

взрыхлил ту почву, на которой впоследствии возросли изумительные таланты русского балета, прославившие его во всем мире. Дидло изучал и любил страну, которая стала его второй родиной. Вопреки царедворцам, которые предпочли бы видеть в нем иноземного «дансера», он был самостоятельным русским художником, который всячески насаждал и культивировал национальный стиль постановок и исполнения многих и многих балетов.

С точки зрения истории хореографии не только отечественной, но и мировой, книга о Дидло важна тем, что она ясно устанавливает место Дидло (более чем почетное место) на «лестнице славы» хореографии Европы. Монография исследует взаимосвязи творчества балетмейстера с предшествующими и последующими направлениями искусства сценического танца. Новерр, его реформы и его ученики — предшественники Дидло. Дидло, его балеты и его ученики — последователи Новерра и (что еще важнее) предшественники романтизма в хореографии. Здесь предположения, открытия, доказательства автора книги особенно интересны и значительны для любого профессионала. Описывая некоторые построения «танца масс» (кордебалета) и солистов в уже упоминавшемся «Зефире и Флоре» Дидло, Слонимский показывает, что принципы великого хореографа сохранились и развились в балетах, которыми мы любуемся и сегодня — в «Баядерке», «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Шопениане»...

В книге, однако, встречаются утверждения, которые представляются не только гипотетическими, но и мало доказательными. Так, например, утверждая, что ведущая мысль спектаклей Дидло — обязанность человека бороться за свою судьбу, автор не приводит тому подтверждений из практики великого хореографа.

То же сомнение возникает, когда мы читаем интереснейший рассказ о балете «Хензи и Тао», ибо трудно предположить, что художник начала прошлого века столь сознательно и прямо руководствовался теми гуманистическими принципами, которые сейчас, конечно, кажутся само собой разумеющимися, но тогда вряд ли господствовали в воображении Дидло. Разумеется, объективно, как всякий большой художник и новатор, Дидло был гуманистом. Но на свой лад и в соответствии со своим временем.

В духе этого времени, но как передовой художник работал, мыслил и творил Дидло. Драгоценны сведения автора книги, доказывающие, что настроенное сопротивление обскурантизму и тирании николаевского режима, владевшее всеми передовыми людьми той эпохи, несомненно влияло на сочинения хореографа, на его нежелание идти на поводу у «двора». С волнением читаем страницы, описывающие опалу Дидло — опалу, ставшую возможной лишь в самые страшные годы безвременья и реакции после восстания декабристов.

Обреченный на многолетнее бездействие, полный сил, энергии, не иссякшей и к 70 годам, Дидло умер от того, что его насильно (буквально с применением физической силы) чиновник приказал вынести со сцены и посадить под арест. Больше он в театр не возвращался.

До наших дней сохранилось не только имя, но и творческое завещание и дело Дидло. Ему суждено жить, доколь жива хореография: балет Дидло «Зефир и Флора» оказался предтечей романтического балета, неумирающего и сегодня. Принципы испол-

нения «Зефира и Флоры» изменились, стали совершенней и через «Сильфиду» Марии Тальони дошли в «Жизели» Галины Улановой до наших дней. Бесмертие Дидло — в той творческой эстафете, которую он передал своим ученикам, а те — своим, вплоть до современности. На долгие годы сохранится и главный завет Дидло своим ученикам: «Усердие, терпение, надежда!»

Послесловием книги служат отлично составленные примечания и приложения, в которых список работ Дидло, составленный А. Мовшенсоном и его статья «Об иконографии балетов Дидло» представляет незаурядный интерес для специалистов.

А. Илупина

Реализм Малого театра

Книга «Евдокия Дмитриевна Турчанинова», выпущенная ВТО, состоит из трех, на первый взгляд, разнородных частей. Основу ее составляют статьи и воспоминания замечательной актрисы. Большую часть книги занимает исследование Е. Филипповой «Творческий путь Е. Д. Турчаниновой». Наконец, в книге помещены две интересные статьи об ее творчестве, написанные режиссерами Ф. Кавериным и Б. Никольским. Несмотря на кажущуюся разнородность этих материалов, книга представляет собой известное единство. Это единство достигается не только тем, что все материалы объединены личностью Турчаниновой. У книги есть и единая тема — реализм Малого театра.

Работа Е. Филипповой — первое монографическое исследование о творческом пути выдающейся актрисы. Опираясь на большой документальный материал — статьи и рецензии, воспоминания и рассказы современников, неопубликованные беседы и высказывания самой Турчаниновой, исследовательница обстоятельно характеризует ее творческий и жизненный путь, образы, созданные ею, принципы ее искусства.

Но зерно и душу книги составляют, конечно, труды самой Е. Д. Турчаниновой. Они посвящены различным темам. Есть здесь проблемные работы, например «Традиции и современность», «Классика на советской сцене», «О сценической речи». Есть воспоминания об учителях Турчаниновой — корифеях старого Малого театра, есть портреты ее товарищей по работе.

«Евдокия Дмитриевна Турчанинова». Сборник статей под общей редакцией Ю. Калашникова. ВТО — «Искусство», М., 1959, 320 стр., ц. 16 р.

Турчанинова обладает безусловным писательским дарованием. Она пишет точно, ярко, а порой и хроникновенно и глубоко. Ее очерки об актерах Малого театра — не просто воспоминания и даже не просто художественные портреты. В них заключены мысли, принципы, обобщения. Книга Турчаниновой правдива, мудра, доброжелательна к людям искусства. Но самое ценное в ней — это то, что у автора ее есть позиция, определяющая ее подход к различным явлениям художественной жизни. Эта позиция — безграничная преданность реалистическому искусству.

Разнообразны характеры дарований, масштабы, актерские судьбы людей, очерченных в воспоминаниях и статьях Турчаниновой. Этим людей объединяет только одаренность, преданность искусству, способность к творческим исканиям. А главное то, что все они являются мастерами Малого театра, представляют знаменитый «тон» Малого театра, своеобразные принципы его реализма.

Надо прямо сказать, что раскрытием особенностей этого реализма наша историко-театральная наука, занимается далеко не достаточно. В статьях и воспоминаниях Турчаниновой разбросаны многочисленные драгоценные мысли и замечания, позволяющие эти особенности раскрыть и проследить.

Возьмем только один из компонентов этого реализма, привлекающий особое внимание Турчаниновой, — вопрос о языке, сценической речи. Турчанинова отмечает, что говорить на сцене, как «в жизни», нельзя, что из-за мнимой «жизненности» речи до зрителя едва долетает половина слов. Речь на сцене должна быть укрупнена, типизирована, актер должен считаться с расстоянием, говорить так, чтобы речь его доходила до зрителя.

Речь в искусстве Малого театра и величайшего драматурга его — Островского — главнейшее средство выразительности. Островский стремится отделить и подчеркнуть в репликах и монологах многих своих персонажей красоту русской речи, ее гармонию. В основе языка Островского — московский говор, слова звучат плавно, певуче, но напевность это не былинная, а разговорная. Слова не должны быть отрывистыми, должны быть связаны между собой единой мелодической линией.

Это и определяет задачу, стоящую перед актерами. Они должны говорить не просто правдиво, но и «в тон» друг другу, диалог строится не только на принципе естественности, но и на принципе музыкальности, мелодичности. Достаточно вспомнить

диалоги Рыжовой и самой Турчаниновой в спектакле «Правда — хорошо, а счастье лучше», чтобы убедиться, как мастерски проводили актрисы этот музыкальный мелодический принцип, доносили до зрителя эту, по выражению Островского, «музыку в разговоре». Малый театр вслед за Островским раскрывает красоту родного языка, выполняя этим великую патриотическую задачу. Говоря об интерпретации пьес Островского, Турчанинова пишет: «Его спектакли могут идти без костюмов и без грима, если правильно построены на богатстве его речи».

Малый театр, как известно, был и остается театром актера; именно через яркую актерскую индивидуальность раскрывает театр идею и форму пьесы. Конечно, современный Малый театр широко использует достижения передовой режиссуры, но центром его искусства все же является актер. И эта традиция театра очень убедительно раскрывается в книге о Турчаниновой.

Е. Д. Турчанинова неоднократно подчеркивает, что корифеи Малого театра всегда избегали и избегают сложного грима, наклеек; наоборот, они стремятся «освободить лицо», все лепят из своего тела, лица, голоса. Это не случайный момент. Перед нами — определенная концепция реалистического театра, гуманизм которого выражается, между прочим, и в том, что человек-актер является главным интерпретатором, главным действующим лицом спектакля.

В книге хорошо охарактеризована прогрессивно-демократическая общественная роль Малого театра в дореволюционную эпоху. Хорошо показано в ней и то новое, что внесла в деятельность Малого театра революция. В статьях режиссера Каверина, исследовании Филипповой, работах самой Турчаниновой рассказано о радостных встречах подлинно демократического искусства Малого театра с новым, народным зрителем. Интересны те страницы книги, где повествуется о новом истолковании классики в советскую эпоху.

Книга Турчаниновой — оптимистическая книга. В нее включена статья, в которой большой мастер Малого театра специально разбирает творчество молодежи театра. Она вся адресована молодежи, проникнута любовью к ней, глубокой верой в грядущее торжество реалистического театра, театра социалистического реализма.

А. Л. Штейн

