей-зрителей и узнавание — *без этих опорных точек цена поступка Чарли не была бы для зрителей чувственной*.

Я понимаю, что в подобных эпизодах прячется моя совесть — второй лик известного Януса. В нем, я и вы, авторы произведений. Я и вы, как зрители чужих произведений. Точнее, мы. А в действующих лицах просится наша оценка поступка героя. Там же прячутся **оправдания причин поступка**. *Наши оправдания прячутся в предыстории развязки*.

Такие же причины могут искать для оправдания своих действий те, в ком накопилось чувство обиды при совершении ответных поступков, тем более если среди окружающих (зрителей) находят поддержку.

Значит, **смысловая предыстория события** не мелочь.

Я указал вам на моральную сторону применения приема со смысловым оправданием поступка.

Сколько счастливых находок может появиться у автора? Одна, две, десять и более?

Это никому не известно. Чтобы чье-то произведение стало театральным событием, хватит, пожалуй, одного замысла и добротного к нему сюжета. Чаще всего автор входит в историю с одним, главным для него произведением.

Для кого-то событием стала придуманная им «Тщетная предосторожность», для другого «Лебединое озеро», кому-то славу принес «Каменный цветок», кому-то «Анюта». В каждой эпохе есть свои кумиры и свои великие произведения. Важно, чтобы у зрителей более поздних эпох они остались востребованными. И надо бы вам, хотелось бы и нам создать нечто такое о наших современниках, чтобы не было стыдно перед потомками. Только прошу вас об одном, чтобы кто-нибудь из вас в поиске новых сюжетов и *своей темы* не вздумал пересказать балетным языком оперу «Травиата» или «Аида», польстившись, что у кого-то получился *современный балет «Кармен-сюита», в котором трудно назвать истинного автора.*

Что-то много перепевок на балетной сцене.

Мы в процессе работы над эпизодами пробуем применять различные композиционные способы и приемы, что дает ожидаемый результат при сочинении сюжетов. Может, вы когда-нибудь убедитесь сами, почему предложенные К. Станиславским сквозные действия и сверхзадачи из его системы я отношу лишь к одному из композиционных приемов. Потому что они самые древние среди приемов, применяемых при сочинении сюжета. Вспомните хотя бы оды, восхвалявшие правителей (советы Аристотеля), морских разбойников-корсаров, обогащавших их казну, удачливых проходимцев и народных остроловов. А Станиславский и современные имиджмейкеры довели эти приемы до блеска. Они не являются универсальными, но и с **направлением симпатии зрителей в одну сторону** ими могут пользоваться авторы, потому что любой из композиционных приемов служит рычагом воздействия на сюжетную линию и мораль произведения.

Только так, не иначе.

А мы обратились к услугам композиции в самую последнюю очередь. После того, как набили себе «синяки и шишки», безуспешно работая с некоторыми сюжетами, хотя везде пытались применять ее элементы.

Авторы литературных произведений передают нам свой опыт, способы и приемы. Эх, если бы они еще научили нас придумывать, *чтобы мы перестали рыться в чужих произведениях в поиске мотивов для поступков, переживаний и столкновений.*

Это было бы то, что нам более всего нужно.

Даже в самой главной для балетных сюжетов теме, в любви, авторы не балуют зрителей собственными, выстраданными сюжетами. Будто бы слова «любви все возрасты покорны» касаются кого угодно, только не хореографов. Будто бы им о чувствах, с которыми живут наши современники, и сказать нечего.

Согласуясь с некими схемами или из-за мыслительной лени, во многих сюжетах любовь всегда «бег с препятствиями», где на финише — награда или поражение. Будто бы интерес авторов в нагромождении препятствий, в их преодолении, когда сметаются, допустим, сословные предрассудки, а не в развитии чувств. Тогда как главный предмет искусства — чувства, их развитие. И более интересно, когда любовь, преодолевая эгоизм, наполняет действия героев только чувственным смыслом... а вот теперь я сам опираюсь на другой шаблон, *где фабула поступков героев события занимает второстепенное место, оставляя главным только чувство*. И такой композиционный строй, где части целого плохо скреплены одна с другой, остается главным приемом хореографов-авангардистов конца XX века... интересно, почему?

К своеволию какого-либо композиционного приема или сюжетной линии автор должен быть готов в любое время. Хорошо, что авторы сюжетов не пишут многотомные произведения, потому что отход от первоначального замысла явление неприятное. Сценаристу легче, ему не надо переделывать или выкидывать сотни страниц. Обычно авторы отказываются от чего-то по простой причине, когда что-либо не годится для продолжения действий. В это время в сознании автора идет борьба драматургии с композицией. Допустим, ему надо уложить события в три-четыре действия или максимум в пять картин. А цепочка событий планируется из двух десятков конфликтов! Тогда, где и когда обрисовать характеры и контакты? Останется ли место для экспозиции и развязки?

Вот оно, где объемы частного воздействует на целое!

Стоп! Выясняется, что некоторые драматургические элементы произведения — явный шаблон? Да. *Композиция изначально живет в драматургии, строит «портрет» повествования из вариантов, а драматургия — «скелет».*

Современному хореографическому повествованию предъявляются жесткие требования. Это — стремительное развитие действия, с чередованием коротких выразительных сцен, чтобы передать внутреннее напряжение (в сюжете «Звезда Давида»). Там есть контраст между заурядной обыденной действительностью с драматизмом и красноречивыми конфликтами.

Форма либретто «Последний день империи» будет воспринята как роман — река, с борьбой за власть. Хотя расширенное описание сюжета не превышает и десятка страниц. Главное течение прерывается **вставной новеллой**, с образом эксцентричного человека — Григория Распутина. Она вплетается в общую легенду, участвуя в формировании сюжета. Здесь есть **единство и цельность**, но оно в **многообразии**. Вставная новелла является художественным приемом, родственным по содержанию с предложенным сюжетом и, казалось бы, не имеет отношения к борьбе за трон. Но там есть борьба за влияние на царевну и образная окраска главных действующих лиц — семейства царя и его окружения. Тогда как в балете «Кармен-сюита», где много мелких действий, **цельность и единство — в характере героев**. И в этом же проявляется их равновеликость.

Если автор знает о каких-то приемах, значит, они у него *срабатывают автоматически*, в процессе поиска.

Особенности сочинения балетных либретто обусловлены тем, что не даются в тексте описания образов действующих лиц. Авторам приходится самим отбирать наиболее интересную черту характера, которая становится пружиной действия. Но сюжетобразующей силой является не характер, а поступки, борьба с интригой, переживания и т. д.

Авторы сюжетов рассчитывают на талант хореографа или выполняют чьи-то рекомендации по написанию балетных либретто. Вековая *привычка обращения к литературным сюжетам с готовым планом повествования и образами героев приучила хореографов к нахлебничеству у литературного первоисточника*. Там все расписано с подробностями и для зрителей нет ничего нового, потому что... читали.

А мы столкнулись с таким явлением, когда нам для образа клоуна понадобилось самим сочинить шуточное действие, и не одно, которое мы назвали бытовым юмором.

По такой же схеме мы искали множественные повторы поступков для датского народа в сюжете «Звезда Давида», где присутствует не только **бытовой юмор**, но и **сатира**. И нашли.

В сюжете «Солнечный клоун» все шуточные и защитные поступки Олега выполняются приемами его профессии. А в сюжете «Звезда Давида» все активные действия «раздали» действующему лицу — народу. Если в первом сюжете поступки клоуна могли бы определяться *сквозными действиями героя* в различных конфликтах и контактах, тогда как быть со вторым сюжетом, где герой — многоликий народ, а среди них есть и доморощенные антисемиты, и фашисты-агрессоры? Перед глазами зрителя две окраски одного и того же *датского народа*, где *есть и сопротивление злу, и адепты зла*. Но нет еще коды — полной победы над злом.

Не говорит ли это о том, что все обсуждаемые нами приемы усиления образов и событий в сюжете являются взаимозависимыми композиционными приемами?

Да. Это приемы противоборствующих сторон в эпизоде.

Все одновременные действия тех и других представителей народа воспринимаются вставными номерами. И там, и здесь — повтор поступка. Если по логике развития характера (по Станиславскому), мы должны бы называть поступки клоуна сквозными действиями героя. *Не придется ли тогда действия народа, где не только сопротивление злу, называть сквозными действиями толпы? Ведь там активно действуют и фашисты, и антисемиты, и обыватели, которым дорого свое спокойствие. Все они части одного народа — двуликого Януса!*

Приемы, заимствованные из жизненных конфликтов, как и любое усиление действий с подбором поступков, встречаются не только в определенных условиях, а повсеместно. Они для автора сюжета служат подспорьем.

Их надо выявить, придумать, найти, использовать, потому что автору сюжета или балетмейстеру такие эпизоды на блюдецке не преподносятся.

Современный автор не будет сочинять без интригующего события сказку об Иване-царевиче с бытовыми приметами прошлых лет на современный лад, понимая, что это — игра «в догонялки». Но происходят порой неожиданные вещи.

Вдруг, два века тому назад, в арсенале у Пушкина появляется **сенсационный прием** нашего века!

Да-да, в поэме «Руслан и Людмила».

В прологе, после короткого описания завершающей сцены свадьбы, где соперники Руслана празднуют «завистью дыша», поглядывая на Людмилу, молодых уводят в будущее, где невеста приготовилась к «таинству брака». И надо же, именно в этот момент из спальни... украли невесту! Не раньше и не позже.

Этот действенный пролог — *стиль подачи события авторами нашего времени!*

Главное, огорошить неожиданным действием.

И вспомнил, когда я перешел работать корреспондентом в областную газету, меня хвалили за то, что предворяю свои статьи и очерки какой-то интересной деталью — *действенным зачином*, увлекая читателя. Тогда как многие авторы сюжетов применяют длинные вступления — экспозиции без завлекалочек.

Синтез искусств в наше время становится тенденцией. В балете появились направления, которые подчинились коммерческим законам на потребу дня — появились виды шокирующего творчества. И в прошлые века они были. Но нельзя каждый раз подгибаться под какие-то требования времени, иначе вместо художников останутся только дизайнеры от искусства. А их и без хореографов много.

Может, действительно авторам сюжетов не хватает для стартового толчка умения пользоваться какими-то композиционными приемами, которые помогут им во время сочинения и для самоанализа?

Не припоздал ли я со своим обращением к вопросам композиции, если они привлекают меня только тем, что могут принять свое участие при сочинении или помогут решать какие-то проблемы в работе с сюжетом? Хотелось бы мне понять, почему известные авторы сочиняли *приемлемые для конкретной труппы и востребованные зрителем произведения*.

Как это им удавалось?

Мы часто приглядываемся к приемам и ныне востребованных «древних» авторов. Присматриваемся к таким деталям, как страсти и финалы несчастной любви у мастера «ранней диагностики» конфликта — Вильяма Шекспира, где будет поставлена неизбежная точка после цепочки

переживаний. Не замечая, казалось бы, очевидной мелочи — его герои не обременены чем-либо, кроме собственных чувств. Будь это хлебнувший жизни Отелло или молодые Ромео с Джульеттой, *у которых нет малолетних детей*. В финале спектакля только личная трагедия героев.

У Шекспира все продумано, а нас тянет к таким историям, где есть маленькие дети! Там нам видятся жизненные краски.

Обращаю свое внимание на эту важную деталь в сценических событиях прошлых веков и в кинофильмах первых десятилетий XX столетия. Там вообще нет детских ролей. Хотя достоверно известно, что во многих театрах мира, в разное время, *женские роли исполняли талантливые мальчики* — будущие артисты.

Но появились детские игровые фильмы. Создаются сюжеты, где мальчики и девочки могут испытать свои возможности, исполняя самих себя — детей и подростков.

Для драматических театров детские роли были тяжелым подспорьем. Слишком быстро они растут, ломка голоса может начаться в самое неожиданное время. Найти и подготовить артистичных мальчиков тоже трудно. Но это не проблемы драматургии. Тогда чья это забота? Или автор просто-напросто должен быть предусмотрительным?

И я решил присмотреться не к творческим проблемам какого-нибудь балетмейстера (я не сочиняю танцы), а драматурга — Шекспира. Оказывается, *он всегда составлял план спектакля с расчетом на очень малочисленную труппу, где мальчиков (исполнителей женских ролей) было от двух до четырех*. Остальные персонажи — мужчины. Тогда как в наших балетных труппах иная диспропорция, не хватает исполнителей — мужчин, техничных и одновременно артистичных.

Шекспир предусматривал и такие обстоятельства, чтобы исполнители некоторых ролей могли выходить в образе другого персонажа в этом же спектакле, с достаточным временем на смену грима и костюма.

Учитывая современные условия существования балетных театров, его тяготение к камерности, мы с Е. Валяевой стараемся предусматривать, чтобы общее **количество героев первого и второго плана** было незначительным.

Спрашиваю себя: чем я занимаюсь, когда учитываю в сочинениях такие вопросы? Композицией? Думаю, что да.

А в «Скандалисте» я не учел элементарное композиционное правило: **артист, исполняющий сквозную роль, устает от постоянного пребывания на сцене.**

Меня не оправдывает даже то, что к этому принуждает биографическая «плотность» событий в сценической жизни поэта. При этом в сюжетах Шекспира очень часто показана вся жизнь героя. Он еще ухитрялся разбавлять сюжет какими-то бытовыми картинками, которые мы называем внесюжетными элементами — «сюжетным жиром». Предусматривая такие картины, он давал возможность артисту передохнуть или переодеться, не стоять за кулисами в ожидании своего следующего явления на сцене.

Конечно, Шекспиру в чем-то было легче. У него Отелло за пару минут в своем монологе в сознании зрителя «распишет» всю свою жизнь словами, выскажет свои мысли и даже назовет свой возраст. А нам мешают пресловутые *особенности построения действия в танце*, от которых словами не отделаешься, и не учитывать их нельзя. Они нам связывают руки — ограничивают наши возможности.

И вообще, существуют ли какие-то варианты решений, кроме вставных номеров, чтобы *дать артисту передохнуть?*

В либретто балета «Скандалист» выход из ситуации предусмотрен. Вы еще не увидели это место?

Я о нем помалкивал, но способ скрывал подсказкой в тексте либретто, где между третьей и четвертой картинками меняются декорации, костюмы и парики завсегдагаев ресторана, и только сказано: «Время прошло». Люди состарились, может, на десяток лет. *Первого исполнителя образа Сергея* его «муза» — вдова, не спеша, поведает по авансцене к себе домой, оказывая внимание *«миленькому» мальчику*. А в четвертой картине появляется с поседевшей музой *второй исполнитель роли Сергея*, с другой пластикой, но узнаваемый зрителем (грим и «бутафорные» вкусы поэта).

Свежие силы помогут артисту выдержать танцевальный объем следующих сцен, а в вариации «Черного человека» — отражения в зеркале, отработает свой «хлеб» отдохнувший первый исполнитель.

Сейчас я применил сугубо *директивное решение композиционной проблемы*. Если в первой половине балета в пластике героя мне виделось что-то юношеское, то во второй

части это уже зрелый мужчина, по которому прошелся ка-ток лихолетья.

Во времена потрясений люди взрослеют быстро...

Ситуация сменила авторскую окраску образа. Значит, какой-то композиционный прием, а в нашем случае — **замена исполнителя во время спектакля** может быть универсальным. И главному герою нет необходимости поспешно менять костюм и грим после ресторанной драки.

Авторы драматургических произведений были вынуждены разбавлять события бытовыми картинками или лирическими отступлениями, чтобы артист не работал в напряженном ритме. А хореографу, чтобы отправить повара за продуктами для Антуана, надо создать целую картину базара. Поэтому на территорию почтовой эскадрильи лучше вводить поток торговцев — конкурентов и женщин, для характеристики страданий Антуана о женщинах.

В балетном спектакле необходимость вставных номеров можно оправдать даже для одной какой-то фразы. *Трудно найти для них танцевальное воплощение.* Я называю их — **наполнение эпизода танцевальными действиями.**

И отношу этот прием к сугубо композиционным приемам хореографов. В опере иногда, умирая, поют, и зрители вынужденно воспринимают этот эпизод с пониманием.

Может быть, придуманные балетмейстером дополнительные танцевальные эпизоды в народной массе, с сопротивлением геноциду в сюжете «Звезда Давида», придадут пластичность событию?

Вспомним образные детали в эпизодах.

Мы пустую кобуру для оружия обыгрывали дважды. Первый раз генерал демонстративно сморкается, взяв носовой платок из кобуры, второй раз в народной массе датский полицейский, патрулируя вместе с жандармом-агрессором, разошьет спиртное с евреем, взяв флакон из кобуры. Если мы начнем искать третий схожий вариант с кобурой, это скажет о заштампованности нашей фантазии. Но люди могут молча закрывать своими телами какого-то человека, на которого упал взгляд фашиста-агрессора. Вот эти передвижения будут ярким символом защиты человека и сопротивления — поступки. И мать, уводящая своего сына-антисемита, будет восприниматься очень активным участником эпизода.

Такой композиционно-художественный ряд напоминает бытовые картины Шекспира и представляет собой хореографическое воплощение **действенных вставных номеров**. Внимание зрителя будет передаваться от одной группы к другой.

Именно так поступал Дж. Баланчин, передавая по цепочке в линиях удачно придуманное чувственное движение или позу в различных ракурсах, применяя литературный, а ныне киноприем — **взгляд на событие с разных точек**.

Серия мелких поступков, которые красят одних и характеризуют других, не потребует объяснений. Появится **открытость намерений** — *обязательное условие в балете*. Тоже специфический прием хореографов, потому что *в танцевальном действии любую мысль надо показать*.

Поэтому хореограф в групповых сценах (на улицах Копенгагена) многократно усилит поступок датского жандарма — распитие спиртного с евреем в присутствии фашиста и обсуждение его поступка среди людей, в парах или в трио. *Краски будут множиться*, даже в чем-то повторяться в линиях, в танцевальных перестроениях, как молва, которая передается из уст в уста! И фашисты будут замечать при исполнении своих деревянно-механических «вариаций» волну слухов, реагируя на нее. Это **танцевальные варианты реагирования** (приемы Льва Иванова с пластикой лебединых крыльев).

В любом обществе, в каждой большой семье есть **группа влияния** или личность, к авторитетному мнению которого (которой) прислушиваются. Хрестоматийный пример: «Что станет говорить княгиня Марья Алексеевна?»¹ Вспомнили?

Воспользоваться мнением таких лиц для получения поддержки сможет отец Луизы в сюжете «Ему улыбались звезды», поочередно советуясь во время помолвки с группами родственников и только потом с самой влиятельной из них или со своей женой, к которой подтягиваются еще несколько членов семейства, пытаясь успеть вставить свое слово. Заметив раздражение графа, разбегутся по своим группам. А конкретный рисунок и движения определит хореограф. Прием с привлечением групп влияния, так же как и групп

¹ Заключительная фраза поэмы А. Грибоедова «Горе от ума».

поддержки, объясняет зрителям смысл сиюминутных или дальнейших поступков действующего лица.

В какой-либо сказке можно покривить душой и зритель не будет в претензии, если мы отправим переодетого простолоудином царя или короля в народ. Инкогнито, одного, в злачные места или на рынок, чтобы он смог услышать правду из первых уст о жизни своих подданных и о самом себе... Наивно, конечно. Если не сказать проще — абсурдно, такие «хождения в народ» происходят только в сказках. Почему-то в обычные дни к своему народу они являлись и являются в окружении многочисленной хорошо вооруженной свиты. Боятся своих подданных, даже безоружных. А что случится, если переодетый царь попадетя на глаза завсегдатаям притонов как незнакомец, который сидит и слушает? Люди моментально определяют в своей среде соглядатая по виду и... по запаху! Беспощадно расправятся на месте, не поверят, что это царь! Они же его нигде и никогда не видели.

Каким бы могучим и самонадеянным ни был главарь разбойничьей шайки, он без своих прихвостней на «дело» к людям не пойдет. Поэтому правители и атаманы держат рядом с собой подобающую свиту — **группу поддержки**. Значит, окружение героев должно быть оправданным.

Один из эпизодов в сюжете «Мадам N» может показать **влияние предметов быта** на смысл эпизода.

Это — месьть Консуэлы, где она замыслила подарить семейству Луизы фотографию с намеком на то, что Луиза изменила с Антуаном своему мужу. И действительно, что только не делают персонажи в балетных спектаклях: дарят предметы быта, воюют, изображают драгоценности, пользуются кувшинами, играют в карты и всего не перечеть. Предметы и приметы современного быта входят узнаваемыми элементами в эпизоды, во всяком случае в бытовой или иной окраске.

А у нас были в этом сюжете две проблемы. Первая, надо до появления Жана с Луизой как-то объяснить зрителям о задумке Консуэлы. Допустим, мимо нее служанка проносит галстук Антуана и сумочку Луизы, которые она похитила, как улику об их встрече. Зрители вспомнят предметы, которые только что в предыдущей картине были в ее руках, и не успеют забыть (в сценарии соблюдается

последовательность событий). Консуэла вызывает фотографа и начинается *поиск броского символа на фотокартонке — жестом*, с намеком измены Луизы мужу.

И вторая — после неудачи со снимком Консуэла все же отомстит своему мужу и покажет это зрителям. Она ломает кортик — *образный символ обещанного сына*, Маленького принца. Предмет, каким мог быть: выкинутый ключ от квартиры, письмо или обручальное кольцо.

Обсуждая скучноватые композиционные вопросы, смог ли я сохранить художественно-публицистический нейтралитет? Смог ли удержаться в плоскости занимательной формы изложения. Вот в чем вопрос. Но если вы продолжаете читать, значит, вам интересно.

А я до сих пор не ответил для себя на вопрос: в чем заключается главное в определении понятия — композиция, которое нам везде и всюду преподносят соразмерностью частей и целого? Эту фразу хореографы повторяют часто, но уходят от ясного ответа. Действительно, как определять эту соразмерность, если нет общепринятого эталона, которому должен соответствовать спектакль, допустим, в пяти действиях, как было принято у античных авторов?

Ответ может быть простым. Надо искать композиционную соразмерность в своих работах. Там прячутся наши ошибки, просчеты и в тех приемах, которыми мы пользуемся. *И главное в соразмерности — нельзя затягивать по времени опорные события, как бы они нам ни нравились. Надо их построить так, чтобы герои успевали «выскажаться» в действенном танце.*

Хотелось бы поступить по совести — продолжить анализ сначала своих ошибок в применении приемов, а потом перейти к другим произведениям, но нам нужен и чей-то конкретный опыт.

Тем не менее я уже успел, пусть только с образом Сергея в сюжете «Скандалист», увидеть свою ошибку именно в композиционном построении действий. Опыт заимствовал у Шекспира. Он не допускал постоянного пребывания артиста на сцене. Его опыт и мой собственный, который я получил, прорабатывая тему «Что день грядущий нам готовит?», где пытался анализировать свои сюжеты глазами зрителя середины XXI века, убедили меня: *критиковать себя полезно! Хотя надо это делать более строго.*

К периоду, когда я повернул ваши мысли к композиции, у нас накопился десяток собственных этюдов и либретто, драматургию которых уже подвергал анализу, не задевая композиционную выстроенность. Появился опыт сочинения, который позволяет оглядеться и понять, где мы, играя роль либреттиста и балетмейстера (возможно, с композитором), что-то решали правильно, в смысле компоновки событий и действий, а где-то допускали ошибки.

И задаюсь вопросом: есть ли еще какие-то особые, специфические правила в композиции? Если есть, какие они?

Мне нигде не встречались «инструкции», назовем так, принципов применения композиционных приемов. Какими из них и в каких случаях пользоваться?

Но одну инструкцию могу вам предложить: «Не подходите предвзято к своим героям. Посмотрите на них, как на самых обыкновенных людей, у которых есть задворки души, и тогда вам будет легче сочинять. Попробуйте, хотя бы для собственного интереса, в маленьком этюде воплотить взаимодействие равновеликих».

Я опробовал **создание равновеликих сторон** при сочинении либретто балета «Последний день империи». Мне понравилось, потом я часто ссылался при анализе на этот композиционный прием. Доказывал самому себе, где и что сделал правильно. Да, образы стали равновеликими — это факт, и появился опыт целевых применений композиционных приемов.

Я искал для каждой картины подходящее опорное событие, не забывая о том, что действовать в предполагаемых обстоятельствах будут артисты балета, высказываясь пластикой символов и танца.

Вспомним второй акт либретто с образом Григория Распутина, где показана болезнь сына царя. Там своими фокусами аферисты дают надежду на жизнь ребенка — покойник «оживает!» на глазах придворных и царской четы. И скажите, кто не воспользовался опробованными приемами обмана чьих-то надежд? Все, кто угодно. Поэтому Распутин по своей образности тоже равновеликий по сравнению с главными героями сюжета.

Но не буду повторяться, акцентируя ваше внимание на создании равновеликих героев и сторон в балетных сюжетах. Мы очень подробно рассматривали процесс работы

с ними, их плюсы и минусы. Именно отзывы на либретто «Последний день империи» дали мне возможность почувствовать градус противостояния моих сторонников и оппонентов не только по отношению к этому сюжету. Я и в своей душе почувствовал преодоление «железного занавеса» пока сочинял либретто к балету.

Теперь имею право сказать тем, кто хочет испытать противоборство в своей душе: «Все очень просто. Надо перестать смотреть на жизнь и на людей предвзято. Не ищите в своем окружении и в лицах людей черты злых гениев и святых».

Я не представляю себе, как назовут в будущем *прием, который дает право всем персонажам на поступок, личной инициативой* или как-то иначе, но это не должно быть только реакцией на чьи-то действия, а **действием с правом собственного голоса**. И в жизни мы до сих пор на слово «демократия» или «равенство» смотрим с позиции «нам должны...», забывая о том, что «мы обязаны и ответственны». Хотя и там и здесь — наше право голоса, но...

Равновеликие стороны и равные права — это не надуманное условие. Это — образ нашего сознания, и человечество движется в этом направлении. При этом в подсознании, в закоулках нашей души еще долго будут прятаться те моральные установки, с которыми каждый из нас будет бороться по-своему. А раскрыть их — задача авторов.

Конечно, от терминов композиции, связанных с *построением образов*, веет сухими выкладками, беспристрастным расчетом. Поэтому считаю: как бы ни был далек автор либретто от приемов танцевального искусства, он первым увидел в своем воображении контуры образов героев сюжета и участников событий. Увидел с какими-то деталями и окраской, где каждый персонаж может получить отличительную «фразу» на первое появление перед зрителями — **явочные черты характера**, такие как у Северьяна в «Каменном цветке» или у Заремы и Гирея в «Бахчисарайском фонтане». Давно пора отходить хореографам от даггеротипных и восковых фигур. Авторы обязаны награждать своих героев такими запоминающимися образными эпитетами, чтобы они отличались от других персонажей. Может, тогда хореографы смогут отказаться от слишком выпренных поз, которые изобилуют характеры шаблонных балетных героев.

Рисуя внешний облик Северьяна, хореограф создавал его с применением одной особенно выразительной детали — он грубый, растопыренный. Подобные художественные приемы (эпитеты) позволяют создать галерею запоминающихся фигур.

На страницах 512–518 я обращал внимание читателей на повторяющиеся шаблонные действия героев в дуэтах и в трио во многих спектаклях. Мы знаем, что *в них возникают контакты и происходят конфликты, и вариации-монологи не должны быть их завершающей частью, если это не заложено специально*. Но и в построении большинства современных дуэтов тоже отсутствует логика в развитии бытовых событий.

Тогда как у Захарова в балете «Бахчисарайский фонтан» *вариации героинь предшествуют их психологическому дуэту* и адресный танец Заремы перед Гиреем — это тоже ее психологическая вариация с демонстрацией характера. И балетмейстер Юрий Григорович тоже применил прием **вариационной характеристики персонажа** — Северьяна **в предконфликтный период**. Значит, эти хореографы не зря ломали многовековые сюжетные шаблоны, чувствуя, что поступки героев в сюжете не отражают традиционные для людей действия, а именно: нелогично после демонстрации любовных взаимоотношений или конфликта «рисовать» свой портрет. Хотя в жизни происходят порой такие действия, когда от избытка чувственности — «любви с первого взгляда», сначала происходят бурные взаимоотношения, а потом в запоздалых разговорах или в действиях кто-то начинает показывать свою «портретную вариацию».

При этом мне не приходилось видеть в сюжетных народно-сценических танцах современных хореографов построений типичных для классических дуэтов. Значит, они пользуются современными приемами. У них явочные (характеризующие) детали начинали появляться там, где они должны были быть: *предшествуя, прерывая* и, весьма редко, завершая событие.

Вообще-то вряд ли уместно что-то советовать по каждому случаю, ведь в жизни происходят такие действия, как сватовство, когда жених с невестой знакомятся только во время свадьбы и «показать себя» могут после соблюдения

всех традиционных пунктов ритуала в образе жениха и невесты. А уж потом...

В балете Григоровича «Иван Грозный» царь «ощупывает» глазами всех претенденток при выборе невесты, как телок на базаре, обращая внимание только на внешние данные своей суженой. После назначения одной из них царевной появляются и страсти в будуаре, и образные чувства.

Так начинается любовь в некоторых семьях.

Хочу добавить к подобным человеческим страстям брачные танцы птиц и зверей, которые появляются в сценических действиях. В природе они распускают свои перья — вариации, до... создания любовного союза.

Есть на свете люди, не обязательно артисты, обладающие **природной выразительностью**, той самой **самобытностью** — способностью к передразниванию (те же самые мимы и пародисты), которая восхищала наших предков и позволяла *нормально воспринимать элементы натурализма в своих ритуалах*. Наиболее талантливые из них изображали во время представлений животных, на которых охотились, или образ тотема — зверя или птицы, покровителя племени. Эти люди умели передавать повадки и облик объекта охоты или преклонения и, безусловно, телодвижения. *Ведь появление образа зверя или птицы в ритуале должно быть убедительным.*

Современные хореографы не отдают себе отчета, что они повторяют очень древние наработанные приемы предков, включая в свои сюжеты «умных» птиц, животных и зверей, предполагая наличие признаков разумного мышления у представителей животного мира.

Если артистическая самобытность — это способность к лицедейству, в достоверной передаче своих чувств пластикой тела, то **авторская самобытность начинается с отталкивания от методов учителя, или воззрений приверженцев какого-то стиля, в поисках своего направления.**

И акцент на **внешние данные**, рост, фактуру — один из наших отличительных приемов в театральном искусстве.

Когда научимся судить о людях не только по внешним, явочным чертам характера, но и по душевным откликам и поступкам, тогда найдем необходимую сценическую

окраску. Мы смогли применить в одном сюжете «Звезда Давида» несколько равноценных душевных порывов, продиктованных подсознанием человека — надо защищать себе подобных (так поступают и звери). Заметили готовность людей к **самопожертвованию**.

А в жизни довольно часто появляется собственный голос у людей, вознамерившихся приобрести некое право героизма на глазах свидетелей истинного или подстроенного происшествия. Если *в подстроенном конфликте «герой» смело бросается в бой, даже зная, что ему угрожает хорошая трепка* (наш сюжет «Сюрприз»), то в истинных происшествиях иные люди демонстративно закатывают рукава или сбрасывают с себя одежду и с криками хлопчут у воды — **ложное самопожертвование**, пока какой-то смельчак подтаскивает к берегу тонущего.

Фарлаф у Пушкина чуть было не стал спасителем Людмилы, но появился отшельник, который смог оживить Руслана при помощи «живой» воды. И мы опробовали подобные приемы в либретто «Скандалист». Если в сцене с карманным воров Сергей действительно рисковал жизнью, то в ресторанных скандалах и драках отделялся «малой кровью» — синяками и разодранной одеждой.

А как поступают наши четвероногие друзья человека — собаки, защищая нас?

Мы часто произносим слова благодарности, вспоминая их преданность. И я невольно перешел на высокопарный слог. А как иначе говорить об этом? О подвиге уместны высокие слова.

О том, чем еще может помочь самому себе хореограф, применяя поэзию быта и природы, мы расскажем в теме «Образ животного мира и предмета в сюжете».

Контраст между тревожной музыкой и доброй улыбкой бургера Ротбарта, усыпляющей бдительность королевы-матери на смотринах невест, усилил бы образ злого гения. Увы...

Приемы контраста помогают оттенить различие в характерах — самобытность героев. Вспомните о Кармен и доне Хосе. Их способность всецело отдаваться всепоглощающей страсти — источник целостности их натур, а у Кармен еще честность в любви, свободолюбие ради сохранения **внутренней независимости**.

Что же такое — **внешняя зависимость**?

Это подчинение традициям, обрядам, морали общества (давлению фанатиков-моралистов) и знаниям (законам). В контрасте с ними: нарушение традиций, клятвопреступление и предательство. Сравните: добрый самаритянин и корсар, благодарение и поборы. Там и здесь могут быть образные крайности, а корни одни.

Огромное влияние на наши чувства и поступки оказывает кто-то из нашего окружения. Они — наши **внешние раздражители**. Об этом очень образно высказался поэт В. Маяковский: «Гвоздь в моем сапоге кошмарней трагедии Гете».

Восторг от ритуала или неприятие каких-то сторон обрядности, подчинение своего «Я» надуманным обычаям — здесь много скрывается конфликтов и сюжетов. Кому-то из вас, господа хореографы, было бы не зазорно воспользоваться смелостью Пушкина, который в своей поэме «Руслан и Людмила» **нарушил устоявшийся веками ритуал** свадьбы и загрузил героя «брачными» испытаниями, как будто до свадьбы у них не было возможности познать друг друга. А если... свиданий-лобызаний у них не было? Сосватали их на расстоянии, как это принято в некоторых странах или в царствующих семьях. Увидели суженые свою половинку издали во время церемонии сватовства и только! Или действительно Людмила была краса-девица, ради которой жизни не жалко? Кто вам мешает что-то прервать, закрутить лихие развороты судьбы?

И в наши дни отголоски свадебных обрядов продолжают обыгрываться. Во время пиршества «воруют» в шутку невесту или ее туфель, во Франции — подвязку (деталь украшения на платье). Витязь-жених должен найти спрятанное сокровище, затрачивая усилия. Пойти на какие-то веселые «подвиги», но... подвиг заменили деньгами — выкупом невесты или «драгоценной» туфельки. Так, видимо, нужна современному витязю его краса ненаглядная, если ему лень искать, легче выкупить.

А насколько это будет обидно невесте? Как могут развиваться дальнейшие события, если... что-то случится? Допустим, обиделась спрятавшаяся девица и с кем-нибудь «заигралась» за шифоньером!

Возьмите хотя бы эти фокусы жизни себе на заметку.

Мы зависим от соблюдения надуманных или народных обрядов, воспринятых нами традиционными. Казалось бы,

в балете «Лебединое озеро» клятва принца в любви к Одетте предопределяет дальнейшие действия. Но в те времена, особенно в царствующих семьях, без элемента сватовства или выбора невест (коль ожидалась и поступали предложения) не обходились. Авторы балета в па-де-де третьего действия акцентируют не развитие чувств, мы видим эпизод официального знакомства во время ритуала — выбора невест. И учтите, что именно на смотринах, устроенных королевой, Одетта (а пришла Одиллия) как бы только что представлялась принцу в своей вариации как *равноправная личность по социальному положению*. Якобы она — заколдованная принцесса и участвует на смотринах наравне с другими принцессами. В этом — правда эпизода.

Для этого и были нужны завершающие вариации!

Только после ритуала смотрин молодые люди предъясняют свои чувства друг другу, тогда как на озере принц объяснился с ней без уверенности во взаимности. Любовь с первого взгляда к девушке-лебедушке? Да. Их встреча нетрадиционна для царствующих семей. Они друг к другу в гости «на чай с пирогами» не ходили.

С контрастных «фраз», с явочной черты характера и вариационных эпитетов начинается **полярность образов**, которые я сопоставлял на примере балета «Бахчисарайский фонтан». В образах хана Гирея и Марии она должна была быть! По сути дела, в сюжете прячется продолжение игры охотника и вожаденной добычи — кота с мышкой. Какая уж тут любовь и романтика?

Полярность образов может проверяться и анализироваться на прогонах и на премьере, хотя могла бы обозначиться автору при постановочной работе. Но, увы! *Балетмейстер Ростислав Захаров не учел мнение автора поэмы «Бахчисарайский фонтан» — Александра Пушкина, который в своих письмах иронизировал по поводу «мелодраматичности образа Гирея»*. Прочитайте, убедитесь.

Теперь и вы знаете, где прячется *признание поэтом своей образной ошибки* — в его письмах!

Судить Пушкина не за что. Талант не боится признания своих ошибок — критики и самокритики.

Времена и вкусы меняются. Нынешнее время тоже в чем-то похоже на времена Шекспира. Там обрушивалась феодально-рыцарская преданность монархам, у нас — политическим

идолам. Там в душах современников только-только появились признаки капитализма, когда богатые люди становились мощным фактором. И мы проваливаемся в капитализм, удерживая в душе силуэты идеологических руин... Тогда как у жителей современных капиталистических стран появилась тяга к социальным и моральным ценностям, которые мы теряем.

На кого рассчитывать сюжеты своих произведений, если у них и у нас есть все: жадное стремление к богатству и власти, борьба за справедливость и желание проявить себя вопреки преградам, возможность пройти через сложные жизненные конфликты в столкновениях характеров, страстей и любовных историй. А как без них? И ничтожества тоже существуют среди нас.

А на балетной сцене — вялые попытки достучаться до зрителей старыми приемами. Не знаем, кого выбрать злым гением. Нет явного, всеми узнаваемого врага. Нет опыта работы как с равновеликими, так и с полярными, простыми героями. Привыкли работать с ликами. Мы теряемся, когда надо показать султана во взаимоотношениях с простолюдином — поэтом. Забываем, что султану тоже приходится лично опекать свою дочь от посягательств воздыхателей — сюжет «Ночь любви в Мерве». Тут все верно: с его дочерью хотел «пошутить» Хайям, а эмир города устроил конфуз старому поэту, потерявшему контроль над собой. Для придворных розыгрыш султана — повод для демонстрации преданности своему господину.

Соразмерность действий героев и их образная соизмеримость нужна, если автор заведомо не планирует показать одного из них более слабым. При этом понимаем, что *при равновеликих героях автору трудно найти для кого-то из них, тем более для всех, знаковые поступки, поэтому хореографы пытаются решать контактные действия не поступками в танце, а пантомимическими взаимоотношениями — жестами, что приводит к драмбалету.*

Принцам и дворянам было проще. За оскорбительное слово — поступок одного из них, другой хватался за шпагу, меч, пистолет, а бандиты за ножи... элементарное решение. А нам как быть? Простым, но униженным?

Если когда-то воле царя (короля) можно было выгнать человека с насиженного места или, того хуже — лишить

жизни, приговаривая расхожее выражение: «Мой меч, твоя голова с плеч», то теперь у многих подданных появилось желание на адекватные действия. Не потому ли власть имущие, прислушиваясь к веяниям времени, ищут демократичные способы решения проблем, чтоб не ждать ответную жестокость? И окружают себя... охраной.

На монарха покушались всегда, чтобы заполучить власть, но когда народовольцы и им подобные, которым не нужна личная власть, взялись за «дело», это как понимать? Значит, появлялись люди, которые вознамерились передать власть многоликому народу или «доброму» царю?

Но могут происходить в сознании людей не политические, а образные изменения. Мы можем чувствовать и вроде бы знать о них, но не замечаем. И до сих пор сочиняем принцев, совершающих ошибки и вроде бы раскаивающихся, как в балете «Жизель», где Гансы (герои из народа) способны только на поступок ябеды и доносчика. Неужели и в те времена не было иных примеров? Были!

Ищите поступки! Ответные поступки.

В балете «Жизель», в год его создания, вроде бы не могли появиться равновеликие герои, потому что простолюдин — Ганс *не имел права* сразиться на дуэли с дворянином по обычаям того времени. У автора балета Ганс ищет сочувствие среди односельчан и господ, поэтому ябедничает, вынося шпагу принца из домика. Но влюбленные мстители появлялись с рогатиной или с факелом не только после смерти любимой.

Где-то в этой плоскости лежит и соразмерность танцевального текста — «стиха» в таких событиях. В балете разговор может идти о поступке с действенным танцем, о составном элементе танцевальных действий.

Композиция танцевальной лексики, независимо от формы, является грамматикой рисунка, движений и национальной пластики — профессиональным приемом хореографа.

Поэтому, сочиняя или описывая сюжеты известных вам балетов, я старался говорить только о поступках и событиях, о построении произведений.

Если композиция танца склонна к строгости в выполнении национальных или сценических форм, то при сочинении сюжета или эпизода авторы могут варьировать

традиционными и собственными приемами, применяя художественную окраску событий, потому что в жизни может происходить все что угодно. И поэтому могут начинать повествование с завязки, минуя экспозицию, как в сюжете «Ему улыбались звезды». Прерывать действие «немой сценой», как должно было быть в балете «Ревизор¹» или нарушать композиционные каноны **линейного развития событий**, примененные в балете «Лебединое озеро», другим приемом, названным *разделение сюжетной линии*.

Приемом разделения действий в сюжетной линии воспользовался Юрий Григорович в балете «Каменный цветок», где события начинаются с традиционной экспозиции и переходят на *две плоскости*: сказочную с Хозяйкой медной горы и реалистичную с Северьяном, которые якобы происходят параллельно. И герой — Данила со своей возлюбленной — Катериной действуют в разных местах.

Автор искал такое построение действий, которое помогает зрителям понять смысл происходящих событий.

Казалось бы, в балете «Лебединое озеро» тоже есть *две плоскости, сказочная и бытовая*, но там, начиная с «завязки» событий, во всех картинах присутствуют все главные герои и соблюдается *линейная* последовательность в развитии событий. Тогда как в балете «Каменный цветок» такая последовательность как бы нарушена.

В путешествиях Омара Хайяма автор применил *линейное развитие событий*, где происходят возрастные изменения во внешности героя, при этом танцевальная пластика его окружения в эпизодах тоже меняется. Поэт кочевал из одной страны в другую, поэтому в балете будет оправданное смешивание танцевальной образности окружения героя. В этом сюжете балетмейстеру придется воспользоваться многоцветной танцевальной палитрой, и, может быть, герой будет тоже менять свою пластику, хотя действия происходят на Востоке, но Восток — понятие емкое и многоцветное, так же как Африка, Америка и... Россия.

Я не спрашивал у музыкантов, что это за прием, которым воспользовался Дмитрий Шостакович, когда в музыкальный текст «Седьмой симфонии» включил абсолютно *понятный на русском языке душевный вопль: «Помогите!»*,

¹ Композитор В. Власов, балетмейстер О. Виноградов.

повторяя его несколько раз. Вы же их слышите? Это что, символы боли или **бытовизм в музыке?**

Может, это одно из правил симфонизма, которое позволяет передавать смысл переживаний человека через сочетание каких-то звуков, напоминающих слушателям разговорную фразу, пение птиц или весеннюю капель? Конечно, в музыке — это сложный, но доходчивый прием.

А мы обвиняем друг друга в бытовизме!

Я не зря сравниваю сочинение музыки с правилами сценической игры со зрителем. Они должны быть понятными. В танце зритель должен видеть первым планом (символическим приемом) **моменты зарождения конфликта или интриги**, так же как слышать в музыке крик надежды: «Помогите!»

Тогда как в детективах авторы прикрывают героев, отвлекают читателя от главных опорных эпизодов, чтобы потом напомнить. В балете это достигается открытым эпизодом, где зрители должны увидеть (в либретто балета «Барабашка»), как мальчик прячется под столом, который начинает дергаться, роняя посуду, и будет как-то преследовать отчима, пугая его.

А теперь предлагаю вам для анализа другой эпизод, в котором зритель может начать следить за изменением каких-то деталей во внешности героя, если один из персонажей второго плана, присутствуя здесь же, своими действиями «прокомментирует» происходящие действия другого героя, невидимые зрителю.

Допустим, когда Луиза, пришедшая незаметно к Антуану в сюжете «Ему улыбались звезды», якобы переодевается за кустом или за кулисами, повар, вроде бы отвернувшись, все равно пытается подсматривать! Вроде бы извиняется. Приседает, падает на четвереньки, чтоб подглядеть, хитрит одним словом. Изображает, глотая воздух: «Вай, Аллах!» — по поводу увиденных форм раздевающейся женщины. Это очень эмоциональное сдерживание страсти и смысловая подготовка зрителей к интриге.

И главное, зрителю должны быть понятны символические приемы и действия, связанные с **подглядыванием** или слезкой (бытовой шпионаж), которыми воспользуется постановщик. Мы предлагаем то, чем пользуются люди. А в жизни-то у нас не так ли все это происходит?

Именно так, только мы забываем наши мелкие грешки... вроде бы, они не заслуживают внимания авторов сюжета.

Повар в эпизоде действует без фокусов и волшебства, так же, как и мы когда-то советовали постановщикам, что надо показать зрителям момент перевоплощения злого гения в дядюшку Ротбарта, где ему оказывает «колдовскую» помощь Одиллия в балете «Лебединое озеро». Значит, и там и здесь есть смысл именно так построить действия — откровенно.

Приемы **подслушивания** часто предваряют действия доносчика. Балетмейстер Юрий Григорович удачно применил этот прием для образной характеристики царя Ивана Грозного, который не доверял окружению.

Конечно, какие-то литературные и жизненные приемы невозможно применить в балетных сюжетах, особенно такие, как сплетни, наветы и клеветы, хотя ябеды и осведомители фигурируют: Ганс в «Жизели» и Брамин в «Баядерке». А в балете «Отелло» воспользовались **приемом навета**, который подталкивает героев к трагедии. Но там было слишком много пантомимы.

Кроме ранее перечисленных приемов, мы испытали в своих сюжетах **смену темы и настроения**.

В четвертой картине либретто «Валентина», где люди в растерянности или оскорбленные поступком Берии не могут или не в состоянии защитить свое человеческое достоинство (может, подавлены), внимание зрителей в массовой сцене переключается на радость — сообщением: «Победа!»

Люди спешно «перестраивают» свои эмоции, но должны оставаться среди них те, которым не до праздника...

Зрители в таких моментах надеются на торжество справедливости, всем нам хочется, чтобы в тяжелые периоды в жизни героев появились проблески надежды на справедливость. Подобными и более жестокими приемами держат зрителей в напряжении в видеофильмах, когда спасение приходит в последнюю секунду.

Таким же способом мы прервали вялое действие в дуэте первой картины — подключили к действию двух мальчиков на одном велосипеде и нашли «техническое дело» Дмитрию, а жестоким поступком одного из мальчиков дали повод для смены темы во взаимоотношениях героев. Они увлеклись крыльями убитой птицы — полетом.

Два смысловых эпизода со сменой настроения, примененные в сюжете, дают право называть их композиционными.

В сказочных или эпических сочинениях многих авторов просматриваются одинаковые приемы. В том числе у Александра Пушкина и у Павла Бажова.

— Это хорошо! — согласятся читатели. — На то они и существуют, чтобы ими пользоваться.

Вспомним сюжеты и сравним известную поэму «Руслан и Людмила» со сказом «Каменный цветок».

Что в них общего?

Во время свадьбы Руслана, напустив туман и темноту, его любимую выкрал злой волшебник. Далее проходят два параллельных действия: соперники отправляются на поиск Людмилы. Руслан как наиболее активный герой выходит победителем в сказочных поединках, а в это время Черномор обхаживает Людмилу в своих владениях. Встреча Руслана и Черномора начинается схваткой, но победу героя омрачает обморочное состояние невесты и коварство соперника Фарлафа, которому удается убить героя, возвращающегося домой со спящей невестой. Неожиданная помощь отшельника со сказочной «живой водой» возвращает Руслана к жизни и дает возможность восторжествовать справедливости. А злодей великодушно прощен.

Такова последовательность событий в действиях героя поэмы Руслана.

В чем перекликается сюжет поэмы Пушкина с сюжетом сказа Бажова «Каменный цветок», если у Данилы любимую не воруют? После его добровольного ухода в каменные владения малахитовой ящерицы (Хозяйки медной горы) к его любимой приходит со своим грубым натиском Северьян. Данила не спешит защищать свою девушку и сам не обольщается красивой хозяйкой горы, но когда над их судьбами нависает угроза, Даниле поможет ящерка своей волшебной силой — освободит его от профессионального увлечения. А злодея Северьяна накажет.

И там, и здесь любовный треугольник, это — первое. Какая-то причина разлучает возлюбленных (второе). И только после мытарств, которые выпали на долю молодых (третье), им удастся встретиться, преодолев кого-то в конфликте (четвертое), из-за желания соперников обладать женщиной. Вот эта — пятая причина мне была понятна с самого начала.

Как поступил более поздний автор, применивший схожие приемы, Павел Бажов?

Он сменил акценты в цепочке событий.

Здесь же использован прием, придуманный Пушкиным, которым широко пользуются авторы, это — элементарное для нашего времени **разделение сюжетной линии с единой точки отчета**, и один из видов многоплановых сюжетов, тогда как у Бажова — неторопливое многоплановое повествование без явной точки отчета.

В этих двух примерах заметно одно: авторы разделили на какой-то период жизненные пути-дороги своих героев — *раздвинули события по времени и по месту*, чтобы каждый из них порознь прошел через свои приключения. Зачем? Да потому что *мужчинам не принято показывать свои страдания*. Значит, существует и такой прием, *переключающий внимание зрителей на что-то другое*, — **дается повод на активные действия героя**. Для этого, в удобном месте, авторы разрывают спокойное развитие событий. В нашем случае — отправляют героев на брачные испытания: одного на подвиги, другого на труд, а женщинам оставляют причины для страданий.

Мы увидели разделение сюжетной линии в жизненных событиях при сватовстве в либретто «Легенда-Жекебай» и во время свадьбы в поэме Пушкина «Руслан и Людмила». Разошлись на какое-то время героини сказа Бажова «Каменный цветок», и произошел развод в семье — либретто «Барабашка», с возможным соединением семьи, во всяком случае в надеждах мальчика. Был факт измены в либретто «Ему улыбались звезды» — *возможная причина для развода*, и **месть** жены Антуана (два варианта мести). Думаю, что примеров для вас достаточно.

Мы уже говорили о нашей зависимости от народных ритуалов, а в теме «Источники вдохновения» вспоминали сюжеты эпических песен. Знакомились с опытом наших далеких предков, а сейчас изучаем современный опыт.

Пушкин как более талантливый рассказчик (простите меня за сравнение с Бажовым) заинтересовал читателей тем, что брачные испытания, которые обычно предшествуют свадьбе, перенес по времени, прервав и драматизировав ритуал. Поэтому зрители предысторию любви Руслана и Людмилы увидеть не могут. Если судить строго, то Руслан

со свадьбы отправляется искать Людмилу, как потерянную вещь, и вторично теряет.

Невероятный, но возможный и талантливый ход!

Конечно, для танцевальных действий «спящая красавица», которую надо носить на руках, как поклажу, для Руслана и Фарлафа — занятие очень неудобное. Уж лучше балетному Фарлафу убить своего соперника там, где горемычный Руслан склонялся над бесчувственной Людмилой, во владениях Черномора. Подкрадется и убьет, что соответствует его образу. Унесет желанную с места события (за кулисы). И появится с пришедшей в себя Людмилой на несостоявшейся своей свадьбе.

Не будем возвращаться к сюжету П. Бажова. С ним все ясно. Он только применил прием разделения событий, а в сюжете у Пушкина три композиционных приема и все собственные. Это — разделение событий, *детективная форма произведения* (о ней чуть позже) и сенсационное похищение невесты. И все равно я отдаю должное творческим поискам и находкам как автору уральских сказов, так и постановщику балета «Каменный цветок».

В либретто «Легенда-Жекебай» Елена Валяева воспользовалась приемом разделения сюжетной линии, но во время сватовства Жекебая. Соперники уходят на поиски по очереди, а во владениях волшебницы второй из них появится благодаря собаке. Она приводит героя к пещере. С этого момента автор соблюдает последовательность событий и сохраняется линейное построение сюжета.

Это был наш первый опыт применения подобного композиционного приема при сочинении сюжета. В этой легенде вы найдете раздвоение личности, вставные номера, вид мошенничества — воровство и брачные ритуалы.

Часто авторы пользуются другими, но более востребованными приемами, родственными разделению сюжетной линии, это — **раздвоение личности, тени, двойники, лунатизм.**

Оказывается, в них нет никакой новизны.

Вспомните древнее скульптурное изображение двуликого божества — Януса, множество сюжетов с тенью, призраками и другими персонажами реальной и нереальной действительности. Как бы они ни назывались, появились не сегодня. В стихах не очень древнего Омара Хайяма звучит:

«Рай и ад — это *две половинки души*», где мирно уживаются с божествами радужные мечты и преступные планы. Значит, наша душа — жилище богов! Это ли не пример проверенного веками «двуличия» нашей души, действий и помыслов.

Приемом раздвоения личности авторы пользуются веками, и **контакты с фантомами** давно получили право на сценическую жизнь. Как с пришельцами и призраками, так и с людьми, отрешенными от действительности (Гирей из Бахчисарая), с лунатиками, действующими с открытыми глазами во сне: балет «Барышня и хулиган» Д. Шостаковича и либретто «Осенний сон в Нишапуре». А телевизионное изображение — разве не фантом? Конечно, фантом, но реальный, современный. Его высказывания мы обсуждаем меж собой, и, надо же, прислушиваемся к прогнозам погоды и к словам кандидатов на какой-либо пост.

Как-то для праздного интереса я выяснял подробности в отношении слова «*карма*» с индусами. С самыми обыкновенными людьми — инженерами и технологами. Они не священники — обычные «пользователи» этого слова, поэтому смогли разъяснить мне этот термин намного шире, чем кто-то преподносит его нам. Мы-то мыслим, что «карма» определяет прошлую и будущую судьбу человека, с возмездием или воздаянием за совершенные поступки.

Оказывается, она близка композиционному приему раздвоения личности и нашему понятию — **суд совести**.

Коротко и ясно.

Но как только начинаются намеки на потусторонние и божественные силы или перерождение — индусы заявляют, что они относятся к этому с долей скепсиса: «Люди увлекаются *этической окраской* элементарных переживаний по поводу возможного возмездия за дурные дела, а в оценке тайных страстей больше религиозной мистики». Если убрать мистическое, все встает на свои места. Смогли же некоторые религии расстаться с указанием на небеса как на место пребывания богов. А ежедневное напоминание, что *бог в душе* у каждого верующего, позволило за несколько лет перекочевать богам с небес в людские души.

В некоторых православных храмах появилось над иконами рукотворное сияние с надписью в центре «Богъ». А физики и астрономы это изображение воспринимают первичным взрывом материи, сотворившим нашу галактику...

Древние люди изобразили человека двуликим и назвали его Янусом, а пальцем указали вроде бы на нас.

За всеми раздвоенными образами мы, люди. Это наша правда, и, надо понимать, за ней стоит более сложная правда — *закоулки нашей души. Оттуда поступают сигналами — композиционными приемами наших действий.* Подсознание управляет нашими мыслями и поступками. Основная правда прячется там и в психологии людей своего времени и, чем-то отличающаяся, моральная правда нашего времени. Безусловно, какая-то разница у нас была, есть и будет, но она — в глубине подсознания, в совести.

Во второй половине нашей души.

Мы о ней помним и говорим всегда. Она у нас на сцене тоже живет в «тенях», в видениях, мечтах, в правде атмосферы событий и в образах.

На балетной сцене мне не пришлось увидеть попыток **борьбы с собой**. В сюжетах либретто, ранее придуманных нами, тоже нет явных примеров прозрения и борьбы. Хотя есть упущенная возможность в образе того же «Скандалиста», который понимал, что утопил свой талант в стакане и обстоятельства загнали его в угол.

Мы можем добавить эти действия в прощальную вариацию Сергея в эпизоде на «перроне». Исправим ситуацию, дополним образную недосказанность.

Помним, что на сцене он действует один, а его милая как бы присутствует в отъезжающем вагоне.

...Перрон. На Сергее замечен потерянный лоск: галстук распущен, рубашка вылезла из брюк. Накинутый в спешке халат слетает, когда он проталкивается в «толпе провожающих». Вот оно, заветное окно вагона с милой!

Сергей: «Возьми меня с собой», это зрителям объясни-мо, а его милую мы не видим, но предполагаем ее реплику: «Опять с бутылкой». Сергей понимает, что одна из причин в его руках, пытается забросить бутылку, но вокруг люди. И, не спуская глаз с воображаемой Айседоры, осторожно ставит бутылку на землю... поздно! Поезд отходит, крушение надежд. Бутылка осталась в руке...

Все эти смысловые задачи можно исполнить в танцевальной пластике, в прощальной вариации. И присутствие Айседоры в жизни героя (в предыдущем эпизоде) еще не забыто.

Тема с игрой на нервах зрителя в принципе не новая. Мы затрагивали вопросы образного наполнения действий много раз, когда искали интригу, и обращали внимание на действенные вариации и дуэты. Сомневаюсь, что и далее появятся внезапные откровения для вас. Вы ведь тоже экспериментируете, ищете, занимаетесь практической деятельностью.

Но почему каждый раз мы возвращаемся к этой теме?

Все потому, что все авторы постоянно ищут способы решения таких простых проблем, чтобы усилить сочувствие зрителей к герою. А для этого необходимо присутствие еще одного лица в танцевальном действии (группы лиц) или нужно найти очень продуманное действие. Но это уже задача постановщика, так как со вторым лицом переход героя в другое состояние получается более зрелищным из-за реакции свидетелей переживаний (событий), которые во время конфликта контактируют с ним.

Борьба с собой — это разновидность раздвоенного персонажа, очень распространенный и разнохарактерный театральный прием. «Говорящая» тень, бой с тенью, тени прошлого, видения, сны, суд совести с покаянием Ганса и Альберта в балете «Жизель» и так далее, это явный ряд родственных приемов.

Активно действующая тень, как совесть человека, может пытаться насильно изменять позы — смысл переживаний действующего лица, возвращая его в правду. Конфликт правды и лжи, здесь тоже нет ничего нового. Обычное трио или падекатр, с одной или двумя «теньями», зато — об разное действие или образная дубль-вариация. В них чувства выносятся из внутреннего мира людей на поверхность, на суд зрителя. Кроме того, черные силуэты на черном фоне могут «разносить» душу от тела, возвышать, унижать или «жить» одновременно с ними. Это — театр марионеток.

Прием — раздвоенный персонаж, применяется и в наших либретто. А образ Черного человека в «Скандалисте» позволяет сказать больше, чем смог бы это сделать герой сюжета. Здесь раскрывается душа поэта перед призраками женщин. В последней картине — покаяние Черного человека. Он понимал, что алкоголь убивает его будущее, и мы помним слова М. Ломоносова: «Не оскорбляй своего сердца табачищем» и тем не менее курим, умирая намного раньше отпущенного срока. Укоряем себя, а что толку?

Родственным приемом создается **ложное присутствие на сцене** второго лица только в представлении зрителя.

На сцене — вновь отъезд Айседоры, *игра с миражом*. Сергей «прощается» с ней, с исчезающим образом своей милой. Зрители еще помнят ее сборы в будуаре гостиницы в предыдущей картине, поэтому символ расставания им будет понятен, если «проводы» образа уезжающей Айседоры будут выполнены артистом убедительно.

Мы только что испытали *один из композиционных приемов, когда кто-то из героев предыдущих событий, как бы «присутствуя» в воображении зрителя, оказывает давление на совесть героя, дает повод для раскаяния.*

«Маленький принц» из другого сюжета, это образ несвершившейся мечты Антуана. Призрачное видение, мираж человека, одурманенного любовью, в мечтах и в действительности. Такие эпизоды проходят в лучах прожекторов. Трудный случай, но зрелищный. В нашем сюжете есть место и чувствам, и поступкам, во всяком случае и для Консуэлы. Застигнув Антуана с Луизой во время их встречи в Алжире, не сумев отомстить сопернице, она в сердцах ломает кортик — *символ, мираж обещанного сына.*

Если бы миражи могли показывать наши закоулки подсознания, это был бы самый правдивый театр на свете! Мы увидели бы сокровенные мысли, истинно драматичные моменты наших переживаний как при расставании, так и при выслушивании лжи.

Унижение и самоунижение — самые отвратительные моменты нашей жизни. Мы-то себя со стороны не видим, если кого-то обидим своими действиями, и сами будем долго переживать, если нас заденут каким-то образом. Я сожалею, что тема космонавтики, взятая для либретто, трудна для откровенного «разговора» со зрителями. И понимаю, что с образом главной героини сюжета — Валентиной, нельзя обращаться вольно, но я нашел жизненные эпизоды с намерениями, открытыми для наполнения танцем через ее окружение — с атмосферой унижения властными людьми.

Если Берия из кабинета Сталина пятится в поклоне, то в приемной, глотнув воздуха, он преобразуется на глазах подчиненных. В конструкторском бюро Берия нагло предлагает женщине randevu в присутствии ее мужа,

награждая их за согласие. Унижение людей происходит на глазах сослуживцев. И у Васильева герой балета «Анюта» — Модест Алексеич, топчет души мелких чиновников, натурально шагая по их телам, как по живому ковру. Хотя незадолго до этого сам был объектом унижения на их глазах.

Это месть прошедшего через унижительную процедуру.

Авторы сюжетов применили схожий прием с разной окраской события — просто сменили акценты и не ждут каких-либо претензий друг от друга.

Предательство, измена, клятвопреступление одноментным ситуационным приемом не бывает. Значит, были предпосылки, мысли, просчеты в воспитании или дело не обошлось без **провокации**.

Обознаться сходством облика или при смене одежды, возраста и **заблуждаться**, принимая двойника, близнеца, похожего за подлинное лицо. **Воровство** от кошельков до детей, чужих невест — обыденные ситуационные происшествия, которые могут добавить и курьезные моменты в сценическое событие. Ведь можно в пеленки завернуть и поросенка.

Мошенничество и симуляция — приемы обмана. Они появились в обиходе человека с незапамятных времен.

А чем же мы занимаемся на сцене?

Тем же самым, чем занимаются иллюзионисты — создаем иллюзию жизни в танцевальной пластике. Только иллюзионисты откровенны изначально и, объявляя свое выступление, как бы предупреждают зрителей: «Вас сейчас будут обманывать, а вы попытайтесь догадаться, в чем секрет явного мошенничества!»

И мы обманываемся с восторгом.

Обман, связанный с самоубийством? Тоже прием.

Трагические развязки событий часто используется в сюжетах даже в виде фарса. Таковыми могут быть эпизоды якобы отравления грибами — прием явной симуляции или демонстрация попытки самоубийства у колодца героиней несчастной любви.

Бывший ухажер подсматривает, но его заметят и попытаются сбросить в колодец для устрашения (это — возможный *повтор трагического действия комическим*).

Если с приемом мошенничества у нас особых проблем не возникает, тогда как быть с **приемами розыгрыша**,

с куклами и с «котом в мешке»? Приходится их тоже надевать собственным местом в композиционных приемах.

Все это есть в наших сюжетах: «Жекебай», «Сюрприз» и «Приключения Омара Хайяма». Особенно в тех сюжетах, где есть сокрытие истинных целей, в том числе и в балете «Лебединое озеро», где действует Одиллия — кукла Ротбарта. Композиционными приемами мошенничества, плутовства и розыгрыша в изустных рассказах авторы историй пользуются давно, а в письменной литературе они появились, начиная с походов Ходжи Насреддина, Хасан-Шумана, мошенницы Зейнаб на Востоке и с плутовских рассказов о Хромом бесе на Западе.

Прием соблазнения, искушения внешностью, ремеслом, наградой, славой, богатством или высоким статусом (стать в будущем женой принца) применяется и в жизни, и в литературно-сценических произведениях. И там, и здесь обещание успеха, счастья или безоблачного будущего.

А где гарантия?

Прием соблазна очень часто предваряет возможный обман с приобретением «кота в мешке» или сюрприза под чадрой. И, казалось бы, находится в одной связке с приемом обмана и розыгрыша. Но бывают исключения, когда обещания выполняются! Нельзя забывать про случаи, *когда человек соблазняется сам*. Значит, этот прием может быть самостоятельным элементом сюжета. И пример для размышления: во всех русских сказках герой из народа — объект для обмана и наживы. Неужели доверчивость — черта характера народа, замеченная сказочниками? А вы за собой ничего подобного не замечали?

И в наши годы мошенническая и бандитская героиня является частью книжных сюжетов, тогда как применение маски в сюжете — это внешнее **портретное перевоплощение** персонажа. Будь это грим или пластичные полумаски, которые изменяют облик героя. Применение **масок** в балетах «Лебединое озеро» — Ротбарт, «Эсмеральда» — Квазимодо оправданно. Это зрелищный прием, облегчающий труд артиста, позволяющий мгновенно менять облик персонажа. Такую маску может надеть артистка — подстава в сюжете «Ночь любви в Мерве», которой надо изобразить безобразную старуху.

Наш диалог с читателем о композиционных приемах продолжим *африканскими танцевальными масками*.

Конечно, можно было бы обойтись и без них, но в 30-х годах прошлого столетия началось увлечение в Европе масками и ритмами Африки. Ритмами, не обязательно в музыке, *на масках четко прослеживаются ритмы линий, ритм обрядовых танцев.*

Как заметил один поэт: *на белых пришельцев, на «людей без кожи», так в Африке называли колонизаторов, глядели величественные и загадочные ритуальные маски. Загадочные, как сама Африка. На масках мимолетные выражения скорби, печали, радости, гнева, страха и даже ненависти. Но нет среди них масок, где прочитывается покорность.* На некоторых — крик израненной души.

В произведениях африканских авторов и в танцах чувствуется, что там продолжается борьба за свободу, которая им до сих пор снится. Не остаются они равнодушными к неравенству женщин, не только среди арабского населения, но и в Нигерии и других странах, проявляя недовольство многоженством своих отцов...

А вот это для меня — новость. Оказывается, мы очень самоуверенны в знаниях африканской души.

Любовь они называют *«нежной страстью»*, а казалось бы — *знойная Африка!* Нет там черно-белых тонов. Надо бы нам научиться видеть полутона за яркими масками. И богам своим (у многих племен свой бог) они имеют право сказать: *«Довольно в раю блаженствовать, появившись и в нашем аду».* Сюжет балета «Тропкою грома» композитора К. Караева был навеян романом П. Абрахамсона, выросшего в трущобах Йоганнесбурга (ЮАР).

Эх-ма! Своих-то, российских современных героев хореографы не могут вывести на сцену и, не мудрствуя лукаво, берутся за африканские темы?!

Но как бы то ни было, к нам экспрессивные маски пришли из Африки, а из Древней Греции — типовые. Но из Африки-то современные! Оглянитесь на разрисованные лица спортивных фанатов, разноцветные «Ирокезы» или прически, состоящие из десятков косичек. Откуда они?

Пластические полумаски делают черты лица более крупными. Это уже не нарисованные веснушки, не приклеенный нос, который может внезапно отвалиться.

Первым масштабным приемом, требующим для себя отдельной картины, был пролог, и **наплывы** когда-то были

наиболее современными приемами хореографов. Необходимость для сценического действия этих испытанных временем приемов еще не поставлена под сомнение, как бы ни считались они устаревшими. Их возможности не исчерпаны.

Хореографы, пользуясь наплывами, отправляют героев в фантастические дали, в миражи памяти, в мечту, в небытие. О них мы говорили много, только добавим, что путешествия по времени и подобные им контрасты создают конструкцию эпизода и расширяют смысл произведения.

И возвращаюсь к гениальной поэме Александра Пушкина «Руслан и Людмила».

Герой произведения — Руслан, до встречи с волшебником сражается вроде бы с «тенями» истинного виновника. Также как и современный детектив, ведет поиск «черного кота в темной комнате», натываясь попутно на подозрительных, но невиновных лиц, от контакта с которыми даже получает пользу. Известно и то, что в те годы еще не было детективной формы произведений — борьбы с таинственным и неизвестным, кроме сказок.

Значит:

- *два столетия тому назад автор сломал традиции и нашел новаторскую форму изложения — детективную (может, я ошибаюсь, но не обижусь, если меня поправят искусствоведы);*
- *разделил сюжетные линии, продолжая повествование в двух плоскостях с одной точки отчета;*
- *произвел сенсационную для того времени подачу материала, где свадьба проходит как заставка — пролог, а воровство невесты становится стилевым украшением поэмы, очень современным и по нашим меркам.*

Ныне журналисты широко пользуются композиционным штампом — прологом, называя ее «заставкой», «шапкой», или выделяют интригующую мысль в тексте крупным шрифтом, в рамке.

Делаю для себя вывод: *композиционные приемы и способы впервые появляются в жизненных обстоятельствах или в сочинениях авторов, но если каким-то из них находят практическое применение другие авторы, они становятся сценическим приемом, понятным зрителям и необходимым нам — авторам.*

Некоторые хореографы — авангардисты конца XX века якобы создавали даже стилевые приемы своего времени, с лексикой модного на этот период танца, а если рассмотреть строго эти новации, там найдете остаточные следы «взломаченного и раскоряченного» рок-н-ролла, невыворотного модерна и наметки на «диско и брейк», когда танцующие выделываются или вертятся на полу. Но смысл сюжета и сам танец как таковой выхолащивался, и западная публика постепенно охладевала к этим изыскам. Российский зритель был всегда равнодушен к подобным постановкам, и мне не приходилось слышать восторженных отзывов от «непросвещенных» зрителей. *Я сам не стесняюсь спрашивать или просить помощи в понимании сюжета на просмотре спектакля. Не говорю сидящим рядом зрителям, что имею какое-то отношение к балетному искусству. Тогда они говорят правду. Это — важно.*

Спортивная гимнастика продолжает накапливать свои танцевальные достижения, предлагая поклонникам эмоциональные потрясения, а ведь среди них те же зрители балетных спектаклей!

В спортивных номерах появляются художественные образы, даже там, где они выступают со своими традиционными снарядами (предметами). В них порой не бывает сюжета, но есть чувства и настроение. Зрителям ничего не объясняют, объявляя только название номера. Зато есть эстетика и трюки, пластика образного «Я» и эмоции. Именно это интересует публику: «Хлеба и зрелищ!» — я повторяю лозунг толпы без иронии.

Не могу сказать с уверенностью, точнее — не знаю, есть ли у людей другой национальности песня, схожая по смыслу с русской, где девушка сознается: «Говорила мама мне, что *любовь обманная*», добавляя в конце, — Ах, мама, как же ты была права!

Знаем ведь, не глупые дети, что природа в нас заложила это чувство с притяжением к другому полу на уровне инстинкта, чтобы в итоге происходило элементарное продолжение рода человеческого. Люди сами украсили любовь множеством красивых историй и в собственных переживаниях ищут необыкновенность. Каждая народность внесла в любовь свои краски, вкусы, символы, ритуалы и причуды. В чем только не изощряются люди, чтобы это чувство у них имело

собственный оттенок. Хотя в душе посмеиваются, зная, что финал у всех один: «Это чудо великое — дети». А французы иронизируют поговоркой: *«Брак по любви — веселые ночи да грустные дни»*.

Казалось бы, шутка, но авторам тоже полезно иногда снимать розовые очки.

Вот они, повторяющиеся из века в век способы и приемы **поэтизации чувств** и инстинктов, заложенных природой: в стихах, песнях, рассказах и бесчисленных нравоучительных примерах, которые авторы повторяют, соглашаясь с моральными установками общества. Верим и надеемся, что это так.

Люди проходят этот вековечный путь любви, и каждое новое поколение повторяет слова той песни, где любовь — *обманная*. Потерпев неудачу в одной, кинется к другой, как говорят на Руси: «наступая на одни и те же грабли». А что делать? Человечество ничего другого не придумало.

Значит, в жизни не только все течет, все изменяется, а чаще всего *все новое возникает с опорой на старое*. У древних поэтов, у того же Омара Хайяма, звучит в стихах мысль о том, что *в комочке праха сером под ногою ты раздавил сиявший юный глаз...* Страшновато после этих слов ставить ногу на землю, но куда не денешься — надо ходить.

И ходим, не смотрим под ноги, наступаем... давим. Влываемся в живых. Может, на кого-то наступим.

Поэтизация и гиперболизация действительности — это стремление к преувеличению. Как ни парадоксально, но они родственны своими крайностями, от ослепительно прекрасного до чудовищно ужасного. В красках поэзии и гиперболы нет клеветы и лести по отношению к жизни, есть только прием преувеличения, элементарный художественно-композиционный прием. Будь это легенда, лирика, драма или комедия, но доведенная порой до гротеска или абсурда. Случается, когда кто-то сокрушается годы спустя, разочаровавшись в любви: и куда только мои глаза глядели? Все туда же, на свою любовь.

Иной раз приходится сожалеть, что герою в действительной жизни не удалось оставить для истории что-либо интересное зрителю, кроме своего поступка, и тогда на помощь автору может прийти легенда. А легенда — ближайшая родственница сказки, где торжествуют справедливость,

человеческое достоинство и принципы гуманизма. **В легенде допускаются изменения действительности.**

Именно такими приемами пользовался датский писатель Э. Гофман, добавляя к своим историям и сказкам прозу жизни с фантазийными красками. Следует заметить, что он *применял в своих сюжетах гиперболизацию или поэтизацию быта, вне которого не может существовать герой сюжета.* Например, балет «Щелкунчик», где оживают детские игрушки.

Наши либретто: «Солнечный клоун», «Скандалист», «Сюрприз» и сказка Чаплина «Слепая цветочница» тоже примеры такого рода — бытовые истории.

Качественная установка к образу героя, к которой относятся *режиссерские сверхзадачи и системы сквозных действий, определяющие авторскую позицию,* помогают ему в окраске многих событий. Особенно в «заказных» произведениях. И совсем не обязательно, чтобы это был «политический» заказ или постановка к юбилейной дате. Автор имеет право высказать свою позицию через мораль сюжета и социально-художественную «заостренность», *подбирая эпизоды и поступки, отвечающие его замыслу.*

Древние авторы эпических произведений (легенд) всегда тяготели к изображению индивидуума, но не массы. Пример тому — поединки, предваряющие битву. А дружина? Безликая масса.

В легендах, даже в отдельных эпизодах участники поединка — личности. И по похожести у разных народов это не заимствование, а типологические параллели со схожими мотивами и композиционными моделями.

Я качественную установку выделил отдельным приемом, потому что в «чистом виде» его нельзя отнести к поэтизации и гиперболизации. *Это — нравственная позиция автора-постановщика. Его личная оценка поступков героев произведения, с расчетом на господствующую моральную модель личности в сознании большинства зрителей.*

Конечно, автор может дать своим героям любую окраску, но сценическое произведение поддерживается днями зрителей или заказчиков, но более всего посещением зрителей. Поэтому *автор будет «заигрывать» со зрителями.* И чтобы показать главным героем «массу», сократит время поединка, согласуясь с нравами общества.

Все мы порой поступаем именно так.

С приемом качественной установки, казалось бы, труднее работать над образами равновеликих героев, но... в сюжете «Последний день империи» мы ее опробовали и убедились, что при удачно найденных образных деталях она действительно помогает в творческом процессе. И в этом сюжете предоставляем возможность зрителю выбрать своего героя, поэтому финал спектакля выстраиваем на домысливании. Там нет явной точки. Нет авторского указания на свою политическую позицию. Есть размышление о потерянных жизнях в борьбе за власть. И все!

Для того чтобы услышать в симфонии «Весна священная» и увидеть зарождение жизни, точнее, чувственности на земле, не через надуманных героев Адама и Еву (мужчину и женщину), а первобытную страсть, надо было музыканту быть русским, хореографу — французом. И тот, и другой были эмоциональными людьми¹. Но в музыке все же, не секс! Там слышится открытость светлому будущему и поступь к чему-то прогрессивному.

В чем заключалось пробуждение чувств в сюжете балетмейстера? Неужели только в том, чтобы «желание» первых людей передалось первобытной массе? Но масса... откуда она появилась, если изначально был создан один человек и женщина из его ребра? Значит, масса — это неиспользованная Создателем глина, которая сама по себе ожила от страсти и превратилась в людей? Видимо, чувственная идея автора подвела его к сочинению своего варианта библейской истории человечества. Похвально!

Конечно, можно себе представить симфонию Стравинского пробуждением страстей, символической весной человечества, но и в Библии человек создается с животной страстью (наши голые пращурсы вкусили «яблоко» из любопытства, без признания в любви), только позднее появятся чувства стыда, любви и т. д. Можно закрыть глаза и сказать, спрятавшись за удобной формулировкой, что «Весна священная» создавалась балетмейстером по библейским мотивам... Вроде бы, так. Главное, балет сделан откровенно и кому-то нравится!

Это символизм в композиционных приемах хореографа.
Вообще-то реализм и символизм — друзья или враги?

¹ Композитор И. Стравинский, хореография М. Бежара.

Я думаю, что мы не зря рассматривали в теме «Танцевальная миниатюра» *символы*, уютно устроившиеся между терминами «Сюжетный танец» и «Пантомима». Значит, там им и место.

Теперь можно дать более полный ответ на извечный вопрос о роли символов и пантомимы в сюжетном танце: *«Без символической пластики и пантомимы, без символических ритуалов и событий, наполненных символическими действиями, невозможно построить и понять смысл танцевального сюжета».*

Поэтика балета — это не только поэтика движений и красоты рисунка танца. Я убеждался, что *в композиции сюжета символы эпизодов, с контрастом картин, создают поэтичные краски, являясь частями целого.* Будь это, бал — символ праздника или парад — демонстрация силы и преданности, государственные и религиозные праздники — ритуал приверженности и предпочтения, суд — символ защиты и наказания. Свидания, любовные игры и ревность — символы развития чувств, а также десятки других жизненных символических действий, наполненных зрелищным и назидательным смыслом.

А мораль со смыслом произведения — символ совести, закладывается, как правило, в кульминацию эпизода или в финальную сцену. Не обязательно в виде феерии или трагедии героев.

Обсудим один из видов композиционного приема — **финал, оставленный для домысливания зрителю.**

Можно ли применить немую сцену из комедии Гоголя «Ревизор» в других балетах? Да. В сюжете либретто «Белокурый Иосиф» все будет зависеть от постановщика и героев последней сцены — матери и брошенного ею когда-то сына, которого вырастила еврейская семья.

Куда будут направлены глаза Иосифа? Что будет выражать его фигура?

Мы помним, что Иосиф опустился на колени рядом с матерью, которая была у его ног... но если даже в бессильной ярости, не зная как поступить, он будет бить кулаками по земле...

Если выпрямится и устремит свой взор к залу в поиске ответа, это будет немой сценой, потому что зрители не получат ответ на вопрос: «Что же решил Иосиф?»

Он на коленях, и мать надеется на что-то... занавес.

В сюжете «Барабашка», стук в дверь... силуэт отца в полупрозрачном проеме двери. Мальчик делает только один шаг к нему навстречу, но бабушка в растерянности — не ей решать вопрос соединения семьи. Мать в кресле с мокрым полотенцем на голове...

Немая сцена. Занавес.

Финал балета «Бахчисарайский фонтан» — сцена на площади и у фонтана, где зрителям не совсем ясно, что же произошло с Гиреем? К телу Марии не кидался. Видимого сигнала на казнь Заремы не подавал. Кого он оплакивает? Редко кто поверит словам критиков в перерождение грубого властелина в романтика любви... в собственном гареме.

Все три финала оставлены на домысливание зрителю.

Домысливание дает возможность зрителю на догадку или поиск собственного решения проблемы и может применяться в развитии действий и не только в финале произведения. В таких случаях для кого-то авторитетен двуликий Янус, а российской душе может вспомниться Баба-Яга с Добрым молодцем, где в завязке их взаимоотношений авторами применен **прием приближения с умолчанием**. Когда-то сказочники прятали свои намеки на царственных особ, защищая себя, предоставляя слушателям возможность делать собственные выводы о Добре и Зле. Мы тоже применили приемы умолчания с намеками в массовых сценах в сюжете «Звезда Давида» и в поступке клоуна, который прикрывает своим телом пингвина, сбежавшего от дрессировщика.

С клоуном, и особенно с датчанами, защитившими своих земляков — людей другой национальности, а королева своих подданных — тут все ясно: интернационалисты выступают сторонниками добра, националисты — зла. И клоун в наших глазах — Добрый молодец, а в глазах дрессировщика... или тех же артистов цирка?

Вот так оно часто в жизни и происходит!

Мы-то, как авторы, только показываем какие-то жизненные конфликты в пластике, где даем правдивую эмоциональную окраску и апологетам зла, для которых выделенные нами положительные моменты — зло.

Хотя в танце, где в предложенных эпизодах видна открытость намерений, какое уж тут умолчание! Все выложено, как на прилавок магазина. Но *среди зрителей люди с разными жизненными позициями, для которых авторский*

взгляд не играет никакой роли. Поэтому для кого-то из зрителей авторский прием осуждения — добро и зло в одном клубке — может быть неприемлемым. Хотя в балете «Жизель» право осуждения поступка принца передано зрителям.

А что скажут они?

Нельзя со сцены воспитывать зрителей. Авторы и зрителей воспитывает жизнь и их окружение.

Даже упрек Сергею во время отъезда Айседоры: «Опять с бутылкой...» автор сюжета передает героине, которую зрители не видят, но как бы ее представляют.

Вспомним финал балета «Ревизор» с темой взяточничества. Там должна была быть *немая сцена с заложенным смыслом, вынесенным на суд зрителей.* Это — самосуд зарвавшихся чиновников, с полной растерянностью перед предстоящим пересмотром взаимоотношений в чиновничьей среде. Потому что раскрылись друг перед другом, особенно перед Городничим. *Появившийся ревизор обличителем* — артист в облике Николая Гоголя — *наступает* на них, а с *отступающих мздоимцев опадает одежда* — шкура. Художественное решение балетмейстера вроде бы зрелищное, но при этом смысл композиционного приема автора комедии — финал с оцепенением, оставленный для домысливания зрителю, поменялся на **прием прямого осуждения** по системе Станиславского.

И как бы автор балета ни считал свой вариант творческой находкой, российский зритель, прекрасно знающий смысл гениального творения Гоголя с немой сценой, заложенный в пьесу, такую трактовку композиционного приема не воспринял. *Нельзя режиссерским наскоком перекраивать смысловую развязку спектакля.*

Мы, сжимая время, только *нарушали закон трех единств.* Надежду Крупскую показали в Казани — сюжет «Последний день империи», и Консуэла женила на себе Антуана в Испании — «Ему улыбались звезды», но нареканий не ждем.

А эпизод в танце «Блоха», где парни «потеряли из виду» девушку-пигалицу и, шутя, ищут на полу? Это-то что?

Потери, поиск и находка — самый распространенный *событийный прием*, с множеством эпизодов.

Часто во время творческих споров произносятся вместе два слова: приемы и способы, предполагая, что каждое из

них имеет свое предназначение, а кто-то считает их синонимами.

Но мы-то уже опробовали первое из них — *десятками самых разных видов!* И заметили, что некоторые *композиционные*, а фактически *жизненные приемы* представляют собой комплекс эпизодов, где каждый из них может отражаться *цепочкой ситуационных или событийных символов*.

Ситуационным приемом может служить эпизод *подглядывания* поваром за переодевающейся женщиной в либретто «Мадам Н», потому что на подглядывании все действия для участников эпизода заканчиваются без последствий. А неудачное *подглядывание* прерванного утопления женщины у колодца может закончиться *имитацией утрашения* бывшего ухажера, с угрозой сбросить в колодец. Это — **событийный прием** с продолжением. Или известные вам примеры *путешествий и приключений*, которые начинаются со сборов. Потом проводы, отъезд, посещение каких-то мест, возвращение и сюрпризы в будуаре — «Путешествия Одиссея». А без неожиданностей по возвращении домой в балете «Пер Гюнт».

Казалось бы, не в словах суть, но мы осторожно попытались в теме «Драматургия танца» предложить вам определение и для термина *художественный способ*, которым хореографы *пользуются при образной окраске действий персонажа*. А герой может быть грубым, жестоким, доброжелательным или ласковым — с разными **поведенческими действиями** в танцевальной пластике. Это может быть и *комплексом образных действий*, когда кто-то повел себя каким-то образом при каких-то обстоятельствах. Художники тоже изображают людей в различных позах, в застывших мгновениях поведенческих действий. Создают свои картины в полутонах или мазками, черно-белыми и цветными абстрактными пятнами, не считаясь с чьим-либо мнением. И прячут в способах окраски свои *-измы*: реализм, натурализм, бытописание и всякого рода изокривизмы. А приемы модерна, разве не такие же?

Вполне возможно, что в сценических событиях определившийся способ окраски эмоционально-зрелищных моментов для балетмейстера является основным компонентом в композиции эпизода. Достигается он поиском перчинки или изюминки в пластике, которую постановщику надо

найти. У Леонардо да Винчи в знаменитой картине «Улыбка Джоконды» использован прием с притягательной внешностью обыкновенной женщины, а изюминка спрятана в окраске, в полутонах загадочной улыбки, в ее поведении.

И у хореографов способов зрелищного воздействия через участников и свидетелей сценического конфликта тоже много. Она в элементах жадности или показной щедрости, в пластике убеждения и соблазнения, запугивания и сопротивления, защиты, лести и насилия, от помпезного почитания до пренебрежительного отношения и в массе тому подобного. Значит, принцип применения способа окраски событий и героев очень прост — нужно уметь соединять танцевальную пластику с элементами бытовой поведенческой пластики, не увлекаясь пантомимой.

Нам удалось определиться с художественными приемами, но закралось сомнение, что **способы действенно-пластической окраски участников эпизодов в событиях**, а есть еще *способы воздействия на зрителей!* самостоятельной темой в хореографической литературе до сих пор не проработаны. Хотя любовные чувства и страсти исхожены вдоль и поперек.

А есть ли необходимость в *способах окраски эпизодов и в способах воздействия на зрителей*, если каждый хореограф имеет собственную палитру? Есть ли необходимость в разработке *композиции эпизода*? Хотя бы понять, нужна ли она?

Да, в какой-то степени необходимость в ней есть, если преподавателям предмета «Искусство балетмейстера» и критикам приходится анализировать чьи-то удачные или спорные фрагменты с действующими лицами в постановках.

ГЛАВА 21

КОМПОЗИЦИЯ ЭПИЗОДА

Я предполагаю, что мы с вами должны обсудить способы воздействия на зрителей, которые спрятаны авторами в эпизодах. Всмотритесь в смысловые способы окраски событий и действующих лиц, в режиссуру эпизода и мораль произведения, которые тоже раскрываются в эпизодах. И обсудить связанную с ними тему сохранения классического наследия.

Диалог начнем с известных примеров из истории нравов.

Король Людовик XII решил поднять среди подданных авторитет церкви и заодно собственных владений простейшим способом. Он издал указ, по которому: «любой преследуемый разбойниками человек или преступник, избежавший каким-то чудом исполнения смертного приговора, *укрывшись в религиозных помещениях или во владениях короля, неприкосновенен. И находится под защитой церкви или короля до нового королевского решения. Может жить там без права покидать убежище*». Прекрасная окраска законов и нравов!

Придуманый Людовиком XII способ воздействия на подданных переняли позднее многие государства даже с иной господствующей религией. И первым, кто воспользовался возможностью описать его в литературе, был Виктор Гюго в романе «Собор парижской богоматери». Там же описан и способ его нарушения, и названы те, кто его нарушает.

Да-да, именно священники, суд и... особенно король, решая проблему без зазрения совести: «Забежавший в клетку пойман» и... «Король всегда прав».

Теперь нам стало понятно, что *способы воздействия на зрителя отличаются от способов окраски событий*

и действующих лиц в первую очередь воздействием на подсознание человека, готовя его поведенческие навыки к восприятию или исполнению каких-то жизненных законов и традиций, соблюдения нравов и т. д., порой на уровне инстинкта самосохранения. Хотя должны бы понимать подданные короля, что, избежав одного наказания, человек добровольно загоняет себя в тюремные условия существования, где его присутствию не будут рады. Люди во многих странах до сих пор ищут укрытие в церквях, мечетях и синагогах, в надежде на помощь и неприкосновенность. Но и там насилие и предательство. Там порой прячут кровавый арсенал преступники и террористы.

Прошло немалое время с дней премьеры «древних» произведений, а к некоторым из них не ослабевает интерес хореографов и зрителей. Они почему-то прожили на сцене десятки, сотни лет, несмотря на то, что за это время изменилось взгляды, традиции и устои. Главным образом ценности во взаимоотношениях людей, которые продолжают жить в изменяющейся среде обитания. Знаем о той атмосфере событий, где жили авторы и предки, и о том, что изменилось отношение к некоторым жизненно важным вопросам. Не все из нас это замечают, хотя факты порой лежат на поверхности перед глазами. Мы вроде знаем и понимаем, о чем идет речь, только память... почему-то молчит. Если и оглядываемся, видим крупные события, а переживания людей, их нравы?

Вот их-то в глубине веков мы не видим.

Из литературных источников, из жизненной практики мы знаем, что священники, проходя мимо увечных, неизлечимо больных и нищих, которые обитали на паперти и жили подавниями, не обращали на них внимания. Примелькались им эти лица, а в душе служители церкви явно презирали. И ныне к ним отношение не изменилось, потому что священники считают так: за то, что они пользуются возможностью существовать только благодаря близости к храму, благодаря терпимости служителей к *сырым и увечным* они должны быть благодарны церкви и приверженцам религии, которые содержат их. Подкармливают, отдают старую одежду, наиболее беззащитным из них *дают возможность пользоваться церковными приютами, которые построены на подавния прихожан.*

Священники-то сами живут на вторую часть евангельской цитаты о подаяниях: «Цезарю цезарево, *Богу богово*», имея в виду, что цезарево — это налоги, которые приходится отдавать в государственную казну, а *богово* — принадлежность церкви.

И закономерный вопрос: интересуют ли священников и прихожан картинки и мечты, которые витают в головах увечных и сирых? Неужели у них все помыслы примитивны: только о куске хлеба, теплом уголке, о случайно найденных деньгах?

Все мы, наверное, так думаем о них.

Жаль, что Виктор Гюго в своем романе главным действующим лицом указал в названии место действия — собор. Автор-балетмейстер Жюль Перро назначил главным действующим лицом Эсмеральду (вынес ее имя в название балета¹), которая в калекке — Квазимодо почувствовала человека, способного на самопожертвование, и воспользовалась его преданностью — направила к Фебу. А тому... не до цыганки.

Этот роман, позднее балет, кинофильмы и мюзикл с подобными темами, за два столетия каким-то образом подействовали на сознание зрителей. И не ошибусь, если скажу, что *мораль сюжета подействовала на жителей планеты Земля*.

И люди, пусть медленно, но начали менять свое отношение к *увечным*, замечая, что многие из них не теряют чувство собственного достоинства, стараются быть полезными обществу, обладают сильным духом. Утверждаясь как личность, могут служить реальным примером для тех, у которых и руки, и ноги целые, и вестибулярный аппарат работает нормально.

О чем можно говорить, если появились безногие покорители горных вершин, восхождение на которые не по силам многим. Безрукие устанавливают рекорды по плаванию.

Значит, **смысловая окраска событий в эпизодах**, связанная с нравами, где участвуют квазимоды (простите меня за это название, но и другое — инвалиды, не лучше), должна учитываться. Обязана учитываться, чтобы продолжались

¹ Либретто и постановка Ж. Перро, музыка Ц. Пуни — Р. Дриго. Премьера состоялась 1844 году в Лондоне, а в 1848 году в России.

адекватные способы воздействия и на современных зрителей. Потому что с парадоксальными изменениями в сегодняшних именах нарицательных можно свихнуться. Теперь донкихотством называют поступки людей со странностями, в чем-то наивных и способных на безумные поступки, не соизмеряющих свои силы и возможности для выполнения, в общем-то, добрых помыслов. А когда-то поступки Дон Кихота были примером бескорыстного подвижничества. Но почему-то и сегодня на мюзикл «Notre-Dame de Paris¹» не достать билетов, где Квазимодо романтизмом своей души берет современных зрителей за живое. В основном молодежь, которую повидавшие виды старики считают людьми с падшими нравами.

Во дворе XXI век.

Вчерашние «калики сирые» получают награды. Становятся чемпионами в своих видах спорта. Безногий атлет на стальных ходулях бежит наравне с олимпийскими атлетами, перегоняя их, а мы — здоровые и сильные, смотрим затаив дыхание этот бег и... остаемся на стороне бегуна, когда судейство начинает оспаривать его результат, мотивируя свое решение тем, что ходули, прикрепленные к обрубкам голеней паралимпийца, пружинистые. Вот ведь как!

Но ноги-то у него без стальных «ступней и щиколоток» — живые! Неполноценные. А по результатам бега — золотые.

Может, попытки хореографов с перелицовкой старых сюжетов на современный лад вызваны тем, что они не могут придумать новые, с событиями близкими к нашим дням? Если придирчиво присмотреться к главному персонажу либретто «Скандалист», предложенного нами, то в нем можно увидеть другого известного зрителям героя — Фигаро, которому только подмигни — он уже здесь, а если другие позовут, тут же окажется там. Скандалист «благодарные» события выжидает, готовый к услужению «милым» дамам, зарабатывая в кулачных дуэлях нужные для сочувствия сигареты и шишки.

И сразу возникают сомнения у людей разных взглядов в спорах, связанных с проблемой бережного отношения к классическому наследию. Нужны ли они, заслуживают ли этого?

¹ Это и есть тот самый «Собор парижской богоматери».

А-а, вот оно что! Оказывается, тема и мораль сюжета все еще актуальны, только древние авторы что-то сделали не так, как надо бы сделать по нынешним временам, потому что... и здесь может появиться любое обоснование. Даже могут сказать, что авторы не разжевали нам моральные истины. Допускаю, что сказывается плохое знание современными зрителями древних историй с *нравами времени и окраской произведения*.

Значит, надо досказать!

Нечто схожее происходит и в сознании хореографа, решившего заняться перестановкой известного сюжета. Предчувствуя возможность найти себя в избитой или чьей-то актуальной теме, вдумчивый хореограф не будет поступать как начинающий биолог, который, заметив восхитительный экземпляр бабочки, тут же кинется, как дитя, ловить ее руками.

Профессионал воспользуется приемом — накроет сачком.

Конечно, ловля любого летающего существа — поступок грубый и жестокий. Тем более если потом порхающее существо окажется припшпиленным в чьей-либо коллекции иголкой. Зато у бабочки крылышки останутся целыми, и рисунок на них не испортится. Сохранится в первозданном виде.

Произойдет подобное и с балетами, если сохранять их в виде записи со всеми первоначальными эпизодами и смысловыми ценностями, забытыми нами — потомками.

Но без живых исполнителей балеты умирают.

Бывает, что хореографы настолько осовременивают сюжет, что сказ древних старателей-рудодокопов, записанный писателем на Урале в начале XX века, представляют себе так, будто эти сказочные события могли происходить и при его жизни. Не факт, конечно, но такая окраска событий могла привидеться и самому Павлу Бажову, когда сабля жандарма или револьвер были выразительней скампели¹. Поэтому балет «Каменный цветок» в новой редакции (композитор С. Прокофьев, балетмейстер А. Петров, Екатеринбургский театр оперы и балета, 2007 г.) зрители восприняли с пониманием.

¹ Скампель — плоское долото, инструмент каменотеса и скульптора.

Хореографы, создающие ремейки классических произведений с сохранением сюжета в границах первоисточника, могут соизмерить свои фантазии с опытом этого балетмейстера. Екатеринбургский вариант «Каменного цветка» — произведение наших дней, поэтому говорить об ее исторической ценности не приходится, потому что рано к ней прицениваться как к музейной редкости.

Но есть возможность оценить окраску событий нового балетного спектакля и сравнить его с первым «живым» танцевальным вариантом уральского сказа.

Постановка одноименного балета с сюжетом Бажова была осуществлена балетмейстером Юрием Григоровичем в 1957 году, с премьерой на сцене Большого театра. На сегодняшний день балет сохранился в репертуаре нескольких театров.

В памяти зрителей одного поколения запечатлелся образ героев с окраской Юрия Григоровича, где действие происходит как бы «в некотором царстве, в некотором государстве», без уточнения времени, когда происходили эти события. Тогда как у зрителей, увидевших вариант сказа Андрея Петрова, действуют вроде бы те же самые Данила, Катерина и Северьян, но с атрибутами иного времени, связанного с годами предреволюционного брожения, активным участником которого был и сам автор сказа Павел Бажов без револьвера в руках. Во времена предреволюционного сказа надежда была только на некую силу — иносказательную. И карающей силой стала малахитовая ящерка — Хозяйка медной горы, которая была кормилицей и угнетательницей рудокопов и старателей, живших мечтой о находке такого цельного куска муарового малахита, из которого мастеровые камнерезного цеха изготовят вероятно красивый каменный цветок.

Казалось бы, никто не искушал мастеровых получением титулов «заслуженный или народный камнерез» за мастерство при изготовлении малахитовой чаши, не соблазнял их государственными наградами, как это делали царствующие семьи, *воспитывая рыцарский дух у своих подданных* из числа дворян. Зато высокий статус умельца, секретыработанной техники обработки хрупкого декоративного камня, передаваемые из поколения в поколение, ценились и хозяевами — заводчиками — очень высоко. Павел Бажов,

применив в сказе *прием искушения ремеслом*, приравнял труд мастера каменных дел — Данилы — к художественному творчеству.

Автор воспользовался одним из **способов воздействия на зрителя** — *моральной защиты мастерового человека* от цинизма приказчиков, с намеком на эксплуататоров.

При этом сказочник в год написания сказа учел и то, что революционно настроенное правительство поднимало значение пролетариата, точнее, трудящихся, мастеровых и рабочих в жизни страны на высокую ступень, возносило их на пьедестал почета. А театр и литература — это проверенные **атрибуты воздействия на зрителя** и читателя, потому и востребованы. И тут, кстати, подросла система Станиславского и подсказала режиссерам и балетмейстерам дополнительный **способ усиления воздействия** на зрителей при постановке произведений с *окраской сквозными действиями и сверхзадачами героев с идеологическим подтекстом*.

А если так, как только появлялась необходимость в отрицательном герое, так сразу хан или кулак, а в положительных героях значились батраки и Стеньки Разина бунтари-разбойники, почти что революционеры.

Но... что было, то было.

Однако вспомним наиболее известные *приемы воздействия на зрителей* последних лет, которые благополучно перешли в сюжеты балетов не только где-то там, но и в России!

В балетах «Чайковский» Бориса Эйфмана и «Лебединое озеро» Метью Борна был сделан *расчет на чувственную окраску героев и на интерес зрителей* — представителей секс-меньшинств. Странники подобной ориентации вкладывают деньги на популяризацию своих причуд, покупая билеты и поднимая ажиотаж при постановке спектакля своим кумиром. У них есть и прикрытие — *защита прав человека*.

Во многих спектаклях, где применены подобные варианты способов воздействия на зрителей, просматривается и *авторская позиция* с учетом появившихся возможностей для реализации своих увлечений и помыслов.

Мы знаем о том, что некоторые хореографы шокирующих методов творчества в исторических балетах выпускают на сцену в образе Одетты-Одиллии мужчину с неестественно нежными повадками, с угловатыми формами увальня

в стае мужиковатых лебедей. Но как-то не стыкуются пачки с экстравагантными «птицами». Не лучшим образом выглядят и танцовщики-лебеди у другого хореографа с волосатыми лосинами — ногами сатира. Разве что оригинально для кого-то.

Можно было бы не обращать внимания на эти постановки, но в их финалах явно отсутствует смысловой подтекст.

То, что мужчины-лебеди с принцем улетают в никуда, не оставив след в жизни человечества, это и ежику понятно... Прибежала бы мать принца на опустевший берег и упала в глубокий обморок, или случился инфаркт с летальным исходом, потому что прервалась наследственная передача власти, появилась бы логика в финале, смысл и мораль произведения. Но балетмейстер призывает к неестественной для мироустройства морали — вымирать! Не оставляя потомство.

А кого не устроит *защита своих граждан в других странах?* Поэтому, чувствуя защищенность, иные люди ведут себя вызывающе, потому что уверены: страна не выдаст под суд другого государства, где иные моральные ценности, где законы трактуют их поведение иначе. Бывает, что спасают своих людей ценой возможных потерь, допустим, теряя жизни наемных солдат или представителей страны, не ожидавшей нападения. Но это показательные акты спасения своих граждан, поднимающие собственный имидж, или акты возмездия тем народам, которые не уважают поведение пришельцев.

БАЛЕТ «КАМЕННЫЙ ЦВЕТОК»

Теперь мы можем говорить все что угодно по поводу способов окраски сказочных событий Юрием Григоровичем. Но должны бы помнить о времени появления балета. О годах, *когда труженика и мастерового чествовали*. Поэтому появилась у балетмейстера *окраска событий ремеслом*. Присутствуют в сюжете специфические приемы скульптора, тогда как *каменные изделия — вазы* обрабатывались на станках.

По сравнению с балетными героями тех лет у Григоровича все персонажи появились *с правом собственного голоса*, заложенного в танцевальную пластику. При этом современные хореографы приучают зрителей к таким *чувственным*

сюжетам, где одна пара без перерыва выкладывается на сцене по 15–20 минут до изнеможения в танце, а зрителям вместо воздушной пластики преподносят (на телевизионном экране крупным планом это видно) — не капли, а ручьи пота...

А я продолжу рассуждения с похода в библиотеку, чтобы освежить память чтением первоисточника.

Конечно, сразу бросилась в глаза разница в сюжете сказов и либретто. Посочувствовал первому сценаристу, чьи образы увидели свет рампы, пройдя через руки музыканта и постановщика. И лишь потом посмотрел «живой» спектакль предпенсионного возраста.

Первое действие

Было заметно, что Данила *недоволен своей работой*, нет подходящего камня для исполнения задумки. А дела с Катериной идут к свадьбе (дуэт без вариаций), которую они справили в своей избе.

В разгар веселья появляется приказчик Северьян с подручными. Вроде бы за каменной чашей пришел, но «липнет» к Катерине за спиной камнереза и, покуражившись, уходит.

У Данилы — *работе все время*. Катерина пытается вывести его из гнетущих мыслей, но и она устала ждать внимание к себе... в сердцах уходит. Следом за ней, грохнув вазу об пол, уходит из дому и Данила.

Змеиная гора. Откуда ни возьмись — малахитовая ящерка. Она, хоть и пугает его, но дает надежду попасть в ее каменные владения.

Данила бродит в недрах горы, а ящерка среди изобилия поделочных камней преобразуется иногда в человеческий облик Хозяйки. Предлагая свое разноцветное великолепие, пытается привлечь внимание к ней самой, являясь к нему привлекательной женщиной.

Но душа мастерового в поиске нужного ему камня...

Второе действие

Данила трудится среди каменного богатства, а ящерка, которая появляется в человеческом облики, сердцем не принимает.

Катерина истомилась в одиночестве. Явившего незваным гостем Северьяна гонит от себя, даже пригрозила пройтись серпом по... шее. И сама ушла из опостылевшей избы.

Ярмарка в поселке старателей. Северьян «гуляет» от души, а тут еще нагрянули цыгане... Под горячую руку попала ему и Катерина, но *откуда ни возьмись появилась Хозяйка медной горы* и поманила Северьяна за собой. Подручные, испугавшись, сбежали, а приказчик за неуважение к Хозяйке поплатился — пропал в горах.

А что с Данилой? Попала все же Катерина во владения Хозяйки. Удалось ей вернуть себе Данилу и мастерового к людям.

Вот и вся история, рассказанная в танцевальной пластике Юрием Григоровичем.

Автор либретто «Каменного цветка» не стал связывать себя балетными стандартами, не показал в экспозиции, согласно неторопливому сказу Бажова, юность Данилы в услужении в господском доме. Потом подпаском... при стаде.

Не коров же выпускать на сцену, чтобы показать увлеченность Данилы, когда он вместо присмотра за ними разглядывает красивых букашек и вьющуюся траву-мураву. Сказано и о том, что он играл на дуде душевно — *стандарт окраски героев из народа*, а вечерами девушки просили его наиграть незнакомые мелодии, которые тревожили их сердца. Но случилось так, что за потерянных коров Данилу наказали — выпороли и отправили учеником к камнерезу, потому что было у него влечение к красивой линии, к рисунку.

И плести бы ему малахитовые узоры в хороводе девчат в балете, если хореографы из песни «А мы просо сеяли» сочиняли будто бы ритуальные танцы с показом трудовых навыков, да что-то не стал сценарист с балетмейстером мудрствовать, обошелся без юности героя. Собрал из разных сказов Бажова житейские истории, надумал конфликты для Катерины с придуманным Северьяном, а в *мораль сюжета* заложил простую мысль автора сказа, что есть защита мастеровому человеку в образе природы-матушки — Хозяйки медной горы, для которой и барин не указ.

Вот это в балетном сюжете есть.

Не рискнул автор для наполнения сюжета и с некой уральской кадрили, зная, что кадрили старатели и камнерезы на вечеринках не отплясывали, а питерскому барину, приехавшему на прииски после *столичных кадрилей*, плясать с крепостными было зазорно, хотя красивых женщин мимо себя не пропускал. И еще я не представляю себе

ярмарку без богатых купцов. Без щедрой награды приказчику хозяином или купцом. Без циничного разделения награды Северьяном: половиной суммы наградит себя, вторую половину раздаст мастерам, выкатив бочку с вином. И... гуляй рабочая свобода!

Вот когда зрелищно съехала бы «крыша» у него от чувства власти над людьми. Хозяин или купец уважил, мастеровым глаза залил. Что еще надо? Ведь все довольны.

Более поздний автор балетного сюжета — Андрей Петров эти события увидел со своей «колокольни» в иных красках.

В *прологе* она — Хозяйка медной горы, с несметными богатствами — *Муза камнерезов и рудокопов*, подбрасывающая мастерам творческие муки видением каменного цветка — чаши каменной, если найдут рудокопы нужный камень... да вот беда, не каждому в жизни везет. Кого-то может и раздавить камень-гора своей тяжестью.

И Данила в недрах горы ищет подходящую жилу в одной пластике с рудокопами, и нехитрый обед приносят женщины к старателям — все так, как виделось балетмейстеру Фокину — *герои и народ в единстве формы и пластики...*

Не вижу смысла пересказывать весь сюжет в постановке Петрова. Я балет, как и многие зрители, увидел только один раз, *глазами зрителя*, надеясь на первое впечатление, и от новой редакции был вправе ожидать вдумчивое прочтение.

И дождался.

Северьян со своими приспешниками очень похож на зарвавшегося хозяйчика с современными телохранителями. И цыганка-гадалка, предсказавшая приказчику близкую беду, на наших глазах превращается в ящерицу. Мало того, *показала свою волшебную силу*, помучила Северьяна от души. Заковала его ноги каменной тяжестью, повелев напоследок скалам: «раздавить!» И огнеушки-поскакушки появляются у людей перед глазами, когда у человека «горит» душа. Они мерещатся сполохами манящих огней, которые могут привести туда, куда мечталось, или погубить. Таким увидел я жестокий и сказочный мир Павла Бажова у сказочника Андрея Петрова.

И поверил в *сказ о творческих устремлениях Данилы*.

Способы действенной окраски поведения участников событий у балетмейстера Петрова на первый взгляд

кажутся обыденными. Но для зрителя важна мораль произведения, надежда на благополучное завершение чьих-то страданий, потому что опять на Руси становится актуальной надежда мастеровых на «Ящерку». Ведь ныне приказчики и хозяева с телохранителями уже злобствуют в стиле Северьяна, сидя в теплых кабинетах и имея средства на кутеж, подкупают для проведения досуга дочерей старателей и мастеровых.

Может, именно такой взгляд на происходящие события в стране заставил автора нового прочтения сюжета приблизить «Каменный цветок» к нашим дням зрелищностью наказания?

Постановка балета была осуществлена Петровым в год, когда одноименный спектакль продолжает жить на сценах других театров, и жив действующий балетмейстер. Значит, постановщик занимался не сохранением наследия. Отнюдь...

Это не что иное как творческая конкуренция.

На такой поступок осмелится не каждый. А критика? Существует большая разница между возможностью критиковать проделанную работу постановщиком и чьей-то способностью на поединок с открытым забралом. Не с кем-нибудь, а с признанным мэтром хореографии конца XX и начала XXI века — балетмейстером Григоровичем. Когда на суд зрителей и профессионалов хореограф А. Петров вынес иной вариант, это... поступок.

Вы сможете назвать поименно тех, кто осмелился на подобное? То-то и оно, не сможете!

Не хочу спорить по поводу творческих приемов разных по стилю хореографов, потому что в случае с балетом «Каменный цветок» вопрос о его сохранении произведением исторического наследия не ставился и пока не предвидится. Тем более после свежей редакции сказа Бажова.

* * *

Я со всей серьезностью отнесся к новой для меня теме, связанной со способами воздействия на зрителей, с направленной окраской эпизодов и действующих лиц. Чтобы потом приступить к самой главной по нынешним временам теме — *сохранению классического наследия*. И думаю, что в дальнейшем мне и вам понадобятся *режиссерские методы работы*.

В этой теме нам без них не обойтись.

Как бы критики ни подходили предвзято к постановкам первых авторов, я в чем-то согласен с ними. Первые творения хореографов чуть-чуть поизносились, потеряли былую прелесть новизны, не отвечают каким-то современным реалиям, хотя некоторые прожили более века! Но вы знаете имена нескольких десятков хореографов, чьи творения сошли со сцены в «детском возрасте» при жизни постановщика всего лишь после двух-трех и более показов.

Вот их-то нет смысла критиковать, они забыты.

А те балеты, которые еще живут на сцене, нуждаются в помощи. И в какой-то степени ею может стать мудрая критика и... **режиссура в эпизодах.**

Профессия режиссера среди театральных профессий появилась не вдруг. Жрецы первых ритуальных действий в малых племенах как-то справлялись со своими обязанностями без помощников, а в крупных поселениях добавилась людская масса, потребовалась необходимость в специалистах. Их брали в помощь священнослужителям, в цеха по изготовлению различных ритуальных атрибутов организаторами мероприятий. Наиболее впечатляющими должны были быть траурные ритуалы, посвященные вождям, или помпезные — божеству.

Поэтому назовем организаторов мероприятий сразу по современному — **режиссерами массовых зрелищ.**

Самые первые из них были выходцами из среды священников, потому что знали доподлинно «сюжеты жизни святых» и смысл в преклонении тем или иным потусторонним богам и небожителям, которым эти мероприятия посвящались. Они более других имели возможность продумать заранее и обеспечить активных участников нужной символикой: атрибутами, костюмами, шумовым сопровождением (ритмом барабанов, звоном колоколов). С главным требованием организатору, чтобы свидетели действия, стало быть, зрители, прониклись определенным настроением во время священнодействия.

Но способы воздействия, полученные по наследству, сами по себе не работают, также как и подписанный сторонами договор. Бумага не умеет работать. Должны уметь работать стороны, подписавшие документ. Поэтому режиссеры держат нос по ветру, прислушиваясь к веяниям времени,

и корректируют свои фантазии, поговаривая о независимой окраске произведений, в которые внесли свое видение, забывая, что текст пьесы получен со стороны. Конечно, они имеют право выбора сюжетов из имеющихся в наличии произведений драматургов, но всегда помнят, что за религиозными мероприятиями бдительно следит руководство епархии, а за светскими представлениями представители властной структуры и цензоры.

Значит, есть она, есть — самоцензура режиссера в рамках дозволенного! И в зависимости от того, к какому «лагерю» он себя относит, выбирает те или иные цвета радуги в проработке эпизода, *используя поэтизированные или гиперболизированные сверхзадачи и сквозные действия*. Потому что чувствует, что окраску мероприятий оценивают не только зрители. И надеется, что заказчики по итогам мероприятий подкормят его грантами и премиями. Порой государство награждает даже частные театры, казалось бы, независимые от его финансовой поддержки, чтобы они работали с оглядкой и своевольничали в рамках дозволенного.

Я только что нелицеприятно отозвался о режиссерах, в какой-то степени и о коллегах режиссеров — балетмейстерах. Но сказанные слова относятся не только к режиссерам драмы. Хоть политика в балете дело неподъемное, но и в окраску балетных сюжетов вмешивалась цензура.

Мы знаем, что режиссер не сочиняет спектакль — мероприятие. Он создает окраску в действиях, в эпизодах. И... чтобы никому не было обидно, скажем так: «Занимается окраской всего спектакля, ищет способы воздействия на зрителя». И у каждого из них есть репертуарный список осуществленных постановок, где преобладают спектакли, естественно, классические. Достойные нашему времени, значит, проверенные. Это спектакли-лидеры, не уклонившиеся от фарватера отечественного искусства, якобы откликающиеся на запросы зрительного зала.

Не упрощая и не демонизируя роль режиссера в работе над спектаклем, не перечисляя его обязанности по работе с творческим коллективом, с художественным и техническим персоналом, представим себе задумку балетмейстера по сохранению или перестановке какого-то балета без названия.

Безусловно, работа начнется с убеждения творческого коллектива, что вмешательство назрело. Обновленный вариант будет намного лучше старого, потому что у него есть замысел и опыт. Не забудет сказать о востребованности темы зрителями, об актуальности, ярком характере героя, об остроте приключений. О возможной самоокупаемости, портативности, удобстве для гастролей — спектакль может исполняться половиной состава театра, когда вторая занята репетициями.

Хотя причина может быть банальной, в желании дать весомую роль своему протеже, который ярко покажет себя в главном конфликте. А все события, раздробленные по эпизодам — работа, связанная с их окраской ради главного героя, поэтому красками станут образные действия остальных артистов. В каждом эпизоде все равно будут даны ответы на вопросы: «Что здесь произошло?» и «Что будет дальше?», на которые ответят все в образе действующих лиц. И от того, насколько ответы убедительны, зависит **эмоциональная правда события**. Но мизансцены должны отвечать не только художественной правде, главная задача режиссера и артистов заключается в *выразительности каждого эпизода*, то есть в художественно раскрытой *атмосфере события*.

Будем считать, что ознакомление с видением обновленного сюжета балетмейстером в коллективе произошло.

Если во время читок пьесы и застольных репетиций в драматическом театре режиссер перекладывает часть своей работы на актера, настраивая его на самостоятельный *поиск деталей характера — поведения героя*, так называемыми **режиссерскими манками**, за которое может *зацепиться актерское воображение*, то балетмейстеру приходится всю действенную пластику придумывать самому. Но так же, как и режиссеру драмы, надо следить, чтобы малейшие изменения в действиях одного касались каждого участвующего в эпизоде. А для этого ему надо бы перенять постановочные *способы танцевально-пластической окраски событий* Льва Иванова.

На словах это получается у всех, на деле не у каждого.

Но забудем о муках, продолжим рабочий процесс.

Далее режиссеры драмы проводят репетиции на сцене или в репетиционном зале с *условными выгородками*.

Только в границах близких к сценическим, они могут приступить к работе над **ключевыми и подсобными мизансценами**, к *разводке актеров по площадке*, к *рисунку перемещений в эпизоде*. А балетмейстеру, шутка ли, приходится сочинять смысловое наполнение ключевых и проходных эпизодов, с действенно-пластическим текстом для всех мизансцен, *подчиняя фантазию ритмам и тональности музыки*.

Если *балетмейстеры пластику действий сочиняют в комплексе с движениями и рисунком*, то и режиссеры насмеливаются вставлять иногда собственные фразы — **режиссерские врезки** — короткие эмоционально-действенные фрагменты в текст драматурга. Скажите на милость: кому не понравится увидеть собственные творения, пусть фрагментами, в работе какого-то мэтра, которые не предполагались у него как у автора пьесы? Хотя непредусмотренные автором обстоятельства и необоснованные изменения порой приводят к вульгаризации, к насилию над известным зрителю сюжетом. Но такое случается сплошь и рядом.

Завершая мизансценирование эпизодов, режиссеры драмтеатров вместе с актерами приступают к **поиску «зерна» в характере героев**, для того чтобы, появляясь в каком бы то ни было эпизоде, персонажи были узнаваемыми своей походкой, характерным жестом, интонацией, поведением и т. д.

Но в увлечении поиском «зерна» с *явочной чертой характера для каждого персонажа* есть опасность появления однозначных по яркости эмоций, а это как бряцание на одной струне, на одной ноте. Значит, события и характеры не должны быть эмоционально одинаковыми как в стихах (в танце), так и в прозе (в действенных эпизодах). Потому что излишнее форсирование эмоций столь же губительно, как утомительные своей пустотой сцены, где вроде бы рвутся в клочья страсти, но нет в них поэзии, а еще хуже — танцевальной реакции окружающих.

Я не хочу перечислять набившие оскомину иные режиссерские и актерские термины, применяемые при работе над ролью, считая их рабочим инструментарием организатора действий — режиссера. Инструменты есть у каждого специалиста, и они в чем-то похожи по способу применения, только называются по-разному. У скульптора — скарапель,

у столяра — долото, а у слесаря — зубило. Специалисты ими убирают лишнее, чтобы получилось декоративное или унитарное изделие.

Режиссеры зрелищных мероприятий, изучая опыт предшественников, могли передавать по наследству *способы воздействия на толпу и способы накачки эпизодов эмоциями*. При правильном и комплексном их применении достигался запланированный эмоциональный контакт между всеми участниками мероприятия — исполнителями и зрителями.

Некоторые балеты и концертные миниатюры нуждаются в защите, но чтобы они могли выживать, *подпитываясь зрительским интересом и рублем*, с ними кто-то что-то должен сделать.

Хотелось бы для лечения старческих недугов использовать только терапевтические, щадящие приемы, а в каких-то случаях приемы пластической хирургии, не трогая скелет, основу спектакля. Но всегда ли это удастся?

Кто может рассказать о неудачных творцах новых версий каких-то балетов, о специалистах, которые «помогли уйти со сцены» пусть не шедеврам, но балетам с интересными сюжетами? Теперь-то зачем? Кому нужны эти печальные повести? Забыты постановщики и потерянные балеты. А для того, чтобы проделать работу реаниматора в щадящем режиме, каждому нуждающемуся в «лечении» нужен свой подход, свое «лекарство». В каком-то из балетов надо бы обновить форму танца. В сюжет другого внести перчинку, остроту. А в третьем — дополнить сюжет какими-то поступками, иначе скукота выставит зрителей из зала. Значит, одному нужен талантливый хореограф, другому режиссер-балетмейстер, а совсем уж дряхлому, как бы ни было жалко — архивариус.

Вот тут-то и понадобится система К. Станиславского, с которой в готовый текст исторического балета внесется режиссерское видение, и спектакль станет востребованным зрителями. *Пользуясь способами режиссерской практики, хореографы обновят смысловую окраску эпизодов и действующих лиц*, смогут сделать их интересным для наших современников, *разрабатывая танцевально-пластические мизансцены*, заменив ими стародавние — пантомимические.

Говоря по совести, балетмейстер всегда ищет способ воздействия на зрителя, применяя определенную окраску для героев или событий, к которым питает симпатию, и совершенно иные для сцен, связанных с отрицательными персонажами, не жалея черных красок.

Вот, оказывается, как режиссер-балетмейстер зарабатывает свой хлеб.

И мы испытали какие-то приемы работы режиссера с сюжетами балетов «Лебединое озеро» и «Бахчисарайский фонтан», делая это такими же способами, которыми *режиссеры дорабатывают не растолкованные автором эпизоды*, наполняя их жизнью, рисунком мизансцен и смысловой пластикой души действующих лиц.

БАЛЕТ «БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН»

Способами окраски событий занимался и балетмейстер Ростислав Захаров при постановке «Бахчисарайского фонтана», уделяя образному танцу меньше внимания, чем следовало бы, создав статичным героем хана Гирея, размазывая декоративные картины, как масло на хлеб. У него в эпилоге трогательно звучит романс Гурилева «К фонтану бахчисарайского дворца» — словесно-текстовое наполнение — явный способ воздействия на зрителя. А во время исполнения романса вокалисткой на авансцене высвечивается только одинокая фигура скорбящего Гирея у фонтана... спиной к зрителю.

Хотя игра спиной, повторимся, *динамика пластической игры артиста драмы своим телом — спиной*, считается в театральной практике одной из вершин актерского мастерства, но многоминутное лицезрение окаменевшей фигуры Гирея — зрелище унылое и абсолютно не балетное. Это, скорее всего, разглядывание парковой скульптуры с тыльной стороны.

Все способы окраски событий — *режиссерские мизансцены* Ростислава Захарова всегда были заметными из зала.

Три четверти века прошло с премьеры балета на сцене Мариинского театра в 1934 году. Позднее со сцен сорока десятков театров разных стран герои бахчисарайской драмы потихоньку уходили «на пенсию» и сейчас в нескольких театрах доживают свой неполный век. Последняя постановка академического варианта осуществилась несколько лет тому назад на родине Захарова, в Астрахани.

Одному из авторов этой книги посчастливилось поработать с мэтром хореографии, когда тот готовил коллектив Фрунзенского, ныне Кыргызского театра оперы и балета к декаде киргизского искусства в Москве в 1965 году. Ростислав Захаров вносил свое режиссерское видение в оперу «Манас» и успел поставить два сольных концертных номера. Одним из номеров был «Сентиментальный вальс», поставленный на одного из авторов, в котором он применил большое количество воздушных и акробатически сложных поддержек, сочиняя в любимой им форме танца, в деми-классике.

И что бы ни говорилось в критических статьях о творческих приемах Захарова, но только в одном балете «Бахчисарайский фонтан» он впервые в балетмейстерской практике:

— Драматизировал события, сменив акценты по всей цепочке событий первоисточника — поэмы Александра Пушкина.

— Ввел действующих лиц: Нурали, Вацлава, отца Марии дополнительной окраской окружения хана Гирея, которые могли быть в действительной жизни у прототипа этого образа.

— У главных действующих лиц (только в сценах Бахчисарая) образные вариации и характеризующие их действия предшествуют дуэтам, что очень важно и по логике событий. Такая постановка дуэтов Захаровым было новаторским шагом в хореографии.

— Смог создать гаремные сцены без эротических излишеств, и как знать, живи он в наше время, может, применил бы иные способы окраски эпизода, заставив Гирея наскакивать на Марию петушком, распуская руки хозяина борделя личного пользования. Но конкурентную борьбу женщин за внимание общего мужа не показал, хотя неоднократно пытался повлиять на атмосферу событий.

Наиболее заметный режиссерский промах, допущенный им, был в излишне затянутом финале спектакля. Режиссеры в таких случаях приговаривают так: *Если в финале нет яркой развязки, потерян конец*. Что у него и произошло. А может, Захаров старался оправдать предназначение профессии режиссера, которого обучают искусству раскрытия души и морали, но не все у него получалось так, как хотелось бы? Не смог раскрыть душевные переживания

Гирея, спрятав его лицо от зрителей в финале спектакля. Не смог объяснить, в чем была мораль поступка хозяина гарема.

Прорабатывание **перспективы действий**, которую мы упоминали в «Драматургии танца» — тоже режиссерская работа. Откровенно приближая к зрителю трудный эпизод с внутренними фрагментами, режиссер должен вводить его в событие через переживания, поведение героя и световую окраску эпизода, растолковывая местные обычаи и нравы *с контрастом в действиях персонажей*. Главным образом потому, что мы живем по стандартам нашей морали, не зная иной.

О том, где он что-то перемудрил или недоговорил, нами сказано достаточно в предыдущих темах, поэтому не будем на них останавливаться. Для нас важнее то, что он смог или не смог сделать как режиссер-балетмейстер. Это важнее.

Я не помню, применял ли Захаров при постановке оперных спектаклей с вокалистами термины: сквозные действия, вера в предполагаемые обстоятельства, сверхзадачи, перевоплощение и т. д. с поющими артистами, которых очень трудно заставить двигаться, или занимался поиском выразительных мизансцен? Но в записях тех лет отмечал, что *балетмейстеры в своей практике режиссерскими терминами не пользуются, а способы окраски применяют*.

Режиссеры — знатоки композиционных приемов и способов воздействия на зрителей, так же как жрецы, священники и массовики-затейники. При этом они, занимаясь окраской событий, применяют и пантомиму, прорабатывают перемещения действующих лиц — зрелищную составляющую эпизодов и спектакля. Участвуют в решении художественного оформления сцены, костюмов и шумовой окраской эпизодов, получая на руки готовый текст пьесы с авторскими ремарками.

Вправе ли они вносить серьезные изменения в текст и смысл авторского видения? Вроде бы, нет. Но... иногда поступают вольно, не считаясь с мнением даже живых авторов.

После сказанного напрашивается вывод, что **режиссура** — *это искусство одобрения или порицания движений человеческой души и морали общества*. И, правда, ведь режиссеров за что-то хвалят. Иногда за смелость. Прочитайте рецензии на спектакли, критические статьи, и редко

кого из них не называют новатором. Станиславского тоже хвалили в нашей стране за социальную заостренность в постановках, но не во всех странах воспринимали его систему универсальной. Значит, субъективная окраска может быть и неостребованной. Это — одна сторона режиссерской медали.

Другая сторона менее интересная. Оказывается, режиссер перекладывает часть своих функций, в частности по поиску «зерна» — *поведения и характерности героя*, на плечи актера *различными «манками»*, а это одно и то же, если бы балетмейстер передавал артисту балета сочинение танцевальной пластики. Уберите помпезные слова из определения режиссуры, как искусство одобрения и порицания движений человеческой души, и от творческой режиссерской системы остается голая *система организации постановочных репетиций*.

А это само по себе дело тоже важное в рабочем процессе.

Режиссеры выбирают ту или иную тему с расчетом на кассовый интерес — рынок диктует свои условия с актуальностью сюжета. Есть еще одна причина, по которой не появляются новые спектакли с современной темой — авторы... выжидают, а режиссерам выбирать не из чего. И *хореографы, получившие во время учебного процесса ориентиры на поиск сюжетов в литературных источниках, тоже не могут найти себя в огромном потоке современной информации*.

БАЛЕТ «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»

Все из тех постановщиков, кто хоть каким-то образом пытался внести новизну в сюжет балета «Лебединое озеро», сохраняя форму танца Льва Иванова, невольно обходили стороной недосказанный эпизод, где Одетта якобы рассказывает о том, как ее заколдовал злой гений.

В этом эпизоде нам удалось найти свое решение, не ломая музыкальную структуру сочинения Чайковского. Зато окраску производили режиссерскими способами — мизансценами. У нас колдун мог подменять Одетту или сам превратиться во что угодно, даже в корявый пень на прибрежной полосе.

Литературную версию изменений и дополнений различных фрагментов сюжета этой сказки вы найдете в «Драматургии танца». Но что за проблемы появляются у хореографов при сочинении эпизодов к историческим спектаклям?

Проблемы простые. Если предыдущий автор либретто и постановщик надумали героев рафинированными, без жизненных невзгод, они не станут интересными зрителям. Тем более, если авторы продолжают свои поиски, применяя систему облагораживания сквозными действиями и сверхзадачами, направленными в одну сторону, только в сторону положительного имиджа.

Тогда как герой народной быliny Илья Муромец — богатырь (тоже выдуманная личность), выслушивая жалобы на Соловья-разбойника, представляет себе, что встреча с ним будет не из легких. И конь его дрожит и спотыкается перед схваткой со злой силой. Даже в связанном состоянии Соловей-разбойник проявляет характер — отказывается повторить свои посвисты князю Владимиру. Только потом разбойник лишится буйной головы, предварительно уложив на землю княжеский двор... *И на фоне противодействия злу* автор быliny наделяет богатыря превосходством в силе.

Мы по примеру автора быliny попытались дать смысловую окраску Ротбарту, наделив его возможностью показать зрителям колдовские причуды. В этом проявится его сила. Воспользовались **способами окраски действующих лиц и смысловой окраской событий** там, где он принимает участие.

Вспомним, что же мы, изображая сценариста, добавили в сюжет балета «Лебединое озеро», какие внесли изменения.

Первое действие. В па-де-труа предложили заменить танцевальное действие танцевально-театрализованным балаганом, где друзья принца на празднике совершеннолетия показывают свои способности, демонстрируя королеве «домашнюю заготовку».

Повзрослевшему сыну королева дарит символ возмужания — арбалет. А когда она показывает сыну свое рукоделие, шут подменяет принца и «присаживается» к ней. Королева с опозданием замечает подмену, и... продолжается веселое шутовство с ручным батутом, с элементами клоунады и акробатики. А когда она заметит, что сын откровенно заигрывает с фрейлинами, вызывает гостей — сватов, которые по очереди выносят портреты невест, деликатно отодвигая в сторону конкурентов.

Второе действие. После своей короткой вариации колдун меняет обличие и предстает безобидным бургером,

живущим на берегу озера. Ротбарт выделяет из девичьего хора свою дочь Одиллию, но заметив, что принц и Одетта слишком увлеклись, начинает противодействие, подзывая Одиллию. Подменяет ею Одетту, а ту изгоняет, и возвращает свой истинный облик незаметно для принца. Беспечный принц уходит не оглядываясь.

Третье действие. Образные действия шута продолжатся его активным участием на смотринах, с осмеянием невест. У нас после просмотра портретов невест соблюдается последовательность событий в замке. И принц вместе с шутом участвует в ритуале с невестами, которые его не интересуют, поэтому может уйти, а королева начнет сердиться на шута и... будет замечена зрителями. А то сидела бы в образе статуи в окружении придворных весь третий акт.

Появление доброго дядюшки Ротбарта, в контрасте с тревожной музыкой, добавит зрителям беспокойство, а когда Ротбарт с хохотом покидает замок, зрители вновь увидят личину злого гения.

Четвертое действие. Хотелось бы увидеть маленькие кусочки чуда — освободившихся из плена девушек и сорванный принцем в борьбе с груди колдуна амулет с колдовской силой. Так же, как в русских сказках: поломали спрятанную «иголку», и сгинул злодей.

То, что нам удалось добавить или изменить, мелочь по сравнению с сюжетом балета, но для нас приятная.

И самое главное, *изменяя в эпизодах облик колдуна на дядюшку Ротбарта, мы даем возможность балетмейстеру обогатить пластику его образа. Что позволит оправданно изменять танцевальную пластику — формы танца* доброго бюргера и колдуна. Появится полярность у художественного персонажа в двух лицах. И все это на глазах у зрителя!

От этого зависит острота конфликта, значит, интерес и понимание зрителями загадок сюжета.

* * *

А теперь все внимание на другую сцену.

Балет «Эсмеральда» в постановке балетмейстера XXI века.

Любопытство, и не только оно, взяло верх, заставляя смотреть события, которые разворачиваются на сцене, где действуют Эсмеральда и Квазимодо в редакции Андрея Петрова.

Большинство зрителей могут посмотреть спектакль только один раз. Повторный просмотр — удел немногих.

Мы тоже не стали привередничать. Решили посмотреть балет на правах обыкновенных зрителей и вынести в своей душе из зала то, что выносят они — **первое впечатление**. Но в отличие от зрителей у нас был опыт работы по усилению окраски образов героев и атмосферы событий в балетах «Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан» и «Анюта».

Вспомнилось решение короля Людовика XII поднять среди подданных авторитет церкви и собственных владений простейшим способом: «любой человек или укrywшийся каким-то чудом преступник может избежать даже исполнения смертного приговора, находясь в храмах и во владениях короля. Он неприкосновенен до... нового решения короля».

Может жить хоть на крыше, в покои его все равно не запустят и кормить не обязаны. Но стоит человеку выйти за их пределы, он будет схвачен.

А сам сюжет романа сентиментален, в чем-то наивен. По *закону трех единств* все главные действия в нем происходят в одном месте — в соборе и рядом с ним, с небольшими отступлениями в историю, предваряющие главные события. Основное внимание уделено собору. После невероятно длинного вступления начинаются вкрапления с действиями героев.

Перед вами краткое содержание романа в стиле рекомендованных либретто с действиями героев, потому что авторская окраска событий и характеров в романе исчерпывающая.

СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ

Париж. Поэт Гренгуар, выступающий автором представления на площади, недоволен результатом. Попутно он увлекается танцовщицей-цыганкой, идет за ней по темным улицам и становится свидетелем нападения на нее двух неизвестных. Пытается помочь девушке, но отброшен мощным уродцем — Квазимодо. Гренгуар кричит о помощи. Цыганку, а это Эсмеральда, спасает капитан Феб со своими солдатами. Эсмеральда восхищена эпатажным красавцем-спасителем и, назвав себя, убегает. В это время сообщник уродца в длинном одеянии успевает скрыться.

Избитый неудачливыми похитителями Гренгуар попадает в логово бродяг и цыган. После издевательств его хотят повесить согласно своим ритуалам. От петли его спасает появившаяся кстати Эсмеральда, зная его причастность к ее спасению. Но условие, выставленное цыганским герцогом, такое: он должен пробыть ее мужем четыре года. Вот так, без каких-либо формальностей, Гренгуар — женатый человек!

Но... нареченная бродягами жена оставляет Гренгуара одного, заявив: она спасла его от петли, но быть женой не намерена.

Пойманного Фебом звонаря собора — Квазимодо приговаривают к позорному столбу с бичеванием плетью. После наказания ему удастся выжить.

Между капитаном Фебом и его кузиной Флер-де-Лис отношения не складываются, даже во время встречи с ней Феб загляделся на танцующую на площади Эсмеральду. И с башни собора на нее смотрит архидьякон Клод. В его глазах ненависть...

Феб по просьбе Флер подзывает Эсмеральду. Знатные дамы издеваются над ней, а цыганка узнает своего спасителя. Ее козочка складывает из рассыпанных букв алфавита имя капитана «Феб».

Флер падает в обморок.

Клод подзывает своего бывшего ученика Гренгуара, который участвует в выступлениях цыганки, и выясняет, что тот только исполняет роль мужа и партнера по уличным представлениям при Эсмеральде. Где-то здесь упоминается, что Квазимодо самый уродливый из представителей отверженных — «король уродов», без помпезных действий. Младший брат Клода, воспитанный священником после смерти богатых родителей, выклянчивает у него и пропивает деньги. И на этот раз братишка уходит в кабак с... Фебом! Знакомство Эсмеральды с Фебом, ее увлеченность им заинтересовало Клода. И, подловив подвыпившего Феба, подговаривает его, чтобы он встретился с Эсмеральдой и позволил подсмотреть за плату процесс любовной... утехы. И в то время, когда Феб приступает к раздеванию девушки, набрасывается на него с ножом.

Эсмеральду арестовывают как убийцу капитана.

Суд приговаривает цыганку к повешенью. Ее бросают в тюремную яму, куда приходит Клод, в котором она

узнает второго нападавшего на нее и убийцу Феба. Священник признается в своей страсти к ней. Это не любовь, если он с наслаждением присутствовал на суде и на пытках, видя ее обнаженной. Он явно сходит с ума, упиваясь самосудом и своей страстью. Предлагает спасение...

Эсмеральда отвергает его желание утолить страсть ценой ее согласия спастись от виселицы. Клод сообщает ей, что Феб умер от ран.

И надо же, монахиня, которая ненавидела цыган, выкравших когда-то ее малютку, особенно невзлюбила цыганку-танцовщицу, которая по годам была ровесницей украденной дочурки. Она узнает, что ненавистную ей цыганку — убийцу Феба будут казнить! Монахиня, проживая в келье этого же собора, пятнадцать лет хранила башмачок своей дочурки, и Клод, живущий в келье в этом же здании, подтвердил предстоящую казнь цыганки.

Монахиня готовится к возмездию проклятым ею цыганам.

Но Феб не умер и давно забыл об Эсмеральде. Вернулся к Флер, оказывая ей знаки внимания. С ее балкона они видят приготовления к казни какой-то цыганки. Во главе процессии архидьякон... предлагает Эсмеральде утоление своей страсти на обещание свободы, замечая на балконе Феба. Его заметила и Эсмеральда. Значит, он жив! Клод лжет!

Вдруг Квазимодо с криком «Убежище!» выхватывает из рук палачей девушку и скрывается за стенами собора. Здесь она неприкосновенна, здесь кончается человеческое правосудие.

Раздосадованный Клод сбрасывает с себя облачение священника, пытается убежать... от себя, ревнуя даже к толпе, которая увидела Эсмеральду полуобнаженной. Но возвращается в келью.

А в соборе у Эсмеральды дни проходят в спокойной обстановке. Ее навещает и поддерживает только влюбленный в нее Квазимодо, она же мечтает о красавце Фебе. Добродушный Квазимодо предлагает привести в келью Феба и, дождавшись, когда тот расстанется с Флер, сообщает ему, что его ожидает Эсмеральда. Но Феб уехал...

Квазимодо ухаживает за Эсмеральдой, спит на полу за ее дверью. Клод замечает его ухаживания и понимает, что только ее смерть разорвет душевные путы девственника-

священника. И ночью проникает к ней. Девушка в темноте узнает своего преследователя. На крик вбегает Квазимодо с тесаком в руке. Он не смеет убить своего покровителя, но и ревность священника на пределе — она никому не достанется.

И, придумав план, Клод подговаривает Гренгуара, чтобы цыгане и бродяги спасли Эсмеральду, напав на собор.

Толпа приступом берет собор, но Квазимодо защищается, сбрасывая с башен бревна и камни. Мушкетеры разгоняют толпу. Квазимодо не успевает спасти любимую, келья пуста... Это Клод с Гренгуаром уводят Эсмеральду из собора. И после мытарств оказываются на площади перед виселицей.

Клод ей предлагает выбор, он или виселица, но получен отказ, поэтому Клод передает Эсмеральду монахинь-затворнице, ненавидящей цыган. И... башмачок, сохранившийся в ладанке цыганки, совпадает с башмачком монашки, у которой выкрали цыгане дочь! Мать узнает ее и пытается спрятать, но в схватке убита, а девушку палач тащит к виселице.

Клод наблюдает с башни подготовку к казни, не замечая, что за его спиной стоит Квазимодо... Клод сброшен, Эсмеральда повешена, а вскоре прошла свадьба Феба с Флер.

Через год, в склепе, куда приносят казненных, находят два обнявшихся скелета. У скелета с искривленным хребтом шейные позвонки целые...

Значит, человек пришел сюда сам и умер рядом с ней.

Интересно, о чем размышлял первый сценарист балета — Жюль Перро? Какие эпизоды посчитал выполнимыми средствами танца. Что добавил от себя в сюжет? Что осталось в сюжете после встречи с композитором?

А пока вернемся к сюжету первоисточника, это — первое.

Роман Виктором Гюго написан в годы его литературного отрочества. Он сгустил краски по максимуму, не зная многого из жизни парижского «дна». Там могли быть и жестокость и повешения, но «Фестивали уродств» первым сценаристом придуманы, чтобы подчеркнуть пугающую внешность Квазимодо. Это — *усиление окраски образа героя его окружением.*

Второе, мы можем вспомнить и варианты спектакля прошлых лет — встряхнем свою память.



Рис. 29
«Эсмеральда». Фантазия автора

Для первого автора либретто лишними персонажами оказался бы брат Клода и монашка — мать Эсмеральды. Они сложны для воплощения и требуют объяснений для появления в сюжете. И главное, они заведомо не танцевальные персонажи. Хотя... в годы первой постановки спектакля этот вопрос остро не ставился. Даже в прологе у некой женщины цыгане воровали ребенка (Новосибирский ГАТОБ), и потом она нигде не показывалась, а на сцене Киргизского ГАТОБ Эсмеральду «сжигали» на костре как колдунью. Многие проблемы в прошлом решались пантомимическими способами или применяли сложные конструкции с вентилятором и подсветкой.

Что только не приходилось видеть из зрительного зала!

Разговор о композиции эпизода завершим обсуждением некоторых проблем, связанных с **сохранением исторического наследия** на примере с балетом «Эсмеральда».

Мы не ожидали от Андрея Петрова, воспитанного на благопристойном репертуаре, революционного или шокирую-

щего варианта известного балета. Хотя он предупредил нас не только о новом прочтении сюжета Виктора Гюго. В приватной беседе постановщик — балетмейстер Кремлевского балета ознакомил нас со своим *планом по внесению изменений* в атмосферу событий некоторых эпизодов в будущем:

— Теперь бы он сделал судилище танцевальным. Тогда у судь и приставов появились бы действенные вариации, а суд мог завершаться яростным мужским па-де-труа, где Клод присутствует вроде бы сторонним дирижером судилища, в тени, но от него пойдут сигналы к действующей тройке.

— Народ во время судилища мог бы в условных линиях «зала заседания» *танцевально реагировать групповыми перемещениями* на «реплики» судей (приемы Льва Иванова и Баланчина), тем более на приговор: «Казнить Эсмеральду»... И только во время вынесения приговора должна появиться символическая удавка. А народ? Если уж в романе люди осмелились на штурм собора, чтобы спасти героиню... показать это всплеском танцевально-действенных эмоций! Но королевские мушкетеры наведут порядок.

— Через годы после постановки спектакля балетмейстер: «представил себе Эсмеральду напористой, сомневаясь в образных красках героини как в романе, так и во всех редакциях балетных спектаклей. Таких девиц, как она, воспитанных в таборе, не теряющихся в обществе голытьбы перекатной, прошедших огни и воды улицы — сломить трудно. Они умеют держать удары судьбы, готовы к жестокости и предательству в любое время, а тут сплошные обмороки... Нельзя затягивать по времени опорное событие — встречу *эксцентричной Эсмеральды с Фебом у Флер*».

Петров продолжил свои рассуждения *образной цыганской окраской* народного танца — *характерного движения плечами*, которое мы привыкли связывать со звоном монист, привлекающих внимание мужчин. Эсмеральда, узнавая рядом с Флер понравившегося ей Феба, воспользуется опробованным способом, начнет «стелиться» перед ним, звеня монистами, как это делают женщины в таборе...

«...А теперь представьте себе раздражение цыганки, которая не испугалась знатных дам и предъявила Фебу шарф, подаренный ей! Ее настойчивая атака: вот она — я! вместе с нервной вибрацией плеч.

Она воспитана цыганами и других приемов воздействия на мужчин не знает. Попробуйте «поиграть» с цыганкой в Донжуана и, скорее всего, именно вы будете шокированы после ее ответа на ухаживание. А если она возжелает что-нибудь, окажетесь прижатым к стене, потеряете не только себя и... наличность. Надо всегда помнить о **взаимосвязи среды обитания с характером героя.**

Если сомневаетесь в моих словах, рискните!»

И получив эмоциональный настрой в беседе, в которой действующий балетмейстер впервые в моей жизни поделился своими творческими планами, я ушел в зрительный зал...

В нашей памяти, в памяти сегодняшних зрителей, не купивших программку к балету «Эсмеральда» не по жадности, а потому что одному из нас приходилось исполнять роль Клода, содержание балета было известно от увертюры до финала.

Что же изменилось в прочтении сюжета и в окраске образов главных героев в новых постановках, в частности у Петрова, в сюжете с Квазимодо и Эсмеральдой? И, не пересказывая содержание спектакля, *поделимся с вами первыми впечатлениями* — короткими **репликами**, связанными с окраской действующих лиц и эпизодов в балете «Эсмеральда».

— Образы Клода, Гренгуара и Квазимодо еще совсем недавно были неинтересными — пантомимическими и «ходячими», потому что поэтам, священникам, как и королевам, антраша веками были противопоказаны. Но взаимоотношения между мужчинами и женщинами всегда были наполнены действием. В балетных спектаклях они *поэтизированы и гиперболизированы* у каждого постановщика на свой лад. В реальной жизни ксендзы, падре и патеры, попы, муллы и прочие священнослужители свои любовные фантазии воплощают не хуже Дон Жуана или так называемого полового «гиганта». У многих из них многодетные семьи, значит, с мужскими обязанностями справляются и в ночной тишине преподобной супруге, наверное, шепчут не молитвы. Даже Омар Хайям в стихах это констатировал убедительно, сказав, что «ночами грешить, как известно, не грех». Что они и предпочитают делать. И Клод действует в темноте, прикрываясь капюшоном. Поэтому в страстных фантазиях в постановке Петрова ему видятся женщины, много

женщин, похожих на Эсмеральду. Он не лежит в истоме, а мечется в воображаемом экстазе.

Все *солисты балета* — исполнители прошлых образов Клода, Гренгуара и Квазимодо не смогли бы выполнить малой части, предложенной Петровым танцевальной лексикой. И могут вычеркнуть из своей биографии эти два слова — солист балета, если их назначали на эти роли только за внешность или артистическую самобытность. Может, кто-то из них смог бы исполнить какие-то из вариации, но пришлось бы артисту изрядно попытеть, выполняя фантазии хореографа и подтягивая технику исполнения до нынешнего уровня.

— Образы Флер и Феба вариационные и по сюжету пользуются традиционным «правом» на дуэты.

— Вариационные действия Гренгуара с дуэтом без взаимности могли бы завершаться вариацией юноши, перегородящего от страсти. В остальных эпизодах он просматривается у Гюго в услужении Клоду, без собственного голоса, зато у Петрова он — *танцевальный партнер Эсмеральды*. Она, не признавая поэта мужем, учит его... танцевать. Логично!

— Поэтизированные символы образного преобразования Квазимодо заложены в музыке и в пластике. Спасение им Эсмеральды от петли и сдерживание толпы фигурой одного священника перед собором — зрелищны. Трагическая гибель Квазимодо вынесена автором романа «за кадр». А танцевально решенный Петровым финал с попыткой «оживить» Эсмеральду и падающий с небес белый саван, накрывающий объятья смерти — прекрасное *смысловое завершение спектакля*.

То, что придумал Петров в финалах: **прием самообмана** героя с попыткой воскрешения Эсмеральды и **фантастическая расправа** над Северьяном в балете «Каменный цветок» — удивительно простые решения. У приказчика окаменели ноги, как в детской игре «Замри». Дальше делай с ним все, что заблагорассудится, а *подсказки у всех были перед глазами*.

— Оставлен без изменений смысл эпизода, где вместо вялых объяснений автором романа причины спасения Эсмеральды звонарем собора сценарист, он же первый постановщик — Жюль Перро, воспользовался *приемом передачи*

причины конфликта другому лицу — Эсмеральде. Она просит Феба отпустить напавшего на нее, спасает от тюрьмы и наказания. И в этом же эпизоде Феб дарит понравившейся цыганке шарф, подаренный ему невестой Флер. Вот оно — *влияние узнаваемого предмета на последующие действия*. То самое сценическое ружье, которое выстрелит в нужное время.

— И... самый спорный образ романа — Эсмеральда. Поэтому Петров решил продолжить работу над образом героини.

Я, как и Петров, не воспринимаю всерьез возражения хореографов, что Эсмеральда не цыганка по происхождению. Мол, она рождена светской женщиной, ушедшей в монахини. В действительности настоящие Маугли, привыкшие к борьбе за существование среди волков, и дети, воспитанные в атмосфере постоянной борьбы за власть, в обморок не падают.

По подобной причине Александр Пушкин не показал княжну Марию в поэме «Бахчисарайский фонтан» кисейной барышней, если у него Гирей «несчастную щадит... Ее унынье, слезы, стоны *тревожат хана крепкий сон*». Вот где правда — *Гирей в тревоге за нее!* Значит, смогла княжна стать старшей женой в гареме, хоть и «таяла как свеча» от скуки, не имея возможности блистать на балах и приемах.

Одно не понятно, что за странная болезнь подкосила «влюбленного» хана, жившего набегами к соседям, если Пушкин все же засомневался в сентиментальной окраске Гирея. Может, поэтому и балетмейстер Захаров искал варианты в сценах гарема? *Ведь тот, кто сомневается — ищет правду!*

Любой из критиков пытается изобразить из себя независимую личность. Якобы чей-либо авторитет для него не указ и не более чем звук, забывая, что за этим звуком порой стоит спектакль, придуманный автором, оплаченный зрителями, и с образными красками, взятыми другими хореографами в свою художественную палитру.

Каждый из популярных кинорежиссеров в интервью или в авторских статьях говорит о своей независимости от воздействий на него политических веяний и различных временных установок. А полистайте газеты, просмотрите ретроспективу избирательных кампаний, взгляните на список партийных президиумов и список приглашенных на

банкеты. И сами поймете, что влияние на их сознание и поведение продолжается. Только после выборных кампаний, где рекламировали партийные ценности и обещания, они переключаются на рекламу материальных и моральных ценностей, ругая себя в душе, если политические хлопоты оказались «неоплаченными».

Такова жизнь, если смотреть на нее глазами пессимиста.

Поневоле вспомнилась малахитовая ящерка: «Покажись! Помоги! Откликнись на мольбу оптимиста — Квазимодо, который надеялся спасти, оживить Эсмеральду вопреки предательству священников и самовластных королей».

Наверное, не субъективная блажь подтолкнула Андрея Петрова обновить и сказочные события именно в Екатеринбурге, на родине Павла Бажова, где на современных рудниках и заводах начинают надеяться на появление защитницы мастеровых рабочие люди, пусть даже в образе Хозяйки горы.

А взгляд Петрова на сюжет Гюго — это не прочтение каких-то эпизодов, на которые не обратили внимания предшественники. Конечно, у него много действенно-танцевальных наполнений образов, но более всего в **разработке эпизодов по смысловой окраске поступков**, понятных зрителям и *выполнимых в танцевальной пластике*. А это, в моем понимании, тот самый посмертный саван, *за несколько последних тактов объяснивший смысл безумного поступка Квазимодо с попыткой оживить в танце мертвую Эсмеральду*. В финале влюбленный умирает рядом с безвинно казненной девушкой.

В финале балета «Ромео и Джульетта» герои тоже умирают... лежа на ложе, трижды исполняя пантомимические предсмертные «арии». Более десяти минут, не ударив ножной об ножку, в балетном спектакле...

А зрителям приходится все это смотреть.

Безусловно, композиторы собственными приемами производят окраску событий и чувств в музыкальных периодах, на которые обращали особое внимание Голейзовский и Лопухов. Точно такими же *способами окраски поведения* своих героев пользуются и хореографы, работая над композицией эпизода, подчиняясь музыкальной фактуре, но с **правом изменения окраски эпизода** — литературно-музыкальной версии.

После сказанного хотелось бы немедленно приступить к «лечению» одряхлевших сюжетов, но предлагаю вам, вооружившись различными композиционными приемами и способами окраски событий и действующих лиц, сделать эту работу самим, подбирая способы воздействия на зрителей, как это делают современные хореографы и режиссеры.

А тема любви, предательства и верности в палитре балетмейстера, дарующего жизнь вечным сюжетам человеческого бытия с поиском современного смысла, будет обновляться вечно. Еще много творческих мук предстоит хореографам с сюжетом балета «Эсмеральда», чтобы приблизить ее к современному звучанию.

Наиболее востребованные хореографы становятся законодателями каких-то направлений в творчестве своих последователей, а в России преподавателями предмета «Искусство балетмейстера». Однако редко кто из них подвергает сомнению собственные ошибки и курьезы, предпочитая их замалчивать, и часто в мемуарах преподносит авторской находкой.

А как **профессор Андрей Петров говорит правду.**

После прочтения этой темы вы можете заявить, что все написанное мной о композиции сюжета и эпизода, о способах окраски событий вам знакомо. Попадались они вашим глазам фрагментами в чьих-то книгах, возникали в творческих спорах, лежат не озвученными мыслями в ваших блокнотах, а какие-то из них вы уже применили в постановках.

Я тоже так думаю: «Где-то я все это видел».

Мне сейчас многое стало понятным, хотя какие-то вопросы еще не улеглись в душе, не распределились по своим полочкам на стеллажах памяти. Английский поэт и художник Уильям Блейк тоже предполагал, что «сегодняшняя истина прежде была лишь догадкой», намекая на время, необходимое для осознания.

Поэтому я буду искать свои приемы и способы, присматриваться к находкам хореографов, надеясь, что со временем они найдут свое место среди других приемов. С благодарностью воспользуюсь вашим опытом. При этом постараюсь придумывать своих героев со свойственными им поступками, характерами и образными *поведенческими портретами*, не забывая о среде обитания.

ГЛАВА 22

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ В СЮЖЕТНОМ ТАНЦЕ

В книге И. Смирнова, которая явно предназначалась в помощь постановщикам миниатюр (сюжетных танцев), так же как и в книге Р. Захарова, композиционным приемам не отводится какое-либо место, они даже не упоминаются. Все внимание уделяется развитию логики рисунка танца и движений. При этом Смирнов заявляет, что *«балетмейстер должен знать специфику хореографической драматургии»*, не раскрывая смысла специфики, связанного с сюжетом. И описывает историю постановок и драматургию балетов с позиции *социалистического реализма*.

Но такая позиция не является универсальной.

Молодые люди XXI века социалистический реализм воспринимают как что-то надуманное. Поступки, переживания и чувства людей не могут выражать принципы какой-то идеологии. Бывает так, что в маленьком племени складываются справедливые отношения между людьми, но и там появляются «князьки», как в каждом цыганском таборе «бароны». Не может быть отдельного реализма для патрициев или плебеев. Он один на всех.

И композиционные приемы, почти что все, могут применяться как для крупных форм, так и для миниатюр. У них нет предпочтения к каким-либо временным установкам и вкусам.

Поэтому отнеситесь к ним непредвзято.

Выбирая темы для своих либретто, я планировал опробовать способы окраски событий и приемы, собранные в моем каталоге. И эта «директивность» чувствуется в некоторых наших сюжетах. Приемы — помощники автора, и в трудные минуты ими надо пользоваться. Вы не должны

стесняться, выбирая их для своих сюжетов, если какие-то из них уже были использованы вами или другими авторами.

Повторяйте время от времени: «Смени акценты».

И вы создадите свой сюжет, свою миниатюру.

Проанализируйте имеющиеся перед вашими глазами тексты наших балетных либретто, не торопитесь. Найдите в них известные нам, а теперь и вам композиционные приемы.

Если с приемами для крупных сценических форм вы более-менее разобрались, тогда задайтесь вопросом: можно ли успеть воспользоваться в трех-, пятиминутной миниатюре хотя бы одним из известных вам приемов?

Оказывается, можно. И практически всеми, отмеченными в предыдущей теме, кроме некоторых, масштабных.

Идентичные композиционные приемы применялись и продолжают применяться при сочинении хореографических миниатюр и концертных номеров.

Могу предложить вам элементарные примеры использования композиционных приемов для сюжетных танцев, вспоминая их в обратном порядке. А вы заодно проверьте свои сочинения, где и как их применили или смогли бы применить.

Я не вижу большой разницы, допустим, между веселой кодой и «немой сценой». В первом случае зрителям дается ощущение ликования или огорчения, а финалы для домысливания оставляют зрителя в недоумении, в растерянности или в загадочном предположении результатов действий героев сюжета. Прием прямого осуждения — таким завершением концертной миниатюры или эпизода высказываются моралисты. В любом случае они — наши стандартные композиционные шаблоны и мечта каждого автора в создании такого впечатляющего финала, которое потрясет зрителя и надолго останется в памяти.

Следующий пункт «по дороге назад» может вызвать у вас возражение: «Только символизму в сюжетной пляске делать нечего. Откуда он может появиться в народно-сценическом танце, где больше реализма? Не бывает там всяких композиционных причуд, кроме рисунка и движений. Это же народные танцы: лирические, шуточные, обрядовые, хороводы, переплясы и якобы фольклорные кадрили, танцы колдунов и т. д.»

Но в этих танцах многое выполняется по шаблону.

В кадрилиях, как правило, обыгрываются легкие заигрывания, рост (фактура) партнеров и партнерш. Обрядовые (свадебные, сезонные) танцы построены по схеме какого-то ритуала, по тексту песни, а это — символы и схема.

Не будем углубляться в подробности, такие моменты вы сами заметите без подсказок.

Если с поэтизацией событий вы согласитесь легко, ведь танцевальное искусство «дышит» лирикой и вы ее применяете всюду, то с гиперболизацией тоже не будете возражать... И только хотел перейти на другой прием, вспомнились ненароком: «Подхалим» Яacobсона, «Блоха» Надеждиной, всевозможные куклы... и «Петухи».

Значит, гротеск с гиперболой в сюжетных и образных танцах присутствует.

Зато детективная форма в сюжетном танце, скорее всего — нонсенс! Если бы не игры, где парень ищет свою девушку, которая прячется за подруг или ушла с другим. А детские игры: прятки и догонялки? Разве они не развивают наше умение прятаться, искать и догонять? Со своей экспозицией, где кто-то отворачивается, чтоб не подглядывать. С завязкой — все разбегаются, чтобы спрятаться. Далее пресечение возможности спрятавшимся добежать до условленного места — «укрытия». Поиск, до последнего из них, и победа или поражение ищущего. В этих играх, так же как и в воровстве ребенка, поиске и в расследовании царя Соломона, прячется явный детектив.

Оговорюсь еще раз: я постараюсь предлагать вам элементарные сюжеты к названным приемам, а вы вспоминайте и сочиняйте свои, более интересные варианты.

Маска, портретное перевоплощение... и *ряженные в обрядовых действиях*, когда в игровых моментах двое-трое из участников могут «выйти из маски», чтобы выяснить житейские взаимоотношения. А что... если кто-то из них поведет двойную игру и, выполняя обрядовые действия, слишком активно прижмет к фактурной «чертовке»? Но соперник не дремлет, заметил. Возникает скандал с петушиными наскоками на фоне ритуала! (Этот сюжет предлагаем читателям в подарок.)

И происходит разделение сюжетной линии.

Творить в танцевальном искусстве нужно без оглядки на авторитеты и без явного копирования чужих произведений,

где кто-то за нас хорошо поработал. Это подавляет самобытность автора в зародыше. Но если кто-то наметил направление, как в предложенном вам любовном конфликте во время ритуала, так это не будет чьей-то копией и вашу работу не назовут плагиатом. Это скажет лишь о том, что я не смог довести работу над этим сюжетом до композиционного плана, тогда как кто-то из вас смог ее довести до сцены. Вот и все! Я-то смотрю на концертные миниатюры как на плоды сиюминутного настроения.

Суд совести. Я затруднялся назвать его композиционным приемом, но и высказывание морали в произведениях искусствоведы почему-то считают очень древним композиционным приемом. Разница, на мой взгляд, только в одном: мораль — это господствующие в обществе нормы поведения, отступление от которых вызывает осуждение у одних или раздражение у ярых блюстителей принятых норм, а суд совести — результат переживаний одного из героев.

И то, и другое выполнимо в одной миниатюре, но для этого надо хорошо постараться!

Раздвоение личности с «теньями» — явная принадлежность дуэта, трио и квартета, и разделение сюжетной линии мы только что применили в народных обрядовых действиях. Даже там, где действуют «тени», может возникнуть любой параллельный конфликт, не обязательно любовный треугольник. Чем закончится конфликт?

Значит, в одном сюжетном танце могут применяться два и более композиционных приема.

Смена акцента в событиях, так же как и смена темы в действиях героев, это — вспомогательные приемы, дающие порой очень впечатляющий результат. Была бы только фантазия!

Момент зарождения конфликта (интриги) в танце — задача художественно-пластическая — для сцены важна ее зрелищная сторона. Акцентируя внимание зрителя на этом моменте, общие действия по необходимости могут приглушаться, останавливаться или разгораться.

Конечно, было бы интересно как для читателей, так и для нас с Еленой Валяевой, если бы к каждому приему мы могли предложить вам коротенький сюжет, но, увы, для этого надо быть плодовитым автором, сравнимым разве что с Александром Пушкиным или Александром Дюма,

это — первое. И второе, если на все перечисленные композиционные приемы танцевальные примеры предложим мы, тогда кем называться будете вы?

В крупных формах, где нами практически опробованы все приемы, можно всегда найти подсказку для вашего творчества. В некоторых случаях я объяснял вам их применение при сочинении сюжетов и событийных элементов в миниатюрах, поэтому не буду повторяться.

Мы не ставили своей задачей сочинение сюжетов для концертных номеров с использованием сложных для понимания композиционных приемов, но даже ритм образного танца для народно-сценических произведений я воспринимаю так: он заложен не обязательно в музыкальном сопровождении. Развитие логики рисунка танца заключается в заполнении сценического пространства, зрелищности и текучести рисунка. Ритм в последовательной подаче настроения, в окраске рисунка движениями. Танец начинается сдержанной пластикой, потом подключаются руки с хлопучками и с азартными прыжками, с переходом на всплеск, допустим, юбок у танцовщиц. Значит, и прием контраста проявляется в развитии движений, в смене их ракурса, облика, в применении пауз, вращений, трюков, в дроблении, зависании, в обыгрывании одежды и даже... своей фактуры. Что плохого, если у танцовщика прекрасная шевелюра и грудь колесом! Вот она — внешность.

Та же самая картина наблюдается в вальсе «Березка» Н. Надеждиной, хотя трехчетвертной ритм не меняется, зато тональность в музыке, рисунок, нюансы в движениях и всплески газовых шарфов создают зрелище!

Наименований концертных номеров, разнообразие сюжетов — великое множество. Ни в коем случае содержание этих миниатюр нельзя назвать мелкотемьем. Не потому ли некоторые концертные номера искусствоведы вписывают в историю хореографии наравне с наименованиями больших спектаклей, начиная с «Умирающего лебедя» и кончая «Подхалимом».

Сколько появилось подражаний фантазийным краскам концертных номеров И. Моисеева, Н. Надеждиной и артиста балета М. Эсамбаева! Что в этом плохого?

Казалось бы, многие из композиционных приемов невыполнимы в малых танцевальных формах. Но чем плох

повтор поступка с передачей причины для конфликта другому действующему лицу, которым я бы воспользовался в сюжете балета «Анюта»? Он выполним где угодно!

Этот прием усиливает не только событийный ряд, но и характер героини. Дает живые краски.

Но, предлагая его, я не считаю себя абсолютным автором этого оригинального приема. И не только потому, что ни в одном балетном спектакле он не применялся. А потому, что хореографы народно-сценического танца иногда применяют похожие действия в своих сюжетах. Обратимся за помощью к своей памяти. Девушка, заметив, что ее ухажер заглядывается на подругу, не устраивая скандала, так преподносит себя на вечеринке, что к ней присмотрелись двое трое парней, а с одним из них...

Разве я не прав, что многие, если не все приемы берутся из жизни, становясь композиционными?

А высказанный подтекст, это что?

Какие-то из подобных приемов мы могли бы не вспоминать, но, применяя их, выстраивали эпизоды и целые действия в приключениях Хайяма. А в сюжете «Сюрприз» афера начинается с обыкновенной веревочной петли, затраты на которую намного меньше, чем полученная прибыль афериста в виде пухленького кошелька. Результаты мошенничества, розыгрыша и «кот в мешке» — две стороны одной медали, так же как и приемы с куклами.

Эпизоды унижения и самоунижения, подглядывания и подслушивания, примеры истинного и ложного самопожертвования (наиболее распространенные из них: девушка, парень и хулиган), та же месть, применяются сплошь и рядом в малых танцевальных формах.

Ложное присутствие на сцене несуществующего образа — парня угадывается в концертном номере «Соловей» Алябьева. Здесь же присутствует схематизм — подчинение тексту песни.

В концертном номере «Вратарь» с сложным присутствием девушки в воображении зрителя, отвлекающей его от игры (сольный номер), брошенный цветок и пропущенный в это время гол, были исполнены танцовщиком красноречиво.

Конечно, пантомимы в танцевальном номере было много, не спорю, но танец не являлся самоцелью, потому что был сюжет. Могла быть иная цель у постановщика номе-

ра — интерес зрителя. А это тоже *относится к поиску композиционных приемов.*

Зрителю предлагался еще один момент, где постановщик выстраивал действия игрока так, чтобы показать, что цветом только отвлекали вратаря... Девушка уходит. Вратарь пытается привлечь ее внимание, демонстрируя в пляске, какой он молодец!.. потом провожает взглядом, а в ворота влетает второй гол!

В финале короткая немая сцена растерянности на период аплодисментов. И высказанная мораль: «рот не разевай!»

Может, зрителям был показан эксперимент постановщика, а мы судим слишком строго.

Самые первые балетные спектакли для нас тоже были бы скучными и примитивными. Я так думаю, что современные пародисты и мимы не зря едят свой хлеб. Они экспериментируют для нас, а мы смотрим и что-то берем себе на заметку. Добавляем танцевальные движения, ищем сюжет, не задумываясь об авторстве сюжетных элементов и образной пластики какого-то номера.

Мы накапливаем опыт применения приемов.

Современный человек становится более требовательным, технически грамотным, но взаимоотношения между людьми остаются простыми, понятными и естественными как в проявлении чувств, так и в их восприятии. Каких-то уникальных явлений мы не наблюдаем. Меняются законы, условия существования, а наше подсознание в своих законах долго сохраняет и передает взгляды предков.

Конечно, среди композиционных приемов есть и такие, которые невозможно применить где угодно. Они рассчитаны на конкретные жизненные события и встречаются редко. В этом тоже есть интерес и авторов, и зрителей.

Хотя бы — равновеликие противоборствующие стороны — веяние нашего времени.

Как ни странно, но этот художественно-композиционный прием появился давно, и *древние авторы умели им пользоваться.* Применять его начали в былинах, сагах и легендах, когда будущие цари были всего лишь удельными князьками и за помощью обращались к бедным, но независимым, вольным селянам.

И былинный богатырь разговаривал с князем на равных.

У князя — дружина и умение пить-пировать, а у Микулы сила, богатырская мощь. С ним считались.

Противоборство равновеликих характеров зрелищно проявляется в переплясе и в конфликте. А российские хореографы излишне увлеклись возможностью заострить и направить внимание зрителей в нужное русло, особенно в крупных хореографических формах.

Надеюсь, что вы смогли усмотреть в своих сюжетных танцах другие композиционные приемы, которыми пользуются авторы при сочинении балетных произведений.

Перейду к общим приемам, которые так или иначе влияют на творческий процесс. Здесь же оговорюсь, что какие-то из них для сюжетных танцев неприемлемы, а именно: *прологи, наплывы, сенсационный прием, вставные новеллы, замену исполнителя во время спектакля и вставные номера, путешествия и приключения.* Согласитесь, «Сюиту разных народов» назвать путешествием нельзя.

Эти приемы невозможно использовать в сюжетном танце из-за скоротечности раскрываемых событий, хотя в массовых танцах, когда начинаются сольные трюки солистов или образные пляски двух-трех солистов (пар), один из названных приемов — *вставные номера* можно определить действенными вставными элементами. Там идет соревнование, возможно, спор с участием якобы новых лиц.

Постановщики концертных миниатюр при поиске музыкального сопровождения связывают свои надежды с прелюдиями, где может быть несколько разнохарактерных музыкальных настроений. И часто попадают в цель!

По форме повествования народно-сценические танцы разделяются на образные (бессюжетные) и сюжетные (в том числе ритуально-обрядовые). Какая-то из них, очень малая часть, может иметь фольклорную предысторию.

В образных, особенно в массовых танцах, логика развития рисунка и танцевальных движений (по Р. Захарову) будет основным приемом, используемым в процессе сочинения танца. Безусловно, с *контрастной окраской танцевальных движений* и танцевально-образной характеристикой участников событий.

Форма повествования, на мой взгляд, в достаточной степени охватывает ограниченное количество сюжетов народно-сценических танцев, а применение таких опреде-

лений, как *форма изложения* и *жанр*, не добавляют чего-либо полезного, кроме путаницы. Если кому-то взбредет в голову мысль отделить канкан в обособленную группу эстрадного гротеска, в нем не найдется в первую очередь места жанру произведения. Даже если назовут его развлекательным.

А разве все другие танцы не развлечение?

Даже в бытовых (бальных) танцах люди ищут возможность для выражения своих страстей и собственного образа на пределе морально-этических норм.

Во время танцевальных развлечений откровенные эротические позы и телодвижения воспринимаются намеком на чувственность, с демонстрацией накала своих страстей окружающим, оставаясь в пристойных рамках.

И народно-сценические танцы тоже не несут в себе иного смысла, кроме развлечений. Исполнение ритуально-обрядовых сцен давно уже ничему не учит ни современных зрителей, ни исполнителей. Поэтому от термина форма изложения, применительно к обрядовым танцам, можно было бы отказаться, пользуясь им только в умных беседах о танце. О чем можно говорить, если трудовые, охотничьи, боевые учебные действия, которые исполнялись по заложенной программе, не несут для нынешних участников никакой полезной информации? При исполнении обрядов танцевальные действия были минимальными, а в телодвижениях участников первоосновой была имитация специфических процессов, но не танцевальных.

Представим себе сюжет действия «А мы просо сеяли» под одноименную песню, которую в натуральном виде никто из хореографов не видел, но продолжают утверждать, что события в древности происходили именно так. Может, это лукавая улыбка какого-то балетмейстера прошлого века, который поиграл со зрителем, при этом сослался на авторитет бабки Лукерьи?

Невозможно отреставрировать потерянное!

Поэтому, мне хотелось бы верить словам из книги Ростислава Захарова «Искусство балетмейстера» о «*полном несоответствии поставленного танца балетмейстером М. Бежаром, по мотивам пластики Айседоры Дункан для Марии Плисецкой, с образной пластикой, сохранившейся в моей памяти*». В памяти балетмейстера Захарова.

Он видел живую пластику босоногой танцовщицы!

И понимаю, что талантливое исполнение скопировать трудно, пародировать легко. Поэтому ожидал от Захарова откровений. Увы... слов не более, чем было им сказано.

Я словесное описание стиливых приемов представляю для себя так: *опора должна быть только на правду*. Будь это приемы, манера или техника исполнения. Есть на свете оперные и народные певцы, в репертуаре которых — песня, как бы она ни называлась. Законы пения для них одни и те же, но манеры разные. Профессионалы могут их описать. И композиционные правила логики движений и пластики тоже родственны как для народно-сценического танца, так и для балетного спектакля, но... надо красиво (драматургия) и убедительно (композиция) петь или танцевать. Ведь порой в мелодии композиторские ухищрения тональностью отражают слушателям жизнь в звуках (пением птиц, криком о помощи, настороженным тремоло). И мы такие бытовые шумы... воспринимаем музыкой!

Остальное вроде бы несущественно.

Тогда почему *грамотный зритель и критик — балетмейстер Захаров не смог описать пластику Айседоры словами*, хотя с Бежаром не согласен? Ну, уж если профессионалы посмотрели и не смогли это сделать, то в наш век телевидения нет смысла посылать хореографов в сельскую глубинку для поиска фольклора. Поздно. Во всех селах России и СНГ¹ поработали выпускники культурно-просветительных учебных заведений. Нет там золотых россыпей танцевального наследия, зато наследили от души. И за таким «фольклором» поедут наши потомки в глубинку? Хореографам придется пользоваться имеющимися записями, отделяя реальное от фантазии. Ведь кто-то может записать на видео сельский «брейк» с вращением на голове вместо элементарной присядки.

Может, такое произошло и с памятью Захарова? Ведь Айседора уехала из России, когда юному Ростиславу оставалось учиться в училище минимум два года. Если юношеские впечатления врезались в память, надо бы их описать... увы!

¹ СНГ (аббр.) — Содружество Независимых Государств на территории бывшего СССР.

Большое сомнение вызывает применение термина *жанр произведения* в сюжетных миниатюрах, если бы это не было предложено кем-то, с их условным разделением на лирические, шуточные, драматические, сентиментальные и прочие. Хотя все это можно назвать поэтизацией или гиперболизацией событий в танцевальной пластике.

Однажды мне пришлось посмотреть телевизионную передачу, где женщины с мужчинами в одной из африканских стран *танцевали под текст католической молитвы*, сопровождая свои действия игрой на музыкальных инструментах. Смысл события я не понял и оператор, как мне кажется, тоже не смог разобраться в тонкостях. Хотя было сказано, что танец посвящен рождеству Иисуса Христа. У другого народа показали существующий обычай сопровождения погребальной процессии танцующими плакальщицами. Чтобы покойнику был памятен уход на тот свет?

Но эпизоды были зрелищными, при этом у меня чуть было не вырвалось: «Черт его знает, чем они занимаются там во время церковного или траурного обряда!»

Африканцы, возможно, тоже смеются над нашими *церковными праздниками* — над символами радостных событий, с *постными лицами прихожан*.

Там в праздничных ритуалах выкладываются от души, а у нас со скорбными или напряженными лицами, как на похоронах.

И нам бы научиться пользоваться теми композиционными приемами и красками, которые передают понятную зрелищность. Не держаться за скользкие определения. Некоторые из них надуманы, их невозможно куда-либо прилепить, поэтому я стараюсь обходиться без термина — идея, когда говорю о теме. Само по себе это слово красивое, соизмеримое с замыслом, а неудачное его применение придало слову идеологический оттенок. Теперь надо бы исправить это, чтобы забылось его нелепое употребление — *идейно-тематическая направленность*.

Ритм и атмосфера события сюжетного танца зависят от количества *опорных точек* или смены окраски движений. Чаще всего он нарастает к финальной коде, если не предусмотрена немая или внезапная шуточная сцена. И музыкальный ритм в образных танцах зависит от заложенного

замысла, подчиняясь логике развития рисунка танца и образных красок танцевальных движений.

Способы усиления окраски событий идентичны как для больших сценических форм, так и для сюжетных танцев. И развитие характера (образа) главных участников события тоже подчиняются общим правилам.

Повторы поступков (образа конфликта), все их виды, используются в сюжетах танца и вошли в арсенал хореографов.

Давно нам не приходилось видеть изумительный сюжетный танец «Блоха» с великолепным композиционным решением. Разве что с названием Надеждина сплеховала. Что *блоха*, что *вошь* — ассоциации не из приятных. Может, по этой причине не показывают? А могла бы назвать «Золотце» или «Пигалица», «Сердечко мое!»

Потеряли парни девушку-пигалицу из виду, потому и ищут свою золотиночку! На полу. В шутку, конечно.

В этом танце символические действия парней служат опорными событиями. В подобных шуточных танцах есть и танцевальные варианты реагирования, где в позах, жестах и движениях раскрываются артисты в проявлении самобытности — личной выразительности и способности к передразниванию.

В сюжетных танцах встречаются приемы с группами влияния и поддержки. А в хороводах и в экспозициях не редкость влияние на сюжет предметов быта: ветки деревьев, ведра с коромыслами, шали и прочее. Я уж не говорю о приемах с насмешкой и осуждением.

Стиль постановки зависит во многом от характера народного танца. У кавказских хореографов он внешне сдержанный, внутренне напряженный. Стиль автора-постановщика И. Моисеева был напористым, у Н. Надеждиной была русская горделивая пластика, а в женском танце, в хороводах, добавлялась скромность.

Сюжетный танец, где есть событие с поступком, где есть элементы воздействия на участника события и окружение, это — по сравнению с балетным спектаклем всего лишь жизненный эпизод с сиюминутными чувствами, переживаниями и возможными элементами интриги. Поэтому многое из того, о чем говорилось в теме «Композиция эпизода», в равной степени относится и к разработке сюжетного танца.

У меня нет уверенности, что я перечислил все известные вам композиционные приемы, а также способы смысловой окраски сюжетного танца (эпизода), способы воздействия на зрителей с образно-пластической окраской действующих лиц, в том числе и те, которые появились в наши дни.

Но есть предложение к хореографам России: *собрать бы сообща все композиционные приемы и способы. Поделиться их применением с другими авторами, потому что придуманные приемы и опробованные способы окраски событий прятать в тайниках бессмысленно, если вы свои сочинения выносите на сцену, в народ.* Главное, постарайтесь успеть применить их на практике в своих сочинениях. Всмотритесь в жизненные ситуации, в народную практику.

Все мы, народ. Увидим и воспользуемся.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

ПРИГЛАШЕНИЕ К ДИСКУССИИ

- ✓ Многогранный талант — Федор Лопухов и другие
- ✓ Образ животного мира и предмета в сюжете
- ✓ Спектакль для своих
- ✓ История и художественный вымысел

МНОГОГРАННЫЙ ТАЛАНТ

Периодически я отмечал желательной необходимостью наличие дополнительных способностей у хореографа. Среди них: *представлять себе оформление спектакля и умение делать наброски — форэскизы декораций, костюмов, фиксируя в композиционном плане задуманное схемами перемещений персонажей, рисунками танца, позами и символами.*

В теме «Образы животного мира и предмета в сюжете» — о них чуть позже — высказался об умении *замечать и передавать повадки животных в танцевальной пластике, иметь собственный резерв наработок.*

А кто не мечтает *услышать в себе музыкальные ритмы, интонации.* При этом говорил, что *события в сочиняемом либретто балетмейстер должен уметь описывать короткими и понятными действиями.* Но кому, постановщику и композитору? А если постановщик и автор либретто одно и то же лицо? И тут же оговаривался: *успеть бы, записать образные задачи персонажам. Не потерять из вида фантазийные краски, логику мизансцен, рисунка танца и появляющиеся в воображении образы движений.*

Если бы я был балетмейстером, не стал бы терять время на литературную обработку либретто (жизнь коротка), а если готовил к печати свое сочинение, внес бы коррективы, но лучше всего передать сочинение на литературную правку. Потому что *краткое и емкое описание действий получается не у каждого владеющего пером.* При этом попросил бы оставить стиль письма и описания событий близким к принятым стандартам. Если бы страдал графоманией, то конечно... редактировал бы сам.

Мне-то как сценаристу намного легче, чем постановщику. Нет нужды писать композиционный план и постоянно

контактировать с композитором, с художником и дирижером оркестра. Сочинять движения, мизансцены, работать с солистами и с ансамблем балета, с костюмами и освещением. Это же добровольная каторга!

Прежде чем устанавливать правила, точнее, стандарты написания либретто, стоило бы подумать о том, что балетмейстер не литератор и не редактор, подготавливающий чьи-то (свои или чужие) сочинения к публикации. И, кроме того, в различных справочниках и энциклопедиях требования к форме, к описанию либретто балета разные.

Каждый, кто рекомендует подобные правила, наверняка знает, что **краткость — сестра таланта**, только жаль, что она не у каждого значится в родственниках.

Полистайте для интереса книги с афоризмами — мудрыми мыслями. Там в каждой строчке гениальные советы, наставления, талантливо написанные. Но нет среди этих строк ни единой строчки, написанной балетмейстером. Им философствовать некогда, надо сочинять танцы.

Тем не менее мы попытаемся породниться с краткостью и возьмем для примера один из эпизодов, где есть подтексты, прямая речь и другие литературные перлы. Их было много в либретто «Ему улыбались звезды», которое у меня появилось первоначально в таком вот виде:

«ЕМУ УЛЫБАЛИСЬ ЗВЕЗДЫ» — «МАДАМ N»

Пройдет время, и какие-то подробности, недосказанности биографии Антуана де Сент-Экзюпери уйдут в легенду. И редко кого заинтересует, почему он писал своей матери, что «скучно ухаживает за Колетами, Сюзи, Дези и Габи», мало уделяя внимания своей увлеченной мистикой, экстравагантной жене Консуэле. И почему авторские права на свои произведения оставил неизвестной женщине — мадам «N»?

Жене какого-то предпринимателя...

За основу своего сюжета я взял увлеченность Антуана, его душевный романтизм — авиацию. А двух женщин, Луизу Вильморон и мадам «N», объединил в одном лице.

Годы спустя Луиза смогла понять, что совершила ошибку — по настоянию своей семьи отвергла сына обедневшей графини Экзюпери, предпочла богатого жениха и... искала возможность для встречи с первой девичьей любовью тайком от мужа. Может, у них это была полная радужных

планов любовь, которую не смогли разрушить ни проза жизни, ни годы разлуки.

Действующие лица: Антуан, Луиза (мадам N), Консуэла — жена Антуана, Жан — муж Луизы, Маленький принц, графиня Экзюпери — мать Антуана, граф и графиня Вильморон — родители Луизы. Шофер, священник, повар, грабители-мародеры и члены семьи Вильморон. Женщина, потерявшая мужа, колдун и «духи». Пилоты эскадрильи — друзья Антуана и черные вражеские пилоты в эпилоге.

Действие первое, пролог

Антуан взял Луизу в полет, опьянение полетом. Они во время полета обмениваются кольцами — помолвка на небесах! Антуан кружит Луизу на руках и опускает на землю...

Гудок клаксона. Появившийся Жан подзывает кого-то. Заходит водитель: очки, краги... Снимает водительские перчатки, вручает Луизе конверт.

Луиза: Меня зовут домой.

— Что-то случилось?

— Не знаю. До встречи!

— А это кто такой? — Луиза замялась и, уходя, — потом...

Антуан стоит в растерянности, опять звук клаксона. Антуан срывается с места... опоздал! Уехали.

Картина первая

Поместье Вильморон (где оно?), зал приемов в убранстве, подготовка к какому-то событию...

Вошла Луиза, за ней притворно скромно заходит Жан в сопровождении богатых людей, но они без каких-либо регалий. Родители объясняют Луизе причину вызова — Жан просит твою руку и сердце! Мы дали согласие.

— Но я люблю Антуана, — Луиза снимает медальон и показывает родителям.

Бурный диалог родителей (дуэт). Мать, — Это первая любовь, надо бы с Луизой корректно. Отец категорически против, — Твой Антуан бедный, нищета. Кому он нужен?

Они пытаются убедить Луизу (трио), отец берет чековую книжку у Жана, — Это он подарил тебе!

Нелепое, чопорное преподношение подарков (в танце). Нанятая прислуга, похожая более на официантов, заносит коробочки со шляпками, наряды, украшения, и этот хоровод «товаров» напоминает рынок: отец разглядывает

с восторгом, а мать прижала свою дочь к груди. Жан преподносит цветы и встает на колено...

— Ты меня покупаешь, а я обручилась с Антуаном, вот, — показывает кольцо.

— Где, как? Кто разрешил, — граф пытается сорвать кольцо с руки дочери. Мать старается успокоить мужа, но кольцо снято, а когда Антуан с матерью входят в зал, повисает тишина.

Мать Антуана (пианиссимо) в скромной вариации представляет семейству Вильморон своего сына. Отец Луизы (все замерли) очень спокойно подходит к семейству Экзюпери, демонстративно разглядывает их с головы до ног. Луиза все еще надеется на благоприятное решение конфликта и осторожно приближается к ним. Но ее отец снимает пилотку с головы Антуана, бросает туда кольцо, подаренное им Луизе.

— Забери обратно, — и надевает пилотку на его голову. Чтобы унижить Антуана в глазах семьи, указывает на шофера Жана, потом на Антуана. — Ты, такой же шофер, только с крылышками, изображая комическую птичку. — Вон отсюда!

Антуан в растерянности. Мать успокаивает сына, они уходят. Луизу приводят в чувство... ее пытаются успокоить. Отец ходит рядом и настаивает на помолвке с Жаном. Но возвращается Антуан, хочет встать на колени. Отец, было крикнул слугам: Гоните его! Луиза останавливает отца и своих возмущенных родственников: Я согласна... только попрощаюсь с ним.

Мать Луизы встает между своими родственниками и возлюбленными: «пусть простятся, отвернитесь!» Люди нехотя отворачиваются. Отец Луизы демонстративно уходит. Жан пытается подсматривать. Мать Луизы кладет ему руку на плечо, — не надо.

Дуэт-прощание. Луиза снимает пилотку с головы Антуана и прячет кольцо у сердца. Закрывшись широкополой шляпой так, чтобы не видели присутствующие, Луиза, погрозив в сторону Жана, показывает над своей головой пальцами: «А этому... поставим рога!»

Но это не успокаивает Антуана, — Я теряю тебя! — отчаянная вариация, Антуан обращается к родственникам Луизы — натывается на глухую стену, все стоят к ним спиной и только мать Луизы, сдерживая Жана, плачет.

Луиза: «Они против нас». Антуан, уходя, сталкивается с входящим в зал отцом Луизы. В руках отца библия: все, помолвка продолжится, но без Антуана!

Приносят фату. Луиза машинально вырывает ее из чьих-то рук, сминает и, как забралом, медленно закрывает свое лицо. В застывших глазах — лед! (Перед вами пример описания первого плана в либретто.)

Граф Вильморон подзывает Жана к Луизе, поднимает над их головами Библию...

Таким был мой первоначальный текст темы и первой картины черного варианта либретто с эпилогом.

Сократил прямую речь, заменил реплики описаниями действий, отказался от водителя Жана, пилотов эскадрильи. Убрал истребителей — черных людей из эпилога, они избражали последний бой Антуана и многое другое. Поставил перед собой задачу: найти слова, которые могут заменить по смыслу некоторые фразы или целые предложения, чтобы получился текст более коротким, чем в расширенном либретто.

Итог вы видите на странице 420.

Мне удалось в два раза сократить текст либретто по сравнению с первоначальным. В результате смог получить новый, близкий к стандартным образцам, но потерял окраску многих эпизодов. А нужно ли искать дополнительные возможности для сокращения текста, которые в дальнейшем приведут к потере смысла и окраски событий?

Возможность такая есть всегда, но будьте готовы к потерям. Потому что не каждый из нас может найти емкие слова-определения для описания действий, и *не каждый из нас за словом сможет увидеть объемное действие*. Даже то, что удалось сделать, уже само по себе неплохо.

А теперь вернемся к расширенному либретто балета «Валентина» и займемся четвертой и пятой картинами, где есть пустые рамки для заполнения их придуманными позднее фрагментами действий (см. стр. 352–353). Эти фрагменты явно не стыкуются с текстом картин, а такое случается, когда какие-то мысли приходят с опозданием, поэтому займемся совмещением и литературной обработкой текстов картин и вставок.

В результате проделанной работы получим близкие к стандартному **фрагменты либретто балета «Валентина»**.

Сравните нижеследующий текст на этой странице с пропусками.

К а р т и н а ч е т в е р т а я. На сцене некое военизированное бюро, похожее на тюрьму. Плакат и портрет Сталина.

В четких рядах женщины и мужчины исполняют что-то механическое, имитирующее процесс конструирования.

Королёва и отца Валентины какой-то офицер заводит в бюро, при этом «челядь» продолжает соревноваться в исполнении «лезгинки», учится. Выполнив свою миссию, они уходят.

...В конструкторском бюро Королёв проверяет работу подчиненных, с кем-то спорит. У него на руках «угасает» жизнь его друга — старый механик передает миниатюрную модель ракеты для дочери. Надо продолжать дело, и Королёв призывает создавать нечто великое.

Декольтированная особа выносит телефон, кто-то придет. Нервная суета. Выкатывают зачехленный макет, действие прерывается появлением Берии. Только ему покажут макет.

Берия, довольный увиденным, награждает Королёва «весомыми» погонями и... орденом! Приказывает адъютанту раздать ордена, начинается веселье, а сам подходит к высокой женщине. Заглядывая в прорезь декольте, протягивает руку за себя за медалью и награждает ее, намекая на вознаграждение и от нее. Женщина показывает на одного из конструкторов, прикрывая вырез рукой. Мужчина рванулся в сторону Берии, но ему преградили дорогу. Общее веселье прерывается. Кто-то из охраны схватился за оружие. Женщина согласилась. Берия дает знак офицеру наградить ее мужа и отводит женщину под укоризненными взглядами людей из бюро.

Офицер сопровождения: «Качайте награжденного, поздравляйте», и люди начинают подбрасывать его в воздух.

Королёв кинулся защищать коллегу. Его грубо останавливают. Берия срывает погоны с Королёва и, уходя из бюро, с насмешкой взглянет на этот фарс.

Повисает тишина. Кому-то стыдно за свое малодушие.

Кто-то прибегает с радостной вестью — «Победа»!

Т р е т и й а к т

К а р т и н а п я т а я. Кремлевский зал. Праздник Победы.

Ликующий народ встречает Сталина рукоплесканиями, танцами: «вальсом» и «русской» вприсядку. Люди отеснят

охрану и начнут подбрасывать его на руках. А вокруг «лезгинка»! И Сталин пройдет в степенном танце, об этом попросит народ.

Появились молодые летчики и девушки в какой-то форме. С одной из них Королёв общается по-отечески и передает ей модель от отца. Праздничный вальс. Сталин, заметив Королёва, подзывает его к себе. Оглянувшись на одно из окон, приказывает: «Отправь людей на Луну!»

Королёв показал на летчиков. А рядом с ними к Валентине, желая наверстать упущенное, пристаёт Берия, но он получит от Сталина серьезный сигнал — *его и ее не трогать!* Сталин доброжелательно положит руку на плечо конструктора. Вдруг, Валентина обращается к Сталину: «Я хочу на Луну!» Сталин Королёву: «А как быть с женщинами?», «Можно, и даже нужно!» «Идея хорошая! Отправь женщину». Радостная вариация Валентины затеряется в народном ликовании.

Неторопливо уходя из праздничного зала, Сталин подзывает лихо отплясывавшего генерала и назначает его руководителем космического проекта. А на вопрос адъютанта: «Что делать с Берия» отмахивается в задумчивости: «Убрать». У Берии подкашиваются ноги, а... праздник Победы продолжается.

У нас появились или потерялись какие-то краски, но примерно таким умением, коротко и лаконично выражать мысли, должен обладать хореограф, и добавлю: если описание сюжета он будет готовить для себя при сочинении, то... пока будет подбирать соответствующие фразы, работать над словом, забудет многие детали событий.

А когда балет поставлен, сокращайте. Почему бы вам не проявить способности лингвиста, если это одно из требований учебного процесса?

Может, оно надуманное? Поэтому решайте сами.

Возрастет ли завтра роль *режиссера-балетмейстера* в создании напряженных, динамичных сцен, открытых диалогов, которые требуют исторической глубины, так называемой — вульгарной схематизации? Или автор — балетмейстер, сам придумает активных героев. И всю пластическую окраску событий тоже решит сам, без приставки «режиссер»? В принципе все вопросы решаемы, если в жертву не приносить танец. При этом надо помнить,

что зрители ценят сильные страсти выше, чем виртуозный танец, потому что рано или поздно лицемерие только техники исполнения приедается, как это происходит с демонстрацией «голых» трюков в ансамблях танца.

В XX веке перестала править бал на сцене инфантильность, притворная чувственность. Пришли страсть и человеческие страдания, жестокость и сатира. Хотя в балетах все еще присутствуют «пышные» декорации, мелодраматический сюжет, какие-то красочные массовки, но неторопливо фантазия хореографа привыкает к сценической пустоте в декорациях, заменяя зрелищный ряд открытой эмоциональностью. И цензура перестала откровенно вмешиваться в творческий процесс автора. При этом заметим, чем больше страстей, тем меньше танца.

Смогут ли хореографы будущего соединить более полно эти контрастные краски танца в сюжете?

Балетмейстер Лев Иванов в лебединых сценах воплотил на сцене принцип иллюстрации страстей с танцевальными вариантами реагирования, тогда как у Баланчина размыто понятие кордебалет и герой события, а его «премьеры» без развития образа похожи на крепкого муравья в муравейнике, неотличимого от своих соплеменников. Уже с восьмого-десятого ряда партера порой невозможно в его балетах различить солистов в похожих костюмах.

Трудно сказать, какие образы в своей душе уносят зрители после спектаклей Баланчина. Скорее всего, образ «человека в футляре», занятого самим собой, каким ему увиделись американцы, когда он перебрался в Америку. Его персонажи из мира, где никто никому не нужен. А европейский и российский зритель социально более связан с окружением и не рвется порывать их. Мы-то живем в ожидании душевного отклика! Мы все же другие и не живем созерцанием собственного пупка. Трудно всматриваться в его сюжетные подтексты и намеки, они для любителей шахматных композиций, где судьбой фигур распоряжается кукловод стратегического мышления, для которого каждая из фигур нужна только для какого-то позиционного действия.

Читая эту книгу, вы могли почувствовать, что я часто перескакиваю от одной мысли к другой, но именно так происходит процесс сочинения сюжетов, не имеющих, кроме

замысла, других ориентиров. Только знание грамматики хореографического «письма» или каких-то драматургических и композиционных приемов — это еще не гарантия формирования оригинального сюжета до тех пор, пока не появится *собственный образ событий с поступками героев*. Надо постоянно тренировать свою интуицию, придумывая примеры и закрепляя их в памяти.

А теперь вспомним об оставленном для сочинения третьем действии к приключениям Омара Хайяма. Заодно напомним вам, что во многих азиатских странах положения шариата и поныне действуют наравне с государственными законами. Они с тех пор не менялись, поэтому можно считать образ Омара Хайяма и события, происходящие с ним, вполне современными.

Мы не применили в сюжете что-либо оскорбительное чувствам людей, живущим на территории бывшей Персии.

Если вы еще не придумали свой сюжет, воспользовавшись нашими подсказками даже в наименовании этого действия, или не успели (у вас своих забот по горло), тогда настало время нам раскрыть свои «карты». Итак:

ЛИБРЕТТО ТРЕТЬЕГО ДЕЙСТВИЯ «ОСЕННИЙ СОН В НИШАПУРЕ»

Мы помним, что сюжет действия предваряет рубаи поэта:

«Развеселись!.. В плен не поймать ручья?
Зато ласкает белая струя.
Нет в женщинах и в жизни постоянства?
Зато бывает очередь твоя!»

Действующие лица: седобородый Омар Хайям, его жена Зюльфия, внуки и внуки Хайяма, шукурты-поэты, собака с кошками.

Шум и гам во дворе скромного жилища Омара Хайяма. Перед домиком, где-то сбоку, стоит деревце, а поэт на низкой кушетке недалеко от авансены что-то пишет, рассуждая с самим собой. Собака гоняется за кошкой, которая прячется за спинами внуков и внучек Хайяма. Озорники пытаются научить за угощение — косточку стоять и ходить собаку на задних лапах, но зловредная кошка каждый раз отвлекает его, то под ноги ему ложится, то под ухо ему промяукает, и он, бедняга, остается без вознаграждения!

И поэт не может войти в творческое состояние — шум мешает сочинять.

Тут еще девушкам вздумалось нарядить собаку мужчиной — надели на пса чалму и халат деда... по декорациям «плывут» разноцветные блики — старый Хайям засыпает. Младший внук заботливо накрывает деда покрывалом (надувное устройство, сохраняющее форму спящего человека), из-под которого выставляются, видимые зрителю, бутафорная «рука и лысина» поэта. Внучек обмахивает бутафорную «лысину» веером (какое-то время все последующие действия продолжаются в нереальном свете)... отовсюду вылезают коты и кошки.

На пороге жилища появляется старенькая Зюльфия. Она собралась за водой с внуком и позвала своего мужа, отмахиваясь от кошек, которые ластятся к ней. Омар «во сне» встает с кушетки, якобы надевает свою чалму и халат, и уходит с Зюльфией (в лучах прожекторов), а покрывало сохраняет форму спящего человека. Внучек продолжает обмахивать якобы «реальную» лысину и руку Хайяма.

Девушки продолжают развлекаться с собакой, и когда они оказываются около дерева, одна из них укладывает косточку на сучок. В это время во двор поэта входят два шукурта — ученики поэта. Они учтиво обращаются к стоящему к ним спиной под деревом «учителю», девушки переглядываются и, сдерживая смех, советуют им говорить громче: «Дедушка не слышит».

Юноши, перебивая друг друга, «читают» свои сочинения «Хайяму» — вариации соперничества, а тот продолжает стоять спиной к ним под деревом, переминаясь с ноги на ногу, поглядывая на косточку. Девушки, закрывшись от шукуртов, хохочут над ними, советуют юношам подойти к «деду», мол, он не слышит, и показывают, как это сделать, постучав по плечу сестры.

Шукурты подходят к «учителю» и притрагиваются к его плечу... «Учитель» с визгом разворачивается и: «О, ужас! Это — пес».

Собака в растерянности, это — не кошка! Шукурты отскакивают, а собака с досады бросается за кошками!

Пока дедушки нет дома, шукурты начинают ухаживать за сестрами. Старшая из них объясняет юношам, что вторая еще маленькая! Та прячется от них за дерево и подглядывает.

Па-де-труа продолжается, каждый из юношей старается понравиться девушке, но собака мешает. Один из шукуртов предлагает другу и младшей сестре заняться собакой, вернуть ее к дереву — охранять косточку, а сам...

Только младшая сестренка вместо чалмы Хаяма, которую не может найти, на голову пса надевает островерхий колпак второго шукурта. Собака в стойке, а ухаживание у влюбленных продолжается. Шукурт, который занят с собакой, вдалеке замечает приближающихся стариков, подает сигнал. Младшая сестренка убегает в дом, юноши прячутся. Но им как-то надо выбраться со двора? Старшая сестра бросилась к собаке... Жаль, что не успела снять с нее колпак шукурта.

Взбешенный Хайям хватается стоящего под деревом пса за шкуру и бьет его своей палкой, тот вырывается, а в руках старика остается халат: — О-о, так это наш пес!

Внучка подбирает халат деда и колпак, бросает спрятавшимся юношам — накройтесь и убегайте! Один из них накидывает на себя халат старика и забирается на спину другу и пригибается. На полусогнутых ногах они проходят мимо Хаяма. Старик хохочет, — Это опять собака! — и направляется к дому.

За убегающими шукуртами тащится платок внучки! а собака у ног старика: «О-о! Украли внучку! Держи вора!» Старик не видит, что она стоит за его спиной и хохочет. И опять нашествие кошек! Они ластятся к старикам, отвлекают, просят кушать! Орут. Собака бросается за кошками и поднимает суматоху, во время которой Хайям незаметно ложится под покрывало и... просыпается!

Все дома, и внучка отгоняет мух с его лица, а сон ужасный!

Старая Зюльфия принесет дыню, вскрыет верхушку, куда вложит несколько монет. — Помнишь? — внучки подглядывают, а когда поэт оглянулся и прогнал их, Зюльфия опять за свое: твои внучки читают твои стихи и учатся, глупец!

Да? — финальный хохот стариков может быть ироническим.

А теперь попробуйте сократить это развернутое либретто, не потеряв окраску или восточную деталь события.

Ведь в жизни не только обманывают и обманываются!

Все балетные либретто, предложенные на ваш суд в этой книге, не взяты на прокат из литературных источников, не

являются перелицовкой старых сюжетов и не украдены из чьих-то творческих портфелей.

Поэтому я обращаюсь к тем хореографам, кто передает свои знания и опыт студентам: «Не делайте своих учеников духовными рабами. Пусть они ищут свое направление, свои пути-дороги. Не забывают высказывание древних мудрецов, что *на детях великих людей природа отдыхает*. Позвольте своим деткам выбирать. Дайте им возможность в самом начале пути спорить, сомневаться, сравнивать, чтобы они могли найти себя в творчестве. Может быть, на иных примерах, не столь великих на ваш взгляд, и без деспотичного влияния на их духовный мир они найдут свою дорогу. Пусть это будет для них только развлечением или занятием из чувства любопытства. К ученикам надо относиться как к детям. Пусть они живут в собственных творческих играх».

Любое произведение искусства — дитя игры. Игры страстной для одних и рутинной для многих других.

В кабинете балетмейстера О. Виноградова я видел *его рисунки — эскизы фрагментов балетных эпизодов*, которые он когда-то готовил в тиши кабинета, настраиваясь на очередную постановку. Умение рисовать, а этот природный дар очень редкий, преподносится им как одно из необходимых качеств автора балета. Ему-то повезло — он рисует.

Если бы можно было артиста балета на балетмейстерском факультете за пять лет, кроме умения сочинять балеты и концертные номера, *обучить навыкам композитора и пластическому рисунку* — ему цены бы не было!

Может, умение рисовать действительно помогает хореографу в предвидении пластики эпизода? Но у меня нет такой уверенности, что именно *профессиональные навыки художника* необходимы хореографу, хотя пространственное мышление для него — состояние естественное, как и чувство музыки. В любом случае *«видеть» музыку в пластике балетмейстер обязан!*

Мы подробно говорили в предыдущих темах о методах *работы с сюжетным танцем, сочинение которого начинается с либретто* до прослушивания музыкального сопровождения. Но если существуют иные приемы, хотелось бы на них остановиться и рассмотреть не торопясь.

Поэтому не могу пройти умолчанием творческие приемы **Федора Лопухова, Касьяна Голейзовского, Дж. Баланчина**¹ и других, у которых был иной *подход к сочинению сюжета*, назовем его так — *музыкально-графическим виде-ньем, которое начинало «работать»* после ознакомления с музыкой.

Безусловно, свои рассуждения о главной задаче балетмейстера — *сочинение действенного танца* мне надо было бы начинать с Лопухова. Он увлекся решением практических вопросов, связанных с симфоническим танцем — *поиском в музыке образа танцевальных событий*. Поэтому я оставил его методы на «десерт», как творца, который не подгибался под режиссерско-идеологическим давлением, хотя давление было очень мощное и по-партийному прямолинейное (Баланчин-то уехал не зря). Было и такое непонимание чиновниками от искусства явления, которое произошло, когда появилось произведение — балет «Величие мироздания» (подумать только!), *не отражающий социалистическую действительность*.

Лопухов одним из первых хореографов обратился к «полнометражному» симфоническому произведению и выбрал для постановки Четвертую симфонию Бетховена.

Содержание балета «Величие мироздания» осталась только в памяти исполнителей единственного показа как профессионально решенное *хореографическое произведение*, где *музыкальная композиция была главенствующей при сочинении сюжета*.

А зрительный зал молчал...

Суть не в названии и не в рыхлости сюжета, не в том, что замысел совпадал с библейской темой сотворения мира: мужчина с женщиной, свет и солнце, потом смена поколений, как смена времен года. Появились *повторы каких-то женских фрагментов танца мужчинами, в других ракурсах*, что нашло свое место позднее и в приемах Баланчина. Но был *отражен и сельский колорит быта — косарями*. А что еще мог нафантазировать Лопухов в век ручного труда? В заключительном «Вечном движении», устремленном

¹ Георгий Баланчивадзе в 1924 году покинул Россию, взял русскую фамилию в знак благодарности Петербургу, где началась его успешная балетмейстерская работа, а продолжилась в США.

в завтра, был применен принцип пластической кантилены — льющихся движений, суть приемов Голейзовского. И главное, Лопуховым был впервые воплощен многоактный балетный спектакль на музыку, написанную явно не для балета. Но танцсимфонию Лопухова все-таки предваряла первая сюжетная одноактная проба Фокина — «Петрушка» Стравинского (симфоническое произведение).

Свой эксперимент повторить Лопухов уже не смог. Ему не дали такой возможности, и, не отказываясь от постановок новых сюжетных балетов, он занял себя возобновлением классического наследия — сохранением традиций русского балета. Звучит красиво — возобновление и сохранение, а смысл вторичного участия в перестановках старых балетов, когда балетмейстер не может назвать себя автором в полном смысле этого слова, от этого не меняется. Но Лопухов продолжал искать в музыке развитие действий, отталкиваясь от «сюжета» музыканта, и этому посвятил свою преподавательскую деятельность.

Каким-то образом Лопухову удалось в то сложное время обойтись без обязательного в СССР обучения на режиссерских курсах (факультетах) для получения диплома профессионального режиссера-балетмейстера. И тем не менее он осмелился — создал первые в стране и в мире курсы балетмейстеров в 1937 году. И только четверть века спустя открыл балетмейстерское отделение, ныне факультет хореографии при Санкт-Петербургской консерватории. А коль режиссерской грамоте не обучен, так и не смог подняться выше звания рядового профессора. Зато его приемы передаются студентам в лекционной форме профессорами факультетов хореографии в консерватории Санкт-Петербурга, там же в академии русского балета им. Вагановой и в университете культуры и искусств.

Конечно, настроения — минорное ли состояние, мажорные ли всплески — они понятны даже дилетантам, а расшифровать музыкальные фантазии и наполнить действием какие-то нюансы — это стало после постановки «Величия мироздания» на долгое время маянщей звездой в творчестве как самого Лопухова, так и многочисленных сторонников музыкально-графического метода. Многим не верилось, что в этом направлении балетмейстер рассчитывает на случайность, как в игре в лотерею. После постановки Лопуховым балета «Величие мироздания» и чуть позже Б. Нижинской «Болеро»

М. Равеля многие хореографы продолжили опыты с симфоническими произведениями. Среди них появилась в *двух вариантах* «Ленинградская симфония» Шостаковича. *Вспыхнул интерес к «Музыкальным картинкам» Мусорского, к «Весне священной» Стравинского и «Реквиему» Моцарта*¹ — они наиболее известны нам.

Мы тоже предлагаем вам присмотреться к музыкальным темам «Ленинградской симфонии» Д. Шостаковича и к первой части Шестой симфонии П. И. Чайковского с нашими сюжетами. (Наш вариант с датской темой в отличие от предыдущих сюжетов все-таки *быль, как в музыке, так и в сюжете.*) И делаем вывод для себя, что *только при полном совпадении замысла автора либретто или хореографа с произведением композитора этот прием может дать ожидаемый результат.*

Но забывают хореографы, что и программная музыка создавалась без учета чужого замысла. В музыкальных темах и в настроениях симфоний прошлых эпох отражались вкусы заказчиков. Композиторы сочиняли их с оглядкой на «короля», чтобы содержать себя, семью, иметь возможность заниматься творчеством.

Знаю и о том, что *некоторые заказчики под чью-то симфонию предпочитали вкушать обеды или юбилейные ужины. Поэтому иная программная музыка годилась и для пищеварения.*

Напоминаю это вам без иронии: такова жизнь.

Лопухов чувственную тему сочинений музыканта «переводил» на язык ритмопластики, где сочинение сюжета подчиняется мельчайшим движениям души композитора и, скажем так, танцевальной лексике.

Вспомним, что в год премьеры балета «Величие мироздания» Захарову оставалось учиться до окончания хореографического училища еще три года, но появился интерес к начинаниям Лопухова среди танцовщиков и учащихся! Позднее, получив достаточную по тем временам подготовку на режиссерских курсах — установку на творческие приемы постановщика, с *усилением реалистической характери-*

¹ Первые постановщики: «Ленинградская симфония» — Л. Мясин в Нью-Йорке, И. Бельский в СССР, «Картинки с выставки» — Ф. Лопухов, «Весна священная» — М. Бежар, «Реквием» — Б. Эйфман.

стики роли и драматургической составляющей балетных спектаклей, Захаров принялся за постановку опер и балетов. Звучит громоздко, но такой была общая установка для театральных постановщиков. Его балетмейстерские приемы и просчеты достаточно полно проявились в постановках и в книгах.

Он тоже свое понимание композиции танца преподносит сочинением лексики на музыкальных примерах (в цитируемой книге «Искусство балетмейстера»). И в этом ощущается влияние на него приемов Лопухова. Но Захаров решился и опубликовал свои наработки, связанные с сочинением танца, тогда как Лопухов свои приемы передавал ученикам в лекционной форме. И в чем-то повторилась древняя история: *философские откровения Сократа изложил и передал потомкам его ученик Платон, а методы Лопухова развивали его последователи.*

В чем же прелесть или сложность раскрытия сюжета в музыке при сочинении балета по «системе» Лопухова, а сюжетной миниатюры по Голейзовскому?

В первую очередь в том, что хореограф должен иметь музыкальное мышление. Читая с нотного листа (с клавира, а в идеале — с партитуры) или прослушивая запись на носителях, действительно слышать музыку в событиях.

Вот на это способен далеко не каждый.

Если бы такое было возможным, у нас был бы переизбыток композиторов и дирижеров самой высокой пробы. Но даже таких — ныне живущих композиторов и дирижеров, можно посчитать по пальцам.

И главное: хореограф должен «увидеть» в музыке понятные зрителям символы чувств, поступки и события — сюжет, с движениями души, а в прозе жизни поэзию танца.

Симфонический танец со сложной пластической игрой — это и есть та форма, к которой методом проб и ошибок подошел балетный театр, не исключая драматургию, актерскую игру и не используя кордебалет обобщенной массой — безмолвствующим свидетелем сценического события.

В танце проявляется способность человеческого тела демонстрировать движения души через музыкальные жесты и позы, когда танцует «верх». Движения ног — важная деталь, но менее выразительная. Патетика жеста — основа души танца. Уберите из танца руки, которые подчеркивают,

усиливают контуры образного «Я» персонажа, и ритмика движений перестанет быть интересной.

С тех дальних пор идет тихая «война» между сторонниками Лопухова и Захарова, с противостоянием питерского симфонизма в танце и московской танцевальной «сюжетности». При этом никто не вспоминает о том, что и сам Захаров сочинение танца преподносит нам, увязывая ее с музыкой. Но в их разногласиях победители не выявились. Правы, в каких-то вопросах, и те, и другие.

Почему я так думаю?

Все потому, что они предлагали способы отражения действительности с оглядкой на приемы друг на друга, не отдавая в этом себе отчета. И более всего Захаров. Его «подводило» отсутствие тонкого чувства музыки, поэтому он учитывал направление поисков и находки творческого конкурента. И как бы ни спорили сторонники того и другого балетмейстера, их способы дают определенные результаты. Примером тому балет-долгожитель «Бахчисарайский фонтан» и танцсимфония «Величие мироздания», оставивший в памяти современников только след, но с десятками балетмейстеров — последователей приемов, как Захарова, так и Лопухова, у нас и за рубежом.

О хореографической пластике балета «Величие мироздания» сегодня можно говорить предположениями, домыслами, не более того. Но судя по воспоминаниям современников, Лопухов сделал прорыв в творческом плане, главным образом *в симфоническом мышлении хореографа*. А это, как и песенность души — дар редкостный. У многих из нас в этом плане уши заложены.

Нет-нет, мы тоже слышим, только не совсем тонко.

Но есть реальные современные примеры. Артисты балета, которым приходилось работать с балетмейстерами О. Виноградовым и Н. Долгушиным¹, говорили мне, что они тугоухостью не страдают. У них, если и были, то совершенно иные приемы, но в чем-то одинаковое отношение к творческим процессам, при «дружеской» конкуренции.

Было бы неплохо рассмотреть известный всем *сюжет одного из балетов, поставленный на программную музыку*.

¹ Никита Долгушин — балетмейстер, чья многолетняя успешная работа была связана в основном с театрами Санкт-Петербурга.

Увы, таких известных всем зрителям шедевров нет. Зрители не любят смотреть балеты по телевидению или с Интернета. Это удел профессионалов. А то, что мне приходилось видеть, можно назвать отрывками из обрывков, когда какое-то действие начиналось из ничего и заканчивалось ничем. Я имею в виду не только балеты Баланчина. И, не обсуждая в них фрагменты чувств, рисунки с движениями — танец, обратился к хореографам и преподавателям высших учебных заведений — российским Платонам, которые пропагандируют, значит, активно пользуются **музыкально-графическими приемами** Лопухова, с просьбой помочь разобраться в них.

Почему именно к ним, к преподавателям?

Потому что во многих учебных заведениях, где есть отделения или факультеты хореографии, ныне сократили должность концертмейстера. Поэтому они вынуждены учебные постановки и экзерсис проводить под магнитофонные записи инструментальной или оркестровой музыки. Казалось бы, выбор огромен и записей намного больше, чем объем знаний концертмейстера с хореографом, но без вкусов и фантазии современного музыканта остается только диктат хореографа. Я думаю, что *время покажет, в чем выявятся потери при подготовке специалистов без навыков работы с музыкантом.*

Известно, что Лопухов сохранял все «указания», отмеченные композитором в партитуре, тогда как Бежар брал на себя право аранжировщика и часто передавал музыкальную запись «техническому» музыкальному редактору, который вводил в «текст» нужные балетмейстеру интонации или вплетал в чье-то произведение фрагменты, вроде бы созвучные замыслу постановщика.

И в этом Морис Бежар честно признавался в своих книгах. Его не пугала ожидаемая критика или не было найдено им иного способа работы с записью программной музыки. Это помогало экономить средства на оркестре и как-то решать репертуарные проблемы. Но вы-то сами знаете, чем оборачивается для хореографа работа с программной музыкой — ее приходится дорабатывать.

Вы можете упрекнуть меня в том, что я только один раз вскользь упоминал сюжетного постановщика — балетмейстера Ролана Пети, создавшего балет «Зажгите звезды» с образом В. Маяковского. Хотя он и сочинял сюжеты на

музыкальные произведения И. С. Баха, но из-за отсутствия музыки для балетных спектаклей более всех хореографов преуспел в постановке балетов по оперным сюжетам. Среди них «Кармен», «Раймонда», «Пиковая дама».

Неговорит ли это о том, что *в композиции симфонической музыки всегда недостаточно раскрыты эмоционально-чувственные эпизоды для ее хореографического воплощения?* А в оперном спектакле есть готовый сюжет, где в музыке отражены образы, событийный ряд и поступки.

Часто композиторы видят *опорные события* в своих программных сочинениях в объемах до обидно малого «тра-ля-ля». В либретто балета «Скандалист», в выкинутой нами второй картине, это в музыке слышалось бы таким образом:

...В разгар свадьбы Анны в зал вбегает Сергей (восемьдесят мерных ударов барабана). Не говоря ни слова, (аккорд оркестром) бэмс, — жениха кулаком по лицу! И в полной тишине, перехватив тальянку, покидает свадьбу.

Немая сцена. Занавес.

Нетрудно предугадать подобное событие в музыке. Но, как видите, получилась весьма абсурдная куца сцена, если у композитора *конфликт завершится без «скандала».*

Значит, без расширения границ программной музыки работа над эпизодами для хореографа во многих случаях становится проблематичной. Так же и в некоторых либретто, схематизм событий тоже может быть обманчивым, казаться недосказанным, потому что авторы сюжетов даже не пытались передать главные мысли в оттенках, в пластике событий, выполняя чьи-то рекомендации.

Почти что все многочастные программные произведения — симфонии и сюиты не имеют привычной для нас драматургической цепочки от экспозиции до развязки. Даже предложенное нами прочтение первой части «Седьмой симфонии» Дм. Шостаковича с датским сюжетом «Звезда Давида» пример такого рода. Композитором явно затянута вступление — экспозиция, и не хватает музыкального текста для развития действий. А в придуманных нами событиях напрашивается многослойность в эпизодах, в «репликах» персонажей, особенно там, где начнет действовать масса. Можно, конечно, повторить в необходимой аранжировке какие-то музыкальные фрагменты, оправдывая себя

тем, что зрители не вспомнят подробности в сочинениях композитора, но это уже вольные приемы балетмейстера Бежара. Хотя он с мнением живых композиторов все-таки считался (с композитором Стравинским), но был вынужден добиваться разрешения на вмешательство в его сочинение.

У автора общий замысел, сюжет и его компоненты должны найти окончательное решение в развязке, что поможет придать сюжету необходимое впечатление в последовательности или причинности событий — это главное в единстве частей и целого. Если нет подготовленной цепочки опорных событий или интересной для зрителей развязки, нет и спектакля. В этом отношении предпочтительна для либретто форма рассказа, где есть событие с коротким развитием действия. А рыхлые по своей структуре «картинки» Мусорского передают только настроение праздника в виде сюиты. Восприятие танцевальной сюиты и даже повести неизбежно прерывается и дробится параллельными событиями. Например, тот же одноактный балет «Картинки с выставки» Мусорского или третье действие нашего либретто «Последний день империи» — вставная новелла с Григорием Распутиным.

В стихах тоже порой не бывает сюжета в обыкновенном понимании. Но в них слышится музыка чувственного ритма, внутренняя динамика с символами чувств и эстетика наслаждения — эмоциональные повторы. Вместе с тем *чрезмерное использование повтора* (приемы Баланчина), *помноженное на постоянную разработку схожих тем, придает сюжету, как и стихам, монотонность.*

Попробуйте определить предложенное вашему вниманию четверостишие. Оно сюжетное, образное или монотонное?

Я люблю поля твои, Россия,
Шепот трав, седые ковыли.
Дорого мне с детства золото пшеницы,
Вкусный запах хлеба и тепло земли.

Некоторые люди считают музыку высшим видом искусства, другие отдают предпочтение поэзии, для кого-то живопись эталон творчества, а Лопухов боготворил первую из них, поэтому искал сюжеты в программной музыке. *И, конечно, посещал кинематограф, смотрел неозвученные фильмы тех лет с образной пластикой, но с титрами.*

Эх, если бы он был композитором с фантазией балетмейстера и заложил в свое музыкальное сочинение *событийные ритмы и звуки*, не ожидая, пока кто-то иной увидит «картину жизни» в танцевальных красках, получилось бы то, к чему стремился всю свою жизнь!

Поэтому я имею полное право считать Федора Лопухова одним из авторов приема — *композиция танцевальной лексики с поиском развития действий в музыке эпизода*.

При этом хочу поделиться с вами интересным наблюдением, появление которого для меня стало возможным только в Санкт-Петербурге.

Многие годы жизни Лопуховым были отданы работе в стенах Ленинградской, ныне Санкт-Петербургской консерватории, обучая будущих хореографов нахождению событий в музыкальных эпизодах. И наши с вами современники — профессорский состав балетмейстерского факультета трудится там же, рядом с композиторами и со студентами-музыкантами — будущими композиторами. Казалось бы, именно здесь должны появляться творческие тандемы — композитор с балетмейстером как соавторы новых балетных спектаклей или танцевальных миниатюр. Но нет пока ярких примеров.

Почему Лопухов не смог состыковать хореографов с композиторами в стенах консерватории? Им-то, не тасуясь где-либо, чтобы встретиться, достаточно подняться этажом выше или зайти в соседний кабинет (аудиторию)!

Меня там даже чаем угощали. Пусть без деликатесов, но беседа была теплая, душевная. Значит, взаимопонимание между ними — дело вполне возможное.

Особенно за чашкой чая или на совместной лекции.

Хотелось бы понять, что еще повлияло на творческие приемы Лопухова, но просится экскурс в атмосферу событий тех лет, когда появилась потребность подобного метода работы над сюжетным танцем и у Касьяна Голейзовского. Новаторы профессиональных приемов искали свое «лицо», приглядываясь даже к чувственной пластике Айседоры Дункан. А почему бы и нет, если была такая возможность! Она жила в России.

Появились «Половецкие пляски» Голейзовского в опере «Князь Игорь». Но произошло это двумя годами раньше, чем была создана крымско-татарская танцевальная пластика

«Бахчисарайского фонтана» Захаровым как результат поиска ими национального танца южных соседей России. По воспоминаниям современников Голейзовский увлекся, так же как и Лопухов, танцевальной выразительностью и «строительством» симфонического танца, следуя за настроением музыканта. Тем более что он сам обожествлял сонаты Скрябина, не находя ни у него, ни у других композиторов готовой музыкальной фактуры — *симфонических сюжетов*, для создания крупных хореографических произведений.

Может, приемы Лопухова и Голейзовского — некая фишка, которую они и их приверженцы пытались создать в пику насаждавшимся в те годы драматургическим и режиссерским установкам, преклоняясь при этом перед творческими приемами популярных тогда режиссеров: Станиславским, Немировичем-Данченко и Мейерхольдом? Если режиссеры искали «себя» в сквозных действиях, и хореографы тоже... что-то искали. Но, не сумев найти «свое», так и не смогли до сих пор обосновать какие-то ее элементы, сделав их востребованными при создании крупных танцевальных форм? Может, за этими приемами скрывается элементарное «ремесло» хореографа — сочинителя образной пластики? Или это всего-навсего опробованная ими *композиция танцевальной лексики в эпизодах, с поиском в программной музыке событий или развития чувств, с понятной для зрителей развязкой?*

Ведь на что-то большее эти приемы не тянут без специально написанной симфонии композитором, увидевшим какие-то события действенными картинами, которые появлялись бы в его фантазии свободными от редактирующих ножниц — *канонов музыкальной композиции*. В этом правда и смысл появившихся у меня вопросов. Музыканты тоже имеют свои правила и формы (*шаблоны*). Поэтому многие произведения композиторов изначально называются соната, прелюдия, сюита, кантата, симфония и т. д.

Я думаю, что не будет кощунством по отношению к музыкальной композиции, если подсказать композиторам, сочиняющим музыку для балета, чтобы они в *своих сочинениях озвучивали не только чувства и настроение, а события или конфликты, более близкие к драматургическому построению спектаклей*. Используя, как и Д. Шостакович в первой части Седьмой симфонии, *приемы бытовизма*.

Кто-то из нас перелопачивает горы литературы, другой годами прослушивает музыкальные произведения, надеясь в звуках найти поступки, которые создадут событие, общеинтересное для людей. Поэтому *Лопухов, увлеченный симфонической композицией, наименования в программах к балетным спектаклям, так же как и к симфоническим произведениям, предлагал обозначать музыкальными терминами!* Что в принципе делал Балачин и другие его последователи. При этом *они обращали внимание на название произведения или на посвящение его кому-либо.* Произведения названные: «*Рассвет*» Лиона Кавалли, полонез Огиньского «*Прощание с Родной*» или «*Соловей*» Алябьева подсказывают балетмейстеру соответствующее направление и настрой. А назови их: «*Баркаролой*», «*Полонезом*» или «*Песней*», ну и что? В музыкальных формах уже заложены схемы и символы, которые подталкивают хореографа к шаблону и очень редко к сюжету.

Не случается ли так, что и ныне кто-то из авторов, вроде бы найдя свой стиль постановки, допустим, близкий к стилю Лопухова или Голейзовского, становился приверженцем *школы Лопухова — Голейзовского?* Или действительно отсутствие штатных концертмейстеров в учебных заведениях и камерных театрах повлекло за собой востребованность магнитофонных (электронных) записей музыкального сопровождения, за использование которых не надо платить ни автору, ни исполнителю (концертмейстеру или оркестру с дирижером)? Может, в этом причины вспыхнувшего интереса к методам Лопухова? И опыт работы хореографов, увлеченных этим приемом: Дж. Балачина, М. Бежара, Б. Эйфмана, авторов образных миниатюр — Л. Якобсона, Г. Майорова¹ и других, нами не названных, тоже чего-то стоит. У некоторых из них преобладает кантилена и в дуэтом танце, связанная с личным настроем, чрезмерной эротичностью, с пристрастием к акробатическим конструкциям. К их постановкам интерес зрителей и хореографов не ослабевал в ожидании прорыва.

¹ Б. Эйфман — балетмейстер Санкт-Петербургского театра балета Бориса Эйфмана. Г. Майоров — балетмейстер. Л. Якобсон — балетмейстер и организатор коллектива «Хореографические миниатюры», ныне Санкт-Петербургский театр балета им Л. Якобсона.

Три четверти века тому назад своим методом работы над танцевальными эпизодами поделился Голейзовский, и было бы уместным еще раз повторить его слова:

«Вслушиваясь в музыку, я разделяю ее на эмоциональные периоды. Затем каждый период — на музыкальные фразы. И то множество музыкальных акцентов, заключающих иногда целый ряд неслышимых сразу, изумительных по выражению мгновений, я отражаю в движениях, пластических позах, сливая их в целостный образ... и т. д.». Вспомнили?

На мой взгляд, в описанном им методе работы четко просматривается элементарный профессиональный прием, которым должен обладать хореограф. Если после его слов: *разделяю ее на эмоциональные периоды* добавить: *с поиском в них событий или переживаний, заложенных композитором*, получится проработка эпизодов сюжета!

Вот она — вроде бы забытая и найденная хореографами первой половины XX века методика работы над композицией эпизодов, следуя за музыкой. Притом что примеров постановок на музыку, написанную не для балета и не для танцевальных миниатюр, было предостаточно и в XIX веке.

Хореографы искали свои «темы» даже в бытовой музыке. Полвека тому назад было много концертных номеров с образом Чарли. В них видна манера и походка героя фильма — узнаваемый образ «двойника» Чаплина, но не было событий в танцах.

А у Чаплина? *Все события происходят в пластике.*

В главе «Ау, композитор!» (см. стр. 400) я уже отмечал, чем отличаются «схемы» программной музыки от драматургического построения танцевальных произведений — балета или сюжетного танца. И задаюсь вопросом: почему некоторые хореографы, потеряв напрасно годы поисков своей темы в симфониях, «пересказывают» оперный сюжет балетным языком? Да потому, что *в оперных сюжетах и в музыке уже заложены драматургические события.* Именно то, что понятно зрителям.

А если в спектакле был только набор чувств с намеками и безадресными переживаниями? Вот тогда и увидим «отанцованную» симфонию. Не более.

Если не принимать во внимание хореографию балета «Величие мироздания», а только сюжет с названием, то

надо бы признать, что мироздание современному зрителю видится не только в рамках библейской истории земли, а намного шире нашей галактики — космические дали стали доступными. Трудно представить, в каких красках при виде Лопухову *«Вечное движение»* — заключительная тема сочинения Бетховена. В чем оно было у него и у композитора, если современные люди мироздание видят галактическими катаклизмами?

Много воды утекло с тех пор... почти что целый век.

Если образные вариации, действенные дуэты и трио хореографами «освоены», то дважды упомянутый мной короткий абзац, описывающий профессиональные приемы балетмейстера Голейзовского, объясняет *метод сочинения танца, но не событий*, который пытался «открыть» или обосновать Лопухов, прорабатывая варианты танцевальной лексики с поиском развития действия в музыке эпизода. А это — те самые, искомые этими хореографами, новаторские приемы балетмейстера Льва Иванова, опробованные пластикой лебединых крыльев — *композиция пластики эпизодов с танцевальными вариантами реагирования*.

Все это в комплексе должен сочинять балетмейстер *на музыку, имеющую для этого всю необходимую образную структуру*.

Пора бы нам понять, что по выкройке штанов шить рубашку проблематично.

Значит, *балетному спектаклю нужна своя музыка*.

И закономерный вопрос: **а был ли «мальчик»?** Был ли найден новый метод сочинения танца?

Много туманных определений в собственных приемах авторов-балетмейстеров. То же самое слышится и в сказке Захарова из книги *«Искусство балетмейстера»*, где им предпосланы музыкальным примерам слова: «Сочинить танец», то есть — лексику... Я бы не цеплялся за эту фразу, будь бы сказано: *«В музыкальном фрагменте увидеть действие или событие в пластике»*.

Все они: Лопухов, Голейзовский, Захаров и другие в какой-то степени пытались выполнять рекомендации балетмейстера М. Фокина, что *«к каждому спектаклю надо искать свои формы танца, отвечающие замыслу автора»*. А это... очень трудное дело. При этом Фокин сам воспользовался формой и пластикой танца Льва Иванова, создавая

концертный номер «Умиравший лебедь». И самое главное, хореограф *почувствовал событие и связанные с ним эмоциональные периоды, которые мог заложить композитор К. Сен-Санс сменой настроения в музыке (тональностей, ритмов и нюансов)... опередив Лопухова.*

Не каждый из хореографов по таланту равен Льву Иванову, Юрию Григоровичу или Игорю Моисееву. Но какие бы акробатические приемы с поддержками и обводками ни сочиняли нынешние хореографы, именно Голейзовский с Захаровым были новаторами в таких формах танца, как демиклассика. Так назывался дуэтно-классический танец.

Одна и та же мысль не покидает меня, когда вспоминаю лебединые акты Льва Иванова. Может, все разговоры о приемах Лопухова-Голейзовского заключаются в элементарной попытке в чем-то повторить или развить симфоническую пластику лебединых сцен, где хореограф воплотил в жизнь танцевальную образность, связанную с развитием действия в пластике? Или хореографы прошлого и нашего века, изучая его творческие приемы, так и не смогли сочинить сюжет со своей формой танца или достойную пластику к придуманному сюжету?

Значит, ростки творческих приемов Лопухова, Голейзовского и их последователей надо искать в лебединых сценах Льва Иванова. А корни танцевальной формы этого спектакля выросли из музыки Петра Чайковского.

Нашел же Григорович понятные зрителю символы боярского сговора, семейную эротику для царской четы в опочивальне и краски «официального» выбора невест на смотринах. Царь весь спектакль в танце, а царевна появляется как бы из кордебалета невест. Он активен в дуэтах, в вариациях, страшен в патологической подозрительности. После постановки этого балета Григорович мог бы насмелиться на сюжет с более современными властителями, которые в своей образной пластике тоже могут мертвой хваткой цепляться за трон даже ногтями ног. В пластике народа и бояр — упоение боем и близость смерти... тоже понятные зрителям символы. *А там, где действуют его свирепые псы — опричники, царь Иван Грозный в единой с ними пластике.* Вот она — целостность!

В этом эпизоде у балетмейстера трудно понять, от кого идет безумная свирепость. От царя или от опричников,

потерявших человеческий облик в демонстрации безграничной преданности. И тот и другие — люди, получившие власть как личное право казнить и миловать.

Все было бы хорошо, если бы не появились римско-греческие символы в руках «вестниц победы» над татарами при хорошем танцевально-образном решении сражения в балете. Если уж звон колоколов сопровождал жизнь на Руси, дать бы им в руки что-то православное.

Внес свою лепту в историю формотворчества и А. Алонсо с пластикой, свойственной только «Кармен-сюите», где присутствуют классический танец, модерн и испанский характер.

А вообще-то я прекратил бы извечный спор между сторонниками симфонического и сюжетного танца, оставив **право первого прочтения действенной пластики в музыкальном эпизоде Льву Иванову**. Жаль, что ему не представилась возможность поставить весь спектакль самостоятельно, и неизвестно, что бы мы тогда увидели. То же самое происходит и в споре сторонников действенного танца — многих из них прочтат на роль предтечи, сохраняя при этом эталонные сцены Льва Иванова во всех редакциях балета «Лебединое озеро». Почему не трогают? Да потому, что не появились образные решения музыкально-танцевальных эпизодов равных лебединым. Близкие, да.

Хотелось бы доказать эту мысль на примере.

История всех государств не начиналась при жизни лидера какой-либо эпохи. Будь это Наполеон, Петр I или Мао Цзэдун. То же самое относится и к методу, приписываемому только Лопухову. Он был впервые описан Голейзовским, опробован не только Фокиным и Львом Ивановым в танцевальной пластике, а много раньше. В Испании под звуки кастаньет, у других народов под ритмы ударных инструментов и звуки свирелей во время исполнения ритуальных танцев. И, в зависимости от тональности и ритма, появлялись образные телодвижения. *Значит, Петипа не зря начинал балетмейстерскую практику с расписыванием эпизодов композитору.*

К сожалению, ни одно из симфонических произведений не стало основой для многоактных балетных сюжетов. Если эти опыты заинтересовали кого-то, то разве что авторов-постановщиков в своем театре, не засветившись в других театрах.

Те же рапсодии и сюиты — пестрые, разноцветные произведения, «сшитые» композитором из мелодий, годны лишь для хореографических миниатюр. И мы, в нашей жизни, такими же методами создаем интерьер в своей квартире, приобретая случайно попавшее на глаза что-то готовое по нашим вкусам, соглашаясь с рекомендациями дизайнеров. Не каждый из нас способен нарисовать эскиз своей квартиры, а потом передать мастерам свои монтажно-сборочные чертежи. Но если мы справились с этой задачей, пройдет время и наши затраченные усилия начнут выглядеть старомодными или надуманными, а кто-то из любителей «ретро» или «самоделок» будет готов приобрести наше сочинение за баснословные деньги.

Только в последнем случае мы на коне!

При разработке сценических эпизодов важна *зрелищная мотивация столкновений, поступков и переживаний со смысловой цепочкой «указующей» пластики*, с понятными действиями и кульминацией, предварявших развязку.

Если исходить из того, что сюжетная миниатюра — это произведение с коротким событием, то все происходящее в ней *ситуационные действия являются элементами композиции эпизода*. И могут представлять моменты борьбы, развития чувств, повышение напряжения, затишье перед скандалом и т. д. *Именно в эпизодах создается атмосфера событий с окраской поведения героя*, о которой мы говорили, когда упоминали ее среди способов окраски действующих лиц.

Лопухов многие годы искал в симфонической музыке бытийные элементы с развитием действий, и только *в тональности музыкальных эпизодов находил способы окраски действий, переживаний и чувств*.

Его последователи в композиции эпизода все же находили зрелищные моменты через поведение героев эпизода, то без соответствующей музыкальной фактуры при сочинении крупных форм их успехи были намного скромнее. *У многих хореографов музыкально-графического метода работы появился устойчивый стиль и манера постановки, что свидетельствует о том, что в этом методе сочинения намечилось окостенение, застойное явление*. Разрабатывая предполагаемую «золотую жилу», которая кому-то однажды принесла успех, они создают произведения одного и того же стиля.

И в связи с этим хочу добавить несколько набивших оскомину истин.

В последние годы появилось много песен, которые в народе не поют, и постановки, не имеющие своего лица. А для появления и развития таланта нужны собственные усилия и востребованность этих произведений обществом или другими театрами. Конечно, культурные, духовные и материальные ценности могут создаваться и без вдохновения, за счет так называемого трудолюбия. Ведь порой ценности «делают». Тогда как *творчество — это состояние близости к искомой цели*, не являясь ни методом работы, ни приемом, ни способом достижения цели. После завершения своей работы автор ищет новую цель, новую форму, новый замысел. И так до конца *творческой жизни*.

Иногда мне кажется, что *Лопухов и его последователи искали* в те годы собственную «систему» *действенных событий для танца в музыкальных формах*, так же как и режиссеры того времени в тексте драматурга определялись со сверхзадачами для артистов, с усилением мотивов поступков и сквозных действий при проявлении чувств.

А я после мучений с поиском танцевальных образов героев, их переживаний, выраженных образными действиями, пробуя качественные установки и прочие сочинительские изыски, нашел для себя более результативный путь к сочинению сюжетов, которым все-таки пользуются хореографы — элементарную игру с композиционными приемами и способами окраски событий, которые окружают нас.

Если «вся наша жизнь — игра», то авторская игра со своими или чьими-то приемами — это и есть отшлифованный веками метод, который способствует поиску необходимой окраски сценических и жизненных событий, с поступками человека среди людей. Независимо от того, говорит, поет или танцует при этом артист, высказываясь языком народа или условными сценическими приемами, понятными зрителю. Даже на плоских полотнах художников мы видим «живую» природу и объемные изображения людей, понимая, что *эффект получен только полутонами красок, независимо от каких бы то ни было «-измов»*.

Вот эти-то полутона наносят композиционными (профессиональными) приемами авторы: хореографы, композиторы, поэты и художники. Поэтому для практического

решения сюжетных проблем предлагаю вам поработать с композиционными приемами, не отказываясь и от приемов Лопухова. С поступками наших современников, с их оценкой современным зрителем, то есть заняться поиском общеинтересного.

И увидеть события, найти собственные сюжеты.

Присмотритесь и сами заметите, что Баланчин не работал с композиторами. Он только находил созвучную своим замыслам музыкальную тему. У него наряду с симфоническим мышлением четко причитывается расчетливое графическое заполнение сценической площадки при малочисленной труппе (композиция рисунка танца и графика эпизода), где разделение на сольные и кордебалетные «должности» весьма условное. И часто линии, направленные к зрителю на одной части сцены, соседствуют с диагональными линиями. Движения могут передаваться от одного исполнителя к другому по цепочке и в ином ракурсе, в другой линии. В это время остальные артисты выдерживают паузу в движениях, в заложенной позе в своей линии.

Казалось бы, они в это время отдыхают, но фиксированная поза на шестнадцать и более тактов, где в напряженных позах танцующие похожи друг на друга, как монеты одного достоинства, не менее тяжелая работа, чем танец. Это я знаю по себе.

Я как-то отмечал, что артисты балета любят исполнять красивую лексику, говорил о радости труда, но сравнивая «тексты» симфонического мышления Дж. Баланчина и лебединые сцены Льва Иванова, в баланчиновской танцевальной «мелодии» поэзии не увидел.

Все-таки у него чувствуется стратегический расчет, подчиненный видению музыканта, где не было предварительного участия хореографа-либреттиста.

А выводы и выбор для себя делайте сами.

ГЛАВА 24

ОБРАЗ ЖИВОТНОГО МИРА И ПРЕДМЕТА В СЮЖЕТЕ

Когда в наших сюжетах появились животные и предметы в каких-то действиях и художественными элементами вписались в эпизоды, я решил представить себе и опробовать телодвижения животных и птиц.

Сразу почувствовал, что не управляю своим телом, точнее, оно не передает их характерные, выразительные движения. Не знает или не умеет. Вспомнился мне только «Танец петухов» с петушиными наскоками, который когда-то исполнял в концертном варианте. Оказывается, даже повадки известных нам кошек и собак я танцевально выразить не в состоянии.

А в жизни мы подолгу возимся с ними, воспитываем, приучаем к командам — занимаемся дрессурой, чтобы их инстинкты соответствовали нашим привычкам. И нам удается примирить под одним кровом природных врагов — кошек и собак.

В либретто балета «Легенда» и в «Приключениях Омара Хайяма» действует собака, добавились кошки (либретто третьего действия «Осенний сон в Нишапуре»). В «Солнечном клоуне» весьма активен пингвин, так что есть о чем подумать.

Поэтому считаю, что у хореографа должна быть еще одна, не самая главная, но *обязательная способность*, без которой я его теперь не мыслю, это — *навыки внешнего перевоплощения*. Качество очень ценное для хореографа. Более всего оно необходимо ему в той части, где предполагается умение самостоятельного **наполнения образа пластикой тела, в придумывании убедительных натуралистических штрихов**. Автор должен уметь преподнести их артистам в такой последовательности, чтобы зритель не мог

вырваться из «уздечки» исполнителя, переданного ему автором балета (танца).

Уже десятки лет на приемных экзаменах по специальности «артист» в театральных учебных заведениях, как ни странно, проверяют именно эти качества: *убедительность будущего артиста — самобытность, способность достоверно передавать свои чувства в пластике тела*. Не столь важно при этом, чтобы артист был писанным красавцем.

На наш взгляд, а в спорах рождается истина, с появлением немого кино связано пристальное внимание зрителей к работе артиста, к постановочным приемам хореографа и режиссера.

В начале XX века балаганные и театральные приемы с наивными любовными страданиями, с излишней демонстрацией чувств, впервые вынесли на экран и приблизили к глазам зрителя, который увидел фальшивую игру артиста крупным планом. Именно в эти годы театральные деятели обратили серьезное внимание на пластику и мимику исполнителей. Именно в эти годы начинается творческая работа по сценическому движению и актерскому мастерству, и как следствие, появляются труды В. Немировича-Данченко, К. Станиславского и их сподвижников. Поэтому мы считаем, что киноэкран помог перебороть многовековую традицию наигрыша и свел на нет другую театральную ипостась (амплуа), которая подразделяла артистов на героев-любовников, трагиков и комиков, простаков, субреток и ярко выраженных отрицательных героев.

Сейчас никого не удивляет, когда премьер, которому было «суждено» исполнять роли принцев и героические партии, вдруг выходит на сцену в образе Квазимодо! Артисту важно одно, чтобы партия была насыщена танцем и нравилась ему.

Когда появилось немое кино, режиссеры и авторы сценических видов искусств направили свои усилия на поиск выразительных средств, где слова подкрепляли реальными переживаниями, жестом, позой и пластикой тела. Особенно преуспели в этом мимы — артисты мимического жанра.

Вспоминается эстрадный этюд «Страус» артиста театра и кино Константина Райкина, который он якобы впервые исполнял на приемных экзаменах. Экспромтом!

У него в нужные моменты максимально раскрыты белки глаз, глуповатое моргание, тупое выражение лица,

разинутый в удивлении клюв-рот, позы, походка... и вот она — глупая птица.

Узнаваемость абсолютная, *вработанная!*

Безусловно, такие роли просятся быть камерными. Но есть же на белом свете камерные балетные труппы, где они могут быть востребованными!

И надо признаться, что образы в подобной карикатурной и натуралистической пластике не встречаются в балетных спектаклях, хотя бы в детских, где на сцене могли бы действовать звери, птицы и другие твари. Почему бы хореографам не напрячь мозги, не дать воли собственной фантазии? До каких пор можно решать эти проблемы только костюмом и гримом?

У вас есть масса примеров! Подумайте о малолетних зрителях, о кассовых сборах и... актерском мастерстве.

Современные способы записи этюдных и сценических номеров позволяют создать личную образную фильмотеку. Почему бы не воспользоваться своими или чьими-то пластическими приемами и не придумать собственную сказку — басню, где будут действовать герои из животного мира? Хотя были интересные решения, где «кошки и собаки» успешно лицедействовали вместе с людьми.

При этом у каждого хореографа уходит много сил и фантазии на придумывание невероятных «узлов», в которые они заплетают своих артистов, подражая популярным мастерам модерна. В каких только позах не корчится артист якобы в «свободном» танце, плашмя на полу, изображая скорпиона!

Казалось бы, хореографы находят иногда очень интересные графические решения в сюжетных или образных танцах (например, концертный номер «Журавли» балетмейстера Г. Майорова), но чрезмерное увлечение акробатикой перестает называться танцем. Вы сами знаете и где-то видели десятки и сотни подобных поддержек, перекликающихся с ними по изобразительным краскам, но иные вымученные статичные поддержки танцем назвать я не могу. *Танцем я называю какие-то действия, с каким-то движением, исполняемые на ходу — на ногах.*

Некоторые авангардисты современного модерна не ищут какие-то закономерности в построении сюжета. За чем, когда можно их подменять первыми впечатлениями,



Рис. 30

*Элементы акробатики в образных танцах:
«Журавли» в постановке Г. Майорова,
иронический дуэт Р. Поклитару*

эмоциональными набросками? Нашли свою «живописную» манеру и ладненько. Поэтому ломают и уродуют человеческие взаимоотношения.

Такие *способы окраски* они называют активным методом развития творчества! У них даже мужчины заскакивают на спину или на ягодицы женщинам, воплощая в жизнь лозунг марксистов о полной эмансипации женщин.

А что... мужчина доволен и женщина потрясающе красиво смотрится в образе подпорки (дуэт «Con tutti instrumenti», хореография Р. Поклитару). Главное, балетomanам-искусствоведам есть повод для разговора, потому что классические репертуарные спектакли ими основательно «исхожены». В них ведь обновляются только фамилии исполнителей и *перестановщиков*. Но не замечают они, что во многих современных акробатических поддержках *образная пластика противоречит танцевальной*.

Конечно, можно было бы назвать некоторые из поддержек шуткой хореографа, но... женщин жалко. Значит, мужчины только обещают носить их на руках?

Я обратил бы внимание на подобную поддержку в сочинении американского балетмейстера, где «всадник» красиво вскакивает на «лошадь», но... законы у них очень строго

защищают женщин от насилия. Значит, Поклитару намекает на взаимоотношения в других странах?

А такие поддержки — это явная акробатика. Поэтому балерине приходится карабкаться на партнера и балансировать на нем. Но еще хуже, когда происходит обратное.

Многие из современных авторов излишне часто применяют в постановках развернутое *demiplié* на пальцах, даже «пятыся» героини на четвереньках между женских ног (балет «Реквием» на музыку Моцарта, хореография Б. Эйфмана), хотя *обратной дороги после рождения нет*. А зрителям приходится довольствоваться фантазийной графикой балетмейстера.

И если бы только у него одного...

Конечно, пойму и ваши возражения, что на единственном прыжковом движении — *Pas de chat*, образный кошачий танец тоже не построить. А кто запрещает искать?

Почему артисты драмы потянулись к танцевальной пластике?

Потому что танец обогащает выразительные возможности тела и театральные залы меняют свои размеры — растут, лишая многих зрителей возможности увидеть мимические страдания артистов. Убеждает и то, что *в моменты душевного подъема мышцы нашего тела «работают» правильно — экспрессивно и высказываются свободно, без напряжения.*

Почему, когда нам не хватает слов, мы переходим на жесты? Почему наше молчание бывает выразительнее слов? Потому что в это время «говорит» поза. А в танце еще и музыка. В ней многие интонации души и тела.

Может, я не прав, но актерская наука настолько обросла теоретическими методами, что в поиске правил обучения общей исполнительской технике актерского мастерства унифицирована для всех артистов театральные искусства. А практическую учебу, именно для артиста пантомимического профиля — балетного, не предусмотрела.

Учебу надо бы начинать не в академиях, где надумали целую цепочку, в общем-то, нужных алгоритмов. Таких как внимание, событие, оценка событий, вера в предполагаемые обстоятельства и т. д. Надо бы начинать артистическую учебу в «школе» с первого года обучения, но только не *ближе к выпуску*, надеясь, что у учащихся появятся

пластические «pas» — движения, наполненные мыслями, чувствами, жестами и позами. Две предыдущие строчки, выделенные курсивом, взяты мной без изменений из статьи хореографа, допустившего подобные высказывания.

Откуда они появятся у артиста? Не поздно ли для специалиста, в тело которого вкладываются движения, требующие большого напряжения и внимания при исполнении?

А в театрах их ждут с **артистическими навыками**.

Жаль, что автор статьи не раскрывает секрета, когда и какие движения соотносятся с какими эмоциями.

Артистам драмы намного легче, чем артистам балета. Они с первого урока получают свои смысловые и прочие задачи, наполненные словами, в которых уже заложены интонации. И в зависимости от задач им можно и губы надуть или встать в позу обиженного. Слова, которые им даются в текстах, и смысл, заложенный в них, известны всем с детства. Нам не надо при слове «мама» смягчать свой взор или что-то изображать губами. Все это они и мы умеем делать всю свою жизнь. Тогда *почему артиста балета до выхода на сцену годами обучают только «дикции» — правильно выговаривать танцевальный текст, но без интонаций? С внешней образностью, назовем так, принцев и придворных, у станка и на «середине»...*

Только в дуэтном танце, в первых вариациях, в первых фрагментах спектаклей, где-то в конце обучения начинается наука игры. И всюду в учебном процессе отрабатываются соответствующее «ликам» принцев выражение лица и позы. Наиболее наглядно проявляясь на уроке классического танца — экзерсисе.

Наши бабушки с дедушками, наши родители с первых дней осмысленной жизни, когда мы начинаем различать окружающие нас предметы, дарят нам куклы, очень похожие на всамделишных зверей и людей, игрушки — уменьшенные копии окружения человека. Не важно, если у кого-то игрушки были для мальчиков или для девочек, важно, что нас обучали играть в жизнь. Те из нас, кто не научился играть в детские игры, во взрослой жизни не смогут быть поэтом, художником или артистом. Они не умеют играть, перевоплощаться, фантазировать.

А ведь *вера в предполагаемые обстоятельства неотделима от наработанной внешней, мышечной выразительности*. Если это так, то не поздно ли начинаются уроки актерского мастерства в учебных заведениях, связанных с хореографией? Значит, изучение элементов актерской техники для артиста балета должно быть *последовательным и постоянным*, не в смысле надуманных алгоритмов, а должно происходить с **артистического детства артиста балета**, так же как нас учат в повседневной жизни.

Поэтому считаю, что профессиональные данные для артиста балета — это что-то обязательное, а умение играть — похвальное. Его необходимо развивать с первых лет обучения.

Это не значит, что у станка при упражнении *tendu* изображать зазнайку, на *fondu* — кисейную барышню на прогулке, а на *rond de jambe* — задумчивость. И зная, что в детском возрасте мы очень удачно копируем взрослую жизнь, начинать уроки актерского мастерства с «дружеских» шаржей на животных и прочую живность. Позднее опробовать себя в образе хулигана, подхалима, Квазимодо, Модеста Алексееча, Северьяна. А на уроках классического танца — принца.

Вот только какого? Судя по современной хронике, их происхождения расходятся с обликом балетных героев. Очень жаль, что без лестницы и трона невыполним вариационный образ Ивана Грозного.

И с женскими образными вариациями выбор небольшой: Анюта, Зарема, Кармен и хлопотливая Золушка. Не помешало бы для женщин сочинить специальные образные танцевальные этюды, а то складывается впечатление, что кроме «Умиряющего лебедя» им и танцевать нечего.

Ребенок творит играючи, забавляясь. У него нет серьезности взрослых, нет сверхзадач, нет погони за славой или иными мнимостями. У него идет накопление творческой энергии. Вот это бы надо использовать во время артистического детства. *А когда человек становится слишком серьезным в своем творчестве и только изображает элементы игры, тогда искусство превращается в ремесленничество*. Хотя в актерской профессии так оно и есть.

После образных разнохарактерных ролей, опробованных во время учебы, игры с предметами покажутся наивными. Я помню, что когда-то мы часами отрабатывали технику

фехтования — имитировали бой. Потом нам эти уроки отменили, но ведь они были кем-то предложены и внедрялись как новаторское предложение.

Поединки с имитацией холодного оружия происходят в танце, и зрители воспринимают такие эпизоды без особого напряжения, так же как и петушинные наскоки, если эти действия находят отражение в музыке.

Не подумайте, что я лезу со своими мыслями в накатанный годами учебный процесс, но проблема такая существует. В театр должны приходиться артисты, имеющие в своем творческом багаже не оценку, а навыки. Мне не приходилось видеть ни одного документа, где по предмету «актерское мастерство» стояла неудовлетворительная оценка. Все мы «хорошисты».

А где они — характерные артисты балета? Сколько их?

Балетмейстеру приходится рассчитывать на умение артиста исполнять сложные роли, обыгрывать предметы и приметы быта, но и сам балетмейстер должен уметь отражать в танце характерные элементы и поэзию быта, помогающие зрителям воспринимать образы, заложенные в сюжет.

Зрители устают смотреть надуманную правду или вторичное творчество позднего Баланчина и его последователей, также как перестали восхищаться *современной босоногой имитацией* пластики Айседоры Дункан. Ее динамичное исполнение танца отличалось одухотворенностью, манерой и *камерной пластикой*, направленной к главному, выбранному на этот момент зрителю.

Цель, которую ставила себе Дункан и которую безуспешно пытаются реанимировать наши современники, была правильной в самом начале XX века. Она была продиктована борьбой с манерностью в балете, когда округлые условные позиции рук сковывали выразительность тела. Но в своих поисках все ушли в другую крайность — в условную древнегреческую (египетскую) пластику, отказавшись от наработок классического танца.

И эта надуманность в свободном танце заметна.

Конечно, жанр путешествий, позволяющий показать местный колорит и экзотику, мог заинтересовать зрителей, не видевших этих стран. Но современного человека трудно чем-то удивить, потому что некогда фантастические

рассказы сегодня заменили видеорепортажами, где не просматриваются характеры местных людей, зато о зверях и птицах, экстравагантных ритуалах и обычаях, об элементах культуры мы стали знать много больше.

Змеи, наводившие на нас ужас, в Индии «послушно танцуют» под дудочку. Индусы не мучают животных в цирках и в зоопарках, почитают за кровных родственников. Не обижают и на цепи не водят, разве что слонов, но они — помощники человека... трудятся. А русские скоморохи приводили с собой на ярмарку медведя, страшного для других народов, чтобы привлечь к себе внимание, пощекотать кому-то нервы и на этом заработать.

Лирика танца, чувственные переживания, интрига, поступки, тот же бытовизм — вот те задачи, отражение которых были и остаются главными у автора либретто и балетмейстера. Вроде бы, ничего не изменилось за прошлое столетие, а *в вопросах творчества спорим чаще всего о способах окраски событий, о форме изложения.*

Прошлый век был веком трагизма на балетной сцене, а балетные авторы не могут расстаться с эстафетой романтизма, путешествий, с иллюстрацией сборников рассказов (те же *вечера балетов*), где нимфы и видения продолжали жить рядом с надуманными литературными миражами и масками принцев, безликого народа и злых гениев.

Авторы XXI века начинают делать робкие шаги к образам реальных современников. Наш век мне видится веком трагикомедии, где появится **поэзия быта в танцевальных сюжетах**, хотя в современных балетах не должно было быть ни одного лишнего эпизода и подробностей, при жесткой экономии театральных средств, однако...

Надо бы проверить эту мысль на примерах и, лучше всего, на собственных. Я ожидаю в свой адрес упрек: уж не призыв ли к драмбалету звучит в твоих словах? Только что призывал наполнять общепринятые символы пластикой тела, а теперь воспеваешь символы быта?

Нет, я не призываю вас к драмбалету, но без пантомимических сцен, без предметов времени нам не обойтись так же, как не обходятся без него все хореографы мира. Даже на лицах девушек-«березок» в ансамбле «Березка», во время исполнения их коронного номера, застывает *улыбка № 5* — радость. А по мне было бы намного душевнее:

чуть приопущенные ресницы, скромный взгляд и легкая, загадочная улыбка, которая тоже — частичка быта.

Не в словах суть, а в способах окраски событий.

Скажут свое слово в сюжете «Звезда Давида» и пустые оружейные кобуры, заполненные бытовыми предметами, которые помогут зрителям понять мысли, заложенные в эпизоды. Многие предметы не мешают танцевальному действию.

Образам современного быта придется пройти тот же самый путь, по которому прошли воинские и бытовые символы прошлого (холодное оружие, кувшины с ведрами). С воинским и пиратским оружием проблем было немного, звон клинков и «бряцание» на сцене продолжается, а противники бытовизма смотрят их, набрав полный рот воды. Значительно меньше примеров образного женского танца с предметами, разве что вариация Золушки с метлой, с «образом» воображаемого кавалера. Вы сами можете вспомнить два-три примера, а мне действительно приходилось видеть в сценическом исполнении танцы, названия которых я перечислял в «образном танце» (см. стр. 150–153). Среди них были удачные решения. Зрители находили узнаваемые символы и воспринимали их.

Часто высказывания некоторых хореографов не стыкуются с окраской движений в собственных постановках. Особенно у идеологов свободного танца и танца модерн. Заявляют, что они отказались от академической формы потому, что «так люди не ходят и не пользуются руками в жизни». Якобы поэтому выворотность замещают прямохождением, завернутостью, а вращения и академические позы тоже далекими от восприятия зрителями позами и позициями — признаками жизнеподобия, лишь бы чем-то отличаться от классики.

Они вроде бы не допускают в своих танцах условность, а говоря о поэзии быта, используют при этом условные формы классического танца и бытовые символы сплошь и рядом. И так вплетают их в танцевальное полотно, что все это надо уметь прочесть в надуманных позах. В их фантазии надо вглядываться — разница небольшая.

Ради этого ли приходят зрители в театр? Неужели чтобы посмотреть картины движущейся жизни, разгадывая шарды постановщика?

Мне кажется, что мастера балета играют на противоречиях друг друга, забывая, что нет никаких противоречий

между надуманными движениями, позами и жестами свободного, классического и даже народного танца. И там, и здесь — условность!

При этом мастера модерна принимают абсолютно условные элементы балетного искусства, как пуанты, прыжки во вращении или без них, вроде бы отрицая выворотность, копируют в чем-то друг друга, забывая (это очень важно), что выворотность сохраняет, защищает и развивает мышечный аппарат танцовщика.

И мысль на десерт: *экзерсис-то у них классический? Или собственный? В этом вся соль...*

Нет у них собственного экзерсиса.

Все, о чем они спорят, не ново под луной. И в других видах искусств разного рода выверты были.

Вспомнилась мне одна из сцен в постановке Дж. Баланчина — «Серенада» Чайковского, где страдающая и замкнутая в себе женщина, застыла коленопреклоненная в балетной позе «Мыслителя» Родена. Мимо нее достаточно долго и медленно другая женщина вела мужчину, положив левую руку ему на плечо, а ладонью правой руки прикрыв ему глаза.

Смысл заложенной пластики я понял так: «Не гляди на страдания своей бывшей женщины». И сама она идет рядом с мужчиной натянутая, как струна, как будто «на дело». Как говорят американцы: «Чтобы *делать литературу* или, допустим, *делать любовь*». Во всяком случае в эти минуты мне показалось, что так могут поступать именно американцы, где существует культ личного довольствия и потребления.

В воспоминаниях одного балетмейстера, в его исповеди¹, я долго искал откровения о секретах мастерства, пока в одном месте не наткнулся на упоминание о находке его ученицы: «В местах погребения русичей насыпался курган — рукотворный холм». В эскизах и на сцене этот курган у балетмейстера отразился нагромождением из тел артистов балета *с крестом на вершине!*

Обряд захоронения язычников с крестом на кургане?

Что-то сомневаюсь я в подобных красках древнего обряда!

Я не боюсь предлагать в своих сюжетах конкретные приметы времени, связанные с бытовизмом, зная, что любая

¹ *Виноградов О.* Исповедь балетмейстера. М.: АСТ-Пресс, 2007.

конкретика вызывает спор. У всех хореографов в сюжетах есть краски и признаки бытовизма, только у некоторых может быть слишком много. Вот они-то находятся на острие критики. И тех, кто смог покрыться панцирем неуязвимости, тоже критикуют в кулуарах, но с оглядкой.

Вы могли заметить, что сочинение и постановку хореографических произведений я часто связываю с поэзией, даже тогда, когда описываю бытовые сцены. Танец, как и стихотворение, создается не для того, чтобы в них развивать философские мысли. Стихи надо слушать сердцем, а танец «видеть» душой. И может быть, в танце пантомима с бытовизмом даны для объяснения и выражения чувств, мыслей и пластической окраски событий, а хореограф в бытописании должен найти мелодию, ритм и символы.

Может, мы не умеем передавать пластикой краски современных событий? Может, она не в выдуманных движениях и позах, а в действиях, в пластике сюжетов и символов событий, которые ждут своего автора?

Мы с вами в предыдущих темах разгадали тайны, интрижки в жизни Экзюпери. Обратили свое внимание на поступки самых разных людей, говоря о женщинах. Омара Хайяма смогли представить себе не застывшим монументом великому поэту и мыслителю загадочного Востока, а личностью, в жизни которого была любовь, рискованный флирт и обман, самообман с тревогой за судьбу своих внучек.

Я думаю, что ренессанс сюжетного классического танца, где будет пластика и смысл, виртуозная техника и понятные зрителю образы с поэзией быта, ждет личность — творца, который появится со своими приемами и опять, как Лев Иванов, на целый век определит форму и пластику, композицию и драматургию балетного театра.

Что будет с техникой исполнения?

Сегодняшние балетные богини и премьеры нашим потомкам покажутся менее техничными, в чем-то наивными или наигранными в выражении своих чувств, потому что изменятся какие-то жизненные установки и *зрители иначе будут смотреть на мотивы поступков.*

СПЕКТАКЛЬ ДЛЯ СВОИХ

Чем ближе день премьеры, тем больше забот и волнений у авторов. Каждый из них — композитор, художник и балетмейстер — ищет, пытается увидеть и по возможности исправить свои погрешности, а тут еще артисты, бутафоры, костюмеры и рабочие сцены вносят свою лепту в нервную предстартовую атмосферу.

В теме «Ау, композитор!» я пытался представить себе контакты хореографа с музыкантом. И, не касаясь значительной части творческого труда автора-балетмейстера, его работы с постановочным планом, перехожу к последнему этапу — к прогонам, предваряющим премьеру. Не потому, что мне нечего сказать, и не потому, что в этот период работа у хореографа над драматургией и композицией танца наиболее сложная, а по причине, что постановочную работу зритель не видит. Есть и другая причина — многие авторы делились своими секретами по темам, связанным с сочинением и постановкой танца, довольно подробно. Откровениями, посвященными работе над ролью и эпизодами, полны воспоминания хореографов и артистов.

Меня всегда интересовало, можно ли увидеть, исправить и дополнить что-то на прогонах частей или всего спектакля в целом. И думаю, что какие-то танцевальные движения, штрихи в пластике ансамбля, рисунок мизансцен еще можно выправить на дополнительно назначенных репетициях между прогонами, но на прогонах главным остается просмотр общей динамики произведения и реализации авторской мысли. Как бы критически постановщик ни относился к своему детищу, он влюблен в свое сочинение и смотрит на него или на кого-то из героев (героинь) глазами Ромео, не замечая недостатков, выделяя и направляя внимание зрителей порой по одному адресу.

Трудное это дело, но надо бы на прогонах постановщику как-то перевоплощаться в зрителя. Не ждать, когда незамеченные им детали будут подсказаны своими зрителями — работниками театра (ансамбля) или артистами, свободными от репетиций. Они первые зрители и критики, но они знают слабые стороны своего патрона и струны, на которых можно чуть-чуть поиграть. А кто-то из своих зрителей иначе видит детали событий и поделится соображениями, удобными для них. Значит, будут медовые песни. Их тоже будут высказывать и слушать.

Работа над спектаклем близится к завершению. Разрозненные эпизоды срастаются в полноценные акты, которые должны быть опробованы на сценической площадке. Исполняя естественное желание — увидеть, как это пройдет на одном дыхании, автор после **сводных репетиций**, на которых будут замазаны белые нитки, которыми сшиты между собой эпизоды, назначает **первый прогон** своего сочинения. Здесь он сможет выяснить, как исполнители распределяют свои силы, а второй прогон выявит, где они начинают выдыхаться, увядать. Основные элементы декорации и освещения помогут артистам почувствовать себя в сценических событиях, а костюмеры, бутафоры и работники сцены проверят выполнение своих функций.

Интерес к первому прогону бывает не меньшим, чем к генеральной репетиции или премьере. К первому прогону все участники просмотра относятся критически, так как в последующих прогонах новизны для них будет меньше. Но если постановщик *увидит и изменит акценты в действиях героев*, это изменит и мораль сюжета, и интерес своих зрителей.

Именно на первых прогонах начинали свое вмешательство идеологические цензоры или бдительные «доброжелатели» из зрительного зала торопились донести им свое мнение.

Совместная репетиция с оркестром для исполнителей всегда психологически тяжелее, чем в репетиционном зале — зрителей больше. В зрительном зале присутствует дублирующий состав. Он более строгий, чем просто зрители. С балетмейстера в этот день спрос особый, *свои зрители* придирчиво анализируют и критикуют реализацию авторских идей. Профессионалы на вопросы, связанные

с сюжетом произведения и решением образных задач, обращают особое внимание.

В зале — творческие конкуренты, искушенные в вопросах избирательной критики, некоторые из них могут и промолчать о замеченных недостатках.

Участники ансамбля (исполнители массовых танцев, воплощающие образ и характер народа) могут поделиться своим мнением уже на постановочных репетициях. Они не предъявляют хореографу свои особые, амбициозные требования, но *если в спектакле народ — основное действующее лицо*, зрители и критики уделят свое внимание такому сложному образу в сюжете «Звезда Давида» (см. стр. 450 и 454–456).

Сделать народную массу героем спектакля — задача не из легких и до сих пор до конца не решенная. Прodelать эту работу надо так тщательно, чтобы народ не стал толпой, которая действует только за счет общности каких-то целей (без индивидуальной значимости каждого) или своей пугающей массовостью. Если только такой образ не заложен специально. Допустим, террор какого-то героя многочисленной бандой. Но и в банде, как и в стихийных бунтах, есть зачинщики, поэтому появляется необходимость выделить из массы группу людей или наиболее активного из них, а образ остальных представить фоном, действующим на едином дыхании и с одной целью. А при дележке добычи, да и во всех эпизодах, должны бы действовать отдельные лица.

Реализация идеи балета, где сценическая народная масса — слепок части нашего общества, — задача непростая для любого театра. Для танцующей массы с действующими лицами понадобится и пространство, и такая тема, которая задевает главных участников событий, поэтому я исключаю для анализа военно-революционные действия и массовые террористические акты, где люди в массе своей получают безликими. И массовая жестокость — плохая тема для балета.

Любые конфликты могут происходить в подъезде одного дома или между соседями и подключившимися родственниками. У одних нет возможности разъехаться, а у других кто-то не хочет покидать обжитый уголок. Здесь годами вызревают конфликты. Народную скученность долго искать не надо. Загляните в петербургские дворы-колодцы, московские переулки, где люди веками живут в дружной тесноте.

Эх, зайти бы в такие дворики с Александром Дюма и подбросить жителям какую-нибудь косточку — интригу! Пусть погрызут по-соседски получившуюся ситуацию, а бдительные старушки начнут свою охоту в поисках интригана.

Есть такие «косточки» у моего соавтора Елены Валяевой. Обсудили мы их и... задумались. Если вкратце подсказать вам, хореографам, смысл интриги, значит, потерять темы для будущих авторских сюжетов, но лучше промолчать со значимым выражением лица, потому что решения этих проблем рядом с вами. Подумайте, приглядитесь к своим соседям. Зайдите во дворы-колодцы, посмотрите цепкими глазами Шерлока Холмса или удивленными доктора Ватсона, на близкие подъезды...

Взвешивая действия героя и массы, балетмейстер должен будет увидеть, куда склоняется чаша весов в действенном танце, в котором это соотношение должно быть уравнено или ощутимо преобладать для кого-то (согласно заложенным образным задачам). Значит, где-то рядом находятся способы решения таких же проблем и для миманса, что не исключает бытовую окраску, жизненную интонацию и прозаические штрихи в их действиях.

Ансамблевая поддержка раскрывает чьи-то мысли своими движениями, как в лебединых сценах Льва Иванова, оттеняет и укрупняет реплики и жесты даже противодействующих героев. А более ощутимые результаты в подобных конфликтах дают фразы, высказанные *a part*. Например, во время конфликта свидетели между собой порицают одного из влиятельных лиц, а когда тот оглянулся, замирают и меняют свое суждение на противоположное.

Об образной системе подтекстов персонажей и массовых сцен начинают задумываться хореографы нового поколения. Они видят, что вложенный в танец подтекст, отрепетированный вместе с движениями, помогает бороться и с «речевой» болезнью артиста балета. Зрители первых рядов партера замечают, как артисты (особенно миманс) говорят губами фразы, которые должны быть вложены в пластику тела персонажа при постановке. Это требование относится ко всем присутствующим в эпизоде. *На сцене не нужны «безмолвно» разговаривающие статисты. У балетного антуража должен быть ритмопластичский текст.*

Артисты миманса обходятся театру тоже недешево.

Логика образных действий артистов и массовых сцен должна начинаться в репетиционном зале, осваиваться вместе с логикой мыслью действующих лиц, закрепляться *вработанным в мышцы тела подтекстом*, как потребность образа. Поэтому в споре, каким должен быть с артистами в работе над образом автор-постановщик, либеральным или деспотичным, я сторонник деспотичности. *Артист не имеет права без согласования с партнерами и балетмейстером (репетитором) вносить собственные изменения в текст роли.* Это равносильно нарушению авторских указаний балетмейстера.

Конечно, с «речевой» болезнью надо бороться не на прогонах, а с первых постановочных репетиций, не надеясь на то, что на сцене артист не будет «танцевать губами».

Множество придирчивых глаз на прогоне помогают заметить, что какие-то фрагменты танца (комбинации движений) похожи на фрагменты из других спектаклей. Что это — творческое истощение хореографов или прямой плагиат?

При этом никто не запрещает хореографам использование чужих находок в своих произведениях. *Творческие права балетмейстера, связанные с движениями, законом не охраняются.* Во благо это или во вред — неизвестно, но очень многие комбинации движений так или иначе повторяются в танцах. Я уверен, что десятки фраз и словосочетаний в этой книге много раз мелькали в книгах других авторов и появятся позднее. Заявлять авторские права на них и на целые схожие абзацы равносильно поиску автора на комплекс движений: *tombe, pas de bourree, glissade, assemble.* На четыре музыкальных такта! В редком классическом спектакле нет этой фразы. *За подобные совпадения композитор поп-музыки своего коллегу затаскает по судам.* А сколько раз нам попадалось в книгах: «Я люблю тебя!»? Сколько раз мы произносили эту фразу сами?!

Признаюсь честно, ножки балерин в лебединых танцах в сочетании со своими знаменитыми пачками более всего напоминают стаю фламинго. Мне кажется, что авторам сказки и балета не приходилось видеть этих птиц. Но они сразу понравились зрителям — мужчинам и исполнительницам — лебедушкам, стройные ножки которых видны зрителям до самой талии. Никто не находит чего-либо предосудительного в том, что женщинам нравится на доли секунды показывать

ноги выше колена. Такие дразнилки выглядят естественно не только на сцене, но и на гуляньях, праздниках с бравурными танцами и карнавалах. Там тоже нет откровенной эротики с безобразными телодвижениями. Просто женщины демонстрируют себя перед своими кавалерами и, конечно, на глазах тысяч зрителей.

Использование маховых движений в сочетании с деталью костюма заметно у многих народов, например в молдавских, греческих, испанских, цыганских и прочих танцах. Канкан в варьете — это особый случай. О нем мы говорили не раз, не будем повторяться. А элементы своего костюма народные танцовщицы умеют использовать для намеков.

У цыганок и испанок юбка взлетает от движения ноги выше головы, или танцовщицы поднимают юбку «вподтык» до бедра и выше, чтобы было видно, как она выбивает дробь — синкопы. Якобы так, но... женщины везде женщины!

Они декольте носили бы до пояса, если бы не холода...

Украинские и восточные шаровары заметно «похудели» в сценических танцах. Современный балетмейстер не допустит, чтобы антураж выходил в народных костюмах, если главные героини танцуют в стилизованных.

Хотелось бы отметить, что начинают уменьшаться танцевальные тексты, засоренные «междометиями» — *preparatiopen*. Они особенно заметны в дуэтных танцах, построенных на поддержках, и предваряют многие вариации. Любят хореографы и артисты эти моменты, и если уж кто-то побежал к заднему углу сцены, жди диагональную вариацию, прыжковую или во вращении. А перед тем как ее начать, артисты делают свои акцентированные приготовления — *preparatiopne*.

У цирковых клоунов начало реприз куда богаче и разнообразнее, когда они появляются на арене цирка со своим знаменитым выкриком: «А вот и я!»

Великолепно решено появление Северьяна в балете «Каменный цветок» балетмейстером Ю. Григоровичем. Лучи света фокусируются на двери у задника сцены. В музыке — удар! В образовавшуюся между дверью и косяком щель высоким махом просовывается и застывает на некоторое время нога в хромовом сапоге, дверь широко раскрывается. Появляется Северьян во всей своей диковатой красе!

Вот этот образный акцент — всем акцентам акцент и запоминающаяся заявка на образ и характер персонажа.

Во многих па-де-де, вариациях перед трюками в ансамблях как только ни изощряются хореографы в украшении этих самых *preparationen*, но все они скроены по одному лекалу. Редко в вариациях и трюковых композициях танец красиво льется в заложенном образе, подчиняясь симфоническому мышлению, и очень часто исполнители выпадают из образа в моментах, когда надо пробежать в угол, чтобы *приготовиться — перестроиться на следующую трюковую комбинацию*.

Женская танцевальная пластика меняется на глазах современного зрителя. И толчком послужили темпы нашего времени, а в образной пластике — образы Кармен в балете «Кармен-сюита» и образ Анюты в одноименном балете. Зрители восприняли их образцами женского характера нашего времени.

Современные женщины стараются быть независимыми от обстоятельств, стремятся к самодостаточности, мечтают и учатся управлять мощной, скоростной и опасной техникой. И в каких-то сферах не уступают мужчинам. Часть женщин не держится за мужей и, не чувствуя их добытками мамонтов и дичи, мечтает жить с каким-нибудь спонсором, как за каменной стеной. Но такое везение выпадает не каждой.

За неполных три десятка лет женщины освоили автотранспорт, воздушную и водную стихии, горные кручи и снега, экстремальные и тяжелые виды спорта, оставаясь женщинами, но теряя попутно какие-то черты характера. В первую очередь — женственность. Они приобретают несвойственные им привычки.

Во благо ли это им? Для некоторой части женщин — да! Они этими чертами своего характера порой бравурируют, свыкаются с ними.

Конечно, было бы лучше, если бы экстремальные виды спорта и тяжелый труд, военные стрессы и страсти с цинковыми гробами оставались уделом мужчин, но у истории и эволюции свои законы, поэтому авторам современных произведений очень важно увидеть до премьеры в характерах героинь приметы своего времени.

Продолжая свои размышления о женщинах, об их жизненных позициях и психологии, скажу так: «Мне ни разу не приходилось слышать, чтобы они действительно

рекомендовали *своему кавалеру* обратить особое внимание на свою чем-то интересную подругу». Как бы не так. Женщины найдут такие тонкие аргументы, чтобы ее кавалер не заглядывался на подругу. Ни одна из женщин не будет предлагать своему мужу вместо себя другую женщину, если он потерял интерес к ней самой.

Менталитет народа — в менталитете женщины. Как бы ни отстаивали свои принципы приверженцы многобрачья, позиция самих мужчин, для которых в интимных отношениях «третий лишний», становится естественным стремлением даже в азиатских странах. Оно и было таким, если бы не распушенность и вседозволенность власть имущих и богатых. Женщины тоже не прочь иметь любовников, но двух мужей? Или терпеть рядом с собой еще одну жену собственного мужа!? Нет! Шалишь... Женщины психически здоровее мужчин.

А балетмейстер просто *обязан показать правду намерений, поступков и событий* в каждом эпизоде, найти возможность исправить ситуацию, если где-то допустил открытые ляпсусы.

И как бы я ни надоел вам со своим анализом балета «Бахчисарайский фонтан», но время от времени в репертуаре театров появляются старые спектакли. Кому-то из вас могут предложить постановку *академического* варианта бахчисарайской трагедии, повторив авторскую редакцию.

А зачем? Может, ваше прочтение получится более удачным?

Мы как кинозрители успели посмотреть несколько вариантов киноромана А. Дюма «Три мушкетера» и увидели несколько образов сыщика Шерлока Холмса, героя рассказов К. Дойла. И каждый из постановщиков, каждый артист старались создать наиболее интересную экранизацию образов героев. Один из образов Шерлока Холмса, созданный российским артистом В. Ливановым, настолько понравился англичанам, что был отмечен английской королевой Елизаветой II дворянским орденом. При этом артист Ливанов был самым поздним исполнителем этой роли. Вывод очевиден: русский *постановщик и артист* создали наиболее *удачный образ* английского *сыщика-джентльмена*. Значит, автор и исполнители новой версии пересказали истории о Шерлоке Холмсе так, что образы главных героев стали

самыми удачными, и была правда в событиях, придуманных автором английских рассказов.

Перед тем как начать постановку заказанного вам балета «Бахчисарайский фонтан» с вашей интерпретацией событий, присмотритесь внимательно к действиям женщины с именем Зарема. Забудьте о том, что она по версии балетмейстера назначена шахиней.

И задайте себе несколько вопросов. Почему Р. Захарову никто из своих зрительниц-женщин на прогонах и на просмотрах не подсказал, что Зарема делает *нелогичные для женщины поступки*, предлагая мужу черную жену вместо себя? Почему она при этом ревнует к неизвестной ей Марии и отправляется в запретную на этот момент для нее брачную комнату с ножом за пазухой? Почему балетмейстер сам неоднократно вносил изменения в действие, и композитор Борис Асафьев был рядом с ним? Можно ли что-то придумать вам, как новому хореографу, и даже внести свои изменения, не беспокоя дух композитора?

Конечно.

Как-то я сокрушался по поводу того, что Р. Захаров не увидел на прогонах свою ошибку и не приблизил атмосферу событий в гареме к правде, но в *негритянской* музыке к танцу черной женщины есть натиск! Он сам придумал этот эпизод с черной женой для наполнения действия танцем, предполагая, что одна из жен гарема вполне могла быть негритянкой — экзотикой для крымских любителей «клубнички».

Но ее появление ничего не добавило к событиям, кроме цвета кожи. И женщины гарема скучают в спокойной семейной обстановке, а могли бы штопать детскую одежду. Некоторые из них, пока Гирей отвернулся, могли кинуть в Зарему подушкой — служанки или евнухи подберут! Женщины гарема замечают мимолетные тени на лице господина.

Без понятных зрителю действий у автора получился вставной номер — сюжетный «жир», не связанный с происходящими событиями.

И Гирею скучно. Ему эти концерты приелись. Нет в них ни скандала, ни яростной конкуренции за его внимание. И чего ради занесло его после долгого похода в гарем, где живут десятки опостылевших ему женщин?

Надо бы сразу к Марии.

Так понимают зрители эти эпизоды без конкретных деталей, которые указывали бы на то, что у «влюбленного» хана якобы появились чистые, романтические чувства.

Кто сможет показать зрителям эпизод, где грубый властелин перерождается в раба внезапно вспыхнувшей любви? Неужели это таинство перерождения происходит в брачной комнате, где Гирей домогается исполнения от Марии привычных для него обязанностей? Но... *в эти минуты все мужчины очень романтичны!* При этом не каждый из них остается рабом на всю оставшуюся жизнь. Это вы знаете без моих подсказок.

Вот и Захаров на прогонах не увидел, что во взаимоотношениях героев происходят нелогичные действия, а самое главное — автором не проработана фабула действий Гирея (нет причинной последовательности перерождения и *видимых признаков влюбленности героя*).

Не хватает в сюжете этого балета реально-романтической действительности. Не забывайте, что для кого-то и семейный скандал — это часть любовных взаимоотношений.

Чтобы хоть как-то расшевелить инертную массу гарема или кого-то из скучающих зрителей, автор мог бы оставить этот эпизод с экзотическим женским образом и негритянской музыкой Асафьева, добавив во второй акт ироническое или забавное событие.

Заметив замешательство Заремы, засидевшиеся в темном углу гарема мощные матроны — первые жены Гирея, возмущенные наглостью «черной» жены: «Посмотрите-ка на эту чумазую, выскочила со своими прелестями!» — наперегонки двинутся вслед за ней к своему господину и заодно сметут с дороги худосочную грузинку¹. Они по очереди ухаживают за ним. Подправляют детали одежды, по очереди настойчиво ластятся к нему, а в танце стараются перекрывать своими телесами «эту безобразную» черную женщину, которой не так-то просто протиснуться между матронами.

А конкурентная борьба пройдет... под «африканскую» музыку. Вот и весь сказ!

¹ В стихотворении А. Пушкина Зарема помнит свое детство в Грузии.

Изображение конкурентной борьбы, а это событие уместное в гареме, *требует эмоциональной открытости*.

Чтобы зрителям было понятно, что мысли Гирея заняты *романтическими думами о Марии*, надо бы *подчеркнуть это какой-то деталью*. Допустим, *служанки снимут дорожный платок*, накинутый на голову Марии (фату после пленения отвергаем безоговорочно). Гирей прикажет служанке: «Поддай мне платок!» Теперь он может сминать, прижимать к щеке, нюхать и разглаживать заметную зрителям ткань. Эти крупные жесты более зрелищны и чувственны, чем образ, созданный балетмейстером, где хан сидит среди женщин часть акта в шоковом состоянии и мимически страдает, нервно перебирая четки.

Для всех женщин гарема *платок станет символом смены интересов мужа и причиной для волнений*.

О многом может сказать ладонь, лежащая на платке новой жены, а вот *чей-то платок в руках мужа — заметный сигнал предпочтения, может встревожить Зарему и подтолкнуть к безумному поступку*. Так что этот кусочек ткани не будет случайной деталью в семейных событиях и *должен появиться в роли раздражителя еще раз*, поставив точку в этой трагической истории.

Всегда помните театральную прибаутку: «Если на сцене появилось ружье, оно должно выстрелить».

Героини в балетных спектаклях вплотную приблизились к женскому характеру. Среди них Кармен, Анюта и еще десяток лирических образов. Приятно, что рядом с их именами я могу назвать Модеста Алексеича и Данилу-мастера, Ивана Грозного или Клода в постановке А. Петрова. Из лирических героев — Ромео и, пожалуй, все ¹. К характеру остальных мужских образов у зрителей есть претензии.

Давно пора хореографам на прогонах своих произведений пристально взглянуть и на **мужские образы**. Только прошу вас, не называйте мне имена принцев, а образ Спартака в балете — это скульптура, вылепленная по сверхзадаче идеологического наставника или на потребу того времени, когда понадобились правильные герои. Балетмейстер Ю. Григорович начинал постановку *мужского*

¹ Персонажи из балетов «Кармен-сюита», «Анюта», «Каменный цветок», «Ромео и Джульетта», «Иван Грозный».

балета и создал Спартака настолько прямолинейным, плакатным, что даже в любовных играх чувствуется его серьезная нежность.

Неужели мы не умеем беспристрастно анализировать свои сочинения?

Попадают порой зрителям на глаза режиссерские шутки в кинофильмах, где неотесанные солдафоны-мушкетеры трапезничают в дорожной таверне. Они разрывают сочащиеся жиром куриные тушки, не снимая кожаных перчаток с рук, хотя они только что соскочили со своих коней. В кадре — иронические, но правдивые штрихи к образам грубоватых героев.

Ну и что в этом плохого?

И балетные герои-мужчины должны быть живыми людьми. Исторический Спартак, так же, как Стенька Разин, вышел из низов (рабов и крепостных людей) и великосветскими навыками не обладал... Так что нужны прозаические штрихи к образам даже очень важных персон.

А хореографы между первыми прогонами и до генеральной репетиции успели бы исправить свое видение мужских образов в некоторых спектаклях. Для этого достаточно небольших штрихов. Если бы Р. Захаров спросил себя: «Как долго после потери любимой собственности *мужчины, владеющие гаремом*, могут оставаться горемычными страдальцами?» — он бы поторопился вернуть хана Гирея в нормальное для него психическое состояние.

Да, Гирей воздвиг «фонтан слез». Но в один из дней скорби он мог бы, подержав в руках памятный платок, положить его на одно из украшений фонтана. Окинув пробудившимся от грустных мыслей взглядом свое окружение (зрительный зал), прищурившись, посмотреть куда-то вдаль и поманить кого-то пальцем... Прибежит Нурали к ногам господина. Он готов к новым набегам. Похлопав в задумчивости по согнутой в поклоне спине своего верного слуги, Гирей прикажет: «Зови своих воинов», — и уверенной поступью уйдет вдоль авансены. За ним цепочкой побегут татары...

А жалостливый романс «Фонтан любви»?

Он не мешает действию. Это отзвуки прошлого.

Задаю себе вопросы. Сколько репетиций нужно для постановки этой мизансцены? Что она может дать образу Гирея?

Характер владыки. Такая игра стоит свеч.

Есть ли смысл нам говорить о жестокости крымских ханов, если в русской песне о Стеньке Разине, устыдившись упреков ватаги: «Нас на бабу променял», — атаман «ее бросает в набежавшую волну»? Не кого-нибудь — княжну!

А чего их жалеть! Захватят где-нибудь новую.

И тот, и другой занимались разбоем, так что в их характер должна вернуться пробудившаяся жестокость. Поплакался Гирей в тряпочку из-за потерянной красивой игрушки — и хватит.

Если бы Гирей после смерти Марии и казни Заремы разогнал свой гарем, я бы ему посочувствовал. Вот когда бы он вместо набегов в чужие края имел право уединиться в пустыне, разочаровавшись в любви... Но Пушкин в своем стихотворении его туда не отправлял. Оставил с гаремом. Не вошел наш герой в историю неутешным бобылем.

Значит, характер хана не изменился, и мы не меняем ему мужские черты характера, не покушаемся и на музыку композитора Б. Асафьева. Не изменили у него ни одного такта, но в нескольких эпизодах нам удалось **цепочкой поступков создать атмосферу события.**

Почему бы к фонтану не направить женщин после ухода Гирея? Они останутся одни наедине с памятником любви и смогут снять чадру. Заметив оставленный господином платок, женщины сникнут. Не то в ожидании новых трагедий, не то оплакивая судьбу Заремы или Марии.

Скорбные фигуры усилят *повествование о трагедии Заремы.*

Можно, конечно, обойтись и без женщин, хотя... Плачущий фонтан — это слезы женщин гарема. Они вынуждены любить своего мужа и дальше. Таким, какой он у них есть. Что-то другое для них исключено.

Предлагая художнику свои соображения по оформлению спектакля, балетмейстер Захаров неверно истолковал ему властное положение Заремы в гареме, что отразилось в декорациях. У нее не могло быть кресла с балдахином, в чем-то равного ложу Гирея! Она — старшая в гареме, но не королева! В этом тоже ее трагедия, она — вещь в глазах Гирея. Поэтому, заметив, что общий муж отвергает ее ласки, возню за доступ к господину могла начать любая из женщин, отталкивая Зарему. А декорации

показывают ее зрителям шахиней, которую мы воспринимаем царицей в гареме.

Вот в таких случаях детали декоративного оформления не помогают отражению художественной правды.

Я не верю облагороженным гаремным сценам современных фильмов азиатских авторов, потому что красивая тюрьма и жизнь в ней женщин без права покидать ее до конца своей жизни — не лучшая среда обитания.

Можно бы назвать лирическую героиню Марию из Бахчисарая бесхарактерной особой, если она во втором акте спектакля превращается из гордой княжны в почетную пленницу, ютящуюся в обособленном гнездышке. С ней и поговорить-то невозможно, поэтому балетмейстер убил ее рукой Заремы.

Согласитесь хотя бы с тем, что у нее не могло быть образного развития в этой редакции сюжета.

Я всегда скептически отношусь к исполнителям ролей второго плана, тем более первого, если *на сцену выходит сам автор-постановщик*, думая, что в каком-то из образов он будет лучшим из числа артистов, назначенных им же на эту роль.

Мельчайшие жесты и танцевальные штрихи должны быть вработанными в пластику тела артиста — это мы знаем, а редактировать сценическое исполнение должен сторонний взгляд, что невозможно сделать и талантливому артисту без репетитора. Это нам тоже известно. Но если вашу актерскую игру правили операторы киносъёмки, это уже не ваша постановка эпизода, в котором вы пытаетесь завладеть вниманием зрителя.

Критикуя кого-то из состоявшихся хореографов, я предостерегаю молодых, начинающих.

Вы не видите себя со стороны, даже если вам кто-то любезно порекомендует выйти на сцену исполнителем какой-то партии. И «танец» бывшего артиста В. Васильева в роли отца Анюты после его знаковых партий критики замечают лишь только потому, что на сцене танцует сам автор-постановщик.

Режиссер кинофильма всегда может взглянуть на себя в кинокадре, но это еще не факт, что он подойдет критически к созданному им образу, тогда как балетмейстеру-постановщику увидеть себя со стороны не представляется

возможным. Придется организовать специальные репетиции с оператором, который произведет съемку из зала общим планом, устанавливать декорации и вызывать действующих лиц, занятых в эпизодах.

Если режиссеры кинофильмов проходят через самокритику безболезненно (сам себе судья) и утверждают себя на роль, хореографам еще легче — они как бы представляют себя таким, каким *будут выглядеть* на сцене.

Исполнение роли Гамлета Б. Аюхановым (классический ансамбль «Молодой балет Алматы»), отца Анюты В. Васильевым в одноименном фильме-балете и другими хореографами, почтившими своим появлением сцену, не внесли заметного вклада в историю хореографии.

А был ли в этом смысл?

Для Аюханова будто бы был. Ансамбль создавался для пропаганды классического танца в Республике Казахстан, и концертно-гастрольная труппа была малочисленной по составу — это моя версия, оправдывающая балетмейстера. И главная причина — будучи действующим артистом балета и автором-балетмейстером, удержаться от соблазна и не выйти к зрителю в двух лицах — Гамлетом и автором балета — трудно.

Аплодисментов звук приятный ласкает слух...

В этой теме мы смогли только обозначить огромный пласт проблем, связанных с завершающей работой над ролью в процессе постановки танца, и наносили собственные штрихи на полотна, готовые к премьере, когда можно что-то успеть исправить. А весь объем работы над разными по характеру образами невозможно охватить одному автору, будь он сценарист, балетмейстер или критик.

Может быть, я замечаю не очень существенные детали в ваших произведениях, господа хореографы. Но, указывая на них, считаю, что они достойны внимания или переосмысления. В непродуманных вами мелочах остается множество непонятных и неинтересных эпизодов для зрителей, которые они и вы сами называете скучными.

Кроме того, вы знаете о том, что откровенная критика и беспристрастный анализ — тоже редкое явление в танцевальной практике, поэтому я стараюсь быть откровенным.

И повторяюсь еще раз: я учусь на ваших ошибках. В любом случае вы (те, кого я в чем-то зацепил, и хореографы

прошлых столетий) были первыми в своих творческих поисках. Поэтому у вас есть и было право на ошибку.

Генеральная репетиция — последняя возможность, где проверяется готовность и слаженность работы всех служб. В этих двух словах заложено понимание о завершающей стадии работы. Здесь уже ничего не исправишь, разве что какие-то мелочи, на уровне совета на будущее.

Это и есть тот самый *спектакль для своих*.

Завтра — премьера и ожидание оглушительного...

ГЛАВА 26

ЧТО ДЕНЬ ГРЯДУЩИЙ НАМ ГОТОВИТ?

Каждый из нас мечтает хоть краешком глаза заглянуть за туманную даль. Хотелось бы узнать заранее, что же нас ожидает в будущем, чтобы подготовиться к возможным катаклизмам, в чем-то обезопасить себя и близких нам людей. Поэтому мы пишем перспективные планы, пытаемся повлиять на свое будущее. Сочиняем сценарии, придумываем героев, надеясь, что именно они оставят след в сценической истории человечества. Но многие сценарии так и останутся в творческом портфеле театров или умрут во время прочтения, а иные будут отвергнуты зрителем из-за отсутствия интереса к мыслям сценариста или по причине заурядного раскрытия темы постановщиком спектакля.

Если бы люди могли создать реальную машину времени, то, конечно, не пожалели бы ни средств, ни времени, чтобы отправиться и в прошлое — туда, где нами совершены какие-то ошибки, чтобы предотвратить или смягчить их последствия.

А кто не задумывался о том, чтобы приоткрыть занавес над загадками истории? Появиться где-то там беспристрастным свидетелем трагедий и, не вмешиваясь в судьбы людей, возвратиться, чтобы рассказать всю правду.

Для того чтобы человеку, допустим, *вам, удалось вернуться в ваше прошлое*, надо собрать в одной точке те атомы и молекулы, которые присутствовали вместе с вами в то далекое время и давно покинули ваше тело, *с их памятью*. А не то ваши глазные нервы могут прикрепиться к сидлицному, если блуждавшие где-то и возвратившиеся атомы вашего тела тех лет забудут свое местопребывание. Так что путешествия во времени для нас исключены и практически невыполнимы, разве что в мечтах. Массовое перемещение

атомов в пространстве в одну точку с замещением находящихся там «чужих» атомов равно взрыву. Трудно даже представить себе, *что или кто* может появиться в избранном пункте вашего путешествия после того, как все «перекипит» в образовавшейся плазме.

Но у нас есть легкий и гарантированный способ путешествия по времени — в мечтах и размышлениях. Мы сможем побывать в нашем будущем и прошлом, чему будут способствовать *ваши знания*, жизненный опыт и *профессиональное чутье*, если не собьемся с дороги. На крыльях мечты мы вернемся назад.

Другого не дано.

Пыль да туман по дороге в будущее, а нам надо начинать присматриваться к грядущим проблемам и задаваться вопросами, которые тревожат нас сегодня.

Какие и чьи из нынешних приемов и способов работы над сюжетом останутся в творческом арсенале у наших потомков? Какими из них они не будут пользоваться? Я не думаю, что будущие авторы будут настолько категоричными, что откажутся полностью от нынешних «систем», потому что при направленной работе над товарной и идеологической рекламой или с заказанным ликом какие-то из них работают с полной отдачей. А если надо кого-то вывалить в грязи, это всегда получится.

Я не думаю, что авторы будут собирать в один торт все сладкое — вкус может получиться приторным. Именно с такими сценическими героями время от времени мы встречаемся и будем встречаться в танцевальных произведениях. Разве что Данила в балете «Каменный цветок» проходил через искушение из-за любви к своему ремеслу, а мог бы до конца своей жизни остаться с малахитовой ящерицей — Хозяйкой медной горы. Конечно, она превращалась иногда в нормальную женщину, да что-то потянуло мастера к простой девушке из рабочего поселка. К теплу человеческого жилья.

У его возлюбленной были стандартные для балетных героинь переживания — пока любимых нет рядом, всегда цепляются к ним яростные мужики. Нехорошие-то женихи мыслили рационально: «Негоже добру пропадать, уж лучше я сам займусь этой барышней!»

Безусловно, с мужским образом в этом балете видна авторская удача. Исказ П. Бажова прочитывается с интересом,

а его герои могли бы быть в чем-то современными и в будущем, если бы не сказочный персонаж — Хозяйка горы. Конечно, кто-то когда-нибудь попытается назначить вместо нее другую женщину — хозяйку камнерезной мастерской, но потеряется ореол сказочности и появится банальный любовный треугольник.

Не намекаю ли я вам, чтобы вы перелицовывали чьи-то сюжеты или копировали образ Данилы?

Нет, но предлагаю присмотреться к творческим приемам Бажова и других авторов. Вы смело можете ими воспользоваться, и никто вас не упрекнет. При создании образа Данилы был использован один из возможных приемов искушения — *ремеслом (творчеством, созиданием)*. При смене многих акцентов в сюжете не копируется образ спектакля, а возможных приемов мы знаем множество.

У автора уральских сказов П. Бажова парень, увлеченный возможностью изваять каменную вазу — цветок, забывает на время о своей возлюбленной. Чуть было не поменял ее на *славу удачливого мастерового*. И Хозяйка горы недурна собой. А что бы случилось, будь она старой и уродливой? Но все героини в балетах — красавицы. *Внешность — это тоже искушение*, и если быть последовательным в своих выводах, то надо внешность признать наиболее активным манком, как и многое другое из нашего окружения. Например, *соблазнение наградой, богатством или высоким статусом* — стать в будущем царевичем, принцессой. Но у нынешних, тем более у будущих Золушек эта перспектива призрачна — завершается эпоха королей, а угадать, чей отец будет избран президентом страны, невозможно. Творческий и карьерный рост герою предложить можно, а показать без пантомимы — трудно. Кровная месть обещает славу среди своих и начинает бесконечную цепочку межродовых убийств.

Будущие авторы пропустят своих героев через конкурентную борьбу, через поступки, связанные с какими-то обстоятельствами или с их капризами, моральными установками и т. д. Найдет свое отражение в сюжетах художественная взаимосвязь — характер и среда обитания. Но каким образом душевное покаяние, прозрение, цинизм и другие последствия поступков сделают их правдивыми и зрелищными? Вот в чем вопрос. Не в смысле масштабности этих действий с шумом-гамом, с привлечением массовок, игрой

артистов на нервном срыве, а так, чтобы зрители прочувствовали и смогли сопереживать тем движениям души, которые начнут происходить с ними в предложенных событиях.

Смогут ли будущие зрители увидеть в балетном спектакле нечто чувственное, как это происходило в эпизоде древнего кинофильма, где героя Ч. Чаплина не узнает бывшая слепая цветочница?

Он ей помог обрести зрение, а сам остался таким же бедным. При повторной встрече ни голос, ни внешний вид, ни рваная его одежда ни о чем ей не говорят. Он тоже из скромности не напоминает о своей помощи, и мы, свидетели, волнуемся: поступок благородного человека может остаться незамеченным.

И вот оно — случайное прикосновение к его руке! Память рук и масштабность переживаний свидетелей — зрителей.

На экране радостные улыбки, а в зрительном зале — светлые слезы и спазмы в горле. Чувствуете разницу? В эпизоде артисты не работают на износ и не вышибают слезу из зрителя своими истеричными переживаниями, громкими словами. О каких сверхзадачах для исполнителей роли может идти речь, если со зрительным залом работает только пластика сценарного события?

Или я обманываюсь?

Думаю, что нет. Просто автор либретто должен так подготовить почву постановщику и композитору, чтобы артисты могли взволновать чувства зрителя.

И мы при желании сможем придумать аналогичные моменты для своего героя — послушного в семье, если пропустим его даже через неприятные для зрителя события, где он выглядит не самым лучшим образом, поступая так, допустим, по совету отца или матери. Но какое-то внутрисемейное событие с матерью или сестрой поставит под сомнение его предыдущие решения. Вот тогда...

Какое элементарное, будничное событие может повлиять на его (мои и ваши) мысли? Подумайте, господа, или мне тоже надо такие эпизоды вам подсказывать и показывать крупным планом? Ну ладно, дам всем известный намек: если вашу сестру оставили с ребенком, а вам пришлось ей помогать, теперь вы сможете запросто покинуть свою девушку в «интересном» положении?

Или отец бросит мать в тяжелое время для семьи...

Наши потомки тоже замахнутся на образы безвестных героев с переживаниями для публики, где желаемый результат исполнится к развязке событий, когда пропадает надежда на благополучный исход. А может, займутся трудным исправлением судьбы героя или разочаруют зрителя его беспардонным холодом в отношениях с людьми? Хотя авторы должны бы знать и помнить простую житейскую истину, *какими глазами посмотришь на свое окружение, то и увидишь*.

Неужели так же, как Джордж Баланчин, будем заниматься только поэзией танца, изысками движений? Хотелось бы увидеть на сцене движения души в событиях.

У Баланчина творческий *отход от сюжетного танца вполне мог быть протестным*.

В начале прошлого века часть российских мастеров танца покинула свою родину, защищая себя от режиссерского самоконтроля и цензуры, от партийных установок с правильными героями. Кто-то из них бросился в хореографическую красоту свободного от драматургии танца или ушел в образно-абстрактный танец.

Но в отанцовывании музыки тоже есть свои сложности, свой творческий азарт. Для сочинения танцевальной поэзии нужна недюжинная фантазия, музыкальное чутье, но мы-то с вами говорим о сюжетном танце, не призывая делать из танца что-то вспомогательное, вторичное, развивая сюжетное действие в пластике.

При этом помним, что мы живем в нормальном мире, и наш душевный *реализм* обходится без всяких приставок *сюр-* или *нео-*. Мы из мира, где наше настроение, переживания и жизненные события играют огромную роль.

А танец в состоянии отразить наши чувства в пластике.

Я не вижу причин, чтобы воскликнуть «Ах!» при виде растопыренной позы балерины в *echappe* на пятках (рис. 31) в совокупности линии рук с костюмом, изображающими некий изумрудно-красный кристалл (балет «Драгоценности» в постановке Баланчина). Ну и что такая фигура будет означать для зрителей, если они смогут догадаться о том, что этим хотел сказать балетмейстер?

Кристалл! Может, автор хотел показать в танце красоту кристалла, не более? А зритель искал смысл и мог уйти домой, скрывая свое непонимание.



Рис. 31
*Образы движений из балета «Драгоценности»
и матросского танца*

Во всяком случае движения матросского танца в лихом балансировании моряка при морской качке, придуманные безвестным балетмейстером, зрителям более понятны, чем белые пушистые пачки балерин, изображающие структуру другого драгоценного камня. И как бы мы ни называли все это — подражанием окружающему миру, какими-то символами, бытовыми жестами или элементами пантомимы, но *понятный зрителям смысл и собственная форма танца*, заложенная в пластику именно матросской пляски, оказалась более зрелищной.

А в отношении красоты линий и выразительности движений можно спорить бесконечно.

Есть и другие приемы, способные шокировать публику. Нас не удивляет, когда искусствоведы объясняют экскурсантам смысл абстрактных живописных полотен и даже различают в них какие-то направления, называя их школами. Жаль, что не у каждого из нас такой изысканный вкус и абстрактное мышление.

Но если бы вы незаметно в бинокль посмотрели на лица (заглянули в глаза) зрителей в это время, вы бы сделали

свои выводы. Я часто оглядываюсь в зрительный зал. Особенно в известные мне моменты, когда в глазах зрителей пусто, а на лицах и в позе — картинка для соседа по креслу или для других экскурсантов в художественной галерее. Вот где спектакль!

Но взглянули, вспомнили о зрителях — и этого вполне достаточно.

Вернемся на сцену.

Хотелось бы увидеть там неизвестного нам героя с адресными событиями, где наш современник в будущих сюжетах должен будет пройти через... А вот этого мы как раз и не знаем — *через что он пройдет и какими эмоциональными штучками возьмет зрителя за живое.*

Обезличивание образов внешними признаками — современными костюмами — заставит сценаристов будущего забыть про свою мыслительную лень. Не будут они перекладывать ее на плечи исполнителей. Начнут тщательно прорабатывать события, добиваясь масштабного воздействия на чувства зрителей.

И как бы ни старались мастера массовых мероприятий театрализовать политические и праздничные шоу, облик президентов и, в частности, внешний вид королевы Англии на торжественных и официальных встречах не отличаются от нарядов простых людей начала XXI века. Все чаще официальные и неофициальные встречи проходят «без галстуков». А торжественные шествия превратились в нервно-защитные мероприятия, где люди из охраны стали очень заметными персонажами *официальной авансцены.*

Не произойдет ли так, что критики в недалеком будущем, научившись анализировать произведения маститых авторов, напишут в своих статьях: «Смог же балетмейстер В. Васильев¹ найти яркие краски для образов главных героев в телевизионном фильме-балете «Анюта», но для себя, вышедшего в образе отца к многомиллионному зрителю, не смог создать убедительных эпизодов, где могли бы появиться причины для сострадания или отвращения к нему зрителей. Пьющий и безденежный отец во многом определил дальнейшие поступки Анюты. А вообще-то что плохого в действиях Анюты? У нее сформировался характер и поя-

¹ Сценарий А. Бельского, в постановке А. Бельского и В. Васильева.

вились черты, которые есть в каждом из нас, но произошло это под воздействием отца».

Если человек обладает интересной внешностью или умением повернуть к себе общественное внимание, разве кто-то этим не воспользовался? Анюта воспользовалась! В ее образе балетмейстером Васильевым изумительно решен образ *привлекательной женщины*, в пику баланчиновским. У Баланчина женщины вообще никакие. А Васильев только пластикой тела героини показал, что в тихом болоте черти водятся.

Отец Анюты — тоже главное действующее лицо и причина трансформации души Анюты. Семейное зло, от которого зависимы дети. В их душах накапливаются и жалость, и ненависть к родителям или появляется желание сделать что-то не так, как учил слабовольный отец, который, будучи учителем, не смог стать для них примером.

Зачем был нужен такой персонаж, как отец, если его присутствие в сюжете не оставляет заметного следа? В какую сторону мог бы направить автор мнение публики о нем и почему этого не сделал?

Для ответа на эти вопросы в сюжете балета нет достаточных моментов.

Может, они есть, а мы их не видим?

Я думаю, будущие сценаристы поработают над образами взрослых героев — родителей, которые во многих балетных спектаклях решены по остаточному принципу, но своим присутствием должны бы повлиять на окраску событий.

Отец Анюты транжирит семейные средства для удовлетворения своей слабости, пьянствует. Хотя, казалось бы, достоин сочувствия — он один воспитывает троих детей. А гроб на сцене, чтобы зрители сочувствовали ему? Запил, мол, человек с горя! Тогда почему Анюта, в юности похожая на Золушку, ожесточилась к своему окружению?

Есть в наших семьях деспоты, моралисты, любители назойливой опеки, двуличные и с множеством других известных вам характеров. И жизненные позиции их детей тоже растут на почве, удобренной родителями. Дети видят и хранят в себе любую тиранию как душевную боль. И, надо думать, готовят месть своему окружению, но не обязательно через своих родителей. Поэтому они могут стать жестокими по отношению к людям, к своему окружению.

При этом не счесть примеров, когда другие люди берут на себя наши ошибки и грехи — воспитывают чужих детей.

Ба! Получается, что за одним семейным поступком может прятаться нечто родственное или диаметрально противоположное?!

Если кто-то берет на себя наши заботы, то и у предателя может появиться чувство вины и покаяния, он попытается вернуть все на свои места. Так же случается и с *гражданскими чувствами, когда мы говорим о Родине*.

За известным нам безобидным словом «ностальгия», прячется не только тоска по потерянной (брошенной) Родине, но и чувство вины перед ней, которое в глубине души не дает нам покоя...

Чтобы не потерять из вида взрослых родителей, назовем наш диалог «**Отцы и дети**». А экзерсис души продолжим с Анютой и с отцом героини. Надеюсь, что анализ авторского взгляда постановщика этого балета поможет нам.

Если бы героиня Анюта, по новой версии автора балета, потянулась к легким деньгам (в рассказе Чехова она запускает руку в кассу при сборе денег на благотворительность и перестает нуждаться в средствах), это действие постановщик выполнил бы в танце без затруднений. Анюта засунет лишние купюры под поднос или «незаметно» в барсетку, а кто-то ей в прорезь декольте... И тогда вполне логично в экспозиции должны появиться ее легкомысленные поступки в семье.

Если уж постановщик акцентировал в балете внимание зрителей на флирте героини, то почему бы ради образа отца не добавить ей элементарную детскую шалость, чем грешат многие юные воришки? Всем известно, что в бедных и даже богатых семьях дети, скажем мягко, *приворочивают*. Здесь родители сами виноваты — не обсуждают с детьми вопросы семейного бюджета или тратятся на свои личные слабости, а это пример для подражания.

Анюта может вытащить денежку из портмоне отца пока он дремлет после стопки и уйдет покупать себе какую-то вещь, а тем временем отца разбудят кредиторы. Денег у него не хватит для расчетов, кредиторы возмутятся, пригрозят тюрьмой и уйдут за приставом... Вариация отчаяния. Придет Анюта с купленным украшением, теперь у отца появится причина *продолжить событийные «монологи» действенным*

дуэтом с дочерью. А тут, кстати, придет жених со сватсёй, откупит отца, и действие заполнится понятными, пусть мелкими, но танцевально-образными событиями, где у отца появится возможность лицедействовать. Позднее, выпрашивая у разбогатевшей дочери деньги на хлеб (на выпивку!), выронит из-за пазухи пустой флакон. Его будут стыдить, при этом зять высокомерно сторонится, но даст рубль, сопроводив жест нотацией.

Мы ранее предлагали вариант усиления характера Анюты с более жестоким обращением с отцом в финале спектакля, но все в руках балетмейстера, а наши рассуждения — элементарная образная игра с приемами.

Я не подталкиваю вас и будущих сценаристов к драмбалету, отнюдь, но у меня иногда смысловые задачи символическими позами и жестами сами вплетаются в танец, что само по себе делает действие понятным для зрителя. Любой постановщик ищет в танце такие моменты для зрителей и жестко закрепляет их во время репетиций в пластике тела артиста.

Оказывается, мог Васильев придумать для себя (артиста балета) танцевальную роль с вариациями и дуэтом! Построить взаимоотношения с дочерью на действенном танце. И не понадобились бы двое его сыновей, которые годны разве что для подпорки хмельного отца. Я бы сыновей вообще не вводил в сюжет, а вы бы как поступили? Их и читатели не помнят, даже с нудно повторяющейся фразой «Не надо, папенька!»

Анюта может говорить эти слова отцу сама, меняя интонацию, в течение всего спектакля, в том числе и на балу, где он принимает на грудь лишнее, позоря учительский фрак. В финальном эпизоде под тяжелым взглядом дочери отец сникнет. В рассказе Чехова она становится жестокой, деспотичной.

Балетные сценаристы будут еще изучать приемы Васильева. Там есть подсказки для тех, кто осмелился на сочинение сюжетов с героями нашего времени. Балетные критики вообще не заметили, что Васильев в балете «Анюта» воплотил прообраз женщины XXI века. Героиня становится относительно независимой в финансовых вопросах и способной держать мужа в руках.

Женщины начинают выходить на первый план, перестают быть зависимыми от обстоятельств, потому что законодательные системы многих государств защищают

их права и жизненные позиции. Они уже не ждут у моря погоды. Перестают быть объектами домогательства или героинями семейных и лирических взаимоотношений.

Кто сказал, что серенады под окнами выйдут из моды? Заблуждаетесь! Если не с гитарой, так с магнитофоном (телефоном) парни намекают барышне о своем присутствии. Сменились только инструменты и одежда влюбленных, и вся разница.

А характеры? Если бы смогли автомашины втиснуться в узкие двери дискотек, наши современники повторили бы некоторые шокирующие выходки не хуже, чем гусары, которые въезжали в зал на конях, где проходила чужая свадьба, чтобы выкрасть свою женщину. Так что, замеченное с библейских времен «Многие сошли с ума из-за женщин» актуально и сегодня.

Мы останемся прежними в главных чертах народного характера, таких как ухарство и скромность, бесшабашность и хлебосольство, широта души, да всего не перечесть.

Учтут потомки, что нечто странное происходит со зрителями при исполнении **эмоциональных массовых действий**, дополненных нервно-эмоциональной музыкой. Не забывайте о *частотном воздействии музыкальных звуков* на живой организм при исполнении джазовой музыки, тяжелого рока и других видов аранжированной музыки, которая в состоянии перегрузить психику человека в толпе. Если уж ритмы обычного барабана объединяют наши природные ритмы и меняют настроение людей, то программная музыка, ее ритм, тональность, амплитуда и частотное воздействие сможет оказать на зрителей большое влияние. Не на всех, но дальше начинает работать *цепочка в психологии толпы*, которая передается и к праздно присутствующим лицам. В нашем случае — в зрительный зал. Во время исполнения революционных песен в балете, сцен массовой борьбы иногда зрительный зал взрывается аплодисментами, а *часть зрителей встает с кресел*. Кто-то поднимается, потому что не видит, что творится на сцене, из-за спин вставших, иные встают, подчиняясь стадному инстинкту. В этом заслуга композитора, постановщика и в какой-то степени артистов — они зажигают зрителей.

Казалось бы, что необычного в «Похоронном марше», но скорбная музыка, медленный темп движения и облик

процессии воздействуют на чувства прохожих, не имеющих никакого отношения к этому событию. Иногда на похороны приглашают профессиональных плакальщиц — артисток. Они усиливают действие, разогревают участников и зрителей.

В жизни эмоциональный всплеск чувств, при правильном подборе красок, вводит людей из толпы в состояние эйфории, безудержного веселья, воинственности или печали. Некоторые из них начинают терять контроль над собой, впадают в транс, в истерику, случаются обмороки и сердечные приступы. На сцене критики и зрители видят конечный результат. Успех масштабных воздействий приписывают часто только артистам, забывая о музыке и зрелищности события. А это — почва, на которой растет успех артиста.

Значит, главное в масштабных эмоциональных действиях — *раскрытие кульминационных точек для переживания зрителей.*

Многое зависит от композитора и постановщика, но нельзя сбрасывать со счетов и голос артиста. Я не уверен, вспомнили бы зрители об эстрадном артисте и о песне «Ямайка», если бы ставшую популярной песню исполнил обычный тенор. Но пронзительный мальчишеский дискант срывал бурю аплодисментов зрительного зала во многих странах и остался в памяти зрителей. Зато после ломки голоса эффективность выступлений Робертино Лоретти была уже не та. Я специально не привожу примеры с популярными артистами балета, чье имя на афишах привлекает зрителей, — время меняет имена действующих лиц.

Вспоминая хореографические миниатюры и некоторые балетные спектакли, чем-то интересные для меня, я не забываю и об искрящемся светом вальсе «Березка» в постановке Н. Надеждиной.

Жаль, что метрический рисунок этого танцевального шедевра оказался не русским. После вальсов Йоганна Штрауса (сына) появление «Казахского вальса», «Амурских волн», вальса «Березка» и подобных концертных номеров в России и других странах были ожидаемыми, но не народными. А ведь с хороводом «Березка» зритель попадает в сказочную Русь, в осенинский «березовый ситец».

У многих танцевальных миниатюр сценическая жизнь коротка. Балетмейстер, как правило, сочиняет свое

творение с расчетом на предельные возможности и способности конкретного артиста, и свои танцевальные фантазии ему хотелось бы сохранить, может быть, на века.

Меня задело крыло танцевального искусства, а потому мне понятно желание артистов, хореографов и искусствоведов сохранить пусть даже в одном театре или танцевальном ансамбле спектакли Петипа, Фокина, Горского и многие другие театральные и концертные номера (новеллы). Сохранить без потерь, в таком виде, в каком сумели их донести до современного зрителя некоторые коллективы — в музейной первозданности, но... увы. Если балетные спектакли удастся поддерживать в репертуаре театра, то с сольными и концертными номерами, разбросанными по всей стране, сложнее.

Каждый исполнитель, репетитор или постановщик, перенесший спектакль (танец) в другой коллектив (труппу), особенно до эпохи кино- и видеозаписи, вносил свои малюсенькие изменения, которые от сочинений автора оставляли нетронутой едва ли половину.

Я был свидетелем постановки академического варианта балета «Лебединое озеро» в Киргизском театре оперы и балета Клавдией Армашевской¹. Несколько лет спустя просматривая спектакли в Москве и Ленинграде, мы нашли расхождения даже в лебединых актах. Хотя на свою память она не жаловалась и уверяла артистов, что танцы лебедей перенесла один к одному, а «Танец маленьких лебедей» когда-то исполняла сама.

Сейчас нет смысла и большой необходимости сохранять в репертуаре театра или в памяти постановщика «живой» спектакль, когда есть возможность произвести синхронную запись с неограниченного количества точек и восстановить танцы до мельчайших подробностей.

В эпоху формирования сценического танца не было возможности записать шедевры, которым рукоплескала восторженная публика. И тем более описать технику исполнения того времени, но то, что ушло или уходит, должно уйти.

Кто нам, живущим сегодня, поможет попасть хотя бы мысленно в театр будущего? Кто нам мешает внимательно приглядеться к приметам нашей действительности? Кто

¹ К. Н. Армашевская — артистка балета Большого театра оперы и балета СССР.

запрещает использовать современные приемы и предметы быта в преданьях старины глубокой? Мы вполне осознанно использовали мигающие лампочки в «Легенде», где поясok с самоцветами засветился огнями при прикосновении к нему. А он вполне мог загореться и сам по себе при появлении призрачных гостей. Разве это сложно? Современные хозяйки на расстоянии включают в работу кухонные и бытовые агрегаты.

Нас окружают предметы нашего времени: бытовые и транспортные механизмы, приборы и реклама...

О! А при чем здесь реклама? Этого еще не хватало, чтобы в танцевальные действия вплеталась реклама!

Как ни странно, но реклама и некоторые приемы, которыми она создается, напрямую связана с технологиями зрелищного искусства. Творцы рекламных буклетов, роликов и кинофильмов не афишируют свои приемы, но активно пользуются такими загадочными терминами, как сверхзадача, и особенно сквозными действиями и режиссерскими манками, которые разработали и проверили на практике К. Станиславский и его предшественники.

Я долго не верил, что это так, но после размышлений...

В годы становления советской власти в России режисерам театральных действий эти приемы пришлось как нельзя кстати. *Идеологи и имиджмейкеры многих стран первыми заметили и взяли себе на вооружение возможность заострить и направить в нужное русло внимание зрителей и читателей.*

Прошу вас со вниманием отнестись к моим словам.

Если бы мы старательно отображали в своих работах *социалистический реализм* или, как это делается до сих пор в произведениях заокеанских авторов — *американский образ жизни*, нам очень пригодились бы *сквозные действия, направленные к сверхзадаче*. Поэтому они и появились в годы острейшей идеологической борьбы, когда понадобились специальные пропагандистские стандарты для зрелищной рекламы идеологических атрибутов.

И Станиславский невольно стал крестным отцом рекламной технологии и приемов направленной идеологической обработки зрителей. *Его хвалили за социальную заостренность в постановках*. Удивительно, как могла партийная цензура пропустить эту ироническую фразу в советском энциклопедическом издании?

Я связал по времени появления и практического применения труды великого теоретика сценического искусства с рекламно-зрелищными технологиями. Связал и с современной телевизионной рекламой, порой настолько тонкой и талантливой, что некоторые из них поднимаются до высот драматургии и лирики.

Присмотритесь и прислушайтесь к агиткам и рекламным стихам поэта В. Маяковского, прочитайте поэмы.

В них «система сверхзадач» работает по всем статьям.

Господа хореографы, обратите внимание на повторяющиеся штрихи в сюжетах американской идеологической пропаганды. Она *создает образ Родины, защищающей даже заблудших своих сыновей!* И государство применяет самые жестокие показательные действия. Это чувствуют люди самых разных национальностей, ставшие гражданами страны, которая сама как государство появилась на карте земного шара чуть более двух веков назад. Благо, что и в России начали работать статьи основного закона — Конституции, защищающие своих граждан. На угрозы и жестокость страна отвечает жестко.

Наших граждан не выдают на растерзание в чужие руки. Своих антигероев накажем сами. Появились и фильмы, где спасение приходит в последнюю минуту, а страна вывозит своих граждан из тяжелых для них ситуаций.

Не это ли пример гражданской и государственной позиции для наших граждан и других стран, формально воспитывающих чувство Родины среди своих граждан?

Авторы нынешних произведений разве не частичка Родины? В стихах и песнях часто звучат слова о Родине. Отсюда же произрастает и сыновнее чувство, и чувство долга перед ней.

Можно ли в танцевальных действиях отразить эти высокие порывы души? У кого нам учиться, или каждому из нас надо лелеять эти чувства в себе?

Мы, авторы либретто «Валентина», тоже маленькой деталью подчеркнули благородный жест Сталина: *«Ее и его не трогать!»* Он защитил Валентину и Королёва от произвола Берии и намеков автора либретто.

У нас не планировались заранее какие-либо установки на положительную окраску образа руководителя государства, с именем которого была связана Великая Победа народа.

Но когда его решением назначили храброго генерала командиром будущих космонавтов, указали дорогу в космос, мы воспользовались только одной сверхзадачей и все сквозные действия этого героя направили в одну сторону. *Неужели мы сочинили танцевальную оду Сталину?*

Хотя тоталитарная система в стране, созданная тоже с его подачи, жила и действовала в той атмосфере событий, в которой перемалывались судьбы других наших героев. Молох антинародного деспотизма работал без перерыва.

Значит, мы прислушались к Аристотелю, который советовал авторам, сочиняющим оды: «...*надо описывать действия героев не такими, какие они есть, а какими должны быть. Иначе оды превратятся в пасквили*¹». Что и происходило у нас при поиске действий к замыслу «Валентина» и более всего к «Дедалу».

К каким только измышлениям не подталкивает порой авторов отсутствие фактов из биографии героев! Нам-то привиделась сауна с девушками и эротика со скандалами.

И еще одна деталь. Коротким жестом Сталин перечеркнул жизнь своего же ставленника — Берии. На самом деле Берию «уберут» после смерти «отца народов», однако мы это решение передаем Сталину, он точно так же поступал с другими. Его приказ заметят приближенные и зрители, а исполнители обобщенного образа — *советские люди*... Зачем? Никто им не испортил праздничного настроения. Им нет дела до Берии и до его жертв!

Но зрители тоже не останутся безучастными свидетелями. Теплая волна благодарности и душевной сопричастности к событию пройдет по залу. И при такой окраске события кто-то из зрителей улыбнется, я уверен.

Надеюсь, вы не будете спорить со мной по этим эпизодам? Не будете упрекать меня за то, что мои образные и логические задачи совпали со сквозными действиями одного из героев? Вот эти сквозные действия и сверхзадачи должен бы найти театральный режиссер в произведениях автора (в пьесах) и волевым решением передать артистам.

Мы-то в поиске интриги и образных действий выдали желаемое за действительное. Украсили событие не хуже, чем некоторые имиджмейкеры.

¹ «Поэтика» древнегреческого философа Аристотеля.

Сюжет этого либретто пример того, что *добавление даже незначительных положительных штрихов в образ одному из героев создает в сознании зрителя «теплый» имидж лицу, чьи деяния у многих людей вызывают противоположные эмоции.*

В этих эпизодах качественная установка — *смысловая задача к образу Сталина*, сыграла важную роль с четкой авторской позицией, но защита человека, возведенная в ранг государственной философии, в эти годы не практиковалась. Так что *автор сюжета в эпизодах явно лукавил, заигрывал со зрителем, добавляя нужную ему окраску.*

Ох, как был прав Аристотель!

Интересно, будет ли работать система сквозных действий в нашей действительности, если испытаем его на сочинении бытовых эпизодов с образами простых людей, далеких от политики, государственных страстей и рычагов власти? С людьми, чьи решения ничего, кроме шума в пределах собственного или коммунального жилья, не производят.

Мы не будем возвращаться к этюдному сюжету «Отпуск лейтенанта», где тренировали свое воображение в игре с предметами. Там один из героев действует в городе и деревне, а героини не покидают пределов своих квартир. Появление дяди Пети в городской квартире лейтенанта зрители воспримут как *естественную реакцию и месть за покушение на его моральную собственность — жену.*

Прежде чем предпринять какие-либо шаги к поиску образа простого человека, прошедшего через круги своей судьбы, я попытаюсь представить себе, как проходила работа над сюжетом «Анюта» у балетмейстера В. Васильева и с какими мыслями он подошел к образу героини.

Красивая девушка из бедной семьи смирилась с судьбой — вышла замуж за старого столоначальника. Вращаясь в среде российских снобов¹ — чиновников, вкусила прелести внимания к своей особе. И живет теперь ее грешная душа в ожидании упреков старого мужа: «Я подобрал тебя, вытащил из бедности, а ты...»

В чем мораль сюжета?

¹ Snob (англ.) — старающийся следовать вкусам и манерам высшего света.

Автор мог бы подтолкнуть нас к мысли: «Поделом тебе, господин столоначальник!» Или: «О чем только она (Анюта) думала, влезая в торжище, благодостное внешне, где все продается и за все надо расплачиваться?»

И муж не боролся за свою собственность?

Ему-то теперь удобно видеть в ней корни зла. Он один из торгашей этого базара. У него будет карьерный навар, и конечно, в его руках останется «уздечка», которая будет держать Анюту на привязи. А ей терпеть рядом с собой старика, разве это не унижение?

Не знаю, как у вас или у Васильева, господа хореографы, а у меня сверхзадачи героев получаются без конкретных границ, просто *рассказ о судьбе человека*. Героиня, позабыв о нуждах своих родственников, с головой уходит в омут, где властвуют тени полусвета, где терпят унижение от одних, отыгрываясь на других — зависимых.

Не ищите, господа сценаристы, своих героев среди успешных людей, заработавших баснословные богатства. Они живут в окружении близких, которые считают, что распорядились бы средствами более результативно.

Нет в таких семьях счастливых.

Литературный герой романа А. Дюма «Граф Монте-Кристо» тоже потратил случайно появившиеся богатства на роскошь и кровавые преступления, прикрытые ореолом приключений и благородной мести.

Существует увлеченность некоторых авторов миром зла. Им показ зла в своем мире видится как нечто оригинальное. Якобы там их ждут интересные и неожиданные ситуации.

На балетной сцене мне не приходилось видеть **жесточкий мир**, где положительного героя могло и не быть.

Мне повезло хотя бы в этом.

Казалось бы, для фантазии нет сюжетных ограничений, и постановщики модерна и неоклассики ставили балеты ужасов, открывали тайны бандитских притонов и домов терпимости. Использовали даже сатирические краски, показывая поступки и судьбы этих людей. И мы пытались...

Я думаю, авторы объясняют свои постановки творческими поисками, считая положительным героем себя, вынесшего на суд зрителей мир зла и зрителей — судей и союзников автора. Но поступок того же Отелло в Мавритании посчитали бы достойным настоящего мужчины, если у них

не принято женщинам ходить где угодно и общаться с посторонними мужчинами. В любом обществе есть люди, уважающие и поддерживающие подобные крайности.

Безусловно, образ отрицательного героя можно решать средствами любого вида танца, в том числе и народного, без боязни облагородить его. При трактовке такого образа истинное лицо зла должно выявляться за счет сюжета. Правда образа может обезоружить злодея, наделенного сильными качествами, но мы-то знаем, что в мире зла может быть и лирика в том виде, в котором она имеет возможность там быть.

Когда появляется лирика, симпатии зрителя склоняются к отрицательному герою. И об этом авторы должны бы знать и помнить.

С положительными героями хореографических произведений авторам работать сложнее. К сожалению, я не могу назвать содержание ни одного балетного сюжета, близкого по воздействию на зрителя с образами героев Чаплина. Бескорыстный и благородный поступок бедного, *интеллигентного* человека по отношению к слепой цветочнице был воспринят с душевной благодарностью каждым, кто смотрел бессловесный фильм.

И что немаловажно, в годы немого кино все действия персонажей были построены только на пластике. Титры давали зрителям скудную информацию. А постановщика фильмов тех лет можно смело называть **хореографом образной пластики**.

И сразу вопрос: будут ли будущие авторы искать нечто похожее по смыслу, но с танцевальной пластикой, равное гениальным решениям «теплых» эпизодов Чаплиным? Как быть, если он выстраивая цепочку опорных событий, вроде бы не оставляет нам возможность для танцевального «тиражирования» поступков и приемов такого рода. Вспомните другой иллюстративный эпизод, где бездомный Чарли проводит ночь *на руках скульптуры президента, спит в «тепле» каменных ладоней*. Или, забавляясь, «танцует» с картофелинами, насаженными на вилку.

Чаплин придумывал эпизоды в пластике!

Значит, теплые танцевальные варианты могут быть.

Бажов тоже создавал свой сюжет, где схема событийного ряда вроде бы повторяет причинность событий поэмы

Пушкина. И сюжет, казалось бы, совершенно иной, и поступки героев ни в чем не перекликаются, а масштабность переживаний для зрителей оказалась несоизмеримой с мелодрамой Пушкина, тем более Чаплина. Скажем мягко — холодноватой.

Возможны возражения: у Бажова народный сказ! Собирая уральские сказы, автор их только обработал.

Но у Пушкина — сказ. И у Чаплина тоже сказ, только на английский манер — бытовая сказка, события которой могли произойти на самом деле. Но это не было. И там, и здесь есть авторы, поднаторевшие в сочинении сюжетов.

Я уверен, что сложные драматургические сюжеты с опорными событиями поддаются решению, если меняются акценты по всей цепочке и добавляются балетмейстером свои неожиданные приемы. Что и делают сценаристы современных кинофильмов, добавляя в сюжет тревожные ситуации и горы трупов, оставляя живыми героев, к которым питают личные симпатии.

Когда-то мы анализировали третью картину балета «Бахчисарайский фонтан», где Мария, по задумке балетмейстера, в брачной комнате якобы вспоминала Вацлава, танцую *в замедленном ритме* мазурку. Конечно, грамотным служителям Терпсихоры досадно, что зрители, не обученные бальным танцам, не отличают польский танец в ее свадебной церемонии от менуэта или падеграсса. *Нельзя хореографам рассчитывать на правильное восприятие зрителями таких тонкостей в танцевальных эпизодах.* Лучше бы повторить образ события «виденьем».

В наши дни хореографы при воплощении своих задумок сталкиваются с проблемой современного костюма в танцевальных сюитах, где им хотелось бы показать людей разной национальности или национальную консолидацию. Но танцы в современных костюмах тускнеют. Темнокожих или индианок с ярко-красным кастовым пятном на лбу еще можно отличить, остальные национальности теряются между собой.

Происходит стандартизация костюма, и так называемая «европейская одежда» становится привычным, основным видом бытовой одежды у людей во многих государствах. В этих условиях постановщикам (хореографу и художнику)

чрезвычайно трудно передать национальные особенности персонажа, кроме цвета кожи. Зрители с трудом или вообще не различают танцевальную пластику других народов, даже мы в собственной стране, где их не один десяток.

Как ни обидно, но исторические темы всегда будут одеты более интересно. В них легче реализовать балетмейстеру свои замыслы.

Происходит взаимопроникновение и общепринятых обычаев. Бытовые символы во взаимоотношениях людей становятся интернациональными. Даже такая мелочь, как приветствие, а у каждого народа есть свои особенности, теряет национальные признаки. Таким образом, интернациональная тема становится проблемной для воплощения, где москвич и парижанин, вашингтонец и римлянин будут одеты абсолютно одинаково. Разве что американцы будут отличаться от европейцев шляпами а-ля шериф, которые имеют свою отличительную форму. Нынешним папуасам понравились брюки и шорты, а их женщинам — кофты без декольте. Видимо, им надоело ходить с открытой грудью или они прислушались к рекомендациям кутюрье¹, что в женщине должна оставаться хоть какая-то тайна.

Как определить **главные черты характера** народа или характер современного человека, если в каждом из нас происходят какие-то изменения?

Я, желая обрисовать для себя образ современника, иногда теряюсь. Кто и как только не перечислял нам наиболее яркие черты характера россиянина, но не могут ни психологи, ни спичмейкеры, которые готовят правителям душевные тексты для общения с народом, сказать что-либо конкретное, и каждый из них надумывает свое. Так поступают мужчины, говоря своей располневшей супруге: «Ты еще хоть куда! Мне нравятся именно такие... пышечки», при этом поглядывая в сторону стройных девушек.

Лично я не вправе предлагать вам чей-то обобщенный образ, якобы списанный с лица россиянина, если только что говорил одно — льстил женщине без талии и тут же глазами поедал другую фигуру.

Я думаю, что у нас, изувеченных последствиями властного насилия — монархизма и многолетнего психологи-

¹ Кутюрье — модельер современной моды высокого класса.

ческого подавления свободомыслия не выработался иммунитет — критическое мышление. Сознание не успело «обрасти» какими-то навыками противодействия лжи.

И у американцев свободная демократия поднималась на костях аборигенов — истребленных индейцев и сгоревших чернокожих на кострах Ку-клукс-клана¹. Якобы с чистого листа появилась она, та самая демократия, которую они пытаются привить всему человечеству. Тогда как россияне веками жили под гнетом обязательных владык. Своих — законных и новоявленных. Русские князья воевали, отнимая друг у друга землю. Даже потерпев поражение в войне с супостатом и желая сохранить себя при родовых вотчинах, платили дань той же Золотой орде, обирая собственный народ. Они были обижены тем, что их понизили до положения сборщиков налога — дани, при этом они не забывали наполнять собственные закрома. И князя Игоря убили во время сбора дани...

Может, я сейчас категоричен в своих скоропалительных выводах и других жизненных вопросах, которых коснулся в разных темах, но я сам, описывая своих непримиримых героев — царя Николая II и Владимира Ленина — создавал их образы равновеликими в борьбе за власть. Для меня и, надеюсь, для вас такие слова, как «буржуй» и «Николай Кровавый» перестали быть ругательными, а образы таких людей, как Фидель Кастро², Ленин и другие, удачно перехвативших власть из ослабевших рук правителей, не видятся примерами для подражания. И как бы эти исторические личности ни возносили их сторонники, не смогли они гарантировать своему народу счастливую жизнь.

Значит, у авторов современных сюжетов должны измениться собственные установки и позиции по отношению к героям времени и атмосфере событий. *Вы должны стать для ваших героев судьей, прокурором и защитником в одном лице.*

Это право дано не ради того, чтобы вы могли кого угодно и как угодно ставить в надуманную позу или покрывать елеем чей-то облик, а для того, чтобы в чужом лице и в лице

¹ КKK — тайная расистская террористическая организация в США.

² Вождь кубинской революции и бессменный (с 1959 по 2008 гг.) лидер страны.

героев с ореолом раздутого величия находить правдивые черты, достойные похвалы или порицания.

Авторы всегда задаются вопросом, что и каким образом сделать, чтобы правда события и зрелищность действий героев, не мешали друг другу.

Действительно, в какой мере артист балета может слиться с образом конкретной исторической личности? С чего и как начинает проявляться в душе артиста загадочная способность к перевоплощению?

Интересно мне, этими способностями наделены избранные какими-то высшими силами — провидением — артисты или их приобретают обычные люди, случайно попавшие к талантливому педагогу, который смог раскрыть склонности к лицедейству? Обучил ничем не примечательных студентов, которые не могли похвастаться ни внешностью, ни династической родословной? Многие талантливые актеры по несколько раз поступали в учебные заведения и якобы чудом прошли вступительные экзамены по профессии. Даже прилежание к сценическим наукам у них могло быть так себе, среднее. При придирчивом взгляде в их облике пафос и харизма не просматриваются.

А выйдет на сцену — что за напасть!

И ростом кажется выше, привлекательность и притягательность появляются неведомо откуда, и узнавать перестаем — меняется человек. Верим, похож на представляемого нами героя, хотя можно было бы подобрать другого исполнителя, более близкого по фактуре. У этого скулы не те и плечи узкие, не картинные, а похож, черт возьми!

Первоплощение артиста в исполняемый образ, когда он мысленно ощущает себя исполняемым героем — это и есть то самое состояние, в котором проявляется внутренняя сущность характера другого человека и которое узнается в нем зрителем.

А занимаются ли подобными душевными выкрутасами нормальные люди, хотя бы ваша половинка, которая не работает в театре? Безусловно! Артист, подготавливая свою нервную систему к работе, *тренирует ее на определенные эмоции и их последовательность*, переходя от одного настроения к другому, так же, как любой человек, которой готовится к конфликту. С той лишь разницей, что люди, готовящие свою нервную систему к жизненному конфликту,

тоже сопровождают репетицию своих будущих высказываний мимикой и жестами, но могут сменить свои позиции и накал страстей во время конфликта. Тогда как артист должен отработать эмоциональную программу до конца в запланированной тональности, ни при каких обстоятельствах не выходя за границы роли. Даже тогда, когда партнер выпадает из роли или, того хуже, когда кто-то создает условия для маленькой подлости.

Разве нет среди нас тех, кого можно называть артистами в жизни? Сколько угодно!

Но не может быть у нормального человека полного раздвоения личности! И **полное перевоплощение** — это актерские байки или игра артиста в закулисной жизни. До выхода на сцену артист, скорее всего, представляется, репетирует роль, а чаще играет на публику. Позеров в актерской среде много.

Перевоплощение в другого человека для артиста балета дело невыполнимое, так как ритм музыки, технические сложности при исполнении движений танца, необходимый контакт с партнером, взаимозависимость и внутреннее напряжение отвлекают артиста от образа.

Как бы ни убеждали меня сочинители театральных легенд в возможности полного перевоплощения в чей-то образ, я не помню ни одного случая в драматическом театре, чтобы, вжившись в образ умирающего, артист действительно преставился на сцене во время исполнения роли.

Правдоподобность исполнения, да!

Говоря по правде, и великие артисты при исполнении великих ролей с переживаниями отпускали такие штучки на сторону, что они вошли в другие легенды-анекдоты. О них во время занятий по актерскому мастерству педагоги-репетиторы почему-то не вспоминают. И еще: многие артисты даже в чужом образе играют чаще всего себя в облике другого человека, *находясь в здоровом сознании*.

Еще Д. Дидро¹ отмечал, что артисты, вызывая полную иллюзию изображаемых чувств, сами при этом не переживают. *Напрягать свою фантазию должны сценаристы, придумывая такие события и конфликты, которые создадут причины для переживания зрителей*. Значит, надо

¹ Французский писатель и философ XVIII века.

выстраивать переживания зрителей не за счет нервной самоотдачи артистов, а путем подбора событий.

Я считаю, что для артистов балета, как и для артистов пародийных жанров, приемлемо **искусство внешнего перевоплощения**. При этом облику героя придается характерное или типичное своеобразие. Перевоплощение достигается правильно подобранной фактурой, темпераментом артиста, гримом и костюмом, а пластика и движения — это профессиональная основа танцевального искусства. Все это помогает создавать образ, но не сливаться с ним. *А сливаться с образом* могут артисты, если они стоят на ногах, что должны делать артисты балета при исполнении *правдоподобных нетанцевальных образов*.

Они могут следить и взаимодействовать с партнерами, укладывать свои переживания в отрепетированные музыкальные фразы, оставаясь самими собой. На сцене артист представляется в пределах роли, а больные в психиатрических лечебницах — в пределах своих знаний об объекте самовнушения. Психиатры не припомнят случая, чтобы из сельской глубинки к ним поступил «Наполеон», а «прокуроры» и «апостолы» — не редкость.

Я посетовал ранее, что при сочинении отрицательных героев и при чернении чьей-то биографии направленная работа с одной из сверхзадач помогает выстраивать заказанный кем-то образ. Даже самому режиссеру, чтобы преподнести образ героя в соответствующей окраске.

Не хотелось бы мне еще раз задевать и раздражать режиссеров, увлеченных системой Станиславского, но что поделаешь — приходится. В моем представлении эта система может быть использована как один из приемов при постановочной работе хореографа — только **точкой зрения автора**. При этом она не может быть универсальной на все случаи жизни, особенно при сочинении сценариев. Любая система — это шаблон, а плюрализм мнений заставит авторов применять этот шаблон только по необходимости. Но еще долго будут продолжаться холодные войны, теряя идеологическую остроту. И, переходя на плоскость рекламы собственных ценностей, прикроют подобными шаблонами свою борьбу за жизненное пространство. Так что для каких-то героев сохранят место в сюжетах, и сверхзадачи поработают долгое время.

Нельзя сценаристу и хореографу, создавая образ отрицательного героя, подходить к нему как к образу врага.

Можно ли подобные системы причислять к такому понятию, как **метод работы**? К тем самым -измам, которым нет числа: натурализм, символизм, критический реализм и прочие и прочие?

Конечно. Вспомним некоторые из них.

Реализм как творческий метод художественного восприятия нашего окружения уделяет внимание индивидуальным характерам и правдивому отражению действительности, располагая многообразием подхода к действительности. В чем проявляется многообразие? В первую очередь в объективном отражении сторон жизни, и второе — в ее эстетической оценке. *Для искусства наиболее важной и спорной является оценка.* Любое событие, чьи-то переживания могут быть раскрыты художественными приемами: романтикой, иронией, сказкой и т. д. Высокими и низкими страстями с применением социальных штрихов и гуманных идеалов, бытовыми сценами и горьким юмором, драматизацией событий и сентиментальным подходом. И таких граней у искусства множество. Кроме того, у каждого автора свои стилистические наработки, которые позволяют варьировать приемы.

Если изображать сценическую действительность только в формах самой жизни, это уже явное тяготение к *натурализму*, к повседневным краскам. А гиперболизация, заострение, гротескное утрирование событий и характеров, применяемых для раскрытия форм самой жизни, это *и сатира, и система Станиславского*, способная в своем стремлении указывать зрителю на единичные явления, обобщенные до значимых. Но я заметил, что даже во времена революционных потрясений подавляющая часть населения оставалась безучастной массой, которую загоняли угрозой и насилием в ту или иную армию патриотов, где чьими-то судьбами распоряжаются фанатики. Значит, любое заострение — это насильственное направление мнения зрителей к определенному выводу.

Мы переболели тенденциозностью в *социалистическом реализме*, специфика которой требовала партийности в освещении событий в *идейно-тематической направленности*. В четком указании на отрицательных героев, в направлении

симпатии зрителей к конкретным лицам. Продолжаем «болеть» и в нынешнем *демократическом реализме*.

С первых минут подготавливаем мнение зрителей к правильному восприятию идеи автора и моральной оценки произведения — в титрах кинофильмов или в программке к спектаклю. Первыми пишем положительных главных героев. Как же иначе, скажете вы, мы же воспитываем зрителя! А почему вы должны их воспитывать? Почему должны подготавливать зрителей к правильным ответам с идеологической подоплекой? Я понимаю, что на войне врагов различают по форме одежды, а на сцене это делается подбором действий, типажей и даже маской — гримом. Вполне достаточно.

Таким же подходом к расстановке героев в сценарии страдаю я сам. В сюжете «Валентина» вписал Валентину Терешкову и Сергея Королёва в первых строчках, но не сказал бы, что они у меня самые яркие из героев. При этом совершенно необычными для балетных героев являются образы Сталина и Берии. Они современники многих ныне живущих зрителей, известные люди нашего времени. Уверен, что в программке к спектаклю грузинского театра Сталина могут вписать первым действующим лицом, и вполне обоснованно. Он был национальным героем Грузии, а в остальных странах бывшего СССР о нем разные мнения, во всяком случае сегодня. Тогда как царь Николай II и Владимир Ленин уже стали персонажами мемуарных легенд начала прошлого века, и авторы могут при работе над их образами выбирать собственную точку зрения.

Любопытно мне, как воспримут сегодняшний реализм люди из будущего? Как будут выглядеть наши сюжеты в их глазах?

Поймут ли *субъективное восприятие* нашей действительности экстравагантными авторами, увлеченными *импрессионизмом, абстракционизмом и другими направлениями модерна*? Хотя они тоже стараются придать эстетический смысл обыденному. Одухотворить материальную среду, выразить некий дух эпохи через орнаменты, линии и краски. Считают современную действительность уродливой, неинтересной. И все это — тоже авторская позиция: «Я так вижу!» Все они занимаются поиском необычного, порой шокирующего.

Но это не то, что называют *критическим реализмом*, в котором акцентируется обличительная направленность в творчестве авторов. Некоторых из них можно назвать поборниками идейной или культурной новизны, использующими сценическое искусство как способ, позволяющий произвольно измышлять или отменять факты, а кому-то извращать их.

Символизм в творчестве — это условное моделирование действительности, дающее упрощенное объяснение явлениям, событиям, или их идеализация. И самый неподходящий для танцевального искусства прием — *педантизм*, в котором прячется *формализм* с преувеличенной точностью и мелочностью в раскрытии темы. Тут уж явно одного вечера не хватит для исполнения такого подробного спектакля.

Не вижу смысла в кратком обсуждении всех новаторских *-измов*, их много. Назову противоположный им — *консерватизм* — приверженность ко всему устаревшему, привычному, но это может быть и авторской позицией, тяготеющей к идеологии одного толка, где чаще всего используются только черно-белые краски. Если бы *бытие не изменило мое сознание и мои взгляды*, то в либретто «Последний день империи» я одного из главных действующих лиц изобразил бы подходящими красками и был назван консервативным автором монархистских или коммунистических убеждений. Очень надеюсь, что мне удалось избежать этой напасти, но подобный метод нашел широкое применение в XX столетии.

А вообще-то надо ли автору заниматься самоанализом законченных работ? В частности, мне. Я и так очень подробно описываю свои метания и поиски.

Думаю, что надо.

Эту работу я делаю для себя, на ваших глазах, и если осмелился, пусть так и будет. Полезно увидеть свое отражение в зеркале самокритики. Это дело для меня не новое, я уже исправлял свои тексты в теме «Спектакль для своих». Кроме того, еще в школе нас учили самостоятельно перепроверять домашние задания.

Без какого-либо страха перед вами сделаю беспристрастный анализ. Я понимаю, что от замысла до сцены годы надежд и неизвестность, кто и какими приемами поставит балет на мой сюжет. Что получится? Но хотелось бы понять, к чему я как либреттист подтолкнул постановщика

и композитора-музыканта. Уверен, вы будете придирчиво искать послабления в моей самооценке.

Хочу предупредить вас, что через много лет не будут востребованными какие-то из сегодняшних сценических героев, потому что *изменится психология зрителей*. У меня нет пока явных доказательств из будущего, подтверждающих мои выводы, но я уже задумался о том, что *сегодня в нас самих меняется даже национально-общественный патриотизм, который начинается с земли*.

Многие россияне общественное богатство — землю считали личным достоянием, а чувство гражданственности и патриотизма проявлялось через труд на благо людей и всей многонациональной страны. Мы, россияне, помним это чувство, чувство собственности на землю, которое было как у нас, так и у первых колонистов Америки. Хотя земля во всех странах присвоена *многоголовой надстройкой*, названной *государством*, королевством и т. д., но надстройка кормится земледельцами и содержится налогами с них, но жива у людей мечта о собственности на землю.

Вы уже начали замечать произошедшие изменения и в вашей душе, далекой от земледелия? Земля перестала быть для нас общественным достоянием, а землепашцев — миллионы. Я говорю не о политике, говорю о том, что *в сегодняшних и будущих песнях образы людей уже другие*.

Безусловно, любили свою землю поэты Николай Некрасов и Сергей Есенин, но что-то в их стихах радость крестьянского труда не ощущается. И у нас как-то незаметно, но уже дважды за прошлое столетие сменилось наше с вами отношение к земле-матушке. С земли начинается особое отношение к Родине, *если она наша, моя и твоя*. И пусть не были жители Страны Советов полными хозяевами земли, но было чувство общенародной собственности. А это очень серьезный аргумент.

В рождающихся былинах сегодняшнего дня, которые завтра станут легендой, опять появится «тяжесть сошки», но не кленовой — железной. Только с чем будут сравнивать будущие сказочники труд земледельца, если нынешние защитники Родины не размахивают тяжелыми мечами и булавами? Они поражают врага на расстоянии, без усилий нажимая на кнопки и спусковые крючки, а на сверхзвуковых скоростях своего врага и в глаза не видят. Конечно, их

заставляют напрягаться на занятиях по физической подготовке, чтоб не набирали лишний вес. Так что ратный труд нынче не самый тяжелый, скорее всего, поддерживающий физическое здоровье витязей.

Наверное, в былые времена древние былины и сказки тоже слушали *реальные царевичи и принцы, представляя себе за образом Змея Горыныча или дракона страшных для них крестьянских бунтарей, а себя освободителями собственного народа* (своих подданных?) от темной силы. Не потому ли в сказках простые герои — Иваны — получали не мешок золота, а *полцарства в придачу (много земли)* или царевичи должны были своими подвигами подтвердить право на владение ценностями. И главное — землей! Вот такой он — диапазон взгляда на собственность.

Да, каждый слушатель (зритель) видит придуманную автором ценность по своим представлениям и создает собственный зрительный образ и песни своего времени.

Я не представляю себе, какие изменения произойдут во вкусах зрителей — «королей и подданных» после глобальных преобразований в нашем обществе. Разговор сейчас не о политике. Я говорю о переживаниях и о чувствах людей в сценических сюжетах, о вкусах зрителей, которые понесут свои рубли в кассу в пользу искусства, которое тоже может стать политизированным. Если в первую Отечественную войну дворяне и помещики бились плечом к плечу с людьми от сохи, погибая за Родину, то в Гражданскую войну их разделили линия фронта и беспощадная ненависть друг к другу из-за земли — *они делили Родину*. И думаю, что у Микулы Селяниновича, былинного богатыря, была своя земля. Свой подвиг он совершал не наемником в княжеской дружине, а его могучий образ символизировал образ *народа, владевшего землей*, за помощью к которому обращались князья. Кем могли быть такие люди, которых называли селянами? Теми, кто мог поставить дом и вспахать землю там, где душе его вольно?

Вот с какими мыслями я ухожу в будущее, как будто бы внутренне изменившись. И с пониманием моего отношения к героям нашего времени приступаю к **анализу своих либретто** глазами зрителя, допустим, середины XXI века.

Начну по порядку.

«*Скандалист*» — моя серьезная проба пера как сценариста.

Думаю, что нет необходимости повторять, как был написан сюжет к этому балету. Почти все сцены, кроме первой картины, создавались по мотивам биографии поэта и событий того времени. Разве что я не упомянул об известном факте — поэт и танцовщица были официально зарегистрированы в браке.

Это было нужно Айседоре, возможно, для дополнительной рекламы своей персоны. Она — деловая женщина, поэтому подошла к этому вопросу прагматично. Не хотела быть домохозяйкой и кухаркой Есенина, но по опыту знала, что за афишу и рекламу надо «платить».

И главное. Как мне кажется, удалось найти единственную возможность показать биографические события из жизни героя в танцевальной пластике. Могу ли я назвать приемы, использованные мной при сочинении надуманных картин, *субъективными по окраске*, а события — близкими к реализму? Пожалуй, да. Отмеченные мной строчки из его стихотворений подтверждают мой авторский взгляд. Пусть это мое фантазийное мнение, но очень близкое по смыслу. А первая картина в селе Константиновка представляет собой бытовую сцену. Значит, *реализм присутствует*.

Концертные этюды Айседоры в России могли происходить в сопровождении популярных ресторанных романсов (это расшевелит публику) и есенинских песен, что позволит приезжей танцовщице обмениваться с автором песни сигналами внимания.

Конечно, мне хотелось бы создать образ поэта близким образу, сформировавшемуся в сознании людей, или смягчить получившиеся острые углы, чтобы избежать упреков. Хорошо бы начать программку к балету простыми словами: «Жил да был на свете скандалист...», не упоминая фамилии поэта. Но...

Иногда встречаются имена знаменитых поэтов в стихах других авторов, и всегда высоким слогом, но чтоб вот так: «Шумит, как Есенин в участке...»¹ — у поэта В. Маяковского — случай исключительный. Значит, шумел и скандалил в милицейском участке, а туда приводили людей из ресторанов и питейных заведений.

Если полистать воспоминания современников, то окажется, что у многих знаменитых людей были жизненные

¹ Стихотворение «Тамара и Демон».

проблемы, о которых не хотелось бы вспоминать. Поэтому забудем о скандальных выходках Есенина. Мороки с ним не оберешься. Вроде бы, и биографические факты налицо, но признанный талант! Хотя...

Перейдем к другой личности.

Скажите мне, кто мешает вам написать сюжет о Павле Бажове? О его личных событийных встречах со своими сказочными персонажами: Хозяйкой Медной горы и Данилой-мастером, с оленем Серебряное копытце, с Огневушкой-поскакушкой в придуманном вами балете «Малахитовые узоры»? Мы росли и с упоением читали его «Уральские сказы». Мы любим их, и сейчас в моей библиотечке есть собранные им в «Малахитовую шкатулку» предания горнорабочих и старателей (сказы), где сочетаются реальность и фантастика.

Но жизнь писателя полна биографических загадок.

Бажов — воспитанник Пермской духовной семинарии. Учительствовал в Екатеринбурге, собирал местный фольклор — уральские сказы, а в 1920-х годах будто бы занимался рутинной редакторской работой в Восточном Казахстане (цензурой уездных газет). Может, это было отговоркой, а фактически? Но не все благостно в жизни писателя. В борьбе за власть Советов участвовал в *политическом руководстве частями особого назначения* (ЧОН) и насильственном сборе «продовольственных излишков» в полугодных деревнях для промышленно-административных центров. Без единого выстрела? И возвращение на Урал как будто бы из небытия, а потом...

Писателю снились лица людей. Страницы, заполненные забытыми фамилиями, и одно слово, повторяющееся на десятках страниц: «Расстрелять» с личной подписью «П. Бажеев» — партийная кличка Бажова. Через десятки лет жертвы репрессий были реабилитированы, но это не помогло им восстать из безымянных могил.

Бажов был активным организатором уездного ревкома¹. Преданным оруженосцем кремлевских мечтателей. Одновременно редактировал несколько газет и писал статьи (передовицы). Позднее опубликовал свои глубоко лиричные сказы на Урале.

¹ Общественно-партийный и репрессивный аппарат партии большевиков.

Долго я не верил правде, но факты... документы.

Он стыдился вспоминать эти годы, не рассказывал о своем присутствии на допросах и в процессе вынесения приговора. Мы не знаем, был ли он единомышленником жестокого А. Вышинского или кровавого Е. Ежова¹. *Сомневаюсь в одном, что Бажов был самовыдвиженцем*. Его могли выдвинуть в «ревком» как известную личность — голосованием или он был назначен волевым решением.

Знаю, что он познал чувство стыда.

Знал ли я об этих фактах, когда неоднократно упоминал Бажова в своей книге, когда предлагал вам обратить внимание на его героев и творческие приемы?

Знал. Потому и повторяю: «*История беспощадна ко всем Величествам*». Но мы должны научиться ставить простые памятные знаки на местах былых трагедий.

А виновные наказали себя сами, если раскаялись.

Что бы там ни было, неужели теперь мы (вы и я) легкой рукой подпишемся под письмом или статьей, где гневно потребуем предать забвению *фантазии сказочника Бажова*, сочинения композитора с балетмейстером, создавших балет «Каменный цветок» по сюжету его сказа? И сделаем этот шаг в отместку тем страшным годам?

Теперь-то зачем? Все равно *мертвые сраму не имут*.

Может, сказы для Бажова были единственной отдушиной в той действительности? Не у каждого из нас хватит сил противостоять репрессиям. Многие тогда с трепетом ждали, к чьим дверям направятся подкованные сапоги *революционного конвоя*.

Есть ли смысл упрекать в этом только Бажова, если писатели А. Дюма (сын) и Эрнест Доде — брат Альфонса Доде требовали жестокой расправы над простыми коммунарами, вознамерившимися защищать свободу и вставшими против монархии? Многие творческие лица металась из стороны в сторону в сумерках истории человечества.

Зато литературные герои одного из этих авторов до сих пор живут в наших сердцах и будут жить. Например, д'Артаньян и три мушкетера.

¹ Первый — прокурор СССР, а второй — председатель НКВД в годы репрессий. Этот период народ назвал «ежовщина».

Вернусь к Есенину.

Он никому никакого вреда не сделал. Все, что происходило с ним, кому-то нравилось, кому-то нет. Во всяком случае на свою судьбу он пожаловался только один раз:

Я б навеки ушел за тобой
Хоть в свои, хоть в чужие дали...

При желании в этих строчках можно услышать страх патриархального поэта перед репрессиями тех лет и предчувствие будущих. Судьбу человека решали фанатики революционным и револьверным судом. Айседора вполне могла быть песней надежды поэта, с которой он надеялся вырваться из душной для него действительности.

Уехать в чужую даль, уйти в тишину полей или...

У каждого из вас собственная точка зрения на уход из жизни российского поэта. А для того чтобы показать эту гамму чувств, нам понадобится совершенно иной сюжет и огромная масса указующих красок с привлечением приемов натурализма и *схематизма*.

Сюжет сказки «*Легенда*» придуман Е. Валяевой после ее походов на гору Белуха, а либретто написано по мотивам этой сказки. Необычный пейзаж, атмосфера таинственности, какие-то шумы, рокот водопада и силуэты скал могут навеять сказку наяву. Что, видимо, и произошло.

В сюжете есть четкая привязка к местности, национальный колорит выражен в обрядах (сцена сватовства Жекебая) и ритуальном связывании возлюбленных поясом отца девушки (в пещере). А в остальном — явный *сказочный реализм*. Назвать либретто описанием быта нельзя, во всех картинах заложена танцевальная пластика. Образ волшебницы очеловечен, а призрачные ледяные и снежные слуги — тоже сказочные действующие лица. Они создают своими телами глыбы льда, вмешиваются в сватовство Жекебая, участвуют в погоне за собакой и в битве с людьми. Волшебнице удается показать свои возможности: появляется изображение соперницы на камне, и сама она троится в глазах у Жекебая. Участие в эпизодах активной собаки добавляет краски в сказочную правду.

«*Солнечный клоун*» — детский спектакль, где в реализм добавлена цирковая сказка с умными живыми существами.

На героя этого сюжета можно и нужно смотреть с двух сторон. Первая грань — по воле автора клоун становится участником сказочного события — вполне возможная правда. Но есть и другая версия. Известный нам реальный Солнечный клоун Олег Попов вполне мог жить в сказке — он работал в цирке!

Посещение цирка для многих, особенно для детей, — разве это не сказка? Еще какая! Посмотрите на лица детей, загляните в их глаза, они живут в этот час жизнью героев арены. А после представления и день, и два могут продолжать играть в цирк. Укладываясь спать, возьмут себе под подушку игрушку, похожую на клоуна или другого артиста, запечатлевшегося в памяти.

Согласитесь вы со мной или нет, но либретто «Солнечный клоун» Е. Валяевой — творческая удача. Все дело в том, что она в силу возраста более тонко воспринимает действия, происходящие на арене. А мне было жалко животных, которые после встречи со зрителями возвращаются в клетку. Вот здесь мои философские измышления излишни — они не относятся к анализу сценария.

«*Последний день империи*» — тема серьезная, и я, естественно, ожидаю, что вместе со мной сюжет балета будут анализировать мои сторонники и оппоненты.

Образы всех героев реальные, а это именно тот случай, когда мы можем говорить о тех самых независимых образах, которые сформировались и в сознании зрителя. При этом ни вы, ни я не можем предсказать, какими красками решат их балетмейстер с композитором и с какими образами выйдут на сцену артисты — исполнители главных ролей. Они создадут *сценический реализм*, а зрители дополнят или опровергнут своими знаниями взгляд автора.

И еще: мы анализируем не спектакль, а некий мираж, который появляется в сознании автора. Я в этом представлении выступаю обыкновенным кукловодом.

Не прошло и десяти лет после развала советской империи, когда на ее обломках начали строить новое здание, и вместо привычного красного угла, где некогда были иконы, а позднее лики пролетарских вождей, появилась пустота. Одного из наших героев церковь спешит канонизировать (для божницы?) или кто-то пытается предать забвению исторические факты, хотя расстрелы мирных жителей нарушают одну из

божьих заповедей «Не убий», а двадцатилетнее сожительство с балериной при живой жене — другую заповедь: «Не прелюбодействуй». Сколько заповедей надо нарушить простому человеку, чтобы у него остался хоть какой-то шанс на причисление к сонму святых?

Может, нынешние монархисты добьются канонизации последнего царя? У Ленина есть собственный храм на Красной площади — мавзолей, и у императора появится духовный храм. Но если к вождю пролетариата подходить с позиции церкви, придется учесть многие его жестокие и кровавые решения. И казнь семьи Романовых явно была исполнена с его согласия. Если добавить вторую нарушенную им заповедь (покусился на чужую собственность — царскую власть), тогда я буду прав в том, что создал образы этих героев равновеликими. И в финале спектакля я не мажу грязью становящихся легендой. Они ушли в пылающую даль, каждый со своими мыслями. Пусть история и зрители решают, кого из них надо жалеть¹.

Невзирая на то, что в сюжете появились иронические краски, которые не могут быть причислены к сатире и критическому реализму, считаю, что в либретто и образах есть все признаки реализма, решенные в фантазийных красках с учетом возможностей танца.

А вот образ старца *пародийный*.

И действительно, его присутствие в семье императора, его влияние на императрицу, его известные поступки не украшали ни нашего героя — царя, ни царствующую семью. Почему православная церковь не замечает такой факт, что *царская чета попала под влияние сектанта Григория Распутина* — старца, представителя иной веры? Принимала решения по вопросам государственным и духовным, слушая его рекомендации. И я не слышал, чтобы кто-то из Романовых покаялся перед церковью за моральное отступничество. И было ли оно — раскаяние?

Не потому ли Русская православная церковь до сих пор не может ясно сказать ни *да*, ни *нет* о мученичестве четы последнего императора России? А как быть с расстрелянными

¹ Слово «жалеть» применялось в прошлых веках как синоним выражения «любить из сочувствия».

царскими детьми — жертвами произвола? В чем была их вина?

Во времена смуты или борьбы за власть чьи-то невинные дети погибали десятками, сотнями тысяч. Помянуть бы их тоже... каждому из родственников они дороги.

Танец не в состоянии отразить такие философские нюансы из жизни героев сюжета, но считаю, что событийно-бытовые краски для балетного спектакля найдены правильные.

Женские образы при всем желании не могли бы стать равновеликими. Надежда в первой картине как бы срисована с кадрильного шаблона, а в остальных картинах есть серьезная лирика и переживания за судьбу Владимира.

Традиционная трактовка женской роли.

Если бы балетмейстеру и композитору удалось сделать образ Алисы — Александры Федоровны главным или настолько ярким и властным, что при отречении Николая II от власти в ней взбунтовалась герцогская кровь, проявилось многолетнее обладание властью и предчувствие беды: «Что ты делаешь? Они нас уничтожат!» — тогда зритель бы поверил, что ее влияние на дела державные было весомым. Жаль, что муж оказался слабовольным, а сильная женщина готова в финале принять на себя удары судьбы. Дети прижались к ней — она их опора.

Можно ли отнести сюжет к прообразу трагикомедии, если считать трагизмом веру людей в утопию — диктатуру пролетариата, а присутствие афериста Распутина в царской семье — комедией? И то, и другое в нашем сегодняшнем восприятии событий не видится чем-то серьезным, но герои были убеждены в своих правильных действиях. Значит, присутствует *реализм*.

Сочиняя разноплановые сюжеты, я заметил, что в балетных либретто особенно важна «дозировка» истории и художественного вымысла. Сравните два наших примера. Если в «Скандалисте» революционные потрясения, которые по определению американского писателя Джона Рида «потрясли мир», показаны в судьбе поэта только коротеньким эпизодом через окна ресторана и в ресторане, то в либретто «Последний день империи» от экспозиции до развязки все подчинено интриге с захватом власти. А текст сюжета тяготеет к киносценарию — сказывается влияние современных видов искусств.

Я не страдаю излишним самомнением, но если нигде и никогда не будет поставлен балет по этому либретто, меня вполне удовлетворит мысль, что мне удалось в сознании читателей этой книги создать *танцевальные образы великих мира сего!* Дуэт императрицы со старцем, с императором, их вариации. Дуэт Владимира с Наденькой и их вариации. Вы же их видите танцевальными?!

Ваше видение — это ваши молчаливые аплодисменты автору сюжета. Спасибо вам и за это.

А критики с оппонентами выскажут свое мнение. Я им тоже буду благодарен. Они «сократят» то, что я не смог сделать со своим сюжетом. И главное — они поделятся своим опытом и своей точкой зрения, так как большинство из них являются хореографами, артистами или имели какое-то отношение к танцу.

Космическая тема — «*Валентина*».

Зрителя не будет интересовать, насколько трудна была работа над образами Терешковой, Королёва или Сталина. Только образ Берии рождался легко, и с ним каких-то особых нареканий в свой адрес мы не ждем — он загодя планировался как отрицательная личность. И пластика героя соответствует амплу характерно-классического танцовщика с элементами грузинского танца. Тут все на месте.

По воспоминаниям личных охранников Берии, тех из них, кто доставлял к нему любовниц и репрессировал их мужей, Берия — злой гений своего времени. Если верить некоторым женщинам, которые в сентиментальных интервью вспоминают его как нежного и даже робкого Дон Жуана, наделенного чувством стыда перед собственной супругой, тогда его можно назвать преемником повадок хана Гирея. Этим женщинам я не верю. Не бывает дыма без огня и не плачут крокодилы над своими жертвами.

Образ Сталина в сценическом варианте может получить наиболее интересным для зрителей. Мне как способному ученику имиджмейкера удалось обойти все подводные камни, при этом я не пользовался какими-то специальными ухищрениями, чтобы обелить образ. Удалось показать его интерес к делам научным, к вопросам освоения космоса (*приемами натурализма*), победу в войне, отношение к нему советских людей и его *рациональную жестокость* по отношению к своим подчиненным.

И самое главное — было ли это его личной инициативой или кто-то настойчиво убеждал Сталина в необходимости мирного освоения космоса, во всяком случае этот вопрос никогда не был предметом широкого обсуждения. Важно другое — *никто и никогда открыто не признавал факт его решений в освоении космоса.*

Может быть, я как сценарист здесь воспользовался приемами Александра Дюма и придумал причину для интриги? Вполне возможно, но без поддержки идеи освоения космоса руководителем государства, без выделения средств, без специалистов ракетостроения страна не смогла бы стать первопроходцем, это точно. Значит, *автор, не имея возможности быть свидетелем подобных действий, смог подглядеть секретные события или придумал правдоподобные детали.* А в вопросах, связанных с освоением космоса, получилась *хореографическая ода Сталину.*

Я считаю, что напряженная атмосфера в приемной Сталина, развязность Берии на аэродроме, в конструкторском бюро, на Празднике Победы и решение Сталина: «Убрать Берию», — вполне достаточные действия для раскрытия атмосферы событий того времени.

Репрессивная политика в советском государстве начиналась не с его подачи. Если полистать страницы истории, мы везде наткнемся на упоминание прямой жестокости и Ленина — лидера большевиков, и царя Николая II. *Сталин применял свой стиль правления и подчинения.* Вопросы политики в хореографии неподъемны, и специфика танца не позволяет иллюстрировать эти темы, поэтому мы не будем останавливаться на этом вопросе. А вот **воспитание патриотических чувств** выполнимо средствами танца, поэтому будем придерживаться мнения, что Сталин мог дать команду ракетостроителям: «Отправить человека на Луну... и женщину!» — что и происходит. И Луна — объект технических притязаний. Правда, символы трудового энтузиазма перегружают историчность, хотя... боевыми и бытовыми приемами мы пользуемся.

Фантазийно-художественные краски есть только в первом действии либретто, и с появлением Берии, после полета в мечтах Королёва на иную планету, они меняются на *реализм с элементами схематизма.* Но поскольку все

действия могут быть танцевальными, значит и эти сцены можно сделать в пластике, с символическими действиями.

Символическим и схематичным может получиться финал спектакля, но если показать событие радостным казахским танцем с прерванным финалом (взлет какого-то космонавта и катастрофа), хореограф сможет массовой сценой усилить следующее событие. Эти же люди уйдут скорбной цепочкой в сторону предполагаемой беды, а на сцене останутся Королёв с Валентиной. И еще: нам надо было какой-то деталью подчеркнуть, что действие происходит на Байконуре, в Казахстане. Может, артист балета в образе музыканта с домброй начнет свою тему мелодией из произведений Курмангазы Сагырбаева, более известного только по имени, и чье произведение вполне может стать лейтмотивом последней картины и триумфа первой женщины-космонавта, а оркестр подхватит тему?

Валентина полетела одна. Это много значило в то время, да и в нынешнее время не потеряло свою значимость, все-таки *одиночный полет женщины в космос! Единственный. И...* если мы *в будущем найдем запоминающуюся интригу к образу Валентины, к этому или к другому «Дедалу», тогда они станут ярче, чем одиозный Берия.*

Я не буду анализировать наши ошибки и просчеты в сюжетах «Ему улыбались звезды или Мадам N», «Приключения Омара Хайяма», «О, женщины...», «Сюрприз», «Барабашка» и к другим этюдным зарисовкам.

Предоставляю это право вам. Не потому, что боюсь оказаться необъективным перед вами. А потому, что эту работу вы сделаете лучше и строже. Я в этом уверен.

Только добавлю некоторые свои размышления.

Все сюжеты из нашей книги — это наши легенды об известных личностях своего времени. В легендах происходит сжатие — компрессия места, времени и действия. Свободное перемещение событий по виткам исторической спирали (*ослабление закона трех единств с сохранением цены общественно значимых поступков и событий*) дает возможность обобщенно изображать человеческое бытие.

А это — прерогатива искусства и прием, которым широко пользуются все современные авторы художественных произведений, потому что изменились вкусы читателей и зрителей, «прилепившихся» к экранам телевизоров.

Дело не только в том, что современные авторы, предлагая «развлечение», изгоняют лирику и всякого рода «нежные» переживания из сюжета, в которых герои — это люди, которые вольно или невольно вовлечены в прямолинейные действия. Дело не в том, что любовные игры происходят в короткое время между знакомством и торопливым разделением партнера, сопровождаемые междометиями... Дело в том, что мы сами привыкаем осуществлять только скоротечные действия, принимая быстрые решения.

Хотя, в строгом смысле слова, подобные сцены нам кажутся более естественными, чем сентиментальные рассуждения и переживания. При этом мы можем восхищаться чьими-то поступками, принимая их с некоторыми оговорками, и, что странно, не выносим на «божий суд» — на сцену, борьбу с собственными страстями, как это продолжают делать лирики. Не копаемся в собственной душе, а могли бы перенести свои болячки в другую эпоху или страну.

К чему оправдывать себя тем, что мы заняты только своими сиюминутными финансовыми проблемами или погоней за временем? И в прошлые века, в обозримых периодах, люди тоже были озабочены заботой о хлебе насущном, не забывая о высокой любви и философских материях. Всегда было место поступкам и чувствам, долгу и верности, преувеличениям и стыду.

Истина-то проста и прекрасна: она между холодом рассудка и глубокими переживаниями.

Любые поступки — дети своего времени, отражающие моменты жизни общества, породившего их. И греческие кровавые мифы с искуплением, и более поздняя «Война и мир» Льва Толстого о душе России в ее трагические годы, и водевиль с девицей Азаровой со «скромным» Кутузовым, не осмелившимся прикрепить орден к ее груди, — это не просто краски истории, они идут от характера народа, но своего времени.

Я даже не пытаюсь представить себе, как герои прошлого восприняли бы откровенные сцены и телодвижения героев современных сценических и киноэкранных произведений.

А как я сам поступаю при появлении на экранах таких эпизодов?

Смотрю и... переключаюсь на другой канал, если в комнату входят дети. И они делают вид, будто ничего не заметили.

Это что, представившаяся нам возможность подглядывания через дырочку размером с иллюминатор, как привычное дело по нынешним временам? Хотя я могу оправдывать себя тем, что мне надо знать о вкусах зрителей и о приемах современных авторов. А может быть, это исчезающая из сюжетов высокая лирика и человеческие идеалы, к которым стремились авторы столетий? Почему мы не торопимся похоронить образы Ромео, д'Артаньяна и других героев времени, чувства которых тоже подчинялись природным инстинктам?

Искусство в отличие от рационального понимания мира может признавать что-то достоверным, если чувственное восприятие события или поступка перекликается с чувствами зрителя. Признают же люди существование Бога, хотя не могут его увидеть и притронуться к нему.

И чтобы там ни провозглашали сторонники суперсовременного «прекрасно-высокого» искусства ради искусства, правда вымысла прячется в грубом и монолитном фундаменте — в народе и в событиях. *Искусство — есть процесс отражения действительности в образах, с внутренним миром участников событий. Оно существует постольку, поскольку существует автор, есть специалисты, тиражирующие шедевры — копирующие чьи-то произведения, и потребитель, зритель.*

Мы пытались в этой теме предугадать художественно-эстетические взгляды современных и будущих зрителей. Сделали анализ своих сюжетов, а кто мешает нам пригладеться к героям прошлого времени, чьи поступки и их оценку многие считают и будут считать надуманными, смешными, раздутыми, противоестественными или нелогичными, но... глазами современного зрителя.

Начну с хрестоматийных примеров. Павлик Морозов выдал своих близких властям после того, как был принят пионером-скаутом в детскую политизированную организацию. Маттео Фальконе — герой новеллы П. Мереме, убил своего сына — фактически мальчика — за то, что тот выдал карабинерам... бандита. А Тарас Бульба — герой повести Н. Гоголя, застрелил сына за переход к полякам и за любовную связь с панночкой. Кого-то лишили жизни за спрятанное знамя, кого-то — за найденный у него партийный билет, кто-то не выдал товарищей по борьбе, а кто-то не захотел под страхом смерти принять другую веру.

Разве трудно было православному парню выкинуть нателный крест (есть такие примеры) — и конец мучениям! А если это кусочек его души, тогда как быть? Сможем ли мы в танце отразить душевную стойкость человека, если замысел назовем «Крестик»?

И тут же ловлю себя на мысли, с какой позиции я пове-ду свой рассказ в этом танцевальном повествовании, если в теме «Конфликт» веду поиск образов в пластике, отражающей борьбу души с религией в замысле «Распятие»? *Какая у меня авторская позиция в этом вопросе?* При этом я часто говорю людям, что я искренне уважаю *истинно* верующих. Не фанатиков — верующих. Тех, кто искренне верит религиозным и социальным утопиям. И тех, кто верит во всеислие научной мысли, в незыблемость норм общежития и справедливости.

Они и все ранее перечисленные мной литературные и исторические лица так или иначе могут быть моими или вашими героями. В том числе и те, кого спалили на кострах или порубили на куски фанатики веры — не верующие, сомневающиеся и атеисты.

Значит, **авторская позиция** — *это мое отношение к людям, их поступкам и к событиям.*

Я начинаю верить, что *придет то самое время и зрители начнут воспринимать* С. Есенина, Николая II, В. Ленина, И. Сталина и других будущих героев сцены как обычных героев прошлого. *Не через призму приближений, а глазами зрителей, равно далеких от идеологических и традиционных установок, от кланово-партийных и прочих надуманных симпатий.*

Наша эпоха преподносит долгожданные сюрпризы, которые появляются в самое неожиданное время, и там, где их меньше всего ждем. Темнокожий выходец из Африки становится президентом той страны, куда некогда привозили представителей его племени в кандалах рабами. Где расисты Ку-клукс-клана всего лишь полвека тому назад еще показывали свои кровавые зубы, а на автобусах и скамейках были трафареты «Только для белых».

Или президентами некоторых стран, которые считаются мусульманскими, становятся женщины. Там, где по многовековым традициям женщине фактически отводили нижнюю ступень в общественной иерархии, хотя на словах

высокопарно заявляли: «Мать у нас окружена заботой, зачем ей идти во власть?» При этом сомневается контингент руководящих мужей, сможет ли мусульманка быть главным-командующим армией? Она же не Жанна д'Арк.

Сможет. У нее есть штаб, состоящий из мужчин.

Меня продолжает удивлять позиция или поза некоторых людей, воспевающих былую монархию и одновременно отдающих свой голос на выборах за нового президента, который сам покинет пост без кровопролития и потрясений. При этом они воспринимают стабильность и предсказуемость своего будущего как данность, которое хоть как-то зависит от их гражданского решения, и... надо же! Мечтают о том, чтобы опять стать подданными, фактически собственностью феодала. Им не важно, кому будут принадлежать их душа и тело, князю или царю.

Много еще среди нас людей, желающих быть обласканными и согласных носить ошейник.

Я начинаю верить, что XXI век может стать веком реального равноправия и в вопросах интернациональных. В этом веке авторам придется жить, и они сегодня должны внимательно к нему присматриваться.

Но присматриваются ли они на самом деле?

Думаю, что нет, или не видят происходящих перемен.

Нынешний репертуар балетных театров одноликий, состоит из восстановленных балетов прошлых веков, напоминая церковные канонические службы, с *традиционным посещением зрелищных мероприятий балетоманами — прихожанами*. Встречаются и бессюжетные спектакли зарубежных хореографов конца XX и начала XXI века — дань современной моде. Не видно российских авторов нового поколения в театрах «подкормленных» государственными грантами. Не обновляется репертуар современными сюжетами.

Экспериментируют с собственными сюжетами в основном хореографы, назовем так — независимых театров, выживая за счет творческих рисков и рекламы своего имени, но мучаются без композитора. Наиболее известные у нас в России Ю. Григорович, Б. Эйфман и постановщик своих сочинений в различных театрах В. Васильев.

Может, пока не поздно, обеспечить несколько способных молодых музыкантов должностью — принять в театры штатными композиторами, вместо лишних менеджеров,

которые славу театру не приносят? Поработать с ними. Дать им возможность дышать атмосферой театра.

И появятся новые оперы и балеты.

Мне удалось в недалеком прошлом и в наших днях, во всяком случае среди моих современников, найти героев хореографических сюжетов. В юности я мечтал о реальной машине времени, но сейчас уверен, что зря. И авторы будущего найдут своих героев в своем времени или в нашем. А ведь кто-то из ныне живущих героев наших балетных сюжетов всегда мог быть рядом с вами. Мои и ваши современники — Валентина Терешкова или Олег Попов. С кем-то из них вы здоровались и разговаривали, может быть, даже сегодня.

Мы с Еленой Валяевой не встречались с нашими героями и не пишем биографических повестей. Мы ищем возможность для создания танцевально-художественных образов современников.

В этом есть и авторский риск, и творческий азарт.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ ДРАМАТУРГИЯ ТАНЦА

ГЛАВА 1

ИСТОРИЯ ТАНЦА.....	4
Ритуальный танец	6
Народный танец	11
Бальный танец	14
Сценические формы танца	16

ГЛАВА 2

ДРАМАТУРГИЯ ТАНЦА	30
Замысел и виды произведений.....	31
Тематическая основа произведения.....	31
Сюжет и фабула	33
Закон трех единств: места, времени и действия.....	33
Форма произведения.....	34
Форма повествования.....	35
Смысловое решение и завершение повествования.....	36
Форма изложения.....	37
Основной закон искусства, стиль сценария и автора	38
Художественный прием	39
Художественные способы окраски событий.....	40
Жанр произведения	40
Сюжет балета «Лебединое озеро»	41
Драматургические звенья, экспозиция	43
Завязка, развитие действия	44
Кульминация и развязка	45
Либретто и планирование сюжета	46
Композиционный и постановочный план	48
Подтекст	48
Смысловая задача, образ и сверхзадача.....	50
Сквозное и контрсквозное действие.....	51
Реализм и другие «-измы»	52

ГЛАВА 3

ОСОБЕННОСТИ ПОСТРОЕНИЯ ДЕЙСТВИЯ В ТАНЦЕ	55
Загадочные появления персонажей в действиях.....	57
Возрастные и родственные взаимоотношения	59
Сговор, сделка, сватовство, донос, колдовство	60
Фронтальная последовательность действий.....	64
Танцевальные монологи (вариации и трюки).....	66

ГЛАВА 4	
КОНФЛИКТ	72
Причина	77
Сюжет балета «Бахчисарайский фонтан»	78
Цель	80
Главный конфликт	83
Решение (кульминация конфликта)	86
Последствия	87
Восприятие и усиление конфликта	89
Метод присказки	93

ЧАСТЬ ВТОРАЯ ТВОРЧЕСКАЯ УВЕРЕННОСТЬ

ГЛАВА 5	
ТВОРЧЕСКАЯ УВЕРЕННОСТЬ	96
Подсознание	104
Психологическая инерция	105
Самоуверенность	108
Узкая специализация	109
Сознание	112
Интуиция	114

ГЛАВА 6	
ГДЕ ЖЕ ВЫ, ИСТОЧНИКИ ВДОХНОВЕНИЯ?	117
Сказки	120
Мифы	121
Былины, сказания, саги	123
Быличка	125
Бывальщина	125
Предания, рассказы	126
Фантастика, повести	127
Радио и телевизионные новости	128
Что это такое — замысел?	128
Качественные задачи	131
Приближение и умолчание	134
Образ интриги	137
Воспринимаемый образ	139
Представляемый и обобщенный образ	140
Классический и характерный образ	141
Художественный и типичный образ	142
Воспроизводимый образ	143

ГЛАВА 7	
ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МИНИАТЮРА (СИМВОЛИЗМ В ПЛАСТИЧЕСКИХ ВИДАХ ИСКУССТВА)	146
Образный танец	150
Содержание сюжетной миниатюры и танца	155
Символы	156
Пантомима	163

ГЛАВА 8

ОТ ЗАМЫСЛА К СЮЖЕТУ	170
Первичный отбор действий	173
Наполнение замысла	175
Чувственный образ	177
Наглядный образ	178
Перевоплощение (воображаемый образ)	181
Восприятие	184
Поиск событий	187
Направленный поиск	192
Первоначальная задача автора	194
Ключевая фигура	195
Ассоциативная игра наглядными примерами	196
Перевоплощение автора в зрителя	201
Формирование сюжета	206
Литературный план либретто	206
Отбор действий	208
Либретто балета «Скандалист»	215
Когда сюжет либретто сменит свой вид?	224
Инерция стереотипов	224
«Легенда о горе Белуха»	225
Либретто балета «Легенда»	230
Постановочный план	235

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ СЦЕНАРИСТ И КОМПОЗИТОР

ГЛАВА 9

ЧТО ВАЖНЕЕ — ГЕРОЙ ИЛИ ОБРАЗ?	238
Игры с биографической правдой	242
Смена темы	254
Кто кого ищет?	258

ГЛАВА 10

ОТ ОБРАЗА К СЮЖЕТУ	265
Собирательный образ	266
Гуманизм в детском спектакле	267
А теперь ваш выход, Шут!	268
Нужен Злой гений	271
Национальный патриотизм	276
Образ движений	281

ГЛАВА 11

СHERCHEZ LA FEMME — ИЩИТЕ ИНТРИГУ!	293
Поспешный отбор действий	293
О специалистах дезинформации	294
Соль интриги, придуманной автором	297
Программка к балету «Солнечный клоун»	300
Открытость намерений	304
Когда события переходят в разряд легенды	306
Интригу надо показать	307
Либретто балета «Последний день империи»	314

ГЛАВА 12	
РАЗВИТИЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ	
НАПОЛНЕНИЕ ДЕЙСТВИЙ	325
За словами прячутся идеи?	327
Чужое, но образное лицо	328
Внешность	334
Флирт и темы для сюжетов «У синего моря»	335
Месть и ревность	337
Поиск жизненных ракурсов	345
Либретто балета «Валентина»	349

ГЛАВА 13	
КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПЛАН (РАЗРАБОТКА СЮЖЕТА)	355
Анализ драматургического построения сюжета	356
Режиссура спектакля	357
Бытовой юмор	367
Забывшее слово — подтекст	369
Либретто балета «Солнечный клоун»	372
Усиление действий «группами поддержки»	377
О предметах — приметах времени	379
Замысел к сюжету «Отпуск лейтенанта»	382

ГЛАВА 14	
АУ, КОМПОЗИТОР!	386
Музыка чувств	390
Сочинение образных движений	390
Увидеть музыку?	393
О структуре симфоний	400
Программная музыка	400

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

КОМПОЗИЦИЯ СЮЖЕТА

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ИГРА СО ЗРИТЕЛЕМ (К ЧИТАТЕЛЯМ)	404
---	-----

ГЛАВА 15	
СТРАДАЛ ЛИ АНТУАН ЭКЗЮПЕРИ?	410
Либретто балета «Ему улыбались звезды»	419
Развернутое либретто, первый план и крупный жест	425

ГЛАВА 16	
ВЫСКАЗАННЫЙ ПОДТЕКСТ	430
Программка к «Приключениям Омара Хайяма»	437
Либретто первого действия «Бухарская дыня»	438
Либретто второго действия «Ночь любви в Мерве»	440
Тема для третьего действия «Осенний сон»	442

ГЛАВА 17	
ПОСТУПОК	447
Цена поступка	448
Тема для сюжета «Звезда Давида»	450
Вечер балета «О, женщины»	451
Поведение героя	455
Чувство обиды	457

Либретто балета «Барабашка»	458
Либретто балета «Сюрприз»	461
Личная инициатива и право голоса	463
Эра борьбы равноправных смысловых задач	465

ГЛАВА 18

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ

ПОСТРОЕНИЯ СЮЖЕТА	467
Композиция сюжета	470
Равновеликие противоборствующие стороны	471
Полярность образов	477
Соразмерность действий персонажей	479
Персонажи второго плана	481
Место и атмосфера события	486
Среда обитания	490
Внешняя точка зрения автора	491
Внутренняя точка зрения автора	491
Внесюжетные элементы	493
Событийный разрыв	495
Узнавание героев давних событий	496
Действенный танец	497
Наплывы	497
Образная насыщенность массовых сцен	499
Вариация-монолог	504
Действенные дуэты и трио	511
Природа танцевального искусства	521
Домысливание финала	523
Эмоциональная правда события	526
Перспектива действий	527

ГЛАВА 19

СОЧИНЯЕМ СЮЖЕТ, НО ЧЕГО-ТО НЕ ХВАТАЕТ	531
Нарушение и послабление закона трех единств	533
Бытовизм в музыке	535

ГЛАВА 20

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ

В БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЯХ	538
Действенный танец	542
Смысловая смена акцента в оценке события	543
Литературная программа или планирование	544
Занимательная форма изложения	545
Стиль изобразительный и публицистический	545
Заглавие	546
Ритм повествования	546
Усиление окраски событий	548
Развитие характера	548
Повтор поступка	548
Оценка поступка	548
Шаблоны композиционного мышления:	
экспозиция, замкнутая концовка, кода	549
Мораль произведения и мораль поступка	551
Путешествия и приключения	551
Прологи — предыстория событий, прелюдии	553
Опорное событие	555
Создание атмосферы события	556

Сюжет, где действуют масса и лица	556
Множественный повтор	557
Передача причины для конфликта другому лицу	557
Щедрость и циничный расчет — закоулки души	561
Смысл поступка в эпизоде	562
Смысловая цепочка указующих событий	563
Оправдание причин поступка	563
Смысловая предыстория события	563
Направление симпатии зрителей в одну сторону	564
Где фабула занимает второстепенное место?	565
Вставная новелла	566
Единство и цельность в многообразии	566
Цельность и единство в характере героев	566
Бытовой юмор и сатира	567
Сенсационный прием	567
Количество героев первого и второго плана	569
Артист, постоянно пребывающий на сцене	570
Замена исполнителя во время спектакля	571
Наполнение эпизода танцевальными действиями	571
Действенные вставные номера	572
Взгляд на событие с разных точек	572
Открытость намерений	572
Танцевальные варианты реагирования	572
Группы влияния и поддержки	572
Влияние предметов быта	573
Создание равновеликих сторон	575
Личная инициатива или действие с правом голоса	576
Явочные черты характер	576
Вариационная характеристика персонажа в предконфликтный период	577
Природная выразительность — самобытность	578
Авторская самобытность	578
Внешние данные	578
Истинное и ложное самопожертвование	579
Приемы контраста и внутренняя независимость	579
Внешняя зависимость и внешние раздражители	580
Нарушение ритуалов	580
Полярность образов	581
Композиция танцевальной лексики	583
Линейное развитие событий	584
Бытовизм в музыке	585
Момент зарождения конфликта	585
Подглядывание и подслушивание	585
Прием навета	586
Смена темы и настроения эпизода	586
Смена акцента в цепочке событий	588
Разделение сюжетной линии	588
Повод на активные действия героя	588
Месть	588
Раздвоение личности, тени, двойники, лунатизм	589
Контакты с фантомами	590
Суд совести	590
Борьба с собой	591
Активно действующая тень	592
Ложное присутствие на сцене	593

Унижение и самоунижение	593
Предательство, измена и клятвопреступление	594
Провокация, воровство, обознаться и заблуждаться	594
Мошеничество и симуляция	594
Розыгрыш, куклы и «кот в мешке»	594
Прием соблазнения и искушения	595
Портретное перевоплощение (маска)	595
Наплывы	596
Поэтизация чувств	599
Гиперболизация действительности	599
В легенде допускаются изменения действительности	599
Качественная установка	600
Символы эпизодов	602
Финалы для домывливания зрителем	602
Прием приближения с умолчанием	603
Прием осуждения	604
Потеря, поиск и находка	604
Ситуационный и событийный прием	605
Поведенческие действия в танцевальной пластике	605
Способы действенно-пластической окраски	606

ГЛАВА 21

КОМПОЗИЦИЯ ЭПИЗОДА	607
Смысловая окраска событий в эпизодах	609
Способы воздействия на зрителя	613
Атрибуты воздействия на зрителя	613
Способ усиления воздействия	613
Балет «Каменный цветок»	614
Способы действенной окраски поведения	617
Режиссура эпизода	619
Режиссеры массовых зрелищ	619
Эмоциональная правда события	621
Режиссерские манки	621
Ключевые и подсобные мизансцены	622
Режиссерские врезки	622
Поиск «зерна» в характере героя	622
Обновление смысловой окраски эпизода	623
Балет «Бахчисарайский фонтан»	624
Перспектива действий	626
Что такое режиссура?	626
Балет «Лебединое озеро»	627
Способы окраски действующих лиц и смысловая окраска событий	628
Изменение танцевальной окраски — формы танца	629
Первое впечатление	630
Собор парижской богоматери	630
Сохранение исторического наследия	634
Реплики о балете «Эсмеральда»	636
Приемы самообмана и фантастической расправы	637
Разработка эпизода по смысловой окраске поступков	639
Право на изменение окраски эпизода	639
Профессор должен говорить правду	640

ГЛАВА 22

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ В СЮЖЕТНОМ ТАНЦЕ....	641
---	------------

ЧАСТЬ ПЯТАЯ ПРИГЛАШЕНИЕ К ДИСКУССИИ

ГЛАВА 23	
МНОГОГРАННЫЙ ТАЛАНТ	656
Краткость — сестра таланта	657
Фрагмент либретто «Ему улыбались звезды»	657
Фрагмент либретто «Валентина»	660
Третье действие «Приключений Омара Хайяма»	664
Федор Лопухов, Джордж Баланчин и другие	668
Музыкально-графические приемы	673
Поиск развития действий в музыке эпизода	676
А был ли «мальчик»?	680
Кто был первым в прочтении действенного танца и пластики в музыкальном эпизоде?	682
ГЛАВА 24	
ОБРАЗ ЖИВОТНОГО МИРА И ПРЕДМЕТА В СЮЖЕТЕ.....	686
Наполнение образов пластикой тела	686
Артистические навыки	691
Артистическое детство	692
Поэзия быта в танцевальных сюжетах	694
ГЛАВА 25	
СПЕКТАКЛЬ ДЛЯ СВОИХ	698
Сводные репетиции и первый прогон	699
Об образной системе подтекстов	701
Современные женщины	704
Изображение конкурентной борьбы	708
Мужские образы	708
Цепочка поступков создает атмосферу события	710
ГЛАВА 26	
ЧТО ДЕНЬ ГРЯДУЩИЙ НАМ ГОТОВИТ?	714
Масштабность переживаний зрителей	717
Отцы и дети	722
Эмоциональные массовые действия	724
А при чем здесь реклама?	727
Образ Родины	728
Жестокий мир	731
Хореограф образной пластики	732
Европейская одежда	733
Главные черты характера	734
Полное перевоплощение	737
Искусство внешнего перевоплощения	738
Точка зрения автора или метод работы?	738
Анализ своих либретто	743
«Дозировка» истории и художественного вымысла	750
Воспитание патриотических чувств	752
Авторская позиция	756

*Равиль Садыкович ЗАРИПОВ,
Елена Равильевна ВАЛЯЕВА*

ДРАМАТУРГИЯ И КОМПОЗИЦИЯ ТАНЦА

Учебно-справочное пособие

*Ravil Sadikovich ZARIPOV,
Elena Ravilyevna VALYAYEVA*

DRAMATURGY AND COMPOSITION OF A DANCE

Study guide

12+

Координатор проекта *А. В. Петерсон*
Зав. балетной редакцией *Н. А. Александрова*
Корректоры *О. В. Гриднева, Е. В. Тарасова*
Верстка *Д. А. Петров*

ЛР № 065466 от 21.10.97
Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007216.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

www.m-planet.ru

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;
planmuz@lanbook.ru

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lanbook.ru; www.lanbook.com

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Подписано в печать 29.09.14.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108^{1/32}.
Печать офсетная. Усл. п. л. 40,32. Тираж 1000 экз.

Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в ГУП ЧР «ИПК «Чувашия»».
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, д. 13.
Тел.: (8352) 56-00-23