

УДК 792.82(476)

И. А. Варфоломеева, В. Н. Ярмолинская

Институт подготовки научных кадров
НАН Беларуси,
г. Минск, Беларусь

I. A. Varfolomeyeva, V. N. Yarmolinskaya

Institute of scientific personnel training
NAS of Belarus,
Minsk, Belarus

ПЕРВЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ БАЛЕТ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ («СОЛОВЕЙ» М. КРОШНЕРА)

В статье рассмотрено становление белорусского балета в 30-х гг. XX в., а также сочетание академического танца и национальных элементов на примере первого национального балета «Соловей».

Ключевые слова: белорусский балет, классический танец, национальный танец, воспитание, личность

THE FIRST NATIONAL BALET OF THE REPUBLIC OF BELARUS ("SOLOVEY" BY M. CROSHNER)

The article discusses the formation of Belarusian ballet in the 30s. XX century, as well as a combination of academic dance and national elements on the example of the first national ballet Nightingale.

Keywords: Belarusian ballet, classical dance, national dance, upbringing, personality

Национальный балет Республики Беларусь имеет свою богатую историю. Классический балет появился в Беларуси в 1930-е гг. События того времени положили начало масштабных изменений в политической и культурной жизни страны. Идеи революции нашли свое воплощение в новых формах искусства.

Современность требовала создание произведений, отражающих героический дух эпохи. В балете — особенном, специфическом виде искусства — процессы перестройки репертуара протекали сложнее, чем в других сферах. Искусство танца, искусство пластической пантомимы призвано было выражать новые темы революционной борьбы, подвига народа: на смену сифидам и сказочным принципам на сцену должны были выйти борцы за свободу, подлинные сильные

духом герои. Через хореографическую лексику необходимо было показать не только образы людей, но и их смелые, отважные поступки. Для этого было необходимо обновление сценарной драматургии, музыки и хореографии.

На протяжении 1930-х гг. поиски шли по линии сюжетной оправданности танца. Структура оставалась прежней, хотя интонационно она и обновлялась, но новый, идейно значительный сюжет должен был точно выразить использование тех или иных классических форм. Все большее внимание уделялось мотивированности действия. Иллюзия жизненного правдоподобия стала первым и основным требованием балета.

В балетном театре 20–30-х гг. XX в., переживавшем небывалые процессы идейно-образного обновления, утвердились две ведущие темы. Это в первую очередь героика народной борьбы. Для ее воплощения привлекались сюжеты как из современности, так и из исторического прошлого; их основой стала преимущественно литература: романы, пьесы или исторические хроники; с ними связано выдвигание на первый план массового начала — коллективного героя. Другой ведущей темой стала лирика любви, овеянная высокой поэзией; с ней связаны личные судьбы героев. Подобная классификация новой тематики дает возможность отчетливее осознать пути обогащения сценарной драматургии.

Для деятельности как музыкальных, так и драматических белорусских театров в эти годы характерен усиливающийся интерес к национальной тематике, истории белорусского народа, его фольклору. На сцену выходит целый ряд молодых белорусских авторов: писателей, драматургов, композиторов.

Белорусские хореографы успешно работают и в жанре хореографической драмы («Князь-озеро» В. Золотарева — К. Муллера, «Соловей» М. Крошнера — К. Муллера, «Эсмеральда» Ц. Пуни — С. Дречина), и в жанре народно-героического балета («Лауренсия» А. Крейна — С. Дречина, «Красный мак» Р. Глиэра — С. Дречина, «Пламенные сердца» В. Золотарева — А. Ермолаева), и в области народной сказки («Конек-Горбунок» Ц. Пуни — К. Муллера) [1, с. 78–81].

Опыт создания подобных постановок в советском театре был тогда еще невелик. Национальная хореография в республиках делала свои первые шаги. Единственным национальным балетом, предшествующим «Соловью», был балет «Сердце гор» грузинского композитора

А. Баланчивадзе в талантливой постановке Вахтанга Чабукиани (показан в Ленинграде в 1938 г.).

Либретто балетного спектакля, написанное по одноименному произведению З. Бядули искусствоведом Ю. Слонимским и балетмейстером А. Ермолаевым, сохранив основную идею проведения атмосферы романтической приподнятости, которая ему присуща, дало возможность для создания самостоятельного, оригинального хореографического произведения. И это в значительной мере было использовано его авторами.

Музыка балета, написанная молодым композитором М. Крошнером, народная по духу, является достаточно выразительной и глубокой.

Музыкальный образ народного, крестьянского мира был построен в большинстве случаев на основе национальных мелодий («Лявонихи», «Юрочки», «Метелицы», польки «Янки», «Ленка», «Перепелочки», песни «Ой, палын мой, палыночак» и др.). Для характеристики польской шляхты использовались мазурка, краковяк, полонез. В то же время многие страницы партитуры были написаны композитором без опоры на музыкальный фольклор. Пока композитором писалась музыка «Соловья», в балетной труппе развернулась большая работа по сбору и изучению фольклора.

Вплотную работа над постановкой балета была начата весной 1939 г. в связи с подготовкой к декаде белорусского искусства в Москве. Для организации декадного спектакля в театр были приглашены балетмейстеры Ф. Лопухов и А. Ермолаев. Первый белорусский национальный хореографический спектакль был представлен его авторами в жанре народно-героического балета.

Образ народа в «Соловье» был разработан полнее и ярче. Принципиально новыми по сравнению с большинством балетов традиционного классического репертуара выглядели в этом спектакле взаимоотношения героя с массой (солиста с кордебалетом). Как типическая черта нового героя в балете подчеркивалась его слитность с народом. Сымон и Зоська в «Соловье» — простые люди из народа, плоть от плоти его. Мысль эта четко и ясно проводилась на протяжении всего спектакля, ощущалась во всем строе его хореографии. Одним из интересных и малораспространенных на балетной сцене приемов, еще более подчеркивающих единство героев с народом, было то, что герои не выделялись из общих рядов в массовых сценах, в народных танцах. Главные действующие лица спектакля не исполняли соло в общих плясках,

на них не концентрировалось основное внимание постоянно. Особое место предоставлялось им, как и в литературном произведении, только по ходу рассказа об их личной судьбе, личной драме. Сымон выделялся из народной массы прежде всего тем, что, отстаивая свои права, он первым брался за оружие, становился вожаком крестьян. И борьба героев за личное счастье неизбежно перерастала в борьбу за счастье всего народа.

В образах Сымона и Зоськи олицетворялся национальный характер народа, его свободолюбие, жизнерадостность, искренность, сила духа. Размышляя в процессе создания балета над проблемой национального, авторы «Соловья» стремились решить ее в современном ключе.

Балет утверждал тип белоруса: не забитого жизнью, не беззащитного, а мужественного, гордого, способного постоять за себя и свой народ.

В «Соловье» значительно возросла по сравнению с классическими балетами роль мужского танца. Для Сымона балетмейстер сочинил насквозь танцевальную партию, хореографическая лексика которой не уступала в богатстве и красочности женской партии, а кое-где даже превосходила ее. Танцевальный язык Сымона был полон действия, страсти и романтического пафоса.

Говоря о выразительности и впечатляемости танцевального языка главных героев спектакля — Сымона и Зоськи, — нельзя не отметить мастерство исполнителей этих партий — С. Дречина и А. Николаевой. Именно их человеческая теплота и обаятельная искренность вдохнули жизнь в танцевальные формы, обусловили необычайную правдивость изображаемых характеров. С. Дречин нашел для роли Сымона свежие и яркие краски. В Сымоне Дречина было много от героя повести Бядули — народного таланта-самородка, натуры сильной, цельной, щедро одаренной природой.

Зоська в исполнении А. Николаевой также ничем не напоминала кокетливых и манерных балетных героинь. Артистка с пронзительной силой раскрыла мужественный характер простой белорусской девушки, умеющей беззаветно любить и страстно ненавидеть. От сцены к сцене, от действия к действию артистка все более подчеркивала в своей героине активное протестующее начало. И в то же время Зоська Николаевой была натурой глубоко лиричной, женственной, тонко чувствующей красоту родной природы. Проникновенна была в исполнении Николаевой сцена, в которой решившая бежать от панского произвола Зоська грустно прощается с родными местами. Трогатель-

но кланяется она старому плетню, свидетелю стольких счастливых минут в ее жизни, ласково обнимает березки. Она словно хочет навсегда запечатлеть в своей памяти образы, дорогие ее сердцу.

Положительным образам в «Соловье» были противопоставлены образы отрицательных персонажей: пани Вашемирской, скрывающей за внешним светским лоском звериное лицо крепостницы, и гайдука Макара — хищного и жестокого панского холопа.

В характеристике Макара постановщик стремился уйти от традиционного решения подобного образа как неизменного абстрактного злодея и обрисовать его как живого, полнокровного человека, все низкие качества которого порождены окружающей его средой. Его партия в спектакле была почти полностью танцевальной. Именно в танце наиболее ярко раскрывалась низкая и злобная натура гайдука. А. Ермолаев нашел прием, «открывающий злодеям доступ к классическому танцу», — писал почти через три десятилетия Ю. Слонимский [2, с. 174]. Прием этот — маскировка истинной сути отрицательного героя. И здесь постановщик сознательно пользуется не только сатирическими красками хореографической палитры. Лихо, по-своему красиво плясал Макар (А. Курилов) перед Зоськой, как вкопанный останавливался он после бешеного вращения в молодцеватой позе, тщательно выделывал замысловатые коленца, пытаясь пленить девушку, падал перед ней на колени. Образ его раскрывался постепенно: сперва лишь изредка, а потом все чаще и чаще танец Макара приобретал черты гротеска. В своей молодцеватости гайдук в чем-то перебарщивал, фальшивил, а иногда и просто не мог сдерживать таящуюся в нем злобу. И тогда из-под благодушной маски выглядывало настоящее лицо хищника, жестокого и хитрого человека, опасного врага. К концу спектакля, «когда Макар убеждается, что Зося окончательно отвергает его, он утрачивает власть над собой и мечется среди девушек, чтобы силой вырвать Зося из их круга. Но одинокие, слабые и запуганные девушки в поведении подруги черпают силы к сопротивлению — окружают Зося, подставляют свои плечи ударам плети обезумевшего Макара. Он носится по сцене, перелетает через девушек, расшвыривает их по сторонам, большими *jetes en tournant* гоняет их по кругу, пытаясь добраться до своей жертвы... Такова одна из первых удачных попыток пересмотра традиционно-пантомимного решения образа балетного злодея» [2, с. 185]. По своей роли в обновлении основ мужского танца, в создании полнокровного образа отрицательного

персонажа белорусский балет «Соловей» по праву может быть поставлен в один ряд с лучшими советскими балетными спектаклями тех лет.

Несмотря на то что «Соловей» был насыщен народными мелодиями, танцами, играми, балет не превратился в сборник белорусского фольклора, в то время как в некоторых других национальных театрах страны большая часть спектаклей, подобных «Соловью», т. е. первых национальных балетов, была своеобразным попури из народных танцев, объединенных незамысловатым сюжетом.

Решение финальной сцены балета заслуживает особого внимания. В ней вместо обычной мимической потасовки или традиционной танцевально-пантомимной сцены боя постановщик дал развернутую, хореографически обобщенную картину борьбы и победы народа над своими врагами. Вокруг тела упавшего Сымона, как черные вороны, сгрудились гайдуки. Уже готовы они были снова кинуться на парня, но вдруг в испуге застыли: со всех сторон появились люди, одетые в праздничные, светлые одежды.

Не обращая внимания на врагов, народ самозабвенно пляшет «Метелицу», но передние ряды танцующих, словно волны народного гнева, все ближе и ближе подкатываются к гайдукам. И вот уже тесным людским кольцом окружена жалкая, испуганная кучка панских холуев. Они отступают, жмутся друг к другу все теснее, карабкаются друг на друга, образуя причудливую пирамиду, наконец, обрушиваются под ноги танцующих.

Когда народ в танце расступается, то уже нет гайдуков: они исчезли, потонули в реке народной ненависти. Вдали запылала панская усадьба, и, словно огненный вихрь восстания, еще шире взметнулась, закружилась и понеслась, увлекая всех за собой, разудалая, буйная «Метелица».

Значение финальной сцены не исчерпывается ее свежестью и оригинальностью. Она позволяет говорить о новаторстве режиссуры балетмейстера. В ней наиболее полно и ярко нашли свое художественное воплощение общие эстетические взгляды А. Ермолаева на хореографию как на искусство, которому присущи обобщенность и поэтическая условность. Балетмейстер увидел и решил спектакль в плане эпического сказания, которому чужды натуралистические бытовые характеристики.

В первом белорусском балете, в его хореографическом решении было немало достоинств. Однако едва ли не самым значимым достижением «Соловья» явилось то, что в нем был точно найден принцип

взаимодействия фольклорных танцевальных форм с классическим танцем. Общность исканий в этой области сближала деятелей белорусского балетного театра с хореографами других республик многонациональной страны, в которой в конце 1930-х — начале 1940-х гг. начали появляться первые хореографические спектакли, знаменующие собой рождение национальных балетных театров и традиций, спектакли, основой которых явилось народное творчество.

В результате творческой целенаправленной работы создателей «Соловья» герой балета впервые заговорил на своем национальном языке, и язык этот мог выразить самые сложные человеческие чувства, рассказать о самых тонких движениях души. Классические в своей основе сцены — адажио, вариации — засветились новым светом, наполнились жизненной правдой и небывалыми для того времени простотой и естественностью.

В первом белорусском балете практически воплотился метод, который стал позднее одним из ведущих в создании хореографического языка национальных балетных спектаклей.

Одним из самых распространенных приемов в «Соловье» было сочетание классических движений с национально окрашенными жестами рук — различными заплетениями, орнаментальными положениями ладоней и т. п. Соединение классических па с естественными, бытовыми движениями также рождало национально-колоритный танец, придавало ему выразительный, действенный характер. (Стремительные всплески рук, например, в сочетании с большими *jete* по кругу в вариации Зоськи из 1-го акта удивительно ярко передавали восторг, охвативший девушку от встречи с любимым.)

Для большей конкретности разговора рассмотрим детально лексику одной из танцевальных сцен «Соловья», дуэта Сымона и Зоськи из 1-го акта балета. Вместо традиционного антре или адажио — канонического начала классического *pas de deux* — дуэт героев начинался в ритме польки. Однако уже первые движения говорили о том, что танцевальный рисунок ее сильно изменен. Сымон и Зоська вылетали из-за кулис стремительными большими прыжками, совершенно не свойственными белорусской польке. Можно было бы сказать, что прыжки эти являлись классическими большими *jete*, если бы не руки танцующих — свободные, легко сгибающиеся в локтях, с раскинутыми распростертыми ладонями. Они в свою очередь были явно не свойственны академическому танцу и говорили о близости к народному плясово-

му творчеству. Отсутствовали здесь и *pa-de-couru*, применяющиеся часто в классике как подготовка к *jete*. *Jete* здесь естественно продолжали стремительный, но близкий к бытовому бег. И вся эта комбинация прыжков и бега осмысливалась (что также выходило за пределы традиций классического танца, в котором большинство движений не несет в себе определенного и конкретного смысла и читается только в контексте) как шутивная погоня Сымона за Зоськой. В этом же плане были переосмыслены и перекидные *jete*, которые партнеры исполняли, держась руками за плетень и одновременно перепрыгивая его с разных сторон. Юноша стремился догнать девушку, она от него ускользала. Тогда Сымон сворачивал веревочную петлю и, бросив ее, словно пастушеское лассо, ловил Зоську. Нарочито упираясь, нехотя двигалась девушка, пританцовывая в типично народном духе (ковырялочка, тройной притоп, полечный поворот вокруг себя, еще притоп). Движения сопровождалась жестами рук, которыми девушка как бы отгоняла от себя Сымона, отмахивалась от него. Однако в этих движениях народного плана была тонкость, будто бы мелочь, но тем не менее трансформировавшая весь облик комбинации, — вытянутость носков ног и значительно большая, чем в народной пляске, мягкость, плавность жестов. Таким образом, комбинация получала право встать в один ряд с другими, в которых использовались движения, классические в своей основе.

Художественные принципы, лежащие в основе «Соловья», явились ценным вкладом в эстетику советского балетного театра. Особое значение они имели в период 1930—1940-х гг., когда советская хореография интенсивно искала пути для дальнейшего развития, стремилась найти выход из намечавшегося тупика.

Постановка национального спектакля была закономерным результатом этапа становления белорусской профессиональной хореографии, свидетельством ее зрелости. «Соловей» явился итогом формирования ее творческого лица и вместе с тем началом новой стадии в развитии белорусского балетного театра.

Балет «Соловей» попытался решить проблему историзма, привнес черты национальной, бытовой и социальной достоверности, с которыми связано расширение характерного начала, усилил связи с оперой, приблизив к речитативу пантомиму, что привело к заострению психологических зарисовок и, в свою очередь, потребовало актерского мастерства; тогда же укрепились контакты балета с драматическим

театром, его режиссерами и сами балетмейстеры выдвинулись как режесеры-постановщики, возросла общая культура хореографического спектакля. Классический танец как основа и главное выразительное средство балетного театра в Белорусском театре оперы и балета явился животворной почвой для становления и профессионального совершенствования исполнительского и балетмейстерского мастерства, воспитания будущих артистов.

Литература

1. Чурко Ю. М. Белорусский народный танец. Минск : Наука и техника, 1972. 194 с.
2. Смольский Б. С. Белорусский ГБТ оперы и балета. Минск : Госиздат БССР, 1963. 312 с.