

А.Е. МЕЛОВАТСКАЯ

СПЕКТАКЛЬ «ПАМЯТЬ» В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ СОВЕТСКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА 1960—1970-Х ГОДОВ

Анна Евгеньевна Меловатская,
Институт современного искусства,
факультет хореографии,
кафедра искусства балетмейстера,
заведующая кафедрой, доцент
Новозаводская ул., д. 27а, Москва, 121309, Россия

Московская государственная академия хореографии,
кафедра классического танца,
преподаватель
2-я Фрунзенская ул., д. 5, Москва, 119146, Россия

кандидат искусствоведения, доцент
ORCID 0000-0002-3541-9237
E-mail: annamelovatskaya@yandex.ru

Реферат. Период 1960—1970-х гг. — время расцвета советского балетного театра. На данном историческом этапе во многих театрах СССР работало поколение хореографов-новаторов, творчество которых основывалось на верности традициям и готовности представить собственное видение развития балетного театра. Цель статьи — обращение к прошлому советского балетного театра и раскрытие раннего периода творчества одного из хореографов-шестидесятников — Г.Г. Малхасянца (1937—2008). Реконструирован один из его ранних спектаклей — балет «Память», поставленный в 1973 г. в Воронежском театре оперы и балета. Спектакль открывал Вечер одноактных балетов, вторым спектаклем была «Кармен-сюита» Ж. Бизе — Р. Щедрина и завершали Вечер «Озорные частушки» Р. Щедрина. Цель реконструкции балета, сошедшего со сцены и не имеющего видеозаписи, состоит в определении контекста эпохи и воссоздании самого образа спектакля.

Творчество Г.Г. Малхасянца практически не изучено, научная работа в этом направлении только началась. В статье впервые использованы материалы архива семьи хореографа — газетные рецензии, предпремьерные и премьерные репортажи, фотографии с репетиций и спектаклей, программки и анонсы спектаклей. Актуальность их введения в научный оборот заключается в необходимости анализа творчества балетмейстеров-новаторов второй половины XX в., в частности реконструкции спектаклей, сошедших со сцены и не имеющих видеозаписи. Г.Г. Малхасянец в 1970-е гг. реализовывал на практике собственное представление и понимание постановочного процесса в хореографии, разрабатывал различные балетмейстерские приемы и режиссерские принципы в хореографии. Его творчество отражает преемственность поколения хореографов-постановщиков 1960-х гг. по отношению к балетному театру XIX — первой половины XX в., доказывает необходимость опоры на традиции и достижения хореографов прошлого. Рассматривая творческие поиски и эксперименты Г.Г. Малхасянца, можно проследить основные тенденции развития российского балетного театра второй половины XX века. Исследование расширяет представления о перспективах развития современного хореографического искусства.

Ключевые слова: искусствоведение, театральное искусство, хореографическое искусство, советский балетный театр, поколение хореографов-новаторов, искусство балетмейстера, композиция танца, хореографическая драматургия, постановочные приемы, балетмейстерские принципы.

Для цитирования: Меловатская А.Е. Спектакль «Память» в контексте художественных исканий со-

ветского балетного театра 1960–1970-х годов // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 6. С. 659–667. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-659-667.

Геннадий Гараевич Малхасянц (1937–2008), как многие шестидесятники, начинал свою карьеру характерным танцовщиком, одновременно стал пробовать себя в постановочной и педагогической деятельности. Он поставил ряд авторских балетов, создал собственные версии спектаклей классического наследия XVIII–XIX вв. и спектаклей советского периода, стал автором хореографических сцен и танцев в оперных и драматических постановках во многих городах СССР и за рубежом.

Цель статьи — обращение к прошлому советского балетного театра и раскрытие раннего периода творчества одного из хореографов-шестидесятников — Г.Г. Малхасянца. Все материалы введены в научный оборот впервые. Основными задачами статьи стали реконструкция балета «Память» (1973) в постановке Г.Г. Малхасянца и определение специфических черт раннего периода творчества хореографа.

В апреле 2020 г. автор статьи получила возможность изучить архив семьи Малхасянц, часть архива была передана во временное пользование, и на основе этих материалов проведена реконструкция спектакля «Память». Состав данной части архива: папка и альбом с газетными рецензиями, анонсами спектаклей, афишами, программами и фотографиями 1960–1970-х гг.; набранный на печатной машинке текст о характерном танце, его истоках, становлении и развитии; папка с рукописными материалами Г.Г. Малхасянца о хореографическом искусстве, о выразительных средствах современного балетного спектакля, танце на балетных конкурсах, о балетных танцах на национальной основе, пояснительная записка к программе дисциплины «Композиция народно-характерного танца», о композиции в хореографическом произведении; рукописные мемуары Н.И. Кондратьевой. Эта часть архива посвящена творчеству Г.Г. Малхасянца и Н.И. Кондратьевой 1960–1970-х годов.

Цель реконструкции балета, сошедшего со сцены и не имеющего видеозаписи, состоит в определении контекста эпохи, во время которой был поставлен спектакль, и воссоздание самого образа спектакля [1]. Для этого были проведены интервью с членами семьи Г.Г. Малхасянца¹, выполнен срав-

нительный анализ рецензий балета «Память», исследованы либретто, фотоматериалы предпремьерного и премьерного периодов и пр. Автор воссоздал зрительный и музыкальный образ спектакля, благодаря которому можно оценить его художественно-эстетические качества и балетмейстерско-режиссерские приемы с точки зрения сегодняшнего дня.

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ В 1920—1960-Е ГОДЫ

Период 1920-х гг. отличают многообразие поисков, смелость экспериментов, новаторские находки [2; 3]. Хореографы пытались найти собственный путь развития и преобразования балетного искусства [4]. В Москве работал хореограф-новатор К. Голейзовский, искавший новые формы пластической выразительности, в Петрограде/Ленинграде — Ф. Лопухов, первый постановщик спектакля в форме танцсимфонии, основанной на принципах хореографического симфонизма («Величие мироздания», 1923). Лопухов возвращался к форме традиционного балетного спектакля XIX в., но существенно обогащал лексику классического танца другими пластическими системами, акробатикой, углублял содержание балета. В.Д. Тихомиров и Л.А. Лащилин в 1927 г. поставили балет «Красный мак» на музыку Р.М. Глиэра, послуживший прототипом многих последующих советских балетов. Драматизация, концентрация развития действия, синтез различных видов искусств и создание обновленного языка классического танца в форме одноактного балета, зародившиеся в эпоху М.М. Фокина и А.А. Горского, продолжили свое существование.

Одновременно в театральной среде шли споры относительно места и роли дореволюционного балета. Регулярно устраивались различные смотры и конкурсы, конференции и диспуты, на которых поднимался один из самых острых вопросов — о современной теме в искусстве².

Период 1930–1950-х гг. позднее был назван «эпохой драмбалета» (другие наименования этого жанра — «хореодрама» и «балет-пьеса»). Впервые над балетными спектаклями работали одновременно и хореографы, и режиссеры драматического театра, т. е. балеты начали ставить по законам режиссуры драмы. В спектаклях, созданных в 1930-х и 1940-х гг. (в период расцвета этого жанра), использовались

титор, педагог, декан факультета хореографии Института современного искусства.

² Например, в 1924 г. состоялось совещание работников художественных организаций Ленинграда, посвященное художественным задачам академических театров, на котором с докладом выступил А.В. Луначарский, в 1928 г. — Всероссийское совещание по вопросам балета, оперетты и эстрады.

¹ Супруга — Н.И. Кондратьева, ведущая балерина Воронежского государственного театра оперы и балета в 1970–1980-е гг., первая исполнительница роли Девушки, главной героини балета «Память», педагог. Дочь — Ю.Г. Малхасянц, выпускница балетмейстерского курса ГИТИСа, ведущая характерная солистка Большого театра в 1980–2000-е гг., хореограф, репе-

литературные первоисточники — пьесы В. Шекспира и Лопе де Вега, повести и сказки А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и др., благодаря чему углубилось идейно-образное содержание балетов. В эти годы были созданы такие значительные спектакли, как «Бахчисарайский фонтан» на музыку Б.В. Асафьева в постановке Р.В. Захарова (1934), «Ромео и Джульетта» на музыку С.С. Прокофьева в постановке Л.М. Лавровского (1940).

Драмбалет, однако, имел и ряд отрицательных свойств, ставших причиной кризиса жанра в 1950-х годах. Ориентация на драматический театр означала отказ от собственной хореографической специфики и приводила к обеднению танца — главного выразительного средства хореографического театра. Танец использовался наравне с пантомимой, чтобы изложить внешние перипетии сюжета, продемонстрировать поведение героя, показать реакцию массы. Кроме того, следование законам драмы привело также к недооценке музыкальной драматургии, игнорированию внутреннего содержания музыки, неспособности раскрыть его с помощью танца.

К 1960-м гг. в советском балете назрела ситуация, требующая изменений и реформ [5; 6]. Конец 1950-х гг. ознаменован важным для культурной жизни страны событием: советский балет впервые выходит на мировую сцену. В 1956 г. состоялись первые триумфальные гастроли Государственного академического Большого театра СССР в Лондоне. Артисты покорили зрителей своим танцем и актерским мастерством. После 1956 г. руководство Большого театра стало регулярно организовывать гастроли советских коллективов за границей и параллельно приглашать многочисленные зарубежные труппы на гастроли в СССР. Разнообразие форм и стилей, различные постановочные и композиционные приемы, сюжетные и бессюжетные балеты, представленные зарубежными труппами и театрами, заставили задуматься над собственными проблемами и вопросами балетного театра.

1960-е гг. для советского балетного театра стали эпохой новаторских преобразований и свершений. Новое поколение хореографов-новаторов, опираясь на опыт предшественников, готово было продемонстрировать собственную программу обновления советского балетного искусства. К выдающимся представителям этого поколения относятся: Ю.Н. Григорович, И.Д. Бельский, О.М. Виноградов, Н.Н. Боярчиков, Г.Д. Алексидзе, И.А. Чернышев, Г.А. Майоров, В.Н. Елизарьев, Г.Г. Малхасянц, М.-Э.О. Мурдмаа, Е.Я. Чанга, А.Ф. Шекера, Н.Д. Касаткина и В.Ю. Василев, Д.А. Брянцев, Б.Я. Эйфман и др.

В начале 1960-х гг. руководство Большого театра столкнулось с проблемой поиска новых актуальных тем и сюжетов для оперных и балетных спектаклей. Был проведен конкурс либретто для опер

и балетов на современную тему [7], в нем участвовали в основном авторы либретто для одноактных спектаклей. В 1960 г. состоялось Всесоюзное совещание деятелей балета и музыкальных театров, в рамках которого была объявлена конференция по вопросам развития советской хореографии.

В эпоху оттепели дух героического романтизма отражался во всех сферах человеческой жизни. И советский балетный театр доказал, что именно он способен условным языком танца и символизмом хореографических образов доносить глубокий смысл самых простых и одновременно высоко нравственных идей современности. После кризиса драмбалета 1930–1950-х гг. главное, в чем заключалось новаторство в балетном театре 1960-х гг., — это возвращение хореографическому языку его ведущего положения в балетном спектакле, создание новой хореографической образности [8; 9].

Сценарии в 1960-е гг. в большинстве случаев стали писать не сценаристы-профессионалы, а сами хореографы-постановщики. Сценаристы эпохи драмбалета создавали балетные сценарии по законам драматического театра, не учитывая специфики балетного театра. Хореографы-постановщики 1960-х гг., писавшие сценарии, по-прежнему обращались к произведениям мировой литературы, к историческим сюжетам, эпосу, но стремились, чтобы эти сюжеты получили новое современное прочтение и новое хореографическое решение. Они, как и раньше, выстраивали крепкий драматургический «каркас» спектакля. Но теперь это происходило на основе музыкально-хореографической драматургии, а не сценарной. Главный акцент был сделан на музыкальности исполнения и пластическо-хореографическом выражении внутренней жизни героев.

В 1960-е гг. на балетную сцену вновь вернулась форма одноактного спектакля, зародившаяся еще 1900–1910-е гг. в творчестве М.М. Фокина и А.А. Горского. Во второй половине XX в. репертуар театров составляли как сюжетные, так и бессюжетные одноактные спектакли, но все же преобладала форма большого сюжетного многоактного спектакля.

Одной из отличительных черт балетного театра 1960-х гг. стало особое внимание к музыке, к работе хореографа с композитором. Это касалось и специально написанной для балетного театра музыки, и той, что изначально не предназначалась для хореографической интерпретации. В начале XX в. музыке к балетным спектаклям писали С.С. Прокофьев, И.Ф. Стравинский, А.К. Лядов, М. Равель и др. Одновременно шли постановки, в которых балетмейстеры использовали «нетheaterальную» музыку Ф. Шопена, Л.-В. Бетховена, Э. Грига, И.Ф. Стравинского. К началу 1960-х гг. необходимо было преодолеть один из существенных недостатков эпохи драмбалета 1930–1950-х — недооценку роли му-

зыки в балете. Во второй половине XX столетия хореографы опирались на музыкальную структуру, экспериментировали, искали соотношение между музыкальной и хореографической композицией, через хореографическую образность раскрывали заложенную композитором идею.

РЕКОНСТРУКЦИЯ БАЛЕТА «ПАМЯТЬ»

Хореограф Г.Г. Малхасянц поставил в Воронежском музыкальном театре (с 1968 г. — Воронежский государственный театр оперы и балета) авторскую версию «Жизели» на музыку А. Адана в 1966 г., еще до поступления в ГИТИС на курс А.В. Шатина [10]. Затем, будучи студентом, в 1971 г. он осуществляет собственную постановку «Корсара» А. Адана в Свердловском театре оперы и балета. После окончания ГИТИСа в 1972 г. его приглашают в Воронежский государственный театр оперы и балета главным балетмейстером.

К моменту прихода Г.Г. Малхасянца театр успел претерпеть определенную репертуарную трансформацию. Изначально в Воронеже в 1931 г. начал работать Театр музыкальной комедии, в репертуаре которого преобладали классические оперетты и советские музыкальные комедии. Позднее основу обновленного репертуара составили классические оперные и балетные спектакли [11].

Став главным балетмейстером театра, Г.Г. Малхасянц расширил репертуар балетной труппы: наряду со спектаклями классического наследия в афише появились современные авторские балеты и собственные редакции старинных спектаклей. Так, в 1972 г. Малхасянц поставил балеты «Антоний и Клеопатра» Э. Лазарева и «Раймонду» А. Глазунова, в 1973 г. — Вечер одноактных балетов на музыку Р.К. Щедрина, в 1974 г. — «Тщетную предосторожность» Л. Герольда. В 1975 г. он осуществил постановку балета «Лауренсия» А. Крейна и в 1976 г. — «Адам и Ева» А. Петрова. С точки зрения постановочной работы «воронежский период» (1972–1978) был самым интенсивным и плодотворным в творческой судьбе молодого хореографа: каждый год он выпускал несколько спектаклей.

Премьера Вечера одноактных балетов на сцене Воронежского театра состоялась в канун Нового года, 27 декабря 1973 года. Вечер открылся балетом «Память» на музыку Р. Щедрина, также исполнялись «Кармен-сюита» на музыку Дж. Бизе — Р. Щедрина и «Озорные частушки» на музыку Р. Щедрина. Вечер вошел в репертуар театра.

Музыкальной основой балета «Память» стала Первая симфония ми-бемоль минор Р. Щедрина, написанная в 1958 году. Симфония относится к раннему периоду творчества, тем не менее она отмече-

на характерными приемами и принципами авторского стиля всего творчества Р. Щедрина. Внятная развернутая драматургия, проявление и считывание главной идеи, краткость эпизодов, контрастность тем, ритмичность, танцевальность — все это дает хореографу возможность в полной мере воплотить свой замысел. Выразительные музыкальные образы представлены в развитии. Одни эпизоды посвящены борьбе и сопротивлению, другие — созерцанию мирной жизни и размышлениям. Эта музыка обладает особой театральностью и «кинематографичностью», когда через музыкальные образы возникают, например, зримые картины русской природы или батальные сцены. Другое отличительное свойство музыки симфонии — ее связь с русским фольклором. Ясно считаются лирические песенные напевы и ритмы русской народной пляски в эпизодах «Прощание» и «Испытания». Финальный эпизод «Победа» звучит как мощный гимн Родине. В 1955 г., еще до создания Первой симфонии, Щедрин написал балет «Конек-Горбунок», в 1963 г. — Концерт для оркестра, ставший третьим балетом «Озорные частушки» Вечера одноактных балетов.

Щедрин изменил структуру симфонии, сократив ее до трех частей вместо традиционных четырех: Рондо; Скерцо-токатта; Тема с вариациями. Общее звучание музыки — 30 минут: первая часть — 14, вторая — 6, заключительная часть симфонии — 10 минут.

Г.Г. Малхасянц определил жанр спектакля как «хореографическая поэма»³. Этот жанр в музыке, возникший в начале XX в., представлял собой музыкальное произведение, предназначенное для хореографического воплощения на сцене⁴. Основные принципы этого жанра таковы: сосредоточение на одной сюжетной линии, смещение акцента с внешнего на внутреннее действие, применение принципа контраста в построении эпизодов и их краткость, создание углубленной психологической характеристики главных героев и выразительных хореографических образов, проявление актуальной острой главной идеи.

Балет «Память» состоял из семи эпизодов: «Двое», «Нашествие», «Призыв», «Прощание», «Испытание», «Набат», «Победа». Либретто к спектаклю написано Г.Г. Малхасянцем в союзе с В. Поповым.

Образный строй балета был лишен конкретики и бытовых подробностей. По структуре спектакль являлся чередой кратких картин военного и мир-

³ Программа Вечера одноактных балетов. Воронеж, 1973 (архив семьи Малхасянц).

⁴ В балетном искусстве предпосылки к созданию спектаклей в жанре хореографической поэмы можно проследить еще в творчестве М.М. Фокина. Первой хореографической поэмой стал спектакль «Бахчисарайский фонтан» (1934) в постановке Р.В. Захарова.

ного времени. Главные герои — это обобщенные образы-символы молодых людей, живших в годы войны. Действие начиналось при закрытом занавесе на авансцене: на рассвете у окраины города появлялись Девушка и Юноша [12], они были влюблены и счастливы, их жизнь только начиналась. Хореограф-постановщик представлял пластические и хореографические характеристики главных героев, в которых проявлялась их общность и взаимопонимание. Задача первого эпизода — познакомить зрителя с главными героями и очертить ход событий. Затем свет выключался, вспыхивало красное зарево. Тишину пронзал зловещий звук сирены. Издалека приближались мерные глухие удары-аккорды. Становясь все громче, они выливались в тревожную суровую тему, тему-призыв. Влюбленные разлучались. Затемнение.

Со второго эпизода действие переходило на сцену. Режиссерский прием постановщика, когда происходит резкая смена действия и вводится новое событие, концентрировал внимание зрителя. Сцену стремительно заполняли многочисленные темные группы, разделенные на геометрические четверки. Российский балетовед и театральный критик Н. Чернова так описывает их пластику: «...механичность шагов разбивали уродливые прыжки, в руках враги держали “конкретные” автоматы» [13]. В музыке накал сменялся спадом. Третий эпизод «Призыв» начинался со звуков трубы. «Спор» струнных и духовых постепенно подводил к кульминации первой части симфонии. Звучала грозная устрашающая тема. Здесь постановщик применил прием хореографической полифонии, когда на сцене одновременно происходило несколько важных пластических действий. В одной части сцены Девушка попадала в плен к захватчикам, в другой — Юноша собирал бойцов, затем они давали клятву верности своему народу. Девушка, главная героиня спектакля, представляла множественный образ — простая русская девушка и одновременно обобщенный образ Родины. Но когда Девушка попадала в окружение врагов, она словно превращалась в большую белую птицу, попавшую в клетку или капкан: среди темных статичных геометрических фигур ее эмоциональный монолог с множеством больших экспрессивных прыжков звучал как крик о помощи, о свободе [13].

Постановщик использовал прием лейтмотивов, когда выразительная поза или небольшая комбинация движений при повторах становилась символом-знаком определенной идеи, мысли. Так, например, Юноша стоял во главе отряда бойцов: руки подняты, одна перехватывает другую у предплечья. Друзья-бойцы вторили ему. Общий мужской танец напоминал череду оживших скульптур, вызывавших различные ассоциации. Несколько раз был заведен многозначный образ креста: крест как вера,

крест как защита, сопротивление и противостояние. В батальных сценах выразительная пластика и хореография Юноши проявляли основное значение образа — он становился символом всех воинов-освободителей. Н. Чернова пишет об исполнителях главных ролей: «А. Головань танцует эту партию с необыкновенной внутренней собранностью, сосредоточенностью, с точным и тонким ощущением стиля спектакля, поэтики его обобщений. Он не стремится создать подробный характер, психологизировать его... но воплощает в танце поэтическую идею стойкости и мужества, человечности и духовного порыва. Этими же качествами отмечена работа Н. Кондратьевой над партией Девушки» [13].

Эпизод «Прощание» начинался с очередного подъема в музыке, переходившего в тему нашего времени. Массовая батальная сцена подходила к своей кульминации и затем все участники сцены, представлявшие как советских бойцов, так и врагов, останавливались, замирая в статичных выразительных позах. Здесь Малхасянц применял кинематографический прием: в луче света начинался лирический эпизод-воспоминание Девушки и Юноши. В музыке звучала широкая и раздольная тема. Девушка и Юноша, символизируя собой всех мирных людей, танцевали лирический дуэт-воспоминание. Их фигуры переплетались то в лирическом танце, раскрывающем взаимные чувства, то в игровой бытовой пластике, где они как будто безмятежно отдыхали на пляже, резвились как дети. Их дуэт резко контрастировал с предыдущими и последующими сценами. О подобных эпизодах-воспоминаниях спектакля Н. Чернова писала: «Принципы современной хореографии, раскрывающие душевный мир человека в его становящихся зримыми внутренними монологах, снова ведут постановщика к обобщению» [13]. Эпизод заканчивался утверждением основной музыкальной темы-призыва.

Художник спектакля Н. Хренникова задумала костюмы главных героев так же, как и хореограф, достаточно условными, без особых примет времени и места. У Девушки — балетная темная юбка, белый купальник и светлые трико. Собранные в пучок волосы перехватывались повязкой-ободком. У Юноши — балетное трико, широкий пояс, футболка. В костюмах захватчиков было больше «реалистических» деталей. Поверх темно-коричневых комбинезонов надевалась военная амуниция: широкий кожаный ремень с португеей, украшенный блестящими бляшками, полукруглый воротник, на плечах также украшенный бляшками. На ногах — черные сапоги, на голове — черная каска с рогами. Разница в решении костюмов еще больше подчеркивала контраст между положительными и отрицательными героями.

Новая пронзительная музыкальная тема врывается в начале пятого эпизода «Испытание». Харак-

тер сопротивления и борьбы выражался в противостоянии светлой героической и мрачной зловещей темы. То же было в хореографическом решении: героическая эмоциональная пластика советских бойцов противопоставлялась механистичной гротесковой пластике захватчиков. Особого внимания заслуживает работа хореографа над образами захватчиков. Их движения на сцене сложно было назвать танцем, скорее — пластическим решением. Постоянная смена резких рубленых поз без слитных танцевальных комбинаций, отсутствие вождя-солиста еще больше усиливало эффект надвигающейся нечеловеческой зловещей машины, действующей по чьей-то воле. Г.Г. Малхасянц по-разному обыгрывал образ врага: то захватчики выстраивались в плотную группу, образуя своеобразную стену из голов с рогами, то выстраивались в рисунок, похожий на увеличенную колючую проволоку или фашистскую свастику. В отдельности взятые фигуры — это перпендикулярные прямые линии, диагонали, согнутые локти и колени, руки с открытыми ладонями или сжатые в кулаки. При движении каски с рогами вызвали различные ассоциации: с вражеской армией, со стадом быков, с неким дьявольским началом. Для создания многозначной зловещей картины нашествия хореограф максимально разнообразно использовал пластику кордебалета, каждого исполнителя в отдельности и его костюм.

Далее постановщик снова применял прием стоп-кадра — лирического отступления. В луче возвращались образы мирной довоенной жизни: Девушка и Юноша танцевали вместе, повествуя о взаимных чувствах. Во втором дуэте их танец приобретал более глубокие чувственные оттенки, ребячливости первого дуэта уже не было. В музыке звучала тихая пасторально-лирическая тема из первой части симфонии. Ее повтор делал драматургию спектакля более цельной и связной. Прерывала тему-песню реприза первой части скерцо. Менялось освещение, возвращалась суровая реальность войны.

Есть некоторые существенные отличия в пластике и хореографии дуэтов Юноши и Девушки. В лирических дуэтах-воспоминаниях движения в основном переплетались, выливались одно из другого. В эпизодах противостояния врагу внутри пары возникал своеобразный конфликт. Например, когда Юноша сзади держал Девушку за запястья разведенных в стороны рук, а она, присев на *demi plié* в арабеске, сникала вниз — возникал образ разрыва, которому герои пытались противостоять. Или другой например: Юноша вставал на одно колено, направив взгляд в одну сторону. Девушка, присев на колено возлюбленного, смотрела в другую сторону. Вытянув перед собой руки, оба как будто пытались противостоять надвигающейся темной силе. Здесь возникал противоположный образ — объединение ради спасения, образ креста.

Главным смысловым центром спектакля стал эпизод «Набат». В центр сцены со всех сторон в танце постепенно сходились группы бойцов, символизируя мобилизацию всех сил Советской армии. Собравшись вместе, Юноша как вождь вставал во главе отряда бойцов. Дальше начинался большой мужской танец, музыкально-хореографическая кульминация спектакля. Разнообразие композиции этого танца проявлялось в чередовании различных групп танцующих, танцевальных элементов — больших, средних и малых прыжков, различных видов вращений в сочетании с экспрессивной пластикой.

В заключительном эпизоде «Победа» музыкальная тема звучала как гимн мирной счастливой жизни. Финальный момент спектакля передан на рисунке анонса спектакля [14], где в центре композиции — две юные стройные фигуры Юноши и Девушки. Подняв руки вверх, они встречают рассвет нового дня. Лучи солнца расходятся по всему горизонту. Позади, в глубине справа исчезает темнота. То же самое было на сцене: оставшись одни, Девушка и Юноша повторяют мизансцену начала спектакля. Подобный режиссерский прием «арки» был применен для создания большей цельности всего спектакля: светлые начало и финал разделялись чередой суровых трагических испытаний, приводивших к переосмыслению героями понятия «мирная жизнь». В музыке тема ликования неожиданно сменялась тяжелыми глухими ударами. В самом начале спектакля они приходили из тишины, в финале — исчезали. Так, зримое и слышимое соединялись в восприятии зрителя, усиливая общее впечатление от сценического действия.

Критика в целом положительно отзывалась о спектакле «Память», отмечалась важность создания спектаклей на современную тему [13; 15]. Так, Н. Чернова писала: «...памятуют о сложности воплощения современной темы в балете, стоит приветствовать факт появления этого значительного спектакля» [13]. В советском балетном театре постановок на современную тему было создано немного: «Берег надежды» (1959) на музыку А. Петрова в постановке И. Бельского, «Геологи» (1964) на музыку Н. Каретникова в постановке Н. Касаткиной и В. Василева, «Ангара» (1976) А. Эшпая — Ю. Григоровича и др. Более того, не только Воронежский театр, но и весь советский балетный театр с осторожностью относился к воплощению современности на сцене, тем более к военной теме. Балетов, посвященных теме войны, еще меньше: «Ленинградская симфония» (1961) Д. Шостаковича — И. Бельского, «Помните!» («Круг») (1981) А. Эшпая — И. Чернышева и еще несколько названий.

С января по июль 1975 г. Министерство культуры СССР проводило Всесоюзный смотр музыкальных спектаклей на военно-патриотическую тему, посвященных 30-летию Победы в Великой Отече-

ственной войне. Третья премия была присуждена Воронежскому театру оперы и балета за постановку балета «Память» [16].

ОСОБЕННОСТИ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА Г.Г. МАЛХАСЯНЦА

Реконструкция спектакля «Память» позволила обозначить контекст времени, когда творил Г.Г. Малхасянц. С одной стороны, реконструкция балета отражает индивидуальные качества его авторского метода, проявившиеся в ранний период и ставшие основой его дальнейшего творческого пути, с другой — помогает проявить общие тенденции постановочного мастерства советского балета 1960–1970-х годов.

Для раннего творчества Г.Г. Малхасянца характерны следующие черты:

- ♦ четкая драматургическая структура спектакля; активное начало действия, его стремительное развитие, концентрация событий, мощная яркая кульминация и финал как утверждение главной идеи постановщика;

- ♦ тема, актуальная для своего времени; хореограф определял свое личное к ней отношение — идею, это могла быть тема выбора героя между долгом и чувством, между правдой и ложью, между свободой и несвободой, часто этот выбор оказывался для героя трагическим;

- ♦ применение приема контраста в построении композиции всех балетов; контрастность проявлялась как на уровне выстраивания картин, когда за лирической картиной шла батальная (например, в спектакле «Память»), так и внутри самих хореографических номеров, когда танец сменялся актерско-игровыми эпизодами и затем снова начинался танец (лирические дуэты Девушки и Юноши из балета «Память»);

- ♦ классический танец — основа лексики балетных спектаклей; хореограф использовал все традиционные балетные формы (вариация, дуэт, трио, квартет, малый и большой ансамбли и др.), важное место он отводил форме хореографического монолога, переживавшей новый подъем в 1960-е гг. (например, монологи Девушки и Юноши);

- ♦ в зависимости от сюжета, темы и идеи спектакля сочетание классического танца с другими хореографическими системами или с их элементами; такой прием стилизации был также характерен для творчества многих хореографов-шестидесятников (в «Кармен» (1973) — элементы испанского академического танца, в «Озорных частушках» (1973) — русский народный танец и т. д.); в балете «Память» для создания хореографического образа захватчиков использова-

ны элементы гротесковой роботообразной пластики и современной экспрессивной хореографии;

- ♦ актерское мастерство и пластическая выразительность — важные категории исполнительского мастерства; работа над ролью, погружение и ее проживание на сцене, проявление через пластику тела всех процессов внутреннего мира героя, актерское взаимодействие с партнерами — все эти черты актерского мастерства проявлялись и на балетной сцене воронежского театра, и во многих спектаклях других хореографов-шестидесятников;

- ♦ своеобразное пространственное и пластическо-хореографическое решение постановщик находил для каждого спектакля; умение мыслить хореографическими образами — одно из важнейших качеств хореографа, в балете «Память» создано зримое противостояние двух миров: группы бойцов во главе с Юношей против беспощадной человекомашины;

- ♦ кордебалет становился носителем самостоятельного многозначного образа; например, мужской кордебалет захватчиков в балете «Память» воспринимался и как конкретный враг (немецкая армия), и как обобщенный образ захватчиков чужой земли; кордебалет советских бойцов — как образ русского народа и как обобщенный образ защитников родной земли; также он имел еще одну важную функцию — отражал мысли и чувства главного героя — Юноши, что проявлялось через систему пластических лейтмотивов, через общность пластики и хореографии;

- ♦ образы главных героев обладали многозначностью; образы Девушки и Юноши — это совокупность разных личностных качеств, сложность и противоречивость натуры; для постановщика важно было создать живой человеческий характер, формирующийся на глазах у зрителя; в итоге на балетной сцене возникал образ человека-современника;

- ♦ постановочный метод отличался музыкальностью; с помощью танца и пластики воплощался хореографический образ музыки; хореография всегда была равноценна музыке, являясь ее равноправным творческим союзником;

- ♦ масштаб постановочной индивидуальности хореографа — это крупная форма, одноактные и многоактные спектакли, тяготение к сюжетному танцу, в котором развивается действие, раскрывается событийный ряд, идет трансформация образов; все спектакли, поставлены ли они на основе литературных первоисточников («Антоний и Клеопатра», «Кармен», «Лауренсия», «Адам и Ева»), авторских либретто («Память», «Озорные частушки») или это собственные версии балетов классического наследия («Корсар», «Жизель», «Раймонда», «Тщетная предосторожность»), — это всегда большой сюжетный спектакль.

Для современного танцевального сообщества важно знать, чем руководствовались и на что опирались хореографы прошлого, какими балетмейстерскими приемами и режиссерскими принципами они

пользовались [17; 18]. Новаторское творчество хореографов-шестидесятников в период наивысшего расцвета советского балетного театра послужило основой создания выдающихся произведений хореографического искусства, которые и по сей день не теряют своей актуальности и являются образцами гармонии музыкально-хореографической формы и содержания [19].

Анализ, исследование и реконструкция балетов, сошедших со сцены и не имеющих видеозаписи, позволит молодому поколению хореографов осознать законы постановочного мастерства, понять основы композиции танца [20]. В дальнейшем они смогут в собственном творчестве развивать находки и поиски хореографов-шестидесятников, но уже с позиции постановщика XXI века [21].

Необходимо продолжать изучение творчества хореографов-новаторов 1960–1970-х гг., в частности творчества Г.Г. Малхасянца. Настоящая работа, возможно, приоткроет некоторые важные страницы искусства балетмейстера.

Список источников

1. Вихрева Н.А. Сохранение и реконструкция авторской хореографии : дис. ... канд. искусствоведения. Москва : ГИТИС, 2008. 269 с.
2. Добровольская Г.Н. Федор Лопухов. Ленинград : Искусство. Ленинградское отделение, 1976. 320 с.
3. Лопухов Ф.В. Хореографические откровения / вступит. статья Г.Н. Добровольской. Москва : Искусство, 1972. 215 с.
4. Фокин М.М. Против течения : воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / [вступит. статья и коммент. Г.Н. Добровольской]. Ленинград : Искусство. Ленинградское отделение, 1981. 510 с.
5. Слонимский Ю.И. В честь танца / [предисл. П. Гусева]. Москва : Искусство, 1968. 371 с.
6. Демидов А.П. Золотой век Юрия Григоровича. Москва : Алгоритм ; Эксмо, 2007. 400 с.
7. Список либретто для одноактных спектаклей // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 648. Оп. 5. Ед. хр. 920. Л. 148 об.
8. Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советского балета : сборник статей. Москва : ВТО, 1962. 107 с.
9. Советский балетный театр. 1917–1967 : сборник статей / ред. В.М. Красовская. Москва : Искусство, 1976. 376 с.
10. Шатин Анатолий Васильевич : [сборник]. Москва : ГИТИС, 2005. 38 с.
11. История театра оперы и балета // Воронежский государственный театр оперы и балета : [офиц. сайт]. URL: <http://www.theatre-vrn.ru/about/history/> (дата обращения: 13.10.2022).
12. Рославлева Н. Память // Советская культура. 1974. 30 авг. С. 3.
13. Чернова Н.Ю. Вечер высокого танца // Молодой коммунар. 1974. 21 янв. С. 7.
14. Воронежская неделя : Приложение к газете «Коммуна». 1973. 27 дек. С. 1.
15. Яблоновская А. Хореографические новеллы // Коммуна. 1974. 22 февр. С. 6.
16. Итоги смотра // Советская культура. 1975. 19 сент. С. 10.
17. Тарасова О.Г. Музыка и хореография : учебное пособие по курсу «Искусство балетмейстера». Москва : Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2016. 150 с.
18. Алексидзе Г.Д. Школа балетмейстера : учебное пособие. Москва : Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2011. 104 с.
19. Есаулов И.Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера. Ижевск : Издательский дом «Удмуртский университет», 2000. 320 с.
20. Володченков Р.Г. Игорь Чернышев — танцовщик и хореограф. Москва : Буки Веди, 2012. 424 с.
21. Меловатская А.Е. Авторский курс Г.Г. Малхасянца по дисциплине «Искусство балетмейстера». Москва : Институт современного искусства, 2019. 48 с.

The Performance “Memory” in the Context of the Creative Searches of the Soviet Ballet Theater of the 1960s—1970s

Anna E. Melovatskaya

Institute of Modern Art, 27 A, Novozavodskaya Str., Moscow, 121309, Russia
Moscow State Academy of Choreography, 5, 2nd Frunzenskaya Str., Moscow, 119146, Russia
ORCID 0000-0002-3541-9237
E-mail: annamelovatskaya@yandex.ru

Abstract. *The period of the 1960s–1970s was the heyday of the Soviet ballet theater. At that historical stage, a whole generation of innovative choreographers worked in many theaters of the USSR, and their work was based on loyalty to traditions and willingness to present their own vision of the ballet theater development. The article addresses the past of the Soviet ballet theater and examines the early period of creativity of G.G. Malkhasyants (1937–2008), one of the choreographers of the sixties. The author reconstructs the ballet “Memory” — one of his early performances, staged at the Voronezh Opera and Ballet Theater in 1973. The performance was the opener of the One-Act Ballet Evening. The second performance was “Carmen Suite” by*

G. Bizet — R. Shchedrin, and the final of the Evening was “Naughty Ditties” by R. Shchedrin. The purpose of the reconstruction of the ballet, which has left the stage and does not have a video recording, is to determine the context of the era during which the performance was staged, and to recreate the very image of the performance.

G.G. Malkhasyants’ creativity has hardly been studied; scientific work in this direction has just begun. For the first time, the article uses materials from the choreographer’s family archive — newspaper reviews, pre-premiere and premiere reports, photos from rehearsals and performances, handbills and announcements of performances. The relevance of their introduction into scientific circulation lies in the need to analyze the works of innovative choreographers of the second half of the 20th century, in particular — to reconstruct performances that have left the stage and do not have a video recording.

In the 1970s, G.G. Malkhasyants put into practice his own idea and understanding of the staging process in choreography and developed various choreographic techniques and directing principles. His work reflects the continuity of the generation of choreographers of the 1960s in relation to the ballet theater of the 19th — first half of the 20th century and proves the need to rely on traditions and achievements of choreographers of the past. Considering G.G. Malkhasyants’ creative searches and experiments, it is possible to trace the main trends in the development of the Russian ballet theater of the second half of the 20th century. The study helps to understand the prospects for the modern choreographic art development.

Key words: art studies, theater art, choreographic art, Soviet ballet theater, generation of innovative choreographers, choreographer’s art, dance composition, choreographic dramaturgy, staging techniques, choreographic principles.

Citation: Melovatskaya A.E. The Performance “Memory” in the Context of the Creative Searches of the Soviet Ballet Theater of the 1960s–1970s, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 6, pp. 659–667. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-6-659-667.

References

1. Vikhreva N.A. *Sokhranenie i rekonstruktsiya avtorskoi khoreografii* [Preservation and Reconstruction of Author’s Choreography], cand. art. diss. Moscow, GITIS Publ., 2008, 269 p.
2. Dobrovolskaya G.N. *Fyodor Lopukhov*. Leningrad, Iskusstvo. Leningradskoe Otdelenie Publ., 1976, 320 p. (in Russ.).
3. Lopukhov F.V. *Khoreograficheskie otkrovennosti* [Choreographic Revelations]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, 215 p.
4. Fokin M.M. *Protiv techeniya: vospominaniya baletmeistera. Stsenarii i zamysly baletov. Stat’i, interv’yu i pis’ma* [Against the Current: Memoirs of a Choreographer. Scripts and Designs for Ballets. Articles, Interviews and Letters]. Leningrad, Iskusstvo. Leningradskoe Otdelenie Publ., 1981, 510 p.
5. Slonimsky Yu.I. *V chest’ tantsa* [In Honor of the Dance]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, 371 p.
6. Demidov A.P. *Zolotoi vek Yuriya Grigorovicha* [Yury Grigorovich’s Golden Age]. Moscow, Algoritm Publ., Eksmo Publ., 2007, 400 p.
7. A List of Librettos for One-Act Performances, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 648, aids 5, item 920, p. 148 back (in Russ.).
8. *Muzykal’nyi teatr i sovremennost’. Voprosy razvitiya sovetskogo baleta: sbornik statei* [Musical Theater and Modernity. Issues of the Soviet Ballet Development: collected articles]. Moscow, VTO Publ., 1962, 107 p.
9. Krasovskaya V.M. (ed.) *Sovetskii baletnyi teatr. 1917–1967: sbornik statei* [Soviet Ballet Theater. 1917–1967: collected articles]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, 376 p.
10. *Shatin Anatoly Vasilyevich*. Moscow, GITIS Publ., 2005, 38 p. (in Russ.).
11. The History of the Opera and Ballet Theater, *Voronezhskii gosudarstvennyi teatr opery i baleta* [Voronezh State Opera and Ballet Theater]. Available at: <http://www.theatre-vrn.ru/about/history/> (accessed 13.10.2022) (in Russ.).
12. Roslavleva N. Memory, *Sovetskaya kul’tura* [Soviet Culture], 1974, August 30, p. 3 (in Russ.).
13. Chernova N.Yu. High Dance Evening, *Molodoi kommunar* [Young Communard], 1974, January 21, p. 7 (in Russ.).
14. *Voronezhskaya nedelya: Prilozhenie k gazete “Kommuna”* [Voronezh Week: Supplement to the Newspaper “Commune”], 1973, December 27, p. 1.
15. Yablonovskaya A. Choreographic Novels, *Kommuna* [Commune], 1974, February 22, p. 6 (in Russ.).
16. Results of the Show, *Sovetskaya kul’tura* [Soviet Culture], 1975, September 19, p. 10 (in Russ.).
17. Tarasova O.G. *Muzyka i khoreografiya: uchebnoe posobie po kursu “Iskusstvo baletmeistera”* [Music and Choreography: textbook for the course “Choreographer’s Art”]. Moscow, Rossiiskaya Akademiya Teatral’nogo Iskusstva — GITIS Publ., 2016, 150 p.
18. Aleksidze G.D. *Shkola baletmeistera: uchebnoe posobie* [Choreographer’s School: tutorial]. Moscow, Rossiiskaya Akademiya Teatral’nogo Iskusstva — GITIS Publ., 2011, 104 p.
19. Esaulov I.G. *Khoreodramaturgiya. Iskusstvo baletmeistera* [Choreodramaturgy. Choreographer’s Art]. Izhevsk, “Udmurtskii Universitet” Publ., 2000, 320 p.
20. Volodchenkov R.G. *Igor’ Chernyshev — tantsovshchik i khoreograf* [Igor Chernyshev — a Dancer and Choreographer]. Moscow, Buki Vedi Publ., 2012, 424 p.
21. Melovatskaya A.E. *Avtorskii kurs G.G. Malkhasyantsa po distsipline “Iskusstvo baletmeistera”* [G.G. Malkhasyants’ Author’s Course on the Discipline “Choreographer’s Art”]. Moscow, Institut Sovremennogo Iskusstva Publ., 2019, 48 p.