

Федеральное государственное образовательное учреждение высшего
профессионального образования «Академия русского балета
имени А.Я. Вагановой»

на правах рукописи

Балинская Ольга Валерьевна

**Творчество балетмейстера Б.А. Фенстера
в контексте развития советского балетного театра**

Специальность 17.00.09 – Теория и история искусства

Диссертация

на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор

Ступников Игорь Васильевич

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Введение	3
<i>Глава первая. Годы учебы и первые балетмейстерские опыты</i>	<i>15</i>
1. Школа. Балетмейстерское отделение в ленинградском хореографическом техникуме.....	15
2. Начало сценической деятельности, учеба на балетмейстерском отделении, балет «Том Сойер»	24
3. Дипломная работа – балет Б.В. Асафьева «Ашик-Кериб»	38
4. Балет В.М. Дешевого «Бэла»	48
<i>Глава вторая. Творчество Б.А. Фенстера в Малом оперном театре.....</i>	<i>56</i>
1. Балет М.И. Чулаки «Мнимый жених»	56
2. Балеты «Доктор Айболит», «Юность»	94
3. Хореографические постановки в операх	116
4. Последние годы работы в Малом оперном театре	130
<i>Глава третья. Театр им. С.М. Кирова.....</i>	<i>136</i>
1. Балет В.П. Соловьева-Седова «Тарас Бульба»	136
2. Последние годы жизни. Балет Л.А. Лапутина «Маскарад».....	142
<i>Заключение</i>	<i>156</i>
<i>Список литературы.....</i>	<i>158</i>
<i>Приложения</i>	<i>170</i>
1. Перечень спектаклей, поставленных и возобновленных Б.А. Фенстером.....	170
2. Выступление Б.А. Фенстера в ВТО	172
3. Т.Г. Бруни. Воспоминания о балетмейстере	175

Введение

Настоящая диссертация посвящена балетмейстеру Борису Александровичу Фенстеру (1916 – 1960) и его роли в контексте развития советского балетного театра. Впервые в отечественном балетоведении проведено целостное исследование жизненного и творческого пути этого мастера.

Заслуги Фенстера велики: он возродил балет Ленинградского Малого оперного театра в послевоенные годы и создал для него самобытный репертуар. В этом театре он сочинил двенадцать оригинальных балетов, два из которых получили высшую в то время награду – Сталинскую премию, восстановил шесть спектаклей других балетмейстеров, поставил танцы более чем в двадцати операх. Н.Н. Боярчиков считает, что в «этом театре была целая эпоха Фенстера – большая и очень славная»¹. В течение четырех лет (1956 – 1959) Фенстер являлся руководителем балетной труппы театра оперы и балета им. С.М. Кирова, где им было поставлено два больших спектакля. Балеты Фенстера имели успех у зрителей, их высоко оценивала критика.

Становление Фенстера как хореографа пришлось на 30-е годы XX века, когда в балете утвердился жанр хореографической драмы². Эстетика этого направления оказалась близка юному Фенстеру тем более, что учителями его были Л.М. Лавровский³, и известный режиссер, сподвижник В.Э. Мейерхольда В.М. Соловьев⁴. Определяющей чертой творческого метода Фенстера стало активное, если не первенствующее участие в сценарно-драматургической

¹ Боярчиков Николай Николаевич, р. в 1935 г. танцовщик и балетмейстер, в 1971-1977 гг. гл. балетмейстер Пермского театра оперы и балета им. П.И. Чайковского, в 1977 – 2007 гг. – гл. балетмейстер, затем – худ. рук. балетной труппы Лен. Малого театра оперы и балета. Беседа с Н.Н. Боярчиковым от 15 февраля 2006 г.

² В 1930-40-е годы хореографический театр приобщался к опытам театра драматического. В балете утвердился жанр балета-пьесы. На первый план в хореографическом произведении выдвинулась сюжетная основа. Приемы построения балетного спектакля были сходными с приемами драматического театра. Большую роль в создании балетного спектакля играл драматический режиссер. В некоторых трудах по истории балета, посвященных этому периоду, жанр хореографической драмы получил название драмбалет.

³ Лавровский (Иванов) Леонид Михайлович (1905 – 1967), балетмейстер

⁴ Соловьев Владимир Николаевич (1887 – 1941), режиссер, театральный критик, педагог
Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874 – 1940), режиссер

разработке будущего произведения. Разрабатывая вместе с драматургами и композиторами замыслы новых балетов, он нередко подсказывал фабульные ходы, острые коллизии, так как великолепно владел сложной формой построения большого спектакля. Необходимо сказать и о том, что в своих постановках Фенстер смог преодолеть ограниченные возможности хореодрамы, где танец подчас более иллюстрировал действие, чем имел собственную образную функцию. Это был балетмейстер, способный художественно мыслить танцевальными образами. Пример тому танец девчонки Дашки в балете М.И. Чулаки «Юность»⁵, в котором рождались и тема классовой ненависти, и тема выхода из детства. Тем самым, образ становился многозначным. Или, воплощенный в музыкально-пластическом действии массовый танцевальный образ казацкой Сечи в балете В.П. Соловьева-Седого «Тарас Бульба»⁶.

В послевоенные годы балетмейстер Фенстер вышел на первый план как автор оригинальных постановок. Все его балеты отличались исключительным жанровым разнообразием, стилистической законченностью, цельностью и продуманностью замысла, психологической разработкой образов, грамотной режиссурой. Однако, в истории отечественного балета фигура Фенстера оказалась незаслуженно забытой. Талантливого хореографа заслонили имена других более именитых балетмейстеров: Л.М. Лавровского, Р.В. Захарова, К.М. Сергеева, В.И. Вайнонена, В.М. Чабукиани⁷. Настоящая диссертация призвана восполнить эту лакуну и воздать должное замечательному мастеру.

Очень рано, еще школьником, Борис Александрович заинтересовался балетмейстерской деятельностью. Его неудержимо влекло проникнуть в самую

⁵ «Юность», балет в 4 д. 6 карт. По мотивам романа А.Н. Островского «Как закалялась сталь», комп. М.И. Чулаки, сц. Ю.И. Слонимский, балетм. Б.А. Фенстер, худ. Т.Г. Бруни, дирижер Е. Корнблит. Премьера в Малом оперном театре 9 декабря 1949 г.

⁶ «Тарас Бульба», балет в 4 д. 10 карт. по повести Н.В. Гоголя, комп. В.П. Соловьев-Седой, балетм. Б.А. Фенстер, дирижер П.Э. Фельдт, худ. А.И. Константиновский, консультант по народным танцам Б. Степаненко. Премьера в театре им. С.М. Кирова 30 июня 1955 г.

⁷ Захаров Ростислав Владимирович (1907 - 1984), балетмейстер
Сергеев Константин Михайлович (1910- 1992), танцовщик, балетмейстер
Вайнонен Василий Иванович (1901 – 1964), балетмейстер
Чабукиани Вахтанг Михайлович (1910 - 1992), танцовщик, балетмейстер

суть постановочного процесса. Встреча в старших классах училища с Л.М. Лавровским одним из виднейших хореографов той эпохи, окончательно решила судьбу молодого артиста. Работа ассистентом у Л.М. Лавровского, занятия на балетмейстерском отделении училища дали ему возможность, будучи еще учеником, попробовать свои силы на балетмейстерском поприще: совместно с Б. Малисом⁸ он поставил несколько сцен из балета А.П. Гладковского «Том Сойер»⁹ в 1939 году, а в 1940 году на сцене Малого оперного театра представил дипломную работу — балет Б.В. Асафьева «Ашик-Кериб»¹⁰. В канун войны была показана «Бэла» В.М. Дешевого¹¹. Так началась самостоятельная работа Фенстера как хореографа.

Великая Отечественная война разрушила все планы. Фенстер уволился из Малого оперного театра и ушел в театр Народного Ополчения. После его расформирования для Фенстера начались годы скитаний: Свердловск (ныне Екатеринбург), Новосибирск, Молотов (ныне Пермь)... В конце 1944 года он возвращается в родной коллектив, в город Чкалов (ныне Оренбург) – место эвакуации Малого оперного театра. Вернулся он туда сначала как исполняющий обязанности художественного руководителя, а спустя год официально стал художественным руководителем балета Малого оперного театра.

⁸ Малис Борис (1914 – 1941?), поступил в хореографический техникум в 1923 г. По всем специальным предметам имел самый высокий бал. Был много занят в производственной практике, исполняя главные детские роли. Техникум он не закончил (в Архиве Академии русского балета сведений об этом не осталось), но вновь вернулся туда уже на балетмейстерские курсы.

⁹ Гладковский Арсений Павлович (1894 – 1945), композитор «Том Сойер», сцены из балета, комп. А.П. Гладковский, сценарист Б.А. Фенстер (по роману М. Твена), худ. Т. Бруни, постановка Б.А. Фенстера и Б. Малиса, дир. П.Э. Фельдт. Премьера в театре им. С.М. Кирова 3 июля 1939 г.

¹⁰ Асафьев Борис Владимирович (1884 – 1949), музыковед, композитор, педагог; «Ашик-Кериб», балет в 3 д. комп. Б.В. Асафьев, либретто А.А. д'Актиля и М.Д. Волобрина по поэме М.Ю. Лермонтова, балетм. Б.А. Фенстер, худ. С.Б. Вирсаладзе. Премьера в Малом оперном театре 3 декабря 1940 г.

¹¹ Дешевов Владимир Михайлович (1889 – 1955), композитор «Бэла», хореографическая повесть в 2 д. 5 карт, комп. В.М. Дешевов, либретто Б.С. Гловацкого по произведению М.Ю. Лермонтова, балетм. Б.А. Фенстер, Н.Е. Шереметьевская, К.А. Есаулова, худ. Т.Г. Бруни. Премьера в театре им. С.М. Кирова 25 июня 1941 г. (выпускной спектакль хореографического училища)

Балетная труппа за годы войны сильно пострадала в профессиональном отношении. Для того чтобы возродить былую славу балета Малого оперного театра, требовался исключительно грамотный руководитель. Таким и оказался Фенстер, который в достаточно короткий срок сумел поднять труппу практически из руин. Именно здесь, в первые послевоенные годы, он сочинил свои лучшие спектакли.

На протяжении всей деятельности в Малом оперном театре, он принимал самое активное участие во многих оперных постановках, будучи в тесном творческом контакте с такими мастерами оперной сцены, как Б.А. Покровский, Н.В. Смолич, С.А. Самосуд¹². Помимо того, что Фенстер был изобретательным балетмейстером, он был еще и исключительно грамотным режиссером, что позволило ему выступить в этой роли, поставив оперу Д. Обера «Фенелла» («Немая из Портичи»)¹³. В консерватории он читал курс лекций по режиссуре. Один из его учеников, Э.Е. Пасынков¹⁴, стал главным режиссером Малого оперного театра.

В 1955 году на сцене театра оперы и балета им. С.М. Кирова им была осуществлена масштабная работа — балет В.П. Соловьева-Седого «Тарас Бульба» по одноименной повести Н.В. Гоголя. В том же году в театре «Эстония» Фенстер поставил балет «Тийна» на музыку Л. Аустер¹⁵.

¹²Покровский Борис Александрович (1912 – 2009), оперный режиссер
Смолич Николай Васильевич (1888 – 1968), в 1924-1930 гг. главный режиссер Малого оперного театра

Самосуд Самуил Абрамович (1884 – 1964), дирижер, с 1918 г – главный дирижер и худ. рук. Малого оперного театра

¹³«Фенелла» («Немая из Портичи»), опера в 4 д. 8 карт. Д. Обера, либретто Э. Скриба и Ж. Делавиня в обработке Б.А.Фенстера, перевод В.А. Рождественского. Дирижер Е.М. Корнблит, постановка Б.А. Фенстера и Н.И. Соловьева, художник Э.Я. Лещинский, костюмы В.М. Купер, балетм. Е.И. Иванова. Премьера в Малом оперном театре 7 сентября 1961 г.

¹⁴Пасынков Эмиль Евгеньевич (1929 – 1990), режиссер музыкального театра, педагог, профессор Ленинградской консерватории

¹⁵Аустер Лидия Мартиновна (1912 – 1993), эстонский композитор
«Тийна», балет в 3 д. 4 карт. с прологом по мотивам драмы А. Китцберга «Оборотень», комп. Л. Аустер, балетм. Б.А. Фенстер, ассистенты И. Пыдер, Б. Блинов, А. Койт, постановка народных танцев Э. Тохвельман, дирижер К. Раудсепп, В. Ярви, худ. В. Хаас, Н. Мэй (кост.) Премьера в театре Эстония 30 декабря 1955 г.

В 1956 году его назначают художественным руководителем Театра оперы и балета им. С.М. Кирова. Казалось бы, его карьера шла в гору. Но проблемы со здоровьем не позволили ему остаться надолго в этой должности. Он перенес тяжелый инфаркт, долгое время не приступал к работе (его должность исполнял Ю.Н. Григорович¹⁶). За год до смерти, его перевели на пенсию. Тем не менее, несмотря на все свои проблемы и сложности управления таким коллективом, каким был Кировский театр, он продолжал работать до самого конца. Последней работой Фенстера стал балет Л. Лапутина «Маскарад»¹⁷, на премьере которого и оборвалась жизнь Бориса Александровича Фенстера – талантливого балетмейстера, умного руководителя, доброго и честного человека.

Актуальность темы

За десятилетия, прошедшие после смерти Б.А. Фенстера, многие авторитетные критики выступали с переоценкой исторически сложившихся форм балетного искусства. В своих статьях они порой отрицали достижения советского балета в 1930-40-е годы. Действительно, такие спектакли как «В порт вошла Россия», «Родные поля»¹⁸ дискредитировали жанр хореодрамы, и их создателей справедливо обвиняли в бытовизме, натуралистическом изображении действительности, в бедности танцевального языка и нарушении законов балетной специфики. Однако Фенстер выбивался из их числа. В то время, когда взлет жанра был позади, и сцену наводняли бытовые сюжеты, спектакли Фенстера отличались хореографической изобретательностью, многогранностью танцевальных образов, общей высокой культурой.

¹⁶ Григорович Юрий Николаевич, р. в 1927 г, балетмейстер

¹⁷ Лапутин Лев Александрович (1929 – 1968), композитор «Маскарад», хореографические сцены по мотивам одноименной драмы М.Ю. Лермонтова. Спектакль в 3 д. 10 картинах, комп. Л.А. Лапутин, либретто Б.А. Фенстера, худ. Т.Г. Бруни, дирижер Е.А. Дубовской. Ассистенты постановщика – В.Д. Ухов, Б.М. Брускин. Премьера в театре им. С.М. Кирова 29 декабря 1960 г.

¹⁸ «В порт вошла Россия», балет в 3 д, комп. В.П. Соловьев-Седой, сцен. он же и Р.В. Захаров, балетм. Р.В. Захаров, худ. И. Севастьянов, дирижер В. Широков. Премьера в театре им. С.М. Кирова 14 февраля 1964 г.; «Родные поля», балет в 4д. 14 карт. Комп. Н. Червинский, балетм. А.Л. Андреев, реж. Н. Рашевская, дирижер Е. Дубовской. Премьера в театре им. С.М. Кирова 4 июня 1953 г.

Сегодня на афишах ведущих театров крайне редко возникают новые балеты крупных форм. Молодые балетмейстеры не мыслят масштабно. Одно из самых уязвимых мест в воспитании современных балетмейстеров – это слабая подготовка балетмейстера – режиссера. Неумение грамотно, внятно и логично выстроить драматургию спектакля не дает возможности создать крупномасштабный балет, где была бы занята вся труппа.

Большинство молодых балетмейстеров предпочитают одноактные балеты с минимальным количеством участников. Актеры действуют, как правило, вне времени и пространства, «говорят» на условном, подчеркнута абстрагированном языке. Их танцевальный язык, оторванный от исторической и национальной среды, напоминает язык танцевальных иероглифов, лишенных элементарной жизненной правды и понятный только их авторам. Герои этих балетов одеты в костюмы-униформы, состоящие из трико единого образца для обоих полов. Часто бывает трудно понять – мужчина на сцене или женщина. Декораций нет. Арсенал танцевальных средств не богат и кочует из одного балета в другой, зачастую во многом повторяя далеко не лучшие образцы современной западной хореографии. Судьба подобных постановок незавидная – они исчезают практически на следующий день после премьеры. Там нечего играть и нечего танцевать.

Опыт советского балетного театра в 1930-1940-годы бесценен. Нужно помнить, какое поколение артистов сформировалось тогда, о творениях которых сохранились только легенды. Необходимо взять все лучшее, что было, учесть опыт лучших его мастеров в драматическом балете, к числу коих, в первую очередь относится имя Бориса Александровича Фенстера.

Степень разработанности темы

Тема практически не разработана. В справочных изданиях о Б.А. Фенстере содержится краткая информация: сообщаются годы учебы, названы педагоги, перечислены две-три роли в театре, поставленные им спектакли, даты постановок некоторых указаны с ошибками.

Сведения о жизни и творчестве Фенстера рассыпаны по различным сборникам, реже – мемуарам. Зачастую имя его лишь вскользь упоминается. Немного больше информации содержится в материалах периодической печати, посвященных критическому анализу его балетов.

К наиболее значимым работам о Б.А. Фенстере можно отнести следующие:

1. В.М. Богданов – Березовский «Поиски нового. Рассказы о творческом пути» // Вечерний Ленинград. 1955. 14 марта. С. 3.;
2. Ю. Сергеева «Езда в незнаемое...» Творческий портрет // Ленинградская Правда. 1957. 21 августа. С. 3.;
3. В. Красовская. Страницы календаря. Семьдесят лет со дня рождения выдающегося балетмейстера Б.А. Фенстера // «Советский балет». 1986. № 3. С. 54-56;
4. Т.Г. Бруни «О балете с непреходящей любовью. О моем друге Борисе Фенстере» // «Советский балет». 1991. № 5. С. 36-37;

Объектом исследования является советский балетный театр 1930-1950 гг.

Предмет диссертации – основные этапы жизни и творчества балетмейстера Б.А. Фенстера в контексте развития советского балетного искусства. В описываемую эпоху ведущим жанром в балетном театре являлась хореодрама. Б.А. Фенстер был ярким представителем этого направления. Более того, ему принадлежит заслуга в деле укрепления позиций драмбалета. Его спектакли являлись лучшими образцами этого жанра.

Цель исследования заключается в том, чтобы на основе обнаруженных материалов и сопоставления различных видов источников представить возможно полную картину жизни и творчества балетмейстера, уточнив и дополнив известные факты, а в отдельных случаях восстановив неизвестные ранее страницы его деятельности.

Задачи исследования:

1. Восстановить биографию Б.А. Фенстера;
2. Возможно более полно описать наиболее значимые его спектакли и постановки в операх;
3. Выявить особенности постановочного процесса Б.А. Фенстера и суть его творческого метода, проявлявшиеся в его работе с актером, в построении сюжетной линии спектакля;
4. Показать эволюцию творчества Б.А. Фенстера

Источники исследования

Источниковедческая база исследования широка и разнообразна. Она включает как опубликованные, так и неопубликованные материалы. К первой группе относятся газетные публикации, статьи в журналах и различных сборниках. Вторую группу составили документы различных учреждений Санкт-Петербурга:

- Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга;
- Российская национальная библиотека (Отдел рукописей);
- Российский институт истории искусств;
- Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства (Отдел рукописей);
- Санкт-Петербургская Государственная Театральная библиотека (Отдел рукописей и редких книг);
- Музей Академии русского балета имени А.Я. Вагановой;
- Союз театральных деятелей. Санкт-Петербургское отделение (Рукописный отдел библиотеки);
- Архив Мариинского театра
- РО ИРЛИ (Пушкинский Дом)

- Архив Культуры СПб
- Музей Михайловского театра
- Личный архив С.К. Шеиной, вдовы Б.А. Фенстера

К одному из видов источников следует отнести беседы с исполнителями, современниками Б.А. Фенстера.

Методологической основой исследования послужили анализ и сопоставление трудов отечественных искусствоведов, а также сопоставление различных видов источников, на тщательном изучении которых проведено исследование о жизни и творчестве Б.А. Фенстера.

Научная новизна исследования:

1. Впервые в балетоведении максимально собран, выявлен и проанализирован новый фактический материал, на основе которого проведено подробное исследование о жизни и основных этапах творческой деятельности одного из виднейших хореографов середины XX века. Тем самым воскрешены многие страницы жизни и творческой биографии Б.А. Фенстера. Таким образом, данная работа является первым исследованием, посвященным жизни и творчеству балетмейстера Бориса Александровича Фенстера;
2. Впервые в отечественном балетоведении описано становление и формирование творческой личности Б.А. Фенстера;
3. Впервые выявлено, что Б.А. Фенстер обогатил танцевальную лексику. Пересмотр, отбор и переосмысление традиций, применение канонизированных движений и па в совершенно новых, например, пародийных целях, насыщение классического танца элементами танца характерного, фольклора, героизация мужского танца – все это было направлено в работе Б.А. Фенстера к обновлению хореографической лексики.

4. В научный оборот введен огромный пласт новых источников. В первую очередь это относится к материалам из Личного архива вдовы балетмейстера С.К. Шеиной: записи Б.А. Фенстера о режиссуре, замыслы его неосуществленных балетов, стенографические отчеты из выступлений в ВТО, раскрывающие суть его творческого метода, письма. Исключительную ценность представляют материалы из ЦГАЛИ Санкт-Петербурга: протоколы различных совещаний, приказы, без которых было бы невозможно восстановление школьных лет Б.А. Фенстера.
5. Уточнены и дополнены страницы истории Малого оперного театра и Ленинградского хореографического училища им. А.Я. Вагановой;

Теоретическая и практическая значимость работы

Приведенные в диссертации новые сведения могут использоваться при разработке лекционных курсов по истории советского балета, в научных исследованиях по изучению хореографического искусства XX века, как материал для энциклопедических и справочных изданий.

Сведения, касающиеся творческого метода Б.А. Фенстера, могут быть использованы современными балетмейстерами. Практическая ценность выполненной работы состоит в том, что она может служить своеобразным методическим пособием для хореографа, который задумает восстановить или заново поставить какой-либо балет Б.А. Фенстера.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Б.А. Фенстер - один из значительнейших балетмейстеров XX века, чье место в отечественной культуре определяется тем, что он создавал высокохудожественные произведения, цельные по своей стилистике, пронизанные четкой драматургией, с разработанными характерами;
2. В результате исследования было сформировано теоретическое положение о том, что творчество Б.А. Фенстера являло собой новый виток в развитии

жанра хореодрамы. Б.А. Фенстер был не только его приверженцем, он укрепил его позиции, благодаря четкой режиссуре, стройной композиции в целом, разработке актерских образов. Он находил для своих балетов новые формы и новые жанры, вносил разнообразные приемы танцевальной лексики, что обогащало общую танцевальную культуру. Он также расширял границы жанра, используя разнообразные сюжеты;

3. Творческий метод балетмейстера и особенности его индивидуального почерка пришли в противоречие с новыми формами балетного искусства;
4. Балетмейстерское наследие Б.А. Фенстера – материал для воспитания современных балетмейстеров;
5. Забытые балеты Б.А. Фенстера должны занять свое законное место в золотом фонде советского классического балета;
6. Впервые было обосновано, что описанные в диссертации балеты Б.А. Фенстера явились пластом, на котором выросло целое поколение артистов;
7. Обосновано, что театр Б.А. Фенстера был подлинно актерским театром;

Апробация результатов

Некоторые положения диссертации были отражены в публикациях автора¹⁹; на XIX Научных чтениях «История балета: источниковедческие изыскания» в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

¹⁹ О.В. Балинская «К истории создания балета М.И. Чулаки – Б.А. Фенстера «Мнимый жених» // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2007. № 1 (17). С. 138-150

О.В. Балинская. «"Слуга двух господ" на балетной сцене» // Карло Гольдони 300 лет. Материалы международной научно-практической конференции. СПб. 2007. С. 68 – 73.

О.В. Балинская «Не решаюсь просить Вас написать мне» (письма Б.А. Фенстера Л.Д. Блок) // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2010. № 2 (24). С. 67 – 73.

О.В. Балинская «Б.А. Фенстер. Годы учебы» // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2011. № 1 (25). С. 114-123.

О.В. Балинская «Б.А. Фенстер. Первые годы на сцене и начало балетмейстерской деятельности» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2011. Том 13. № 2 (3). С. 716 – 722.

О.В. Балинская «Хореографические постановки Б.А. Фенстера в операх» // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2012. № 28 (2). С. 237 – 248.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка использованной литературы и источников, трех приложений: 1. Перечень спектаклей, поставленных и возобновленных Б.А. Фенстером; 2. Б.А. Фенстер. О творческом методе. Выступление в ВТО; 3. Бруни Т.Г. Воспоминания о балетмейстере.

Глава первая. Годы учебы и первые балетмейстерские опыты

1. Школа, балетмейстерское отделение в Ленинградском хореографическом техникуме

Борис Александрович Фенстер родился в Петрограде 30 апреля 1916 года. До революции его отец служил весовщиком на Николаевской железной дороге. Он хорошо знал музыку, играл на скрипке³³. Мать не работала. Кроме Бориса, в семье были две сестры и два брата (Фенстер был младшим ребенком). Сестры любили балет. Именно они познакомили брата с балетным искусством, так как часто водили его на спектакли, шедшие в Народном доме, напротив которого на Кронверкском проспекте жили в то время Фенстеры. Театральные предпочтения семьи определили первые серьезные интересы мальчика³⁴.

В 1924 году Фенстер поступил в 199 Трудовую среднюю школу (по современным понятиям общеобразовательную), но обучался в ней всего два года. Мальчику еще не исполнилось и десяти лет, когда его отвели в балетное училище³⁵ на улице Зодчего Росси. 26 августа 1926 года родители подали туда заявление. Борис Фенстер оказался в числе принятых. Его зачислили в класс Л.С. Петрова³⁶. Педагог отличался строгим характером. На уроках классики «он обходился без концертмейстера, сам играл на скрипке «пиццикато», используя смычок и для наказания провинившихся, в результате чего на ногах и мягких

³³ После революции отец продолжал работать на железной дороге, позже - в речном пароходстве. Умер в Молотове в 1942 году.

³⁴ Материалы о детстве Фенстера почерпнуты из личного архива С.К. Шеиной и Личного Дела Фенстера Б.А. // ЦГАЛИ СПб Ф.337.Оп.2 Ед.хр.377. Л. Л. 5,14

³⁵ Старейшее петербургское балетное заведение неоднократно меняло свое название. Об этом см.: А. Деген, И. Ступников. Петербургский балет 1903-2003. СПб. 2003.

³⁶ Петров Леонид Семенович (1898 – 1963), танцовщик, педагог

местах у детей появлялись синяки и кровоподтеки»³⁷. Историко-бытовой танец преподавал Н.П. Ивановский, характерный – А.М. Монахов³⁸.

Детей обучали игре на скрипке и пению. Впервые же Борис Фенстер вышел на театральные подмостки не в качестве танцовщика. Вместе с другими детьми он участвовал в детском хоре Мариинского театра в операх «Пиковая дама» и «Кармен». Дирижировал этими спектаклями Альберт Коутс³⁹. Дети имели обширную производственную практику. Уже через год после поступления, ученики принимали активное участие в спектаклях ГАТОБа и Александринского театра.

Одноклассница Фенстера Ольга Всеволодская⁴⁰, вспоминая годы учебы, так описывает процесс отбора учеников для участия в производственной практике: «Наступал торжественный и волнующий день «выборов», когда всю школу собирали в зале второго этажа, выстраивали по классам и по росту, и главный балетмейстер театра Федор Васильевич Лопухов⁴¹ в неизменной толстовке, мягких танцевальных черных туфлях, сопровождаемый большой свитой – директором училища, заведующим театральной практикой В.И. Пономаревым⁴², классными дамами, помрежами театра, чинно обходил наши трепещущие ряды и выбирал по росту приглянувшихся ему»⁴³.

Дети были активно заняты в производственной практике. Об этом свидетельствует Книга учета посещаемости учащимися репетиций и занятий. Подрастающие артисты принимали участие в народных сценах в опере А.П. Бородина «Князь Игорь», балете К.А. Корчмарева «Крепостная балерина»,

³⁷ Боярский К. Капризная Терпсихора. СПб., 2004. С.13.

³⁸ Ивановский (Иванов) Николай Павлович (1893 – 1961), танцовщик, педагог историко-бытового танца, в 1954-1961 гг. худ. рук. Школы; Монахов Александр Михайлович (1884 – 1945), танцовщик, педагог характерного танца.

³⁹ Коутс (Coates) Альберт (1882 – 1953), английский дирижер, композитор. Гастролировал в Ленинграде в 1926 и 1927 гг.

⁴⁰ Всеволодская – Голушкевич Ольга Всеволодовна (1917-1993), танцовщица, педагог, театровед.

⁴¹ Лопухов Федор Васильевич (1886 – 1973), хореограф

⁴² Пономарев Владимир Иванович (1892 – 1951), танцовщик, педагог

⁴³ Всеволодская – Голушкевич О. В те далекие счастливые годы...» // Советский Балет. 1988. № 2. С. 20

исполняли Норвежский танец в балете Э. Грига «Сольвейг», Маленьких чертей в опере С.С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», Марионеток в «Дон Кихоте» Л. Минкуса. Фенстер был Мальчишкой в опере «Воцтек», Барабанщиком в «Гугенотах» Дж. Мейербера. Список спектаклей производственной практики учащихся можно дополнить такими балетами как «Пульчинелла» Дж. Перголези, «Конек-горбунок» и «Эсмеральда» Ц. Пуни, «Спящая красавица» П.И. Чайковского⁴⁴.

По всем специальным предметам Фенстер имел стабильный бал – 2 (высший в ту пору был 3). Способности, прилежание, успехи – тоже 2⁴⁵. В конце первого года обучения в результате экзаменов Фенстер был переведен в следующий класс⁴⁶.

В марте 1928 года состоялся торжественный концерт, посвященный 45-летию артистической и педагогической деятельности заслуженного артиста России А.В. Ширяева⁴⁷. Третьим отделением концерта шел дивертисмент, в котором четырнадцать учеников младших классов, в их числе и Фенстер, исполняли норвежский танец на музыку А.К. Глазунова⁴⁸. Этой же весной на сцене ГАТОБа был показан ученический спектакль, в программу которого вошли: «Арлекинада», «Шопениана»⁴⁹ и дивертисмент. Фенстер был занят в «Арлекинаде», где вместе с другими учениками исполнял роль маленького арлекина⁵⁰.

Несмотря на обширную производственную практику, успехи Фенстера по специальности оставляли, видимо, желать лучшего. На годовых экзаменах

⁴⁴ Книга учета посещаемости учащимися репетиций и занятий 1927-1928 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф.259. Оп.1. Ед.хр. 178. Л.Л. 3об, 4 об, 5, 5 об, 8, 8 об.

⁴⁵ Протокол педсовета 1926 – 1927 гг. от 29 марта // ЦГАЛИ СПб. Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр. 174. Л.8 об.

⁴⁶ Протокол педсовета от 11 июня 1927 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф.259. Оп.1. Ед.хр.164. Л. 17.

⁴⁷ Ширяев Александр Викторович (1867 – 1941), танцовщик, балетмейстер, педагог

⁴⁸ Программа концертов учащихся в 1927 – 1928 гг.// ЦГАЛИ СПб Ф. 259. Оп. 1. Ед.хр. 175. Л. 9.

⁴⁹ Балеты «Арлекинада» и «Шопениана» шли в редакции В.И.Пономарева и А.Я.Вагановой

⁵⁰ Протокол заседания худ. совета балетного училища 1928 г. // ЦГАЛИ СПб Ф.259. Оп. 1. Ед.хр. 174. Л.15.

комиссия отметила: «обратить внимание весной»⁵¹. Это означало: ввиду отсутствия профессиональных данных обратить внимание на способности и возможность дальнейшего обучения. Внешние данные его тоже, вероятно, не очень впечатляли: невысокий рост, большая голова, не самая совершенная форма ног.

Между тем, довольно рано проявились его организационные способности. Видимо, поэтому Фенстера включили в общественную работу, когда ему было всего тринадцать лет. Он вошел в состав комиссии по реорганизации учебного процесса наряду с такими маститыми педагогами как Е.П. Гердт, А.Я. Ваганова, В.И. Пономарев, Л.С. Леонтьев⁵². На одном из заседаний, посвященном школьной реформе, в частности физическому воспитанию, Фенстер говорил о необходимости введения такой дисциплины как дыхательная гимнастика⁵³. Он принимал участие на заседаниях разного рода, и даже на таких, как назначение и пересмотр платы учащимся⁵⁴.

Учеба давалась Фенстеру достаточно легко. Когда он был в третьем классе, его родители подали заявление о переводе его из третьего класса в пятый. Чем было продиктовано такое стремление, понять сложно, но комиссия посчитала «принципиально недопустимым» подобные опыты и заявление отклонила⁵⁵.

27 октября 1929 года в ГОТОБе состоялась шумная премьера новой версии балета «Щелкунчик»⁵⁶ в постановке Ф.В. Лопухова. Либретто балета состояло из

⁵¹ Там же. Л. 19 Об.

⁵² Гердт Елизавета Павловна (1891 – 1975), танцовщица, педагог-репетитор; Ваганова Агриппина Яковлевна (1879 – 1951), танцовщица, в 1921-1951 гг. педагог классического танца в школе;

⁵³ Протокол № 10 заседания президиума Ленинградского Государственного хореографического техникума от 30-го апреля 1929 г. // ЦГАЛИ СПб Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр. 195. Л. 8. Далее: протокол № 10 от 30-го апреля.

⁵⁴ Например: комиссия посчитала нужным принять С. Шеину на бесплатную вакансию, т.к. ее мать была безработной. Протокол заседания комиссии платности и переписи по личному составу // ЦГАЛИ СПб. Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр. 196. Л. 20.

⁵⁵ Протокол № 10 от 30-го апреля. Л. 9.

⁵⁶ «Щелкунчик», балет-феерия в 3 д. 22 эпиз. с прологом и эпилогом, сц. по сказке Гофмана, реж. экспоз. и пост. Ф. Лопухова, худ. В. Дмитриев, дир. А. Гаук. Премьера в Лен ГОТОБе 27 октября 1929 г.

двадцати двух эпизодов, пролога и эпилога. В пяти эпизодах воспроизводились праздники в доме Штальбаумов. Их детьми были Маша, Луиза (артистки театра О.П. Мунгалова и М.Х. Франгопуло)⁵⁷ и Фриц, роль которого исполнил воспитанник Фенстер⁵⁸.

Авангардный спектакль, как известно, подвергся жестокой критике, вызвал бурю негодования и страстные споры вокруг того, как же должен развиваться советский балет. Думается, что Фенстер, участвовавший в этой экспериментальной постановке, хоть и был, конечно, в стороне от бурных дискуссий, тем не менее, многое воспринимал, подсознательно анализировал, в его детском уме откладывались впечатления от всего увиденного.

Жизнь в школе шла своим чередом. В 1931 году на отчетном концерте Фенстер танцевал «Вальс» на музыку Ф. Листа в постановке Л. Якобсона⁵⁹ и финскую польку, сочиненную А. Бочаровым⁶⁰. Летом того же года для выпускного спектакля училища ставился балет «Времена года» А.К. Глазунова. Фенстер был занят в «Осени», в танце вакхантов⁶¹. В дивертисменте он танцевал русскую пляску в постановке А.М. Монахова⁶² на музыку А.К. Лядова⁶³. В этом номере были заняты 12 девушек и 7 мальчиков. Дирижировал спектаклем молодой Е.А. Мравинский⁶⁴. Как видно из материалов о производственной практике, сольных партий Фенстер практически не имел, подвизаясь в основном в

⁵⁷ Мунгалова Ольга Пинтровна (1905 – 1942), танцовщица
Франгопуло Мариэтта Харлампиевна (1901 – 1979), танцовщица, преподаватель истории балета, создатель музея в хореографическом училище им. А.Я. Вагановой

⁵⁸ Репертуар сезона 1929 г. 2 кн.// Музейный фонд Мариинского театра. Ф. № 5 афиш и программ. Л.103.

⁵⁹ Якобсон Леонид Вениаминович (1904 – 1975), хореограф

⁶⁰ Бочаров Александр Ильич (1886 – 1956), танцовщик, в 1930-1955 гг. преподаватель характерного танца

⁶¹ «Времена года», аллегорический балет в 1 действии, 4 картинах сочин. М. Петипа, музыка А.К. Глазунова. Танцы и группы сочинены и поставлены В.И. Пономаревым, декорации А.Н. Бенуа. Спектакль Лен. Госуд. хореографич. техникума на сцене Лен. ГОТОБа 22 июня 1931 г. // Программы концертов учащихся в 1930-31 учебном году. ЦГАЛИ СПб. Ф.259. Оп.1. Ед.хр. 200. Л.л. 21-22.

⁶² Монахов Александр Михайлович (1884 – 1945), танцовщик, педагог характерного танца

⁶³ Лядов Анатолий Константинович (1855 – 1914), русский композитор, дирижер, педагог

⁶⁴ Мравинский Евгений Александрович (1903 – 1988), дирижер

кордебалете и преимущественно в характерных ролях. Неожиданно его творческий путь принял иное направление.

Говоря о ленинградском балете 1920–30-х гг. необходимо отметить, что многие молодые артисты, едва начав исполнительскую карьеру, задумывались о балетмейстерском поприще. Таков был творческий путь Дж. Баланчина, В.М. Чабукиани, В.И. Вайнонена, Р.В. Захарова⁶⁵. Среди них оказался и молодой артист балета Л.М. Лавровский, делавший первые балетмейстерские шаги. Ставил он, в основном, концертные номера и хореографические миниатюры, в которых осуществлял свою идею «танца настроения»⁶⁶, воспроизводящим только лишь эмоциональное состояние.

Весной 1934 года Лавровский посетил в техникуме урок классического танца, который вела Е.Н. Гейденрейх⁶⁷. Пришел он не случайно. Через несколько дней состоялся отбор юных исполнителей для нового балета «Фадетта»⁶⁸, который Лавровский должен был ставить в техникуме.

«В ярко освещенном зале школы нас выстроили в ряд – по росту, мальчиков и девочек отдельно - вспоминал участник этого события А.Л. Андреев. В мужской линии я оказался последним. Голова моя была на уровне плеча стоявшего рядом со мной Б. Фенстера... Вскоре начались репетиции «Фадетты». Собранный, немного торжественный, в белоснежной курточке, входил Леонид Михайлович в зал. Если нас было немного, он с каждым, как со взрослым, здоровался за руку ... Он был прост, относился к нам, как к равным, но младшим товарищам по работе... До того, как начать репетицию, Леонид Михайлович

⁶⁵ Баланчин (Баланчивадзе) Джордж (Георгий Мелитонович) (1904 – 1983), балетмейстер
Чабукиани Вахтанг Михайлович (1910 – 1992), танцовщик, балетмейстер
Вайнонен Василий Иванович (1901 – 1964), балетмейстер
Захаров Ростислав Владимирович (1907 – 1984), балетмейстер, режиссер

⁶⁶ «Фадетта». Балетмейстер о спектакле // Л.М.Лавровский. Документы. Статьи. Воспоминания. М.1983. С. 108.

⁶⁷ Гейденрейх Екатерина Николаевна (Никодимовна) (1897 – 1982), балерина, педагог

⁶⁸ «Фадетта», балет в 3 д. на музыку балета «Сильвия» Делиба, а также произведений А.Тома, Д. Обера, Ж. Массне и Р. Дриго в обработке Е.А. Дубовского. Сц. В.Н. Соловьева и Л.М. Лавровского. Постановка Л.М. Лавровского, ассистент Б.А. Фенстер, худ. Н.Н. Никифоров, дирижер Е.А. Дубовской. Премьера в Лен. ГОТОБе 21 марта 1934 г.

раскрывал свою папку с записями спектакля...Естественно, что записи вызывали...интерес, и мы старались разглядеть...эти листы, исписанные мелким почерком, с детальными зарисовками танцевальных поз и групп, с пунктирным изображением перемещений исполнителей»⁶⁹. Так состоялся первый контакт ученика Фенстера с балетмейстером Лавровским.

В процессе постановочных репетиций хореограф выбрал Фенстера своим ассистентом. Вдова Фенстера С.К. Шеина⁷⁰ вспоминает: «Лавровский ставил и говорил Борису: “Завтра отрепетируешь”. Борис отработывал и сдавал ему свою работу». Но Фенстер не только репетировал, он, вспоминает С.К. Шеина, даже «что-то ставил»⁷¹.

Встреча с Лавровским определила, возможно, дальнейшую судьбу Бориса Александровича. С этого времени он стал его постоянным и бессменным ассистентом. Через год после «Фадетты» Фенстер уже помогал Лавровскому на репетициях нового выпускного балета «Катерина»⁷². В 1935 году, еще до окончания училища, его приняли в Ленинградский Малый оперный театр в качестве помощника художественного руководителя балета, которым был Лавровский, в том же году назначенный на этот пост.

Первой постановкой Лавровского на сцене Малого оперного театра стала «Фадетта»⁷³. Спектакль не повторял школьный, а являлся новой редакцией. В его основу была взята музыка Л. Делиба к балету «Сильвия» и фрагменты из других сочинений этого композитора в обработке П.Э. Фельдта. Художником стал Б.М.

⁶⁹ Андреев Алексей Леонидович (1920 – 2004), танцовщик, балетмейстер
Андреев А. Воспоминания о Л.М.Лавровском // Л.М.Лавровский. Документы. Статьи. Воспоминания. М.1983. С.249.

⁷⁰ Шеина Светлана Константиновна (1918 – 2014), танцовщица Малого оперного театра

⁷¹ Из беседы автора статьи с С.К. Шеиной 15 октября 2008 г.

⁷² «Катерина», балет в 3 д. 7 к. на музыку А. Рубинштейна, А. Адана в обр. и инструментовке Е. Дубовского, П. Фельдта, сцен. и балетм. Л. Лавровский, ассистент Б. Фенстер. Премьера в театре им. С.М. Кирова 25 мая 1935 г. (выпускной спектакль ЛХУ).

⁷³ «Фадетта», балет в 3 д. 4 к. Музыка Л. Делиба, либретто Л.М. Лавровского и В.Н. Соловьева, постановка Л.М. Лавровского, художник Б.М. Эрбштейн, дирижер П.Э. Фельдт. Премьера в Малом оперном театре 9 июня 1936 г.

Эрбштейн⁷⁴. Была добавлена сцена в каменоломне, где получили развитие взаимоотношения Фадетты и Андре, введены другие персонажи. Работа Фенстера сводилась не только к репетиторству. Он поставил крестьянский танец («Танец загонщиков») в первом акте балета для Татьяны Оппенгейм, одной из характерных солисток театра⁷⁵. Вероятно, Лавровский не просто доверял молодому коллеге, он верил в его способности и видел в нем будущего балетмейстера-постановщика.

Активная творческая жизнь рано сделала Фенстера самостоятельным, что не вписывалось в рамки обычной ученической жизни. Он обгонял курс по общеобразовательным предметам, в то время как по специальности, ввиду болезни – был на втором. На педагогическом совете обсуждался вопрос о его переводе со второго курса на третий. То есть, речь шла о досрочном окончании училища. «Фенстер уже очень взрослый, у него много гонора и важности, и он с трудом укладывается в рамки учащегося»⁷⁶ - так характеризовали ученика Бориса Фенстера во время обсуждения на педсовете. Очевидно, что он зарекомендовал себя как вполне сложившаяся личность, было ясно, что его больше занимала хореографическая композиция, а не танец как таковой. Кроме того, его беспокоила больная нога. Видимо, принимая во внимание эти причины, Фенстер был переведен со 2-го на 3-ий курс с «большим предупреждением о необходимости более активной работы и разъяснением, что переводится он на 3-ий курс не в силу его особых заслуг по учебе, а лишь для того, чтобы он мог лучше учиться, не раздваиваясь по двум курсам»⁷⁷.

⁷⁴Фельдт Павел Эмильевич (1905 – 1960), дирижер, композитор

Эрбштейн Борис Михайлович (1901 – 1964), театральный художник

⁷⁵ Оппенгейм Татьяна Константиновна (1912 – 1982), танцовщица, киноактриса, руководитель самодеятельных балетных коллективов. В спектакле «Фадетта» Малого оперного театра она исполняла роль Крестьянки и называла Фенстера как хореографа, поставившего ей эту роль // Из беседы Т. Оппенгейм с И.В. Ступниковым. Также об этом упоминает Н.Е. Шереметьевская в мемуарах: Н.Е. Шереметьевская. Длинные тени. О времени, о танце, о себе. М. 2007. С.68.

⁷⁶Протокол заседания педсовета техникума от 5 января 1936 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф.259. Оп. 1. Ед.хр. 225. Л 6.

⁷⁷ Постановления педсовета, обсуждающего итоги 1-го полугодия 1935-36 гг. по техникуму // ЦГАЛИ СПб. Ф. 259. Оп. 1. Ед.хр. 213. Л. 3 Об.

В 1936 году Фенстер закончил Ленинградский Хореографический техникум. 8 июня состоялся выпускной спектакль, в программу которого вошли 3-ий акт из «Фадетты», фрагмент из «Эсмеральды»⁷⁸ и одноактный балет Н.А. Анисимовой «Андалузская свадьба»⁷⁹.

В качестве сценарной основы для этого балета постановщики использовали «Письма из Испании» П. Мериме. Незатейливый сюжет спектакля, описанный М.Х. Франгопуло в ее книге, посвященной Н.А. Анисимовой, сводился к следующему: радостный, полный жизни праздник свадьбы прерывался появлением спасавшегося от преследований жандармов народного героя разбойника Хосе-Мари. За его поимку полиция обещала выдать вознаграждение. Но охотника до такой награды среди народа не сказало. Народ, роль которого в спектакле была очень активной, сбивал преследователей с верного пути и спасал своего героя, укрыв его в безопасном месте, после чего веселье возобновлялось с удвоенной энергией и силой⁸⁰.

Главная роль разбойника Хосе-Мари досталась Владимиру Варковицкому, Фенстеру – роль Сакристана. На фотографии, хранящейся в музее Академии Русского балета, Фенстер запечатлен в героической позе. На нем широкополая испанская шляпа, черный плащ. Однако, кем был этот характерный персонаж, выяснить, к сожалению, не удалось. Перечень действующих лиц позволяет предположить, что Сакристан мог быть или жандармом, или другом Хосе-Мари (что вероятнее). Это предположение подкрепляется тем, что Фенстер имел амплу характерно-гротескового танцовщика. Если главная роль романтического героя

⁷⁸ «Эсмеральда», балет в 3 д. 9 к., муз Ц. Пуни в обр. Р. Глиэра, хореография М. Петипа в ред. А.Я. Вагановой, дир. Е. Дубовской, реж. С. Радлов, худ. В. Ходасевич, премьера в театре им. С.М. Кирова 23 апреля 1935 г.

⁷⁹ Анисимова Нина Александровна (1909 – 1979), танцовщица, балетмейстер «Андалузская свадьба», балет в 1 действии, либретто Н. Анисимовой и В. Соловьева по П. Мериме, музыка из произведений И. Альбениса, Э. Гранадоса, Э. Шабрие в оркестровке П. Фельдта, режиссер-консультант В. Соловьев, дир. Е. Мравинский, декорации и костюмы по эскизам художников Д.В. Зеленкова и Г.Н. Мосеева. Премьера в театре им. С.М. Кирова 8 июня 1936 г.

⁸⁰ Франгопуло М. Н. Анисимова. Л., 1951. С.32-33.

принадлежала классику, то роль второго плана вполне могла быть отдана танцовщику характерному.

Выпускным спектаклем закончилась ученическая пора Б.А. Фенстера. Он был распределен в Малый оперный театр в качестве артиста балета и помощника режиссера.

2. Начало сценической деятельности, учеба на балетмейстерском отделении, балет «Том Соьер»

Балетная труппа Малого оперного театра была тогда еще очень молодой. К моменту прихода Фенстера в театр, она существовала всего три года⁸¹. Тем не менее, ведущие танцовщики труппы, обладавшие яркой индивидуальностью, образовали интересный и своеобразный коллектив. Хотелось бы назвать основные имена: это жанровая танцовщица, а в дальнейшем киноактриса Нина Латонина, неизменный первый танцовщик практически всех довоенных премьер Сергей Дубинин, элегантная характерная танцовщица Татьяна Оппенгейм, блестящая трагедистка Галина Исаева, обаятельная лирико-комедийная танцовщица Валентина Розенберг. В 1935 году в театр пришла Галина Кириллова – балерина лирико-драматического амплуа, обладавшая чистотой танца, высоким прыжком, одухотворенностью и музыкальностью. Заведующей труппой была Любовь Баранович⁸², в прошлом артистка Мариинского театра, участница дягилевских

⁸¹Первый спектакль, ознаменовавший рождение нового коллектива, состоялся в 1933 г. Об этом см.: Н.Чернова. Балет 1930-1940-х годов // Советский балетный театр. 1917-1967. М. 1976; Балет молодых. О балетной труппе Ленинградского академического Малого театра оперы и балета. Л.1979; Становление. 1933-1959 // Санкт-Петербургский Государственный академический театр оперы и балета имени М.П.Мусоргского. СПб. 2001.

⁸² Латонина Нина Николаевна (1912 – 1988), танцовщица, киноактриса
Дубинин Сергей Павлович (1912 – 1943?), танцовщик
Исаева Галина Ивановна (1915 - ?), танцовщица, в 1941-42 гг. и в 1954-1960 гг. худ. рук.
балетной труппы Малого оперного театра
Розенберг Валентина Максимовна (1915 – 1977), танцовщица
Кириллова Галина Николаевна (1916 – 1986), ведущая танцовщица Малого оперного театра, с 1942 г. также в театре им. С.М. Кирова
Баранович Любовь Александровна (1892 – не ранее 1940), с 1908 г. артистка балета Мариинского театра, с 1925 г зав. балетной труппой Малого оперного театра.

сезонов, в Малом оперном театре она работала практически с первых дней его существования.

Необходимо отметить, что балетная труппа театра, поначалу обслуживающая исключительно оперные спектакли, формировалась в условиях, когда культура оперных спектаклей и спектаклей оперетты находилась на высоком уровне. Общение с крупными драматическими актерами и певцами, а особенно работа под руководством главного режиссера Н.В. Смолича, к тому времени только приехавшего в Малый оперный для отдельных постановок, и выдающегося дирижера и музыкального руководителя театра С.А. Самосуда многое давало артистам балета.

Н.А. Анисимова, начинавшая свою карьеру в Малом оперном театре, так писала об этом времени: «Не могу не вспомнить...дирижера Самосуда, режиссера Смолича, художника Дмитриева⁸³, с которыми я непосредственно сталкивалась в работе в Малом оперном театре. Эти люди с широким кругозором, с огромной творческой фантазией заражали нас, молодых артистов, своим вдохновением, своим трепетным отношением к искусству. Не раз бывали мы на встречах, на вечерних беседах и с огромным вниманием и интересом слушали рассказы, размышления ... этих и других замечательных людей. Мы вместе с ними спорили... обсуждали и мечтали!»⁸⁴.

Н.В. Смолич привил артистам большую культуру драматической сцены, навыки драматической игры, чувство сценического ансамбля не только актерам оперы, но и «балетным, занятым во всех оперных спектаклях и опереттах. Это развивало артистичность, понимание сценических задач. У балета было свое творческое лицо», - читаем в воспоминаниях Л.В. Евментьевой⁸⁵.

⁸³ Дмитриев Владимир Владимирович (1900 – 1948), театральный художник

⁸⁴ Анисимова Н. И характерный танец необходим! // Мастера балета – самодеятельности. Выпуск 1. М. «Искусство». 1973. С. 43

⁸⁵ Евментьева Лидия Васильевна (1913 - 1998), танцовщица Малого оперного театра, педагог, автор мемуаров: Евментьева Л. «Записки балерины». Л. 1991. С. 86.

Балетный репертуар, в отличие от оперного, был не богат и состоял из комедийных спектаклей Ф.В. Лопухова «Арлекинада», «Коппелия» и «Фадетты» Лавровского.

Придя в театр, Фенстер активно включился в репертуар. Присущие ему природная координация, чувство стиля и сценической формы, а также выразительная актерская игра позволили начинающему артисту практически сразу исполнить ведущие партии балетного репертуара. Не забудем и о том, что с художественным руководителем труппы его связывали весьма прочные творческие взаимоотношения.

Одной из первых ролей Фенстера в театре была роль Рене («Фадетта») деревенского парня, влюбленного в красавицу Мадлон – дочь зажиточного крестьянина. Историк балета Л.Д. Блок⁸⁶ так описывала выступление Фенстера в этой роли: «29 октября в балет «Фадетта» введен только что выпущенный из хореографического техникума... Борис Фенстер. Он исполняет партию Рене. Балетмейстер Лавровский доказал лишний раз одно из ценнейших своих качеств: он педагог проницательный и тонкий, умеет распознавать молодые дарования и вести их надежно и бережно. Фенстер оправдал все ожидания своего учителя. Его танцы надо признать очень умелыми для двухмесячного стажа на сцене; а так как он на верном пути и в надежных руках, мы можем смело надеяться, что к концу сезона придется включить в число ленинградских первых танцовщиков еще одного с благородной, законченной формой танца, ловкой, сильной поддержкой и умной игрой»⁸⁷.

Вслед за удачным дебютом Фенстер получил сольные партии Арлекина в «Арлекинаде», классического танцовщика в «Коппелии», затем Колена в

⁸⁶ Блок Любовь Дмитриевна (1881 – 1939), критик и историк балета.

⁸⁷[Блок Л.Д.] «Новая «Фадетта» - рецензия на постановку Ленинградского Малого оперного театра (машинопись с правкой автора) // ОР ИРЛИ (Пушкинский Дом). Архив А.А. Блока. Ф.654. Оп.8. Ед.хр. 129. Л.1

«Тщетной предосторожности»⁸⁸, адъютанта и князя в «Кавказском пленнике». Наряду с этим, он принимал участие в массовых танцах. С.К. Шеина, вспоминает, что танцевать Фенстер не любил. Возможно, причиной было физическое недомогание – давала о себе знать наследственная болезнь сердца. Тем не менее, он все-таки танцевал и даже спустя два года был официально переведен в солисты⁸⁹.

Работы было много. В Малом оперном театре Фенстер совмещал должности артиста балета, немного позднее репетитора⁹⁰, а также режиссера балетной труппы. Кроме того, он продолжал быть ассистентом Лавровского в его новых работах. Так случилось и при постановке «Тщетной предосторожности», осуществленной Л.М. Лавровским в 1937 году.

Балет не стал удачей Лавровского. В те годы реализм считался ведущим направлением, и Лавровский выступал сторонником этого течения. Он обытовил и социально переосмыслил сюжет комедии, отчего исчезли легкость и изящество произведения Доберваля⁹¹. «У меня Колен не томный пастушок с неопределенным общественным положением, а крепкий, здоровый парень, работник в хозяйстве матери Лизы»⁹², - так писал балетмейстер об этом персонаже.

То ли балетмейстер был не удовлетворен своим спектаклем, понимая, что он грешит многими недостатками, то ли имелись другие причины, но на обсуждение балета, которое состоялось после премьеры в Ленинградском отделении ВТО, он не пришел. «Несмотря на все принятые меры с моей стороны

⁸⁸«Тщетная предосторожность», балет в 2 д. Муз. П.-Л. Гертеля (в обработке П. Фельдта), балетм. Л. Лавровский, ассистент Б. Фенстер, художник Т. Бруни. Премьера в Малом оперном театре в 1937 г

⁸⁹ Протокол № 1 совещания Дирекции Лен. Гос. Ак. Малого оперного театра от 23 января 1938 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф.290. Оп.1. Ед.хр. 72. Л.12.

⁹⁰ Он подготовил с Т. Успенской партию Черкешенки в балете Л. Лавровского «Кавказский пленник».

⁹¹ Доберваль (Dauberval, D'Auberval) [наст. фам. - Берше (Bercher)] Жан (1742 – 1806), франц. артист и балетмейстер.

⁹² Лавровский Л. «Тщетная предосторожность». Моя постановка. // Леонид Михайлович Лавровский. Документы. Статьи. Воспоминания. М.1983. С. 115.

и со стороны других работников ВТО, нам не удалось убедить Лавровского придти сюда»,⁹³ - отмечал на обсуждении Л.С. Леонтьев. С резкой критикой спектакля выступил историк и теоретик балета, критик Н.А. Шувалов⁹⁴. Балет показался ему мало реалистичным, несмотря на явное злоупотребление реализмом.

Н.А. Шувалов упрекал постановщика в отсутствии социальных характеристик, призывал убрать жеманность, «старое пейзажное» и заменить это «здоровым и сочным старо-французским фольклором»⁹⁵.

За Лавровского пришлось отвечать ассистенту балетмейстера Борису Фенстеру, которому шел тогда лишь 21-й год.

Здесь необходимо сказать о том, что Фенстер не только репетировал отдельные танцевальные номера. Конечно, влиять на общую концепцию он не мог, но ему «приходилось смотреть весь материал, знакомиться вообще с балетом»⁹⁶. Таким образом, он глубоко вникал в замысел постановки, непосредственно участвуя в творческом процессе создания спектакля. Защищая мэтра, он доказывал: «тот реализм, который мы имеем в “Тщетной предосторожности”, в XVIII веке нашим реализмом не был и не мог быть. Если мы посмотрим произведения живописи (мне удалось посмотреть портреты, скопированные с Доберваля), по позам мы можем увидеть, насколько условен тот Доберваль, который создавал реалистический спектакль»⁹⁷.

Отбиваясь от нападок критиков, молодой коллега Лавровского выступил достойно: Фенстер проявил верность педагогу-руководителю, здравый смысл,

⁹³ Стенограмма обсуждения работы балетмейстера Лавровского – балета «Тщетная предосторожность». 14 января 1937 г. // Рукописный фонд б-ки СПб СТД. С.3. Далее: Стенограмма обсуждения балета.

⁹⁴ Шувалов Николай Александрович (1900 – 1978), историк и теоретик балета, балетный критик, в 1928 – 1931 гг. директор Лен. Хореогр. училища, в 1937 – 1941 гг. зав. репертуарной частью в театре оперы и балета им. С.М.Кирова.

⁹⁵ Шувалов Н. «Тщетная предосторожность». Премьера в Малом оперном театре // «Красная газета» (утр. выпуск). 11 января. 1937 г. С.4.

⁹⁶ Стенограмма обсуждения балета. С.12.

⁹⁷ Там же.

известную смелость, и вместе с тем такт, не побоявшись вступить в полемику со своим педагогом Н.А. Шуваловым, который читал курс истории балета в хореографическом техникуме.

Работа в качестве ассистента Лавровского при постановке учебных спектаклей, а потом и спектаклей театра, сослужила Фенстеру неоценимую службу. Он навсегда остался благодарен «профессору Лавровскому» (так Фенстер называл своего учителя задолго до того, как Лавровский стал профессором), у которого прошел первую настоящую школу. Впоследствии Фенстер, шутя, говорил: «Если бы не профессор – остался бы я, наверное, тансеркой»⁹⁸. Побывав репетитором, режиссером, ставя хоть и небольшие, но совершенно самостоятельные эпизоды в балетах другого автора, он смог на практике познать технологию постановки хореографического спектакля. Исполнительская же карьера, пусть и недолгая, многое дала ему в плане верного понимания законов сценической жизни, а участие в кордебалете помогало понять специфику и художественную особенность коллективного исполнения.

Фенстер всегда стремился расширять кругозор, не замыкался в рамках актерской профессии. Кроме того, он почувствовал вкус к балетмейстерству, ему нравилось ставить. Поэтому, когда в 1936 году открылось балетмейстерское отделение Ленинградского хореографического техникума, он сразу туда поступил.

Его основными педагогами были Л.М. Лавровский, Ф.В. Лопухов, который, занимая пост художественного руководителя балета в ГАБТе, лишь изредка навещал своих студентов, а также В.Н. Соловьев - сподвижник В.Э. Мейерхольда, режиссер, театральный критик, педагог, у которого была разработана целая система воспитания будущих режиссеров.

Начиная с мейерхольдовской студии на Бородинской и до смерти в блокадном Ленинграде в 1941 году, Соловьев отдавал себя театральной педагогике, неустанно пытаясь передать свои знания молодому поколению. Он

⁹⁸ Из личного архива С.К. Шеиной.

разработал курс, готовил к изданию учебник «Основы режиссуры», который был впоследствии отпечатан на правах рукописи ротапринтом⁹⁹.

Курс лекций условно можно разделить на две части: первая часть содержала очерк истории режиссуры, во второй автором поэтапно рассматривался весь процесс создания спектакля, включающий все стадии художественно-постановочной работы вплоть до генеральной репетиции, премьеры и выводов, которые должны последовать после выхода спектакля.

В конце 30-х годов помимо хореографического техникума Соловьев преподавал в Институте истории искусств и в Ленинградской Консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, где он придерживался единой программы при чтении разработанного им курса, считая, что и для драматического театра и для музыкального – оперного и балетного – режиссура одина. «Я работал в опере, оперетте, очень много работал в драме ...принимал участие в качестве режиссера в трех балетах: “Фадетта”, “Андалузская свадьба”, “Раймонда”... На основе своего опыта я утверждаю, что в основе своей режиссура одина... Основной спецификой режиссерской профессии является умение, вскрывая систему сценических образов, строить сценическое действие»¹⁰⁰.

Творческому методу В.Н. Соловьева были присущи «большая тонкость и культура в работе с актером, острое чувство сценической формы, большое мастерство мизансценирования»¹⁰¹ - писал корреспондент журнала «Рабочий и театр».

«Рассеянный, подобно жюльверновскому Паганелю, мало заботящийся о своей наружности, казавшийся старше своих лет, с постоянно потухшей папиросой во рту, он мало был похож на педагога»¹⁰², но студенты и коллеги любили его за преданность своему искусству. Его лекции не укладывались в рамки учебного расписания и продолжались за стенами техникума.

⁹⁹ Соловьев В. «Основы режиссуры». Л. Ротапринт. 1968 // Отдел книжного хранения ГТБ

¹⁰⁰ Соловьев В. Основы режиссуры. Л. Ротапринт. 1968 С. 35.

¹⁰¹ Режиссер, театровед, педагог. Театральный дневник // Рабочий и театр. 1936. № 20. С. 27.

¹⁰² Келлер И. Репетиции. Спектакли. Встречи. 1977. С.21-22.

Режиссерская школа В.Н. Соловьева, как окажется в дальнейшем, была в полной мере воспринята Фенстером. Весьма возможно, что именно с этого времени у молодого хореографа стало складываться твердое убеждение в том, что режиссура имеет значение как организующее начало в балетном спектакле.

Фенстеру приходилось совмещать учебу в техникуме с работой в театре. Следствием явилось то, что за второе полугодие 1936-1937 гг. его не аттестовали. Педагоги констатировали: «Фенстер совершенно перестал посещать занятия»¹⁰³. Ему угрожало отчисление.

Тем не менее, на педсовете балетмейстерского отделения, разбирая каждого студента, Соловьев защищал своего ученика. Он говорил о Фенстере: «Очень развитой, со знаниями и серьезный, но лодырь. Самый интересный студент второго курса балетмейстерского отделения. Он первую свою работу сдал блестяще»¹⁰⁴. Какую работу Фенстера имел ввиду Соловьев осталось не ясным.

Студентам балетмейстерских курсов предоставлялось право ставить спектакли и концертные номера, привлекая учащихся исполнительского отделения. В 1939 году совместно с Б. Малисом Фенстер осуществил постановку двух картин балета «Том Сойер» на сюжет одноименного произведения Марка Твена. Сценарий написал Фенстер.

Мир мальчишества отстаивает себя от натиска притворного благочестия и благопристойности – такова основная идея знаменитого произведения американского писателя. В балете подобная задача не ставилась – постановщиками были использованы лишь некоторые ситуации и эпизоды романа.

¹⁰³Протокол педсовета Лен. Гос. Техникума от 13 февраля 1937 г. // ЦГАЛИ СПб 259. Оп. 1 Ед. Хр. 231. Л.3.

¹⁰⁴Протокол заседания педсовета Техникума от 17 июня 1938 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 259. Оп. 1 Ед. Хр. 239. Л.4.

В.М. Богданов-Березовский, в будущем много писавший о творчестве Фенстера, назвал этот первый экспериментальный опыт «Сцена в воскресной школе»¹⁰⁵.

Две картины «Двор школы» и «Лужайка у дома с привидениями» вошли в программу выпускного спектакля 1939 года. При изучении сценария, машинописный текст которого хранится в Центральном Государственном Архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга, можно отметить чрезмерную раздробленность сцен и перенасыщенность деталями. Все действия персонажей расписаны крайне подробно. Возможно, в процессе постановки что-то подверглось изменению и было подано более крупно. Возможно, что детальное изложение событий в сценарии в балете не производило впечатления дробности и перенасыщенности мизансценами. Помимо сценария в Архиве хранится программа балета, но и в ней не ясно просматривается структура балета.

Первая картина представляла собой двор школы. Справа, в верхнем углу примостилось двухэтажное деревянное строение с террасой. Это школа. Слева – ограда и массивные ворота, откуда открывался вид на широкую, полноводную Миссисипи с холмистыми берегами. В центре задника высился могучий ствол дерева. Его пышная крона обрамляла сцену сверху.

В сценарии балета читаем: «Урок. В окне видны сидящие за партами ученики. Среди них Том... Через забор перепрыгивает Гекльберри Финн... Он, крадучись подползает к окну, вызывает Тома, они сговариваются о вечерних похождениях. Грозная линейка учителя заставляет Тома сесть на место... Звонок на перемену. Мальчики и девочки шумно выбегают во двор и начинаются их обычные игры»¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Богданов-Березовский Валериан Михайлович (1903 – 1971), музыковед, композитор, педагог; Богданов-Березовский В. «Поиски нового. Рассказы о творческом пути» // Вечерний Ленинград. 1955. 14 марта. С.3.

¹⁰⁶ Программы концертов и спектаклей учащихся в 1938-39 уч. г. // ЦГАЛИ СПб. Ф.259. Оп. 1. Ед.хр. 269. Т. 1. Л. 6. Далее: Программы концертов.

В основу действия этой картины были положены взаимоотношения четырех персонажей в окружении толпы школьников. Это влюбленные друг в друга Том Соьер с Бекки Тетчер и Эмми с Альфредом. Их отношения повторяют сцены романа: Беки приглашает друзей на пикник, она кокетничает, желая вызвать ревность Тома.

Какими средствами решался спектакль? Здесь были пантомимные эпизоды, были и танцы. Анализируя программу, можно сделать вывод, что пантомимные сцены чередовались с игровыми, танцевальными, а таковых было немало: общий вальс, *pas d'action*, полька с цветком (известный эпизод в романе, когда Том дарит Бекки цветок, в балете послужил основой к развернутой танцевальной сцене), общая кода. Кроме того, каждый из четырех персонажей имел свою вариацию.

Насколько их хореография была образной и оригинальной, судить по имеющимся источникам довольно трудно. Можно сказать только, что партия Тома была насыщена всевозможными трюками в соответствии с характером этого персонажа.

На фотографии, воспроизводящей сцену из балета, можно увидеть, что для всех персонажей были продуманы мизансцены: одна группа девочек собралась около школы, иная расположилась на скамейке в другом углу и что-то обсуждает, некоторые стоят у ворот школы, дворовые мальчишки примостились на заборе.

Вторая картина – приключения Тома и его друзей, Гека и Джо, во дворе старого заброшенного дома. Здесь Фенстер объединил два фрагмента из романа Марка Твена: приключения Тома с друзьями на острове и в «доме с привидениями», где герои внезапно встречаются с кровожадным индейцем. Большой частью события в романе и балете совпадают. Тут и поиски клада, и игры в разбойников, что давало возможность балетмейстеру обыграть всевозможные комедийные ситуации. Приведем такой эпизод: одному из мальчиков, а именно Джо Гарперу, приходит в голову подшутить над Томом и Геком. «В разгаре игр он внезапно падает замертво. Испуганные друзья кидаются к приятелю. Растерянные, они пытаются привести его в чувство. Послушав

биение сердца Джо, Том убеждается, что он жив. Поняв, что это проделка друга, он уверяет Гека, что Джо умер. Оба плачут над телом «умершего». Но вот пальцы Тома дотянулись до пяток «покойника». Первое прикосновение и «покойник» ожил. Вскочив, Джо опрокидывает изумленного, а затем обрадованного Гека»¹⁰⁷.

Индеец Джо (его исполнял Юрий Литвиненко¹⁰⁸) был предельно колоритен: широкополая шляпа, надвинутая на глаза, перекинутое через плечо пончо, полосатые гетры. «Во рту у него была трубка, он зверски улыбался»,¹⁰⁹ - читаем в сценарии. Индеец неожиданно возникал в окне дома, куда ребята бросались бежать, спасаясь от дождя. Его свирепый вид, огромный нож приводили ребят в ужас. «...Три героя камнем полетели вниз. Небольшая пауза, затем шум шагов и страшный индеец на пороге»¹¹⁰. Дети «...разбежались в разные стороны. Идет бешеная погоня. Том летит к пригорку, индеец настигает его»¹¹¹. Тогда Том внезапно останавливается и падает под ноги индейца Джо. Споткнувшись о Тома, тот перелетает через него и падает за пригорок. Оттуда выскакивают спрятавшиеся Джо и Гек. Ребята покидают поле сражения. Вся сцена с момента появления индейца Джо и борьбы с ним была решена танцевально.

Оформила постановку театральным художником Татьяна Георгиевна Бруни¹¹². К тому времени она уже имела опыт работы в балете. Наиболее значительные ее достижения – это «Болт»¹¹³ в нашумевшей постановке Ф.В. Лопухова и особенно «Тщетная предосторожность» в Малом оперном театре. По словам самой

¹⁰⁷ Там же Л.10.

¹⁰⁸ Литвиненко Юрий Петрович (1914-1989), танцовщик

¹⁰⁹ Программы концертов. Л. 11.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Там же.

¹¹² Бруни Татьяна Георгиевна (1902 – 2001), театральная художница, график. В 1926 году Бруни закончила Ленинградскую Академию художеств. Как профессиональный художник работала с 1924 года. «Бруни – преимущественно художник балета. Хотя, за свою жизнь она оформила десятки оперных и драматических спектаклей, работала в кукольном театре, оперетте и даже в цирке, балет оказался ближе всего ее творческой индивидуальности и в нем наиболее полно раскрылось ее дарование» (Елизарова Л. Татьяна Георгиевна Бруни // сб.: Ленинградские художники театра. Л. 1971. С. 97)

¹¹³ «Болт», балет в 3 д. комп. Д. Шостакович, балетм. Ф. Лопухов, худ. Т. Бруни, Г. Коршиков. Премьера в Лен. ГОТОБе 8 апреля 1931 года

художницы, именно «Тщетная предосторожность» помогла ей утвердиться в мысли, что балет – ее призвание.

Одна из сильных сторон творчества Т.Г. Бруни – балетный костюм. Художница умела раскрыть не только «литературное содержание, но, прежде всего, выявить его музыкально-хореографическую тему»¹¹⁴. Все фигуры на эскизах переданы Бруни не статично, а в движении, которое передает pas, жест или позу, характерную для данного персонажа. В балете «Том Сойер» светлые цвета костюмов девочек контрастировали с несколько темноватым цветом декораций. Платья девочек дополнялись капорами, шляпками, локонами, бантами, торчащими из-под юбки кружевными панталончиками. Рисунок – в основном полоска и клетка. Благовоспитанные мальчики одеты в бархатные курточки и брюки с вычурным орнаментом, дворовые мальчишки – в клетчатых рубашках и широких штанах с лямкой.

Именно при работе над «Томом Сойером» состоялась первая встреча Б. Фенстера с Т. Бруни, явившаяся началом прочного и многолетнего содружества балетмейстера и художника. Здесь Бруни нашла «своего режиссера, с которым одними глазами видит мир, театр, жизнь»¹¹⁵.

Роль Тома Сойера досталась ученику третьего курса хореографического техникума Виктору Тулубьеву. Может быть, именно здесь наметились истоки содружества балетмейстера и танцовщика, которые встретились спустя годы при постановке блистательного «Мнимого жениха»¹¹⁶.

О балете «Том Сойер» сохранилось мало отзывов. Один, довольно скупой, принадлежит балетоману Н.А. Кондратьеву. Он вел театральный дневник, куда заносил впечатления от спектаклей. На его взгляд, «Том Сойер» был сделан

¹¹⁴ Елизарова Л. Татьяна Георгиевна Бруни // Ленинградские художники театра. 1971 Л. 1971.С.98

¹¹⁵ Бруни Т. Воспоминания о балетмейстере // Из личного архива С.К. Шеиной

¹¹⁶ Тулубьев Виктор Михайлович (1911 – 1971), танцовщик Малого оперного театра «Мнимый жених», балет в 3 д. 6 карт. по комедии К. Гольдони «Слуга двух господ», комп. М.И. Чулаки, сц. М. Коломойцев, Б. Фенстер, дир. Е. Корнблит, худ. Т. Бруни. Премьера в Малом оперном театр 22 марта 1946 г.

«достаточно хорошо молодыми постановщиками и очень хорошо исполнен исключительно учениками школы»¹¹⁷. Тулубьева он отметил как «наполовину характерного и наполовину классического танцовщика»¹¹⁸, создавшего «хороший образ» и только. Другой отзыв профессионального критика С.Е. Розенфельда бегло указал на недостатки: слабо использован литературный первоисточник, много суетливости и беготни, «интересных танцев нет»¹¹⁹. К сожалению, документов, которые позволили бы проанализировать, что сделано Малисом, а что собственно Фенстером, обнаружить не удалось.

Композитор А.П. Гладковский, написавший музыку к этому балету, сетовал, что «работа ограничилась пока лишь одним актом»¹²⁰. Он полагал, что «Том Сойер» - благодарный материал для веселого и жизнерадостного балетного спектакля»¹²¹. А спустя годы Богданов-Березовский писал: «При известной «сырости» первого самостоятельного балетмейстерского опыта, его [Б. Фенстера – О.Б.] отличало своеобразие индивидуальной постановочной манеры и, прежде всего, наличие ищущей творческой мысли...»¹²². В этой первой экспериментальной работе, отмечает он далее, «определилась и его склонность к реалистическим танцевальным образам»¹²³.

¹¹⁷ Кондратьев Николай Александрович (1906 – 1975), горный инженер, любитель театра, балета; Кондратьев Н. Театральный дневник // РИИИ. Ф.85. Оп. 1. Ед.хр. 12. Л.183.

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Розенфельд Семен Ефимович (1891 – 1959), театровед, писатель
Розенфельд С. Молодые артисты (выпускной спектакль Ленингр. хореограф. училища) // Ленинградская правда. 28 июня 1939 г. С.4

¹²⁰ Гладковский А. Замыслы // Искусство и жизнь № 11-12. 1939 г. С.66. В 1939 году композитор обращался к разным жанрам: это музыка к ряду драматических спектаклей («Овод», «Созвездие Гончих Псов»), клavier оперетты «Ночь на Ивана Купала» в театре Музыкальной комедии, в жанре эстрады написал ряд небольших балетных сцен, одноактную оперетту.

¹²¹ Там же

¹²² Богданов-Березовский В. «Поиски нового. Рассказы о творческом пути» // Вечерний Ленинград. 1955. 14 марта. С. 3.

¹²³ Там же.

Художник спектакля Т.Г. Бруни в небольшом очерке пишет о том, что шел спектакль «один или два раза, я мало что ...помню. Это были первые Борины шаги, тогда он еще искал себя»¹²⁴.

Целиком спектакль так и не был поставлен. В справочные издания он вошел под названием: «Том Сойер», сцены из балета». В некоторых изданиях неверно указана дата постановки: 1936 год вместо 1939 года: (Красовская В. «Семьдесят лет со дня рождения выдающегося балетмейстера Б.А. Фенстера // Советский Балет. 1986. № 3. С.54; Деген А., Ступников И. «Петербургский балет» 1903 – 2003. СПб. 2003. С. 273; Санкт-Петербургский Государственный академический театр оперы и балета имени М.П. Мусоргского. СПб. 2001. С.119.)

Подходило к концу обучение на балетмейстерских курсах. Предстояла дипломная работа. Ею стал балет Б.В. Асафьева «Ашик-Кериб».

¹²⁴ Бруни Т. О моем друге Борисе Фенстере // Советский Балет. 1991. № 5. С. 36. Далее: Бруни Т. О моем друге Б. Фенстере

3. *Дипломная работа – балет Б.В. Асафьева «Ашик-Кериб»*

Близился 1941 год – год М.Ю. Лермонтова. Исполнялось сто лет со дня гибели поэта. В связи с приближающейся датой Малый оперный театр включил в репертуарный план новый балет «Ашик-Кериб» на музыку Б.В. Асафьева.

Первоначально предполагалось, что постановку должны были осуществить два хореографа: опытный В.И. Пономарев, в те годы возглавлявший труппу Малого оперного театра, и 23-летний Борис Фенстер. Вскоре, однако, выяснилось, что «Ашик-Кериб» будет дипломной работой Фенстера и ставить ему придется вполне самостоятельно. Его руководителем был Ф.В. Лопухов. Оформил балет С.Б. Вирсаладзе¹²⁵, за дирижерским пультом стоял П.Э. Фельдт.

Так сложилось, что с лермонтовской темы начался творческий путь балетмейстера Фенстера. Назначение Фенстера постановщиком спектакля было официальным: он неплохо себя зарекомендовал в постановках Лавровского, к тому же, театр на тот момент не имел своего балетмейстера (Лавровский занял пост художественного руководителя в театре им. С.М. Кирова), надо было выдвигать молодежь и растить новое поколение.

В любом собрании сочинений М.Ю. Лермонтова в разделе проза мы найдем произведение «Ашик-Кериб», тем не менее, при жизни поэта оно никогда не публиковалось. Как утверждал В.А. Мануйлов¹²⁶, сказка представляет собой всего лишь конспективную запись, сделанную Лермонтовым со слов азербайджанского поэта-просветителя М.Ф. Ахундова¹²⁷. Возможно, что этот первый, не отделанный набросок, предназначался для будущего произведения.

Сюжет сводится к следующему: бедный певец Ашик-Кериб, владеющий дивным даром игры на саазе, и богатая девушка Магуль-Мегери полюбили друг друга. Влюблен в Магуль-Мегери и богач Куршуд Бек. Чтобы соединиться с

¹²⁵ Вирсаладзе Симон Багратович (1909 – 1989), театральный художник

¹²⁶ Мануйлов Виктор Андроникович (1903 – 1987), литературовед

¹²⁷ Ахундов (Ахундзаде) Мирза Фатали (1812 – 1878), азербайджанский писатель, философ, драматург, просветитель

возлюбленной, Ашик-Кериб на семь лет уходит в дальние страны искать богатства. Магуль-Мегери приносят ложное известие о его смерти и принуждают к замужеству с Куршуд Бекон. Тем временем, благодаря своему искусству, Ашик попадает во дворец Паши. Проходят годы. Ножиданно Ашик вспоминает, что срок его возвращения истекает через три дня, а он находится вдалеке от дома. Не обошлось без вмешательства волшебной силы. Всадник на белом коне, перенесшем его в Тифлис, оказывается Хадерилиязом (мусульманский аналог Святого Георгия). Герой поспекает вовремя: чтобы не достаться Куршуд Бекон, Магуль-Мегери уже готовится выпить чашу с ядом.

Сюжет сказки относится к так называемым бродячим сюжетам. Он был широко распространен в Закавказье, Средней Азии и на Ближнем Востоке. Известны азербайджанские, грузинские, кабардинские, армянские и арабские варианты сказки. Ее распевали и в турецких кофейнях.

Произведение Лермонтова не впервые попало на сцену. На этот сюжет написаны две оперы: «Ашуг-Гариб» З.Гаджибекова¹²⁸, поставленная в Бакинском театре в 1916 году, и «Шахсенем» Р.М. Глиэра¹²⁹, прозвучавшая в Большом театре в 1938 году.

Партитуру Б.В. Асафьев написал еще в 1939 году и предназначал ее к предыдущей юбилейной дате поэта – к 125-летию со дня рождения¹³⁰.

Сказка с давних пор привлекала композитора, как он сам говорил, «вдумчивой лирикой и лермонтовским ощущением Востока»¹³¹. Известно, что Асафьев занимался изучением интонационного строя музыкального фольклора

¹²⁸ «Ашуг-Гариб», опера З. Гаджибекова осуществлена труппой Г.К. Сарабского 13 мая 1916 г. в театре Тагиева, пост. Х. Гусейнова

¹²⁹ Глиэр Рейнгольд Морицевич (1874 — 1956), композитор «Шахсенем», опера в 4 д. 5 карт., либретто М. Гальперина и Дж. Джабарлы, муз. Р. Глиэра. Премьера первой редакции оперы в Баку 17 марта 1927 г., во второй редакции там же в 1934 г., в Москве в 1938 г.

¹³⁰ Хайкин Б. «Новые оперные и балетные спектакли» // Ленинградская Правда. 4 сентября 1940. С.2.

¹³¹ Балет «Ашик-Кериб». Перед премьерой в Малом оперном театре // Б. Асафьев. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М. 1974. С.224.

различных народностей Востока. Многоустные же варианты «Ашик-Кериба» открывали широкие возможности для экспериментов в этой области. Кроме того, сочиняя музыку балета, Асафьев представлял себе Лермонтова, странствующего по Кавказу. Поэтому в партитуре, по замечанию А.Н. Дмитриева, - «чрезвычайно пестрая, узорчатая смена картин, настроений, образов и красок»¹³². Композитор был увлечен работой и сочинил полнометражный, трехактный балет.

Размах музыкального материала повлек за собой проблемы в либретто, сочиненное А.А. д'Актилем и М.Д. Волобринским¹³³. Конспективно записанную, маленькую сказку нужно было растянуть на три акта и восемь картин. Таким образом, сюжет неизбежно обрастал многочисленными подробностями, вставными номерами и маловыразительными, недейственными дивертисментами. Сценаристы сделали акцент на социальном конфликте между двумя героями (богатым и бедным), влюбленными в одну и ту же девушку.

Они построили сценарий по шаблону старых классических балетов, где были узнаваемые, избитые балетные ситуации и трафаретные дежурные персонажи: сон, дивертисменты, неизменные подруги героини, не обошлось и без традиционного шута. Сказка искажалась и приобретала несвойственные ей черты. Впрочем, сценаристы не ставили своей целью раскрыть поэтическую прелесть лермонтовской записи. Один из них, Волобринский, прямо заявил, что не причисляет себя к балетным драматургам¹³⁴.

Летом 1939 года Фенстер закончил балетмейстерское отделение Ленинградского хореографического техникума. Получив заказ, он на время театрального отпуска отправился отдыхать в Плёс. Мысли о новом балете поглощали его целиком.

¹³² Дмитриев Анатолий Никодимович (1908 – 1978), музыковед

Дмитриев А. Б.В. Асафьев и его балет «Ашик-Кериб» // «Ашик-Кериб», балет в 3 д., муз. Б.В. Асафьева, сборник к постановке балета в Ленинградском Малом оперном театре. 1941. С. 52-53.

¹³³ Д'Актиль Анатолий Адольфович (1890 – 1943?), поэт-сатирик

Волобринский Максим Давыдович (1896 – 1983), драматург

¹³⁴ Беседа представителей Секции мастеров балета ВТО с участниками спектакля Малого оперного театра «Ашик-Кериб» 8 декабря 1940 г. // Рукописный фонд библиотеки СПб отделения СТД. С.47. Далее: Обсуждение балета «Ашик-Кериб» в ВТО

О напряженных поисках молодого балетмейстера нам становится известно из документов, еще не введенных в научный оборот. Это два письма Фенстера к Л.Д. Блок.

Как уже известно из настоящей работы, Блок уделила немало внимания выступлению Фенстера в «Фадетте». Знакомством с Любовью Дмитриевной Менделеевой-Блок, дочерью выдающегося химика, вдовой поэта, драматической актрисой Фенстер был обязан своей жене – Галине Николаевне Кирилловой. В 1930- годах. Л.Д. Блок посвятила себя научному изучению истории балета. Она являлась приверженцем классического танца, который был ее страстью и «составлял основной предмет ее искусствоведческих занятий... Профессиональную компетентность Л.Д. Блок приобрела в вагановском классе, в течение длительного времени наблюдая ее уроки...»¹³⁵. Именно там она обратила внимание на ученицу А.Я. Вагановой Галину Кириллову.

«Уже с последних классов школы она взяла надо мной шефство, – вспоминала балерина. – Поначалу оно заключалось в ее намерении расширить мой кругозор, приучить много читать, заставить полюбить живопись, музыку – все, что связано с танцем»¹³⁶. По окончании техникума Кириллову пригласили в Малый оперный театр, и здесь Блок начала репетировать с молодой танцовщицей.

Л.Д. Блок окружала артистическая молодежь, которую «она внимательно, даже ревниво, даже чуть деспотически опекала»¹³⁷. Вполне естественно, что Фенстер, не замыкавшийся в узко балетном мире, вошел в круг общения Любови Дмитриевны. Он был знаком с ней довольно коротко. Из писем Фенстера явствует, что Любовь Дмитриевна отвечала на его послания, которые, к сожалению, до нас не дошли.

¹³⁵ Гаевский В. Историк балета Л.Д.Блок (1881- 1939) // Л.Д.Блок. Классический танец. История и современность. М.1987. С.14. Далее: Гаевский В.М. Историк балета Л.Д. Блок

¹³⁶ Кириллова Г. «Рождение книги» // А.Я.Ваганова. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.,М.1958. С.206.

¹³⁷ Гаевский В. Историк балета Л.Д.Блок. С.9.

Вернемся к балету. В письме Фенстера есть такие строки: «Немного стал думать об «Ашике». Первое – это я всего боюсь»¹³⁸. Но боялся не только он. Руководство также выражало опасения, справится ли молодой балетмейстер с большим спектаклем. И Фенстер ощущал это. Он писал Любове Дмитриевне: «Полагаю, что бояться за то, что у меня не варит чердак, мне рано»¹³⁹.

Действительно, перед Фенстером стояли трудности. Нужно было обеспечить хореографией трехактный балет, сложный стилистически: конспективный характер сказки не давал материала.

Наибольшие сомнения вызывал Куршуд Бек. У Лермонтова этот персонаж недостаточно прописан. С одной стороны он совершает подлость, принося ложное свидетельство о гибели Ашика. Вместе с тем, в конце сказки Ашик-Кериб сам предлагает Куршуд Беку в жены свою сестру. В одном письме Фенстер писал: «Не могу ничего придумать с Куршуд-Беком»¹⁴⁰. В другом снова возвращается к этой теме: «Вот опять Куршуд вызывает вопросы... Если проверить драматургические точки, прямо видно, что Куршуд неопределен. В треугольнике три положительных начала. Поэтому нет конфликта».¹⁴¹

Не меньшие сложности, правда, иного порядка, вызывал и главный герой – Ашик-Кериб. Фенстер искал пластические приемы, которые могли бы передать поэтическую природу певца Ашик-Кериба: жесты, позы, походку, мимику, манеру общения и в танцах, и в мизансценах. Думал он и над драматургией. То, что представляли партитура и либретто, затрудняло постановщика.

Фенстер писал: «Акт у Паши очень мешает драматургии...»¹⁴². И действительно, растянутый бездейственный танцевальный дивертисмент во

¹³⁸ Фенстер Б. Письмо Л.Д.Блок от 11 июля 1939 г // ОР СПб ГМТиМИ. Ф. 86 (Л.Д.Блок) ГИК № 7389 / 22. Л.1.

¹³⁹ Там же. Л.3.

¹⁴⁰ Там же. Лл. 1-2.

¹⁴¹ Фенстер Б. Письмо Л.Д.Блок от 2 августа 1939 г. // ОР СПб ГМТиМИ. Ф.86. (Л.Д. Блок) ГИК № 7389 / 23а. Л.2.

¹⁴² Там же. Л.4.

дворце Паши, где были марш, большое адажио, 4 вариации и прочие характерные танцы, конечно же, тормозил действие.

Образ Магуль-Мегери в балете претерпел изменения. «Вообще Магуль-Мегери сейчас уже не «Мария» как предполагалось раньше¹⁴³, а волевая девушка, иначе она не протанцует танец с чашей и вообще получается слюнявость»¹⁴⁴. Видимо, образное решение этого драматического танца, признанного самым удачным в спектакле, родилось у хореографа задолго до постановочных репетиций.

Из писем к Любови Дмитриевне Блок отчетливо видно, что балетмейстер хотел найти образное решение спектакля. Это касается и обрисовки персонажей и многих сцен. Он писал: «Сейчас сижу на второй картине первого акта «Сад». Очень хочется разрешить картину как пластический диалог, но чтобы в пластике, слов не было...Словом не Зарема и Мария Захарова»¹⁴⁵. Молодой хореограф стремился передать содержание балета танцевальными приемами, а не пантомимными, какие были использованы Р.В. Захаровым в его балете «Бахчисарайский фонтан».

Постановочные репетиции начались не раньше, чем через полгода. На некоторое время они были прерваны московскими гастролями, но по возвращении работа над спектаклем возобновилась.

Для молодого дебютанта, лишь недавно окончившего балетмейстерские курсы, поставившего две картины ученического спектакля и побывавшего ассистентом у Лавровского, постановка большого, стилистически сложного балета представляла немалые трудности. Театральный критик С.Е. Розенфельд писал: «Для того чтобы раскрыть всю глубину и поэтическую цельность «Ашик-Кериба», чудесной восточной сказки с ее яркой красочностью, великолепной

¹⁴³ Имеется ввиду Мария, героиня балета «Бахчисарайский фонтан». Здесь и далее Фенстер сравнивает героев «Ашик-Кериба» с героями «Бахчисарайского фонтана» Р.В. Захарова.

¹⁴⁴ Фенстер Б. Письмо Л.Д. Блок от 11 июля 1939 г. // ОР СПб ГМТ и МИ. Ф.86. (Л.Д. Блок). ГИК № 7389 / 22. Л.2.

¹⁴⁵ Там же. Л.1.

пышностью, экзотикой любовного томления, большими чувствами вечной верности и преданности, нужны огромные изобразительные средства...»¹⁴⁶. И еще, добавим, необходимы мастерство и опыт. Фенстер не имел ни того, ни другого. Не было у него и практической подготовки, постепенно приводящей к созданию большого балета.

В истории хореографического театра не было случая создания трехактного «восточного» балета, решенного в единой стилистической манере. Все существовавшие до сих пор ориентальные сцены в балете или опере исчерпывались одним, иногда даже неполным актом (сцены в балетах «Конек-Горбунок», «Раймонда», операх «Руслан и Людмила», «Хованщина», «Князь Игорь» и т.д.). Самостоятельные же балеты, несмотря на всю свою содержательность, ограничивались одним действием. Это фокинские балеты «Шехеразада», «Клеопатра», «Исламей».

Чем завершились искания Фенстера? Балет открывался сценой базара: шуты и фокусники забавляют рыночную толпу. Их веселье прерывается появлением певца Ашик-Кериба, потом богатого чужестранца Куршуд Бека, который бросает горсть монет нищему певцу. Купцы открывают перед ним свои лавки, где Куршуд Беку приглянулась драгоценная ваза с цветами. Ашик поет песнь, и с балкона на площадь спускается Магуль-Мегери. Куршуд Бек пленен ее красотой, он отталкивает Ашика и дарит девушке вазу с цветами. Не взяв подарка, она убегает. Поощряемый отцом Магуль, Куршуд Бек входит в ее дом. Герой остается один, его одолевают невеселые думы. Куршуд Бек приказывает Ашику петь, но тот гордо и смело отказывается. Куршуд Беку становится ясно, что перед ним сильный соперник. Дальше действует ловкая и опытная служанка: она устраивает свидание влюбленных. Куршуд Бек подслушивает их разговор, сидя под балконом в кустах; героиня объясняется с отцом, потом разбивает вазу, подаренную Куршуд Беком, и клянется в любви бедному Ашику.

¹⁴⁶ Розенфельд С. «Ашик-Кериб» в Малом оперном театре // Искусство и жизнь. № 12.1940 . С. 24.

Все описанные выше сцены решались пантомимно. Весьма возможно, что это определялось музыкальным материалом, о чем говорил и сам балетмейстер: «Должен сказать, что вообще это прием эпически-повествовательный, который вполне возможен при разрешении лермонтовской сказки, и она так и разрешена музыкально, и не дает возможности выпрыгнуть в темпе, в темпераментности, за пределы данного изображения»¹⁴⁷.

Далее, по ходу спектакля, Ашик-Кериб попадает во дворец к паше. Магуль-Мегери пребывает тем временем в отчаянии. Подруги наперебой стараются утешить ее всевозможными танцами и играми, вовлекая в свои развлечения. Одна из девушек, взяв со стены сааз Ашика, стала изображать влюбленного певца, что напомнило Магуль-Мегери ее возлюбленного. Она отнимает сааз, в слезах падает на тахту и засыпает. Ей снится сон (этим неизменным атрибутом старого дореволюционного балета не мог не воспользоваться начинающий хореограф), будто Ашик зовет ее к себе, но каждый раз путь ей преграждает коварный Куршуд Бек.

Третий акт содержал два дивертисмента – один во дворце Паши, где очутился Ашик, и второй – грандиозный – в финале балета у фонтана.

Как видно из приведенного выше описания, сюжет едва просматривался из-за чрезмерного нагромождения событий и танцев, которые тормозили развитие сюжета, его драматургию: шут, заклинательница змей, целая череда характерных номеров и вариаций подруг, о которых критики писали, что их ничто не отличает от подруг Раймонды.

Балетмейстер не смог преодолеть недостатки либретто и избежать балетных штампов. Жанровое разнообразие, которое сулил многонациональный контекст сказки, в балете Фенстера обернулось эклектикой.

Несмотря на благие намерения, персонажи, их взаимоотношения были обрисованы пантомимными, внешними средствами. Фенстер оказался в плену

¹⁴⁷Обсуждение балета «Ашик-Кериб» в ВТО. С. 61-62.

банального либретто. Лишь в сцене борьбы Ашика с нападшими на него слугами Куршуд Бека и в небольшом драматическом диалоге Магуль-Мегери с ненавистным женихом постановщик решает сюжетную коллизию в танце. Фенстер еще не обладал мастерством в построении действия и мизансцен. Отсюда нехватка музыки для некоторых номеров и, как следствие, необходимость добавления музыкального материала, которого и так было слишком много. В качестве примера можно привести первое появление Ашик-Кериба. Музыкальная тема выхода героя танцевальна, но герой не танцует, в то же время когда ему по сценарию надо танцевать, то не хватает музыки.

Спустя несколько дней после премьеры, прошедшей 3 декабря 1940 года, состоялось обсуждение спектакля в ленинградском отделении ВТО. Критика была жесткой, упреки справедливы. Фенстеру ставили в вину растянутость, дробность, дивертисментность, отсутствие поэтичности – то есть все то, о чем говорилось выше.

Во время работы с музыкальным материалом балетмейстер оказался в трудных обстоятельствах. Вряд ли в его силах было изменить что-либо в партитуре. Вряд ли он мог урезать, купировать музыкальные куски мэтра Асафьева. Прав был Ю.И. Слонимский, утверждавший, что в «неудаче спектакля повинен был не столько Фенстер, сколько сам материал»¹⁴⁸.

Но были и достоинства. Критик Ю.Г. Бродерсен отмечал: «В двух танцах мастерство молодого постановщика блеснуло на мгновение по-настоящему ярко: в темпераментно-исступленной пляске Мамелюка с невольницами во дворце у Паши и в последней вариации Магуль-Мегери»¹⁴⁹. И на обсуждении в ВТО и в печати многими отмечалась, что вариация с чашей на свадебном пиру была поставлена изобретательно и передавала душевное состояние героини.

¹⁴⁸Слонимский Юрий Иосифович (1902 – 1978), балетовед, драматург-сценарист Слонимский Ю. «Ашик-Кериб» // Ленинградская правда. 12 декабря 1940. С.4.

¹⁴⁹ Бродерсен Юрий Густавович (1904 – 1942?), театральный критик Бродерсен Ю. «Ашик-Кериб» // Советское Искусство. 5 января. 1941. С.3.

К безусловным удачам можно отнести сцену в чайном домике. Ее открывал танец трех девушек. В плотно облегающих лифах, в шальварах и длинных юбках, они располагались на подушках в разных углах сцены. Неторопливо, томно начинался их танец. Запрокинутые руки, как бы потягивающиеся позы, то прогнувшись назад, то в растяжке. Н.Р. Мириманова¹⁵⁰, участница премьеры, вспоминала, что строился весь номер по нарастающей и в конце это был экспрессивный, стремительный, полный огня танец. Фенстер многое брал из живописи, и здесь он использовал армянскую пластику.

Постановка балета «Ашик-Кериб» стала нелегким испытанием для молодого Фенстера. Вместе с тем он приобрел опыт, позволивший ему в будущем избежать многих ошибок. Несомненно, что Фенстер сделал для себя выводы. Все то, что не удалось в его первом большом балете: четкая драматургия, стилевая законченность, органичное сочетание танца характерного и классического – в будущих балетах стало его отличительной чертой, лучшими сторонами его деятельности.

В процессе работы над «Ашик-Керибом», в Фенстере воспитались черты, которые помогли ему в дальнейшем. Он работал с артистами «по заранее выработанному плану, переделки и перестановки у него – редкое явление... Отличительные черты – внимательное отношение к работе, большая организованность и продуманность»¹⁵¹. Балетмейстер тщательно готовил план сцены, которую нужно было репетировать. На репетиции практически осуществлялась заранее продуманная режиссерская концепция. В процессе постановочной работы вносились лишь некоторые коррективы. Стремление Фенстера к планомерной и вдумчивой работе вызывало положительные отклики в труппе и способствовало взаимопониманию и творческому контакту балетмейстера и артистов.

¹⁵⁰ Мириманова Нина Рубеновна (1917 – 2011) танцовщица. Беседа с Н.Р. Миримановой 11 июня 2006 г.

¹⁵¹ Ивкова Е. Подготовка премьеры «Ашик-Кериба». На производственном совещании в цехе балета // За большевистский театр. 1940. № 22. 8 октября. С.1.

«Ашик-Кериб» шел в течение сезона 1940-41 гг. В связи с памятной датой М.Ю. Лермонтова 26 июля 1941 года планировалось показать балет в концертном исполнении¹⁵². Кроме того, предполагалось «выпустить афишу, дать вступительное слово авторитетному докладчику, в фойе организовать выставку по «Ашик-Керибу» и расширить ее материалами о Лермонтове»¹⁵³. Все планы перечеркнула начавшаяся Великая Отечественная война.

4. Балет В.М. Дешевого «Бэла»

Вскоре последовало новое предложение. Все творческие коллективы готовились тогда к столетию со дня гибели М.Ю. Лермонтова. В 1940 году «в дирекции театра оперы и балета им. С.М.Кирова и дирекции хореографического училища встал вопрос о создании балета на лермонтовскую тему»¹⁵⁴. Им стал балет В.М. Дешевого «Бэла».

Либреттист будущего балета Б.С. Гловацкий работал в ту пору в Ленинградском хореографическом училище в должности педагога актерского мастерства. Одновременно он выступал как чтец с отрывками и целыми инсценировками произведений Лермонтова. Гловацкий и предложил создать балет на материале «Героя нашего времени». Но какую повесть из романа взять в основу балетного спектакля? Какая часть психологического произведения могла быть воплощена средствами хореографии? Создатели балета остановились на «Бэле». Пленительный женский образ, характерный национальный колорит, общая поэтическая атмосфера произведения, сильные страсти, психологическая напряженность сюжета и его драматическая развязка – все это определило выбор «Бэлы» для создания лермонтовского балета.

¹⁵² Протокол заседания комитета по проведению мероприятий в ознаменование 100-летия со дня смерти М.Ю. Лермонтова // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Ед. Хр. 106. Л. 18.

¹⁵³ Там же

¹⁵⁴ Шен Д. Владимир Михайлович Дешевов. Очерк жизни и творчества. Л.1961. С. 53. Далее: Шен Д. Владимир Михайлович Дешевов. Очерк жизни и творчества.

В короткий срок либретто было написано. В качестве консультанта был приглашен В.А. Мануйлов. Музыка к балету написал ленинградский композитор В.М. Дешевов. Композитор работал с творческим воодушевлением, и в короткий срок партитура была закончена. В январе 1941 года автор проиграл музыку в хореографическом училище. Комиссия единодушно отметила мелодичность и «пластическую рельефность танцевальных образов»¹⁵⁵.

Основным постановщиком балета являлся Фенстер. Его ассистентами были Н.Е. Шереметьевская и К.А. Есаулова, для которых участие в этой работе стало балетмейстерским дипломом. По воспоминаниям Шереметьевской, она поставила свадебную сюиту (танцы гостей на свадьбе, где Печорин впервые видит Бэлу) и вариацию маленького брата Бэлы – Азамата. Есаулова пишет, что она осуществила весь первый акт спектакля¹⁵⁶. В документах Центрального Государственного Архива литературы и искусства Санкт-Петербурга не удалось обнаружить более подробной информации о том, кто что ставил. Упоминается лишь Фенстер, который в качестве постановщика давал интервью и писал статьи о готовящемся балете.

Общее руководство осуществлял Л.М. Лавровский. Музыкальным руководителем был П.Э. Фельдт, к тому времени ставший постоянным сотрудником Фенстера.

В брошюре, выпущенной к премьере спектакля, Фенстер писал: «Цель нашего балета – как можно ярче и убедительней передать сюжет произведения средствами танца. Установив узловые места драматургии, мы танцем передаем сущность этих мест, не стремясь изображать на сцене последовательность литературного монолога и диалога...»¹⁵⁷

¹⁵⁵ Шен Д. Владимир Михайлович Дешевов. Очерк жизни и творчества. С. 59.

¹⁵⁶ Шереметьевская Наталья Евгеньевна, род. в 1915 г., в 1935-1944 гг. танцовщица Малого оперного театра, танцовщица ансамбля И. Моисеева, балетовед; Есаулова Ксения Андреевна (1911 - 1989), характерная танцовщица, педагог, в 1957-1965 гг. художественный руководитель Пермского хореографического училища; Есаулов К. Мои дорогие учителя // Советский Балет/ 1988. №. 1. С. 38.

¹⁵⁷ Программы спектаклей учащих в 1940-41гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф.259. Оп.1. Ед.хр.427. Л. 12

Балет был поставлен в 3-х действиях, 5 картинах. Из пяти картин балета – три отданы психологической характеристике персонажей, и лишь в двух участвует масса. Создатели спектакля старались следовать лермонтовской новелле в сюжетной разработке и обрисовке характеров, стремясь наиболее последовательно и точно передать замысел поэта именно хореографическими средствами, однако в сценарий балета было введено несколько оригинальных сцен, которые не нарушали общую концепцию произведения. Таковы сцены с участием лихого русского парня Митьки – денщика Печорина, волею судеб заброшенного на далекий Кавказ, сцены отдыха солдат в русской крепости. Митька, лишь упомянутый у Лермонтова, стал в балете полноценным персонажем, наделенным собственной танцевальной лексикой. Упомянутые сцены выявляли «русское начало» на фоне кавказского колорита, они создавали контраст горской пластике, которая доминировала в балете. Это давало возможность более полно раскрыть образ главного героя и в то же время, по словам либреттиста, не позволяло композитору и балетмейстеру «... попасть в плен экзотики Востока, обычной в те годы во многих балетах...»¹⁵⁸.

«Танцевальный язык в нашем спектакле... разнообразен, - писал Фенстер. Однако хореографической основой стал классический танец, через который и должен быть передан романтический дух спектакля»¹⁵⁹. Авторы мыслили свое произведение как романтический балет, а романтика, по их мнению, могла передаваться только через классический танец. Но здесь классический танец предлагался лишь как основа хореографического действия. Фенстер продолжал: «не нужно понимать классику как форму недвижимую и не изменяющуюся. Все персонажи должны иметь в своих танцах интонации, определяющиеся национальностью и драматургией роли... Классический танец Бэлы не должен быть похож на классику Фадетты. Такие персонажи как Казбич, Азамат, Жених, Черкесы, обладающие страстным темпераментным характером, в основе своих

¹⁵⁸ Гловацкий Б. Лермонтов и музыка. «Музыка». Л-М., 1964. С. 75.

¹⁵⁹ Программы спектаклей учащих в 1940-41 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф.259. Оп.1. Ед.хр..427 Л.14.

танцев имеют народную горскую пляску, хотя в большинстве своем их движения строятся с использованием элементов классического танца»¹⁶⁰.

Главная героиня балета – Бэла. Ее танец не был «фотографическим переносом» фольклора на сцену, а театрализован, романтизирован.

Образ Бэлы не получил у композитора своего лейтмотива. Он охарактеризован «отдельными музыкальными моментами, как бы «синхронными» тому или иному переходящему настроению, тому или иному меняющемуся душевному состоянию»¹⁶¹. Очевидно, она не имела и хореографического лейтмотива¹⁶².

Образ Печорина был решен характерными для хореодрамы средствами пантомимы. Ритмопластическая разработка этого образа напоминала то, как впоследствии Фенстер решил образ Арбенина в «Маскараде». Роль Печорина исполнял выпускник вечернего отделения техникума А.М. Сеницын. Молодой артист обладал прекрасными внешними данными: высокого роста, элегантный, он умел прекрасно держаться на сцене. В классическом танце он не был особенно силен, но в данном спектакле проявил себя как незаурядный артист и блестящий партнер¹⁶³.

Образ Печорина выразительно обрисован в музыке дуэтов. Три его дуэта с Бэлой (первый – после похищения, второй назван «песню торжествующей любви»), когда Бэла делает выбор между свободой и любовью, оставаясь у

¹⁶⁰ Там же. Подобная приверженность к классическому танцу проявляется у Фенстера все отчетливее. Он практически дословно повторяет сказанное им о классическом танце в «Ашик-Керибе»

¹⁶¹ Шен Д. Владимир Михайлович Дешевов. Очерк жизни и творчества. С.54.

¹⁶² Хуммаева Г., работая над статьей «У истоков туркменского профессионального балета» // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2007. № 2 (18). С. 292 – 338. имела возможность встретиться с первой исполнительницей роли Бэлы – Н.Б. Ястребовой. Кроме стилизованных «восточных» рук, и того, что партия была «пальцевая», балерина не смогла воссоздать ни одного элемента хореографии.

¹⁶³ Там же. С. 330. Сеницын Анатолий Михайлович (1917 – 1941), поступил в ЛГХУ в 1938 г. Погиб в первые дни войны, оставшись при училище в службе МПВО // Архив Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. Оп.2. Д.31. Л.3, Оп. 2. Д. 29. Л.41. (сведения почерпнуты из статьи Хуммаевой)

Печорина, и третий – с уже разлюбившим ее героем) построены в форме диалога на выразительном музыкальном материале, характеризующем их обоих.

И в музыкальном и хореографическом плане удачно получился образ Казбича (К. Джапаров¹⁶⁴): «Очень выразителен и пластически характерен упрямый, точно волчком вертящийся на месте, жужжащий, как летящая пуля, лейтмотив Казбича, лейтмотив, насыщенный большой внутренней активностью, но способный в любой момент по-разбойничьи сгинуть, уйти на задний план, стать фоном, на котором могут выступить другие образы, другие лейтмотивы»¹⁶⁵. Хореографически этот образ был решен средствами деми-характерного танца.

Премьера балета была назначена на 25 июня 1941 года. Генеральная репетиция проходила утром 22 июня. Стоял жаркий безоблачный день. На сцене и в зале царило приподнятое праздничное настроение. «Вся дивертисментная часть первой картины проходит очень удачно. Уже появились Печорин с Максимом Максимычем. Эффектно пронесся буйный пляс Азамата. Понравились танцы шаферов и девушек. Наступает ответственный момент – сольная вариация Бэлы с заздравным рогом. В это время среди присутствующих на сцене заметно движение. Начинается перешептывание. Кто-то, пришедший из-за кулис, принес пока непроверенный, но ужасающий слух. Нечто, чему отказываешься верить... В первом же антракте слух подтверждается: объявлена война»¹⁶⁶.

Фенстер остался в Ленинграде. С Малым оперным театром в эвакуацию в Оренбург (Чкалов) он не поехал. С самого начала Великой Отечественной войны Фенстер ушел в Народное Ополчение. Важным и нужным стало участие в концертах на призывных пунктах. Приличных условий там не было, поэтому требовался подходящий репертуар – попроще и повеселее, чтобы поднимать настроение призывникам и провожающим. Н.Е. Шереметьевская вспоминает: «Борис Фенстер за полчаса поставил номер на популярную песенку Исаака Дунаевского “Ах, ты радость молодая невозможная...” из фильма “Волга-Волга”,

¹⁶⁴ Джапаров Коша р. в 1924 г., туркменский танцовщик, балетмейстер

¹⁶⁵ Шен. Д. Владимир Михайлович Дешевов. Очерк жизни и творчества. С. 54-55.

¹⁶⁶ Там же. С. 59.

и я со своим партнером отплясывала его во многих призывных пунктах города»¹⁶⁷.

Некоторое время Фенстер являлся руководителем танцевальной группы Ленинградского Театра Народного Ополчения, затем, после расформирования театра в 1942 году попал в Новосибирск, где работал в Ленинградской филармонии в качестве солиста балета. В августе 1942 года он оказался в Молотове (Пермь), куда был эвакуирован театр оперы и балета им. С.М. Кирова. В Кировский театр перевелась из Малого оперного театра жена Фенстера Галина Кириллова. Сам же Борис Александрович находился в должности балетмейстера в Ленинградском хореографическом училище в селе Полазна¹⁶⁸. В 1942-43 гг. Фенстер – артист балета Свердловского оперного театра. В 1943 году в составе концертной бригады он выезжал на фронт¹⁶⁹.

Фенстер прервал свой стаж в Малом оперном театре, поэтому отсутствие постоянной работы вызывало у него большую тревогу и озабоченность. Нам известны четыре письма Фенстера Н.М. Дудинской¹⁷⁰, свидетельствующие о том трудном времени. Одно письмо от 19 февраля 1942 г. приводим полностью:

«Дорогая Талюшенька!

Завтра утром буду ехать мимо Вас. Мечтал встретиться с вами и посмотреть Тебя в спектакле. Но дорога до Ярославля была ужасной – сейчас вспоминаю ее как кошмарный сон. В Ярославле удалось сесть в международный вагон. Выйти в Перми страшно, вдруг потом не сесть и Галя замучается. Решил довести ее до места.

¹⁶⁷Шереметьевская Н. Длинные тени. О времени, о танце, о себе. М. 2007. С.109-110.

¹⁶⁸ Информация о том, что Фенстер был балетмейстером в хореографическом училище почерпнута из письма Б.С. Гловацкого В.А. Мануйлову в котором Гловацкий пишет: «После годового перерыва сюда приехал Фенстер балетмейстером в училище, и Кириллова перевелась из Малегота в театр им. С.М. Кирова, где танцует 18 ноября Лебедя». Письмо Б.С. Гловацкого В.А. Мануйлову от 22 августа 1942 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 440. Оп. 2. Ед. хр. 749. Лл. 2, 2 об.

¹⁶⁹ Личное Дело Фенстера Б.А.// ЦГАЛИ СПб. Ф.337. Оп.2. Ед.хр.337. Л. 3 об.

¹⁷⁰ Дудинская Наталья Михайловна (1912 – 2003), прима-балерина Театра оперы и балета им. С.М. Кирова.

Сегодня вспоминал наш давнишний рейс в [нрзб] № 3 Батума и было очень приятно. Сегодня разговорился с одним из юношей из Молотова, который недавно видел «Лебединое [озеро]» с Тобой (парню везет).

Одно письмо я послал из [нрзб] с просьбой узнать нет ли в Перми какой-нибудь работы. Но думаю, что оно не дошло, как и предыдущие, ибо ответа нет, а я думаю, что ты все же снизошла бы до «мраси черной», а я именно так выглядел в дороге.

Талюня, я уже писал, что по целому ряду обстоятельств мне не очень хочется остаться в Новосибирске.

Может быть, есть возможность достать работу в Перми, я понимаю, что ее нет у вас в театре, но может быть есть в школе, оперетте и т.к. Умоляю, напиши мне об этом. Я с этой же просьбой обращаюсь к...[нрзб], но у Тебя несравненно больше всяких возможностей. Если тебя не очень это затруднит, прими участие в судьбе «неважного (?) героя». Если возможностей нет никаких, умоляю, напиши сразу. От этого будет зависеть наглухо (?) мне устраиваться в Новосибирске или нет. Я хотел писать прямо В.И. Пономареву, но он почему-то довольно сухо ко мне относился, а может быть, мне это и показалось. Итак, буду ждать от тебя писем.

Желаю Тебе всего хорошего. Привет маме и Николаю Исаковичу, если он там. Галя целует. Адрес мой: Новосибирск, ул. Романова 35 кв. 3. Клейнер В.Л. для меня. Крепко целую. Твой Борис».¹⁷¹

Задавая вопросы о том, что связывало прима-балерину Театра им. С.М. Кирова с начинающим хореографом, почему он обращается к ней в такой дружеской и доверительной форме, умоляя о помощи, мы вступаем в область догадок и предположений. Возможно, их знакомство, а затем и общение состоялось через Л.Д. Блок, которая, как мы говорили выше, дружила с А.Я.

¹⁷¹Письмо Б.А. Фенстера Н.М. Дудинской от 19 февраля 1942 г // ОР и РК РНБ. Ф. 1477 (Н.М. Дудинская и К.М. Сергеев). Оп. 2. Ед. хр.331.

Вагановой, а Дудинская, как известно, была в числе любимых ее учениц. Так или иначе, но весьма возможно, что именно Н.М. Дудинская, имевшая связи на самом высоком уровне, помогла Фенстеру в сложной для него ситуации.

Вскоре, после обращения Фенстера к Дудинской, последовал приказ Главного управления театров Комитета по делам искусств при СНК СССР от 5 августа 1943 г.: «Т. Фенстеру Борису Александровичу вернуться по месту своей постоянной работы в Ленинградский Государственный Академический Малый Оперный театр в г. Чкалов»¹⁷².

После долгих мытарств, в 1943 году Фенстер возвращается в родной коллектив Малого Оперного театра.

Начиная с 1935 года, Фенстер прошел с балетной труппой Малого оперного театра весь творческий путь. Он рос в этом коллективе сначала как ассистент художественного руководителя, потом как артист, режиссер, репетитор. Теперь, приказом Главного управления театров Комитета по делам искусств при СНК СССР с 1-го сентября 1943 года на него официально возложено «исполнение обязанностей балетмейстера»¹⁷³. Спустя год Фенстер был назначен временно исполняющим обязанности художественного руководителя балета¹⁷⁴.

Начиналась новая страница в творчестве Фенстера, теперь уже полноправного руководителя балета Малого оперного театра.

¹⁷² Приказы Всесоюзного комитета по делам искусств. 1943 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф.290. Оп. 1. Ед.хр. 123. Л.12.

¹⁷³ Там же.

¹⁷⁴ Фенстер вернулся в Чкалов 5-го августа 1943 года, а уже 13 сентября вышел приказ о его назначении. Личное дело Фенстера Б.А.// Архив культуры СПб. Ф.108. Оп.2. Ед.хр. 2699. Лл. 11, 13.

Глава вторая. Творчество Б.А. Фенстера в Малом оперном театре

1. Балет М.И. Чулаки «Мнимый жених»

22 августа 1944 г. Малый оперный театр вернулся в Ленинград. Балетная труппа, возглавляемая Фенстером, находилась в плачевном положении. Перед коллективом стояло множество трудных задач и профессиональных и организационных.

Прежде всего, труппа нуждалась в пополнении. «Положение, - отмечал Фенстер на заседании секции мастеров балета, - просто катастрофическое <...>. Труппа абсолютно лишена мужского состава, ибо мужской состав балета ушел на фронт, и мы были лишены возможности получать кадры из хореографического училища»¹⁷⁵.

Вторая задача, продолжал Фенстер – это «вернуть себя в настоящий профессиональный трен»¹⁷⁶. Труппа нуждалась в высококвалифицированных педагогах. Так, Фенстер пригласил Г.И. Большакову, возвратился в Малый оперный театр А.В. Лопухов¹⁷⁷ – «лучший из преподавателей, который на протяжении многих лет имел <...> блестящие результаты своей работы в нашем театре» - отмечал руководитель¹⁷⁸.

На место П.Э. Фельдта, перешедшего в театр им. С.М. Кирова, был приглашен новый постоянный балетный дирижер Е. М. Корнблит¹⁷⁹. Только решив эти задачи, театр мог подойти к проблеме постановки нового балета.

¹⁷⁵ Доклад Фенстера о состоянии балетной труппы и перспективах развития балета Малого оперного театра // Стенограмма заседания секции мастеров балета ленинградского отделения ВТО 27 ноября 1945. С. 5-6. Далее: Стенограмма заседания секции мастеров балета.

¹⁷⁶ Там же. С. 6.

¹⁷⁷ Большакова Гали Иосифовна (1892 — 1949), танцовщица, педагог, с 1909 г. в Мариинском театре, в 1944 — 49 гг. вела класс усовершенствования в Малом оперном театре Лопухов Андрей Васильевич (1898 — 1947), характерный танцовщик, педагог характерного танца.

¹⁷⁸ Стенограмма заседания секции мастеров балета. С. 6.

¹⁷⁹ Корнблит Евгений Михайлович (1908 – 1969), дирижер Малого оперного театра в 1944 -1969 гг.

Выступая на заседании секции мастеров балета, проходившей в Ленинградском отделении ВТО в ноябре 1945 года, выдержки из которого неоднократно цитировались выше, Фенстер сформулировал свою программу. Вот некоторые ее положения: «Мы будем продолжать линию расширения возможностей выразительного действенного танца. Мы будем продолжать ставить балетные спектакли, не ограничивая себя жанрами. Мы отказались, ибо не могли не отказаться, от развернутых больших хореографических полотен – это не свойственно нашему коллективу <...>. Мы работаем в одном городе с одним из старейших и лучших в нашем Союзе, и, наверное, не только у нас в Союзе, балетных театров. Мы знаем, что никогда никакие попытки соревнования с этим театром не могут привести ни к каким результатам <...>. Мы должны быть интересны рядом с Кировским театром, в независимости от того, что там делается. Мы должны быть интересными сами по себе <...>. В этом – наша задача»¹⁸⁰.

Проследивая весь путь существования балетной труппы, он отмечал неоднократные организационные неполадки, проявляющиеся, прежде всего, в частой смене художественных руководителей, что пагубно сказывалось на труппе. Так, неоднократно уходил и возвращался Ф.В. Лопухов. Л.М. Лавровский, пришедший в Малый оперный незаметным балетмейстером, после ряда удачных спектаклей был переведен в первый театр страны художественным руководителем. Ведущие исполнители – Галина Кириллова, Зинаида Васильева, чьими именами по праву мог гордиться театр, теперь украшали афиши других театров. Обстоятельства складывались так, что люди, в чем-то себя ярко проявившие, сразу переводились в другие театры.

Несмотря на многие трудности в условиях послевоенного времени, когда балетная труппа, и без того не блиставшая профессиональными кадрами, была обескровлена утратами, Фенстеру в предельно короткий срок удалось все же вернуть труппе былую репутацию. В течение одного сезона был возобновлен

¹⁸⁰ Стенограмма заседания секции мастеров балета. С. 7.

основной балетный репертуар. За прошедший год после возвращения из эвакуации, труппа смогла возобновить три спектакля и поставить один одноактный балет¹⁸¹. Перед коллективом и руководством театра встала задача создания новых спектаклей.

Балет Малого оперного театра нуждался в профессиональном, энергичном и внутренне организованном руководителе. Именно таким был Фенстер, когда возглавил труппу и представил на суд зрителей первую послевоенную балетную премьеру.

Балет М.И. Чулаки¹⁸² «Мнимый жених» - одна из самых ярких, удачных постановок на сцене Малого оперного театра. На нее широко откликнулась пресса, воздав должное и музыке, и хореографии, и сценическому оформлению.

Изучение архивных материалов, материалов периодической печати, сбор сведений, рассеянных по различным изданиям и беседы с исполнителями позволили восстановить историю создания выдающегося спектакля и произвести описательную реконструкцию.

Когда зародился замысел балета, кому он принадлежал, точно не известно. С определенностью можно лишь утверждать, что работа над спектаклем началась еще в предвоенное время. Об этом свидетельствовала в своих воспоминаниях Т.Г. Бруни. Она же рассказала и о тех, кто был причастен к началу работы над спектаклем: «Для создания либретто и оформления спектакля по пьесе К. Гольдони «Слуга двух господ»¹⁸³ были приглашены братья Коломойцевы»¹⁸⁴. Имена эти ныне забыты. Однако кое-что удалось узнать об этих людях.

¹⁸¹ «Гщетная предосторожность», поставленная Лопуховым в эвакуации 1 мая 1944, «Фадетта» Л. Лавровского, возобновленная Фенстером 20 января 1945, «Сказка о попе и работнике его Балде» - балет В. Варковицкого возобновили Г. Исаева и В. Тулубьев 1 марта 1945; одноактный балет «Итальянское каприччио» на музыку П.И. Чайковского поставила О.Г. Иордан 3 июля 1945 г.

¹⁸² Чулаки Михаил Иванович (1908 – 1989), русский композитор

¹⁸³ Гольдони (Goldoni) Карло (1707 – 1793), итальянский драматург, реформатор ит. театра. «Слуга двух господ» (“Il servitore di due padroni”, также – “Arlecchino servitore”), комедия в 3 д. К. Гольдони.

Павел Коломойцев (1908 – 1942) был кинорежиссером, работавшим сначала на Киевской киностудии, а затем на Ленинградской киностудии Малых форм, где поставил остро-сатирическую комедию «Преступление и наказание» по сценарию М. Зощенко. Современный историк кино пишет об этой работе: «Фильм интересен режиссурой Павла Коломойцева... Судя даже по одному “Преступлению и наказанию”, это был человек не просто профессиональный, но, бесспорно, очень одаренный. Он мог бы стать замечательным кинокомедиографом...»¹⁸⁵.

Первого января 1941 года студия Малых форм прекратила свое существование, и Павел Коломойцев остался не у дел. Весьма возможно, что он пытался сменить род деятельности. Может быть, тогда и зародилась у него мысль о постановке балета по пьесе Гольдони. Искрометность, острота драматургических положений, свойственная итальянскому драматургу, соответствовала комедийной природе его таланта.

Коломойцев написал сценарий. Нами найден документ, свидетельствующий о том, что либреттисту Павлу Коломойцеву был выплачен гонорар в размере 2000 рублей¹⁸⁶.

Из беседы автора с дочерью Т.Г. Бруни В.Г. Коршиковой узнаем, что к работе приступил и молодой художник Анатолий Коломойцев¹⁸⁷ (1916 – 1942), которого Т.Г.Бруни опекала, помогая ему в первых театральных опытах. Им было сделано несколько эскизов к спектаклю. Это было не первое его обращение к музыкальному театру. К тому времени он успел оформить два балета: «Ночь перед рождеством» и «Сказка о попе и работнике его Балде»¹⁸⁸.

¹⁸⁴ Факты биографии П.А. Коломойцева любезно сообщены сотрудником сектора кино РИИИ А.М. Загулиным.

¹⁸⁵ Филиппова А. Михаил Зощенко: «В кино надо иметь связи» // Советский экран. 1990. № 1. С.27.

¹⁸⁶ Промфинплан на 1943 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Ед.хр. 125. Л.7.

¹⁸⁷ Из беседы автора с дочерью Т.Г. Бруни Коршиковой В.Г. 26 февраля 2004 г.

¹⁸⁸ «Ночь перед Рождеством», балет в 3 д. Комп. Б.Асафьев, балетм. В. Варковицкий, художник А. Коломойцев. Премьера в театре оперы и балета им. С.М. Кирова в 1938 г. (спектакль хореографического училища);

Определен был и композитор спектакля. В одном из протоколов заседаний художественного совета Малого оперного театра читаем: «Следующая работа композитора Чулаки над балетом по пьесе Гольдони (либретто П. Коломойцева)»¹⁸⁹.

Меньше чем через месяц на заседании художественного совета утверждался репертуарный план театра, в который был включен балет Чулаки¹⁹⁰. Примечательно, что имени балетмейстера в этом документе не значилось. Очевидно, вопрос в дирекции еще не был решен.

Когда же причастным к балету стал Фенстер? Обсуждалась ли его кандидатура с самого начала – неизвестно. Осмелимся предположить, что замысел спектакля интересовал его. Во всяком случае, С.К. Шеина свидетельствует, что в то время часто видела Бориса Александровича в обществе Коломойцева. И даже «было ощущение, что он (*Коломойцев – О.Б.*) все время стремился к общению с Борей»¹⁹¹: весьма возможно, что либреттисту был симпатичен талант молодого хореографа.

Начавшаяся война прервала работу. Братья Коломойцевы ушли на фронт и в 1942 г. погибли под Ленинградом.

В эвакуации спектакли продолжали идти на крошечной сцене «Зеленого театра на базаре». Труппа работала в условиях, лишенных минимальных производственных удобств. Несмотря на это, театр не оставил мысли о постановке балета по пьесе Гольдони. Вместе с труппой в эвакуации находился и М.И. Чулаки.

Когда композитор приступил к сочинению музыки нового балета, он уже был автором ряда опусов: произведений для фортепиано, скрипки, виолончели,

«Сказка о попе и работнике его Балде», балет в 4 д. Комп. М. Чулаки, либретто Ю. Слонимского по одноименной сказке А.С. Пушкина, балетм. В. Варковицкий. Премьера в Малом оперном театре 9 февраля 1940 г..

¹⁸⁹ Протокол заседания художественного совета Малого оперного театра от 22 апреля 1941 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф.290. Оп. 1. Ед. хр. 106. Л.6.

¹⁹⁰ Там же. Л. 11.

¹⁹¹ Из беседы автора с С.К. Шеиной 4 апреля 2006 г.

оратории, клубной оперы, балета-пантомимы. В 1933 г. композитор закончил крупное симфоническое произведение «Концерт для оркестра», на сцене Малого оперного театра шел упомянутый выше балет «Балда», в котором, по словам В.М. Богданова-Березовского, «раскрылись интересные черты творческой индивидуальности Чулаки, как композитора театрального <...> Театральны приемы сочетания описательности и действенности в музыкальной обрисовке сценических ситуаций»¹⁹².

Здесь, в Чкалове, композитор работал над партитурой балета. Местная печать время от времени информировала о ходе этой работы. Так, газета «Чкаловская коммуна» в августе 1944 г. упомянула о том, что «композитор Чулаки работает над балетом «Беатриче» для Ленинградского Малого оперного театра»¹⁹³. Из этой заметки мы узнаем о том, что первоначально балет носил имя главной героини спектакля. Несколько позднее газета «Сталинец» объявляла: «новый балет композитора Чулаки недавно завершён в Чкалове»¹⁹⁴. Забегая вперед, укажем на то, что это сообщение было несколько преждевременным.

В сезоне 1945-46 г. в театре шла параллельная работа над двумя разноплановыми произведениями: к постановке готовились первая часть оперы С.С. Прокофьева «Война и мир»¹⁹⁵, и балет М.И. Чулаки «Мнимый жених».

Выбор спектаклей понятен. Опера Прокофьева была созвучна тем чувствам, которые испытывал народ-победитель. Закономерен был и выбор балета. Комедия К. Гольдони «Слуга двух господ» как нельзя лучше отвечала требованию времени и была созвучна всеобщему настроению оптимизма. Не случайно в театре им.

¹⁹² Богданов-Березовский В. «Поиски нового. Рассказы о творческом пути»

¹⁹³ Отзывы и рецензии на спектакли 1944 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф.290. Оп.1. Ед.хр. 133. Л.91.

¹⁹⁴ Там же.

¹⁹⁵ «Война и мир», первая часть оперы в 8 к. Комп. С.С. Прокофьев, либретто С. Прокофьева и М. Мендельсон по одноименному роману Л.Н. Толстого. Дирижер С.А. Самосуд, Постановка Б.А. Покровского, худ. В. Дмитриев, кост. Т. Шор. Премьера в Малом оперном театре 12 июня 1946 г..

С.М. Кирова шла работа по созданию светлой и поэтичной «Золушки»¹⁹⁶ С.С. Прокофьева. (Премьера этого балета состоялась на месяц позже «Мнимого жениха»).

В декабре 1944 г. были намечены временные контуры репетиционно-постановочной работы и даже срок сдачи спектакля. Из комитета по делам искусств пришел приказ: «Утвердить Малому оперному театру следующий репетиционный план на второе полугодие 1945 г.: <...> ”Мнимый жених”, музыка Чулаки, срок выпуска – сентябрь»¹⁹⁷. Однако театр не укладывался в намеченные планы. Следующий приказ отодвигал дату постановки на декабрь 1945 г.¹⁹⁸.

Имя Фенстера, как балетмейстера предстоящей премьеры встречается лишь в документах, датированных декабрем 1945 г.¹⁹⁹.

Работая над «Мнимым женихом», Фенстер вновь встретился с Т.Г. Бруни. Круг излюбленных тем и образов художницы был довольно определенным. Ее привлекали сюжеты, в которых доминировали лирическое начало, легкий юмор, незлая ирония. Фенстер тяготел к тому же.

«Мне кажется, что у каждого театрального художника есть “свой” режиссер, с которым он одними глазами видит мир, театр, жизнь. Наверное, многим из нас так никогда и не удастся встретить этого режиссера, но я принадлежала к числу счастливых – для меня этим режиссером был Фенстер»²⁰⁰.

Создавая балет, они многое придумывали вместе. Бруни принимала участие в работе над либретто, входила во все мелочи постановки. Иногда балетмейстер просил художницу нарисовать ему поддержку, или какую-нибудь группу. Вспоминая о том времени, Бруни писала: «Работая вместе, мы ни разу не

¹⁹⁶ «Золушка», балет в 3 д. Комп. С. Прокофьев, либретто Н. Волкова по сказке Ш. Перро, балетм. К. Сергеев, худ. Б. Эрдман. Премьера в театре оперы и балета им. С.М.Кирова 8 апреля 1946 г.

¹⁹⁷ Приказ комитета по делам искусств при СНК СССР от 14 апреля 1945 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф.290. Оп. 1. Ед. хр. 131. Л.3.

¹⁹⁸ Там же. Л.7.

¹⁹⁹ Там же. Л.8.

²⁰⁰ Бруни Т. [Воспоминания о балетмейстере]. Машинопись // Личный архив С.К. Шеиной.

повздорили <...> Мы без конца говорили о танце, обсуждая встававшие перед нами проблемы и находя их решение»²⁰¹.

Бруни и Фенстера связывали общность взглядов, одинаковое понимание природы балетного искусства, единая театральная вера, и это определяло характер поставленных ими в будущем балетов.

С композитором работа шла не так дружно. Хотя премьера была перенесена на декабрь 1945 г., до выпуска спектакля было далеко. В одном из протоколов читаем: «Подготовка «Мнимого жениха» - сообщал директор театра на очередном заседании 20 декабря 1945 г. – идет в очень замедленных темпах. Выпуск этого балета намечен еще на осень 1945 г., но до сих пор музыкальная сторона еще не готова и партитура обещана только через месяц. Что касается постановочной части, то она определила творческую бригаду и у нее как по линии декораций, так и костюмов все готово»²⁰².

Чулаки продолжал работу над балетом вплоть до 1946 г. Что было причиной задержки в работе композитора? Ведь чкаловские газеты еще в 1944 г. писали о том, что партитура завершена. Может быть, неверна была информация, просочившаяся в печать, или, закончив свой опус, Чулаки был им неудовлетворен? Думается, причина заключалась в другом.

Композитор писал музыку на либретто П. Коломойцева, которое было основательно переработано Фенстером. К сожалению, нам не удалось обнаружить коломойцевский вариант сценария. Но уже одно то, что было изменено первоначальное название балета, свидетельствовало о том, что вместо лирической героини Беатриче на первый план выдвинулся Труффальдино, с которым связано буффонное начало. Вот почему имя Фенстера появилось в афише в качестве второго сценариста. Разумеется, партитура Чулаки по своей стилистике не соответствовала новому варианту либретто. Это в свою очередь потребовало от

²⁰¹ Бруни Т. О моем друге Борисе Фенстере

²⁰² Протокол заседания художественной коллегии при директоре Малого оперного театра от 20 декабря 1945 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф.290. оп. 1. Ед.хр. 138. Л.4.

композитора дополнительной работы. Обида на Фенстера осталась у него навсегда, ее отзвук находим в воспоминаниях Чулаки: «Хореограф придал балету совсем иную, не свойственную произведению направленность – превратил лирический балет-комедию в буффонаду, обнажив условность приемов в манере комедии *dell' arte*, подчеркивая невсамделишность переживаний героев. Что касается несоответствия музыке, то его устранили путем купюр, перестановок, несообразных темпов»²⁰³. Возможно, этим и объясняется затянувшаяся работа композитора над партитурой.

Сценические репетиции и оркестровые корректуры начались лишь в феврале. К ним Фенстер приступил, тщательно продумав весь спектакль, создав подробную экспликацию.

С.К. Шеина вспоминает об удивительно благожелательной и по-настоящему творческой атмосфере. Она отмечает необычайную легкость работы с Фенстером. «Будучи великолепным репетитором, он никогда не торопил актера, а старался заставить быстрее работать его воображение. Сам он очень образно умел показать ту или иную сцену, но никогда не требовал, чтобы его копировали, а помогал актеру самому найти правильную линию поведения»²⁰⁴.

Интеллигентность балетмейстера, умение организовать творческий процесс, четкое и ясное понимание своих задач и задач коллектива способствовали обстановке поиска и заинтересованности будущим спектаклем.

При всей строгости к организационной стороне процесса, Фенстер, тем не менее, всегда давал артистам возможность высказывать свои соображения по спектаклю. И даже иногда спорил с ними, отстаивая свою позицию. Фенстер считал, - говорила Н.Р. Мириманова, - что актер – это соавтор спектакля. Он задавал пластическую мысль, подсказывал, что именно тут нужно, но позволял актеру найти решение самому. Фенстер «вынимал» из актера индивидуальное

²⁰³Чулаки М. Живые в памяти моей: Встречи. Воспоминания. Юморески. М. 1990. С.122.

²⁰⁴ М. Мазун, Г. Пирожная, В. Розенберг, В. Станкевич, Л. Сафронова, С. Шеина, В. Зимин, Ю. Литвиненко, В. Тулубьев, Н. Филипповский. Воспоминания о балетмейстере (машинопись) // Личный архив С.К. Шеиной

преломление того, что он хотел бы видеть»²⁰⁵. В таком подходе к артисту, к его роли в создании спектакля, сказались годы учения у В.Н. Соловьева, напрямую связывавшего деятельность режиссера с индивидуальностью актера.

Стремление к жизненной правде было основой творчества Фенстера, поэтому его балеты, и «Мнимый жених» в их числе, требовали от актера умения мыслить, проникать в сложный драматический образ.

За несколько дней до премьеры состоялся общественный просмотр. В зале присутствовала комиссия по приему спектакля. Ее составили корифеи драматической сцены, известные композиторы, маститые театроведы. На последовавшем обсуждении балета члены комиссии высоко оценили проделанную работу всего творческого коллектива.

Премьера прошла с большим успехом. Всем было ясно: спектакль являл собой зрелище подлинно театральное, живое, стремительное, завораживающее игрой цвета, непринужденностью пластики, сменой ритмов и настроений.

Спустя несколько дней после премьеры, в Ленинградском отделении Всероссийского Театрального Общества состоялось ее обсуждение. В одном из протоколов читаем: «В практике Ленинградского отделения Всероссийского театрального общества это был единственный случай, когда после премьеры балета «Мнимый жених» руководство ВТО до всяких обсуждений и рецензий послало телеграмму театру за подписями Ю.М. Юрьева, Е.И. Тиме и М.О. Янковского²⁰⁶, в которой поздравило участников спектакля с интересной, свежей и молодой работой. И это было продиктовано не непосредственным эмоциональным ощущением от спектакля, которое на следующий день может быть пересмотрено, а явлением значимости этого спектакля <...>»²⁰⁷.

²⁰⁵ Из беседы автора с Н.Р. Миримановой 11 июня 2006 г.

²⁰⁶ Юрьев Юрий Михайлович (1872 – 1948), русский драматический артист
Тиме Елизавета Ивановна (1884 — 1968), русская драматическая актриса
Янковский Моисей Осипович (1898 – 1972), музыковед, критик, педагог

²⁰⁷ Стенографический отчет обсуждения постановки балета «Мнимый жених» в Ленинградском отделении ВТО 27 апреля 1946 г. // Музей Михайловского театра

Балет был выдвинут на Сталинскую премию и получил ее. Приехавшая из Москвы комиссия, среди членов которой были Ю.А. Завадский, С.М. Михоэлс, А.Б. Гольденвейзер²⁰⁸, Л.М. Лавровский, - составила самые благожелательные отзывы о спектакле, как об одном из ярких проявлений искусства.

Спектакль имел долгую сценическую жизнь, знал вторую редакцию²⁰⁹ и сохранился в памяти как исполнителей, так и благодарных зрителей.

По силе комизма, по стремительности движения, по остроумию и темпераменту, пьеса Гольдони является одной из лучших среди других шедевров великого итальянского драматурга.

При создании либретто текст этого произведения неизбежно подвергся трансформации. Невозможно, да это и не нужно было воспроизводить буквально все хитросплетения гольдониевского сюжета на балетной сцене.

Сценаристы довольно сильно изменили интригу пьесы: героиней стала Беатриче, которая, переодеваясь в мужской костюм, отправлялась на поиски своего возлюбленного. Приключения этого «мнимого жениха» и занимали центральное место в спектакле.

Состав действующих лиц балета претерпел незначительные изменения в сравнении с пьесой Гольдони: в либретто отсутствует Бригелла, хозяин гостиницы, слуга Панталоне и слуга в гостинице. Зато введен в сценарий брат Беатриче Распони – Федерико, который лишь упомянут в тексте и его друг Флориндо.

Постановщики создали оригинальное хореографическое произведение, решенное в стилистике комедии *dell' arte*²¹⁰. В том же ключе оформила спектакль

²⁰⁸ Завадский Юрий Александрович (1894 – 1977), режиссер, актер, педагог, театральный деятель

Михоэлс Соломон Михайлович (наст. фам. – Вовси), (1890 – 1948), актер, режиссер
Гольденвейзер Александр Борисович (1875 – 1961), пианист, педагог, композитор

²⁰⁹ Во второй редакции балет носил название «Слуга двух господ». Комп. М. Чулаки, балетм. Н. Боярчиков. 1976 г. Малый оперный театр.

²¹⁰ *Commedia dell' arte*, комедия масок – вид итальянского театра, спектакли которого создавались методом импровизационной игры.

и Бруни. Солнечный насыщенный колорит, игра контрастов цвета и света усиливали общий праздничный характер спектакля.

В создании сценического оформления в балете «Мнимый жених» Бруни «стремилась достоверно воспроизвести Венецию эпохи Гольдони. Но вместе с тем, она борется с тяжеловесностью и статикой в оформлении, изгоняя бытовую определенность и этнографическую точность»²¹¹.

Как всякий художник большой культуры Бруни просмотрела и прочитала все, что касалось Гольдони, Венеции и комедии *dell' arte*. «Начитаешься Ренье²¹², я бредила Венецией»²¹³ - писала художница в своих воспоминаниях.

Создателей балета интересовал вид старинного театра, где когда-то ставили комедии великого итальянца. Они стремились создать в оформлении намек на сцену театра Палладио, в котором все спектакли проходили на фоне одного и того же архитектурного пейзажа. У Бруни эта форма заменена приемом «архитектурного обрамления»: постоянный портал отсутствует, но почти во всех картинах на кулисах даны изображения каких-нибудь строений или их фрагменты.

Исходными данными для колористического решения костюмов служили сочетания цветов, характерных для итальянской живописи XVIII века. Костюмы «драматических героев» (Беатриче, Флориндо) были исполнены в эффектных контрастах белого, красного, черного. Их робким антиподам – Клариче и Сильвио – принадлежали нежные, словно размытые тона одежды. Демократичность двух народных героев – Труффальдино и Змеральдины подчеркивала веселая пестрота их костюмов.

Задумывая балетный спектакль, Фенстер всегда стремился четко определить его жанр. Так, в «Мнимом женихе» он утверждал жанр комедии положений.

²¹¹ Дрозд Т. Роман ее жизни // Советский балет. 1984. № 4. С. 32. Далее: Т. Дрозд. Роман ее жизни.

²¹² Ренье (Regnier), Анри Франсуа Жозеф де (псевд. Hugues Vignix) (1864 – 1936), франц. поэт, критик, эссеист.

²¹³ Бруни Т. О моем друге Борисе Фенстере

Изящный, стройный сюжет развивался в череде отточенных эпизодов, забавных ситуаций, внезапных актерских реплик, похожих на импровизацию.

Характерная для итальянской комедии *dell' arte* и положенная в основу драматургии Гольдони импровизация давала полный простор для проявления актерской выдумки, изобретательности, фантазии. Этими качествами, свойственными творческой манере автора «Слуги двух господ», мастерски воспользовались авторы балета. Фенстер в своем спектакле показал зрителям галерею оригинальных портретов, чьи индивидуальные характеристики поражали необычностью найденных красок.

Постановщики стремились к тому, чтобы спектакль был с начала до конца пронизан неуклонно развивающимся сквозным действием. Немногочисленные дивертисментные эпизоды, как правило, были лишены самодовлеющего значения; они задумывались как некий красочный фон, на котором более рельефно выступают основные персонажи в их взаимосвязи и развитии.

Балетмейстер искал индивидуализированные танцевальные характеристики для каждого участника балетного спектакля. Именно через танец, в его органической связи с пантомимой должны были раскрыться внутренняя сущность образов и сюжет «Мнимого жениха».

Лирико-романтическая тема, воплощенная в двух парах – Беатриче и Флориндо, Клариче и Сильвио – переплетается в спектакле с комедийным началом, носителем которого являются Змеральдина и Труффальдино.

Как и должно быть в комедийном спектакле, «Мнимый жених» - спектакль актеров. Удача Малого оперного театра заключалась, кроме прочего, и в том, что он сумел показать зрителям целый ряд одаренных танцовщиков и танцовщиц. Комедийный балет Чулаки-Фенстера требовал от исполнителей виртуозной техники и большого актерского мастерства.

Действие первое

Картина первая

Спектакль открывался интермедией. На занавесе, обрамленном причудливым орнаментом, был изображен элегантный силуэт мужчины в черном камзоле, подбитом красным атласом, в плаще и ботфортах. Такая заставка являлась своего рода символом спектакля, что сразу же сообщало исторический адрес действия.

На просцениуме шли приготовления к серенаде, которую Флориндо готовился исполнить в честь любимой Беатриче. Он стоял в окружении музыкантов. Башенные часы били полночь. Проверив время на брегете (эта бутафорская деталь – остроумная находка постановщиков – еще не раз появится в спектакле по ходу действия и сыграет свою заметную роль), Флориндо вместе с музыкантами направлялся в сад Распони к балкону возлюбленной.

Поднявшийся занавес открывал новую картину. На черном фоне серебристые узоры рокайльной решетки, вторящие им контуры листвы и балюстрады лестницы, едва намеченная крупная кладка стен – таким представал ночной сад Распони, где Флориндо, с несколько наигранным пафосом, «пел» серенаду своей возлюбленной Беатриче. Музыка представляла собой стилизацию под серенаду былого времени, в которой присутствовали сегидильная ритмическая основа и певучая тема. Неожиданным и в то же время характерным был конец серенады: громкий, короткий и стремительный пассаж. Таким образом, задавался тот тон остроумной и ненавязчивой шутки, в которой и пойдет все последующее действие балета.

В саду происходило свидание героев. Беатриче появлялась на балконе в белом воздушном платье, стремительно сбегала по лестнице и бросалась в объятия своего возлюбленного. Бурная встреча переходила в лирический дуэт, полный любви и тревоги, – ведь влюбленные встречались тайно.

По ритму аккомпанемента выход героини напоминал тарантеллу. Прием полиритмии, примененный здесь композитором, создавал ощущение беспокойства, как будто кто-то торопливо бежал, опасаясь преследования. Быстрые арпеджио сочетались с движениями Беатриче, платье которой мелькало то в пышной зелени парка, то между колонн.

Собственно хореографическое действие спектакля и начиналось с романтического адажио, построенного на классической основе. Высокие поддержки и полетные арабески в разных ракурсах призваны были передать взволнованность чувств молодых влюбленных, раскрывать их душевный подъем. Это была лирическая музыка, кантиленная, с размеренной и небыстрой пульсацией в аккомпанементе. Но по ходу развития дуэта возрастала сила звучности, следовала музыкальная кульминация и затем – успокоение.

Было продумано и световое оформление картины. «Прожектор выхватывал из темноты изящную фигуру Беатриче. Все в ней было значительно. Позы в адажио с Флориндо приобретали красивую завершенность. Мягким, певучим движением танцовщица выносила вперед ногу, наклоняла корпус, словно растворяя танец в воздухе южной ночи»²¹⁴ - писал рецензент о первой исполнительнице партии Беатриче – Галине Кирилловой. В конце дуэта Беатриче дарила Флориндо свой портрет.

Неожиданный приход Федериго Распони – брата Беатриче, прерывал любовное свидание. Танцевальная сцена уступала место динамичной пантомиме. Беатриче успевала спрятать возлюбленного под плащом. Федериго, подозревая неладное, срывал с сестры плащ, но Флориндо успевал спрятаться в садовой бочке. Рассерженный Федериго несколько успокаивался, но, к несчастью, у Флориндо громко заиграл брегет. Дерзкий ночной посетитель был обнаружен. Испуганные

²¹⁴Нехендзи А. Балету тридцать пять лет // Ленингр. гос. ордена Ленина академический Малый театр оперы и балета. 1968. С. 123. Далее: Нехендзи А.М. Балету тридцать пять лет.

влюбленные бросались к ногам Федерико и покорно просили благословить их. Но тот приходил в ярость, обнажал шпагу и требовал, чтобы Флориндо защищался. Вспыхивал поединок. На помощь Распони сбегались слуги. Вот как описывала Бруни происходящее на сцене: «Комедийный строй балета не позволял этому эпизоду стать драматическим. Музыканты, игравшие серенаду, ввязывались в драку, поставленную в традициях хорошей итальянской буффонады: кувыркались друг через друга, сбрасывали с себя мешавшие детали костюма, окунали Федерико в бочку с водой и в конце сцены убивали его ударом... контрабаса по голове»²¹⁵.

Слуги уносили убитого Федерико. Сторонники Флориндо скрывались. Одинокó звенел брегет, забытый на земле. Беатриче, надев на себя плащ и взяв шпагу брата, принимала несколько характерных фехтовальных поз, затем поднимала брегет и убегала в поисках исчезнувшего возлюбленного.

Вся описанная выше сцена – драматургическая находка постановщиков, ибо у Гольдони пьеса лишена экспозиции. В балете она выросла из вскользь брошенных нескольких реплик Панталоне: «Ведь если бы не умер в Турине синьор Федерико Распони <...> а, как вам известно, дочь моя была просватана за него <...> Его, беднягу, убили ночью <...> из-за сестры <...>. Удар был такой, что он больше не поднялся»²¹⁶.

Таким образом, коротенький рассказ о дуэли Флориндо и Федерико был превращен в большой пролог, который в активной и действенной форме экспонировал драматургическую завязку балета: одна фраза в монологе разворачивалась в целую картину.

²¹⁵ Бруни Т. О моем друге Борисе Фенстере

²¹⁶ Карло Гольдони. Комедии. Карло Гоцци. Сказки для театра. Витторио Альфьери. Трагедии. Библиотека Всемирной Литературы. Серия первая. Том 51. М. 1971. С. 38.

Картина вторая. «В порту Венеции».

Эта картина требовала от художника создания у зрителя ощущения простора, т.к. в ней преобладали массовые танцы. Бруни нашла замечательное по композиции решение: она оставила сцену практически пустой, вместе с тем ярко и красочно передала колорит большого оживленного порта. Собственно, море не было изображено, оно обозначалось лишь узкой синей полосой у самого задника. А над ним простиралось огромное розовато-жемчужное небо. Этот основной цветовой аккорд декорации был призван уравновесить своими размерами широко открытый планшет сцены. Намеченные акварельными мазками архитектурные детали и чуть выдвинутые из кулис роостры кораблей своей относительной материальностью, массивностью как бы удерживали с обеих сторон эти два декоративных пятна. В глубине сцены художница поместила статую Нептуна с трезубцем в руке – символ Венеции, «царицы Адриатики». На кулисах – лишь намек на абрисы множества кораблей и каких-то строений, но возникало полное впечатление богатого портового города, напоенного теплым влажным воздухом и летящим с моря свежим ветром.

Созданный художником образ полностью раскрывался, когда сцена заполнялась веселой пестрой толпой в ярких костюмах, эффектно выделяющихся на светлом фоне неба. Здесь продавцы цветов и фруктов, купцы, матросы. Проходили дамы в сопровождении слуг, уличные мальчишки сновали среди толпы.

Центральное место в этой картине занимала тарантелла. Композитор Чулаки сделал тарантеллу сквозной музыкальной темой, подойдя особенно чутко «<...> к стихии народного итальянского танца. Кружащиеся, подпрыгивающие вихревые ритмы сальтареллы и фриульской «форланы» насыщают собою многие народные сцены <...> А тарантелла становится своего рода центром всего балета, открывая массовку второй картины, как бы излучающую динамику и энергию

всей пьесы, тот темп, который предопределяет живое развитие интриги»²¹⁷. Тарантеллу танцевали восемь кордебалетных пар с солистами. Этот зажигательный танец строился на характерных движениях итальянского народного танца.

Неожиданно через всю толпу летел, переворачиваясь и кувыряясь, Труффальдино, которого вытолкали в шею из какого-то дома за очередную проделку. Он голоден. Жалобные и плаксивые, в тоже время чуть шуточные интонации гобоя рисовали настроение героя. Но долго горевать Труффальдино не мог. Ловкий, находчивый, плутоватый, и при этом обаятельный малый стал забавлять толпу фокусами. Он ловко проделывал руками какие-то причудливые движения: вот схватил макароны с тарелки зазевавшегося туриста, через секунду вместо макарон вытащил изо рта цветную ленту под общий смех толпы. А еще через секунду закружился в танце под аккомпанемент двух тамбуринов. Здесь необходимо еще раз напомнить о том, что балет решался в стилистике комедии *dell' arte*. Постановщики спектакля довольно последовательно проводили эту линию. Пример тому – вышеописанная сцена с фокусами Труффальдино, где использованы приемы буффонады. Как известно буффонада воплощалась в «лацци» (ит. – *L'atto* – т.е. действие, а лацци – мн. число того же слова). Лацци представляют собой не только буффонный трюк, имевший целью рассмешить зрителя, но так же звено в организме спектакля. Наиболее характерными были лацци с макаронами. Об этом подробно говорит Дживелегов А.К. в своем труде «Итальянская народная комедия».

В созданной Фенстером партии Труффальдино поражало сочетание виртуозности танца с выразительной актерской игрой. Ритмически острый хореографический рисунок роли соединял элементы классического и характерного танца, а также приемы гротеска.

²¹⁷ Богданов-Березовский В. Мысли о советском балете // «Мнимый жених». Балет в 3-х действиях. Музыка М.И. Чулаки. Л. 1946. С. 20-21. Далее: Богданов-Березовский В.М. Мысли о советском балете.

Музыкальная экспозиция образа Труффальдино дана в двух планах: «плутовской и ловкой игры (подвижное скерцо с солирующим кларнетом-пикколо) и энергичного и смелого натиска (основная тема, снабженная ремаркой «risoluto», т.е. решительно)».²¹⁹

В роли Труффальдино выступили два артиста – Николай Зубковский²²⁰, танцовщик театра им. С.М. Кирова, и Виктор Тулубьев. Для обоих исполнителей эта партия стала звездным часом. Первый и второй составы не дублировали друг друга. Каждый вносил в свою роль много индивидуального, вплоть до настоящего «разночтения» образа. Не изменяя мизансцен, прибегая лишь к различной акцентировке отдельных па, пируэтов, жестов, к своеобразной мимической и эмоциональной «подкраске» роли, они создали два разных облика одного и того же героя. Зубковский рисовал сметливого, по-жонглерски ловкого, живого, нервного, острого в жестах «мастера на все руки», прекрасно обделывающего свои делишки. Тулубьев был угловатее в движениях, он выглядел порой простоватым и доверчивым, а порой лукавым подростком из народа.

Большинство рецензий было посвящено Зубковскому, исполнившему эту роль на премьере. Тулубьеву же уделялось довольно мало внимания, несмотря на то, что незаурядная творческая индивидуальность артиста ярко проявилась в создании образа народного героя, каким является Труффальдино и в пьесе, и в балетном спектакле. В эту роль Тулубьев вложил весь свой искрящийся веселый талант, тонкий юмор.

О партии Труффальдино в исполнении Зубковского рецензент спектакля писал как о «самой оригинальной и совершенной во всем его репертуаре»²²¹. Здесь действительно воочию раскрылся его многогранный талант. Юркий, чуть ниже среднего роста, он обладал довольно складной фигурой. Натренированность хорошо развитого тела позволяла

²¹⁹ Богданов-Березовский В.М. Мысли о советском балете. С. 21.

²²⁰ Зубковский Николай Александрович (1911 – 1971), танцовщик, педагог, хореограф

²²¹ Давыдов И. Заслуженное признание // Ленинградская правда. 24 апреля 1948 г. С.3. Далее: Давыдов И. Заслуженное признание.

танцовщику свободно справляться с любыми техническими сложностями и неожиданными танцевальными комбинациями.

В лице Фенстера Зубковский нашел чуткого и отзывчивого хореографа. Их совместная работа проходила в тесном творческом контакте. Они, что называется, чувствовали друг друга. Зубковский говорил, что «Фенстер – это просто клад»²²².

Сохранились некоторые свидетельства об этом периоде времени. Вот одно из них: «Фенстер и Зубковский работали очень много – вспоминала участница премьеры Г.И. Исаева, - и, на мой взгляд, балетмейстер «победил» танцовщика: он доказал, что точно понимает его индивидуальность и верно ее использует. Коля впервые, по-моему, попал под «власть» балетмейстера, поверил в него, подчинился его воле. Добиться этого Фенстеру было непросто <...> Коля был самостоятельным художником. Если его что-то не устраивало в предложенном постановщиком материале, он не принимал его, менял, предлагал свои решения. Порой на репетициях он буквально “вымучивал” своими поисками и пробами балетмейстера, но в итоге выигрывали оба»²²³.

К этому добавим, что, на обсуждении балета, проходившем за несколько дней до спектакля, некоторых музыкантов и театроведов не устроила трактовка Зубковским этой роли. Были высказаны претензии о некоторой перегруженности отдельных движений, о том, что артист иногда переигрывал, нередко грешил повтором однообразных движений, излишне порой комиковал. Предлагалось учесть все эти замечания²²⁴. И только И.Д. Гликман²²⁵ был не согласен с упреками, высказанными в отношении Труффальдино – Зубковского. В своем выступлении он подчеркнул: «Это тип

²²² Беседа автора с Н.А. Кургапкиной 3 марта 2005 года

²²³ Исаева Г. В Малом оперном // Николай Зубковский. Статьи и воспоминания о Зубковском. Творческое наследие. – СПб. 1993. С. 51. Далее: Исаева Г. Зубковский

²²⁴ Протокол обсуждения балета «Мнимый жених» в Малом оперном театре // ЦГАЛИ. Ф.290. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 5. Далее: Протокол обсуждения балета.

²²⁵ Гликман Исаак Давыдович (1912 – 2003), театровед, литературовед

кипучего, веселого балагура. Зубковский это подчеркивает, и в этом есть смысл. Им все найдено и в танце, и в пантомиме».²²⁶

Вернемся к описанию спектакля. Внимание толпы переключалось на женскую фигуру, закутанную в платок, которая проворно сбегала с моста на площадь, преследуемая толпой матросов.

Стремительная цепь *chaine*, остановка, артистка раскрывала платок, потом расстилала его перед собой на полу, и начинала танец, входя на центр этого платка. Все замирали. Танец состоял из двух частей: первая – медленная, со змеевидными движениями рук, по настроению напоминая своеобразное колдовство, некое священнодействие; вторая часть была быстрой, в духе экстатической стихийной восточной пляски. «Исключительно яркое впечатление оставляет Н. Мириманова в танце восточной уличной танцовщицы. С момента появления на сцене она буквально приковывает к себе внимание зрителя, покоряя его вдохновением огненной пляски. Горящие глаза, извивающиеся руки и торс, упругая пластичность движений наполнены трепетом громадного внутреннего темперамента»²²⁷.

Поначалу постановщиками спектакля было принято решение не давать ни одного вставного номера, но из-за «высокого качества исполнения артистки Миримановой», представлявшей собой «исключительное явление в характерном танце»²²⁸, сделали исключение и создали для нее роль Уличной танцовщицы. Этим танцем отдавалась дань старому классическому балету, где вставные номера не были редкостью.

На опустевшей площади оставался один Труффальдино. Его одиночество прерывала служанка Змеральдина в сопровождении четырех кавалеров. Ее костюм состоял из легкой белой блузы, черного шнурованного корсажа и пышной полосатой юбки. В руках –

²²⁶ Протокол обсуждения балета. Л. 6.

²²⁷ Габович М. «Мнимый жених». Премьера в Малом оперном театре // Михаил Габович. Статьи. Воспоминания о М.М. Габовиче. М. 1977. С. 93.

²²⁸ Протокол обсуждения балета. Л. 6 об.

корзиночка. Легкий, игривый и виртуозный танец был построен на классической основе с элементами гротеска. Там было много острых комических движений. Например: *assemble* с наклоном корпуса вперед при выходе на порхающую мелодию вальса.

В этой партии выступили две танцовщицы Г. Исаева и В. Розенберг. Обе актрисы рисовали образ по-своему, в соответствии с трактовкой роли своего партнера. Исаева выступала в паре с Зубковским, Розенберг – с Тулубьевым.

Исаева появлялась в облике миловидной и простоватой девушки. Артистка вносила в свое исполнение присущие ей жизнерадостность, мальчишеский задор и лукавый юмор. Она создала сочный и яркий образ бойкой и разбитной служанки, наделенной огромной энергией, быстрым, живым умом и кокетливой грацией. Богданов-Березовский при этом отмечал, что Исаева была «чуть-чуть жеманна и подчас “сбивалась” на тон французской субретки»²²⁹.

В трактовке Розенберг Змеральдина – обаятельная маленькая плутовка, хохотунья и пересмешница. У нее зажигательный темперамент, ее эмоции проявлялись внезапно и бурно. Исполнение Розенберг отличалось непосредственностью и искренностью. Она была характернее, простонароднее, живее в сравнении с Исаевой.

Отбиваясь от ухаживаний своих обожателей, Змеральдина сталкивалась с Труффальдино. От неожиданности девушка роняла корзину. Незадачливые поклонники ретировались. Разыгрывая галантного кавалера, Труффальдино поднимал корзину и направлялся к Змеральдине в надежде получить поцелуй. Но она будто и не замечала его ухаживаний. Предложив Змеральдине яблочко, виноград, Труффальдино ловко вовлекал ее в танец. И вот оба уже кружились

²²⁹Богданов – Березовский В. Комедия Гольдони на балетной сцене. «Мнимый жених» М. Чулаки и Б. Фенстера в Ленинградском Малом оперном театре // Театр.1946, № 5-6. С. 49. Далее: Богданов-Березовский В. Комедия Гольдони на балетной сцене.

по всей площади. Их танец – это шутливая полька, все нюансы в музыке поданы остро, а форшлагги свидетельствовали о явном музыкальном диалоге. Осмелевший герой целовал девушку, но, получив звонкую пощечину, падал на стул. Сделав вид, что она оскорблена, Змеральдина уходила.

В этой картине музыкальная характеристика Труффальдино отличалась разнообразием: она – то лилась широкой лирической кантиленой, подчеркивавшей свойственную Труффальдино искренность и нежность любовного чувства, то взрывалась веселой залихватской полькой (танец со Змеральдиной).

Сцена знакомства двух героев – Труффальдино и Змеральдины – яркий пример органичного слияния пантомимы и танца. В этом проявилась сильная сторона творчества Фенстера, где, по словам Богданова-Березовского, «чувствуется инициатива сочинителя танцев и автора мизансцены, и что оба эти элемента проявляются слитно, как бы взаимно обогащая друг друга»²³⁰.

В рецензии на спектакль В.М. Красовская отмечала, что сцены знакомства, ссоры и примирения Труффальдино и Змеральдины больше всего удались балетмейстеру²³¹.

Труффальдино оставался без гроша один на один со своим вечным спутником, пустым желудком. Но судьба была милостива к нему. Прибывший в гондоле Флориндо брал Труффальдино в услужение. Следом появлялась задумчивая Беатриче, переодетая в мужской костюм. Она также предлагала Труффальдино стать ее слугой. Характерная деталь: водрузив на спину сундук нового хозяина, Труффальдино, носком одной вытянутой ноги (руки – то заняты) «спрашивал», куда нести сундук: туда? – поворачивал носок вправо, или сюда? – поворачивал носок влево. Фенстер был неистощим на выдумки.

²³⁰ Там же. С. 47.

²³¹ Красовская В. «Мнимый жених». Премьера в Малом оперном театре // Вечерний Ленинград. 24 марта 1946г. С. 3. Далее: Красовская В.М. «Мнимый жених»

Сцена заполнялась богатыми горожанами. По площади торжественно шествовала свадебная процессия, возглавляемая Панталоне, Доктором Ломбарди, Сильвио и Клариче. Они были окружены писцами и свидетелями. Радостные, все садились в гондолы, чтобы ехать в дом Панталоне для подписания свадебного контракта: Панталоне выдавал свою дочь Клариче за сына доктора Ломбарди сеньора Сильвио.

Действие второе

Картина третья

Действие этого акта проходило в доме богатого купца Панталоне. Здесь преобладал зеленый цвет. Зеленый цвет, по замечанию Т. Дрозд, – «символ молодости. А все герои балета очень молоды, беззаботны, что и вовлекает их в необычные ситуации и приключения, на которых строится стремительная интрига сценария»²³². Зелено-черный причудливый орнамент растений, всевозможных виньеток, обильно украшающих сцену, ассоциировался и с запутанной интригой, и с переплетением линий танцев, и с рисунком пантомимных композиций.

Постановщик насытил весь спектакль разнохарактерными танцами, и во втором акте ему особенно удалось, «переложить на эмоциональный язык хореографии виртуозную словесную ткань комедии Гольдони»²³³. Фенстер смог этого достичь благодаря ярким танцевально-выразительным средствам и тонко разработанной пантомиме. Сцены в доме Панталоне были насыщены виртуозным танцем и разнообразной актерской игрой. Все это протекало в одном стиле, не отклоняясь от главной линии сюжета.

Первая и вторая картины представляли собой законченные, цельные по композиционному построению танцевально-пантомимные

²³²Дрозд Т. Роман ее жизни.

²³³ Давыдов И. Заслуженное признание. С. 3

сцены, в которых танец и пантомима, непрерывно чередуясь, обрисовывали образы персонажей и их взаимоотношения.

Так что же происходило в гостиной дома Панталоне? Служанки готовили комнату к приходу гостей, больше сплетничая, чем работая. Танцевальными ходами, то бегом на пальцах, то прыжками, переходя от стола к горшкам с цветами, прыгая на окна, чтобы стереть пыль, и снова к столу, чтобы расстелить скатерть. Они ничего не доделывали до конца, и, скорее, наводили беспорядок. Появлялась Змеральдина. Она танцевала, упоенная воспоминаниями о Труффальдино, но, увидев портрет первого жениха Клариче, приказывала служанкам снять его. На условном языке пантомимы она рассказывала о том, как был убит на дуэли Федерико Распони.

В гостиную входила свадебная процессия, возглавляемая Панталоне, который, несмотря на свой преклонный возраст, пытался мимоходом поцеловать Змеральдину²³⁴. В честь помолвки танцевали друзья и подружки Клариче. Клариче, как и подобает невесте, была в белом пудреном парике, обильно украшенном цветами, в платье со всевозможными оборками, рюшами и воланами. С.К. Шеина своей прелестной внешностью и необычайной женственностью как нельзя лучше подходила к этой партии. Тонкие и нежные черты лица, голубые подернутые томной дымкой глаза – весь облик ее был рафинированным, полным непринужденной грации и обаяния.

²³⁴ Постановщики спектакля, создавая образ Панталоне, учли то обстоятельство, что в пьесе Гольдони он является переломным. Венецианскому купцу, «похотливому старикашке», носящему одиозное, в понимании комедии *dell' arte*, имя Панталоне, Гольдони придал черты добропорядочного буржуа. Однако в нем очень силен фарсовый заквас. У него вульгарные манеры, он глуп, примитивен, бестактен, суетлив. Забыв о своем возрасте, он ругается с доктором, гоняется с палкой за Змеральдиной. В нем вызревает зерно Панталоне периода драматургической реформы, но он еще связан крепчайшими нитями со своими предками из старинной комедии масок. Об этом см.: Гликман И. Карло Гольдони и его комедия «Слуга двух господ» // «Мнимый жених» М. Чулаки. Балет в трех действиях. 1946.

Артист Филипповский²³⁵ нашел немало комических красок, рисующих сентиментального, глуповатого недоросля: обнимая Клариче одной рукой, он другую прикладывал себе ко лбу: этот жест погружал его в состояние романтической грезы. Он передвигался на неловких ногах неуверенно и меланхолично.

Танец гостей представлял собой развернутую танцевальную сцену, в которой принимали участие почти все персонажи. Сначала танец был церемонным, в духе медленного менуэта. Затем много места отводилось дуэтному классическому танцу с солирующими парами (*attitude* за плечо партнера, *terre-a-terre* ные поддержки). Во время танца в руках Клариче и Сильвио появлялась гора цветов. Доктор и Панталоне также пускались в пляс, и веселье становилось общим. Среди танцующих были и Змеральдина с Труффальдино. Их подвижный и быстрый дуэт, полный зажигательной энергии в темпе *allegro con brio brillante* изобиловал разного рода поддержками: например, посадив Змеральдину к себе на колени, Труффальдино затем подбрасывал ее, и она снова оказывалась у него на коленях в той же позе. В финале, вдоволь натанцевавшись, они падали у рампы под общий смех толпы.

Труффальдино прибыл с известием о том, что приехал сеньор Федерико Распони. Слышались шаги на лестнице, и в комнату решительно вбегал юноша в плаще, шляпе и при шпаге. «Молодой человек» заносчиво вскидывал голову, элегантно выставлял ногу, обутую в ботфорт, подчеркнуто держась за эфес шпаги.

Все прятались от воскресшего Распони. В музыке слышались какие-то вопросительные и недоуменные интонации. И затем резкие и сердитые «возгласы» при появлении переодетой Беатриче. Панталоне вырывал из рук взволнованного доктора свадебные букеты белых цветов с амуром, и передавал их Беатриче и Клариче.

²³⁵ Филипповский Николай Николаевич (1908-1981), танцовщик

И снова пантомима переходила в действенный танец – трио, в котором «мнимый жених» ухаживал за Клариче, а возмущенный Сильвио протестовал. Соперники тянули ее в разные стороны. Каждый стремился одержать победу. Наступая на Сильвио, «кавалер» проявлял недюжинную решительность и напор. В музыке отчетливо слышались возгласы, в которых можно было угадать соперничество. В этой сцене композитор использовал прием гротеска тембровой гиперболы, когда размеренная структура аккомпанемента отдана не струнным, как обычно, а громогласным тромбонам, на фоне которых патетически звучат трубы. Как отмечал Богданов-Березовский, подобный прием «не теряет грации и остается буффонным, но не сатирическим»²³⁶.

Каждый участник трио имел вариацию. Клариче охала и вздыхала со всей манерностью, присущей эпохе рококо, в отчаянии сетуя на отца, а Сильвио исполнял несколько изящных рас, вызывая смех своей неуклюжей галантностью и заставляя девушек закрывать лица веерами.

Говоря о партии Клариче в исполнении Шеиной, Богданов-Березовский писал: «Нужно много мастерства и сценического такта, чтобы естественно разыграть изумление, негодование, ужас, радость – словом, целую гамму сильных чувств на протяжении коротких, следующих одна за другою, коротких мизансцен»²³⁷.

Остановимся подробнее на вариации «мнимого жениха», где «он» демонстрировал силу и ловкость, а музыка с пунктирным ритмом давала ощущение некой бравады.

Роль Беатриче, центральная по замыслу авторов произведения, довольно трудна: она была решена в двух планах – образа нежно влюбленной девушки, сродни традиционным балетным романтическим героиням, и «мнимого жениха» - юноши в плаще и высоких ботфортах, искусно фехтующего, властного и мужественного. Если первая часть

²³⁶ Богданов-Березовский В. Мысли о советском балете. С. 24.

²³⁷ Богданов-Березовский В. Комедия Гольдони на балетной сцене. С. 51.

исполнялась в обычных для балерин приемах танцевальной техники, то вторая строилась на имитации техники мужского танца. Вариация «мнимого жениха» в доме Панталоне включала целый арсенал сложных движений: диагонали *grand jete* и *pas saut de basque* с остановкой сначала на колено, затем в позу первого *arabesque*, ловкие *pirouettes* в центре сцены: с *pas echappe* 12 *grand pirouettes* в *a la seconde*, переходящие в маленькие *pirouettes*, еще шаг... и «юноша» останавливался в горделивой позе победителя с элегантно отставленной ногой. Именно в этой позе-эмблеме изображен сеньор на занавесе.

Переход от лирических сцен к похождениям повесы-дуэлянта осуществлялся Кирилловой легко и свободно, несмотря на необычность и сложность поставленной перед ней задачи.

Рецензенты, критики, маститые театроведы были единодушны в восторженных оценках исполнения балериной партии Беатриче. «Исполнение Кирилловой отличается безупречным вкусом и грацией» - писала «Ленинградская правда»²³⁸. «Кириллова великолепно справилась с двойной ролью <...> Была пикантна (в хорошем смысле этого слова) и технически танцевала безупречно» - отмечалось на обсуждении балета²³⁹.

Далее следовала пантомимная сцена обручения Беатриче и Клариче. Возмущенный Сильвио падал в обморок.

Все сцены этой картины разворачивались с исключительной импровизационной свободой, тем не менее, везде чувствовалась организующая режиссерская воля. Фенстер умело пользовался и комическими, и лирическими красками, благодаря которым персонажи балета приобретали индивидуальные черты. Четкость характеристик персонажей помогала зрителю разобраться в отношениях трех влюбленных пар, попадавших в самые невероятные ситуации.

²³⁸ Давыдов И. Заслуженное признание. С. 3

²³⁹ Протокол обсуждения балета. Л. 5об.

Картина четвертая

Просцениум: Доктор Ломбарди с сыном возвращались из дома Панталоне, их догоняла Змеральдина, которая что-то шептала Сильвио. Он писал записку Клариче на спине доктора и передавал ее Змеральдине.

Комната Клариче. Скромная обстановка, кружевные занавески, скатерть, в центре за пологом кровать. Молодая барышня в папильотках, в окружении подруг, которые уговаривали ее признать жениха. Клариче ничего не хотела слушать. Раздраженная, она швыряла ногой табуретку, делая *pirouettes*, и в изнеможении падала в кресло.

В комнату вбегала Змеральдина, размахивая запиской. Она танцевала и при этом «рассказывала», где она видела Сильвио.

Письмо быстро приводило барышню в хорошее настроение. Клариче читала письмо и одновременно танцевала. Эта была небольшая, но законченная по своему построению вариация, которая обрисовывала чувства Клариче. Она начиналась с очень простого движения: кокетливого *echappe*. В музыке присутствовали ровная легкая моторная пульсация и «порхающие» аккорды с форшлагами. Здесь отчетливо слышались шаловливые, шуточные нотки. По мере чтения лицо героини светлело, реакция ее становилась более определенной и четкой, что в свою очередь влекло усложнение хореографического языка (*coupe ballonnee, renverse*). Под конец танца героиня уже не могла сдержать радости: стремительные и бравурные туры *en dedans* по кругу завершали это маленькое соло.

На приветствия и ухаживания мнимого Федерико Клариче не отвечала, хотя тот и выглядел вполне бравым кавалером. Чего стоило его эффектное появление, сочетавшее сложный прыжок *cabriole* в четвертый *arabesque* с галантным реверансом.

С повадками завязтого бретера Беатриче заявляла права на руку Клариче, а Клариче Шеиной томно вздыхала, отвергая дерзкого кавалера. Обе они (и Кириллова и Шеина) « азартно разыгрывали свой актерский дуэт...»²⁴⁰.

Беатриче пыталась растолковать Клариче, кто она на самом деле, но та ничего не хотела слушать. Характер музыки был настойчиво-дразнящий, благодаря часто повторяющимся синкопам.

«Постановщик находит немало комичных режиссерских и пластических деталей, в < ...> затянувшемся поединке воле двух героинь. Столкновение столь непохожих натур – капризной, изнеженной Клариче с напористой, целеустремленной Беатриче – строится как сопоставление двух контрастных танцевальных характеристик... Намеренная глухота к “высказываниям” мнимого жениха порождает целую вереницу забавных нелепиц и курьезов»²⁴¹.

Потеряв терпение, Беатриче решалась на последнее средство. Заперев комнату, она сбрасывала с себя плащ, шляпу, камзол, жилет, и, наконец, хваталась за брюки... Клариче падала в обморок. Подобрав разбросанные вещи, Беатриче скрывалась за пологом кровати. Придя в себя, Клариче слышала звон брегета, раздавшегося за пологом. Взяв тяжелый подсвечник, она подкрадывалась к кровати, но вдруг... из-за ширмы выходила прелестная девушка. Платья у них по покрою были одинаковы, разный лишь цвет – белый у Клариче, розовый – у Беатриче. Тайна открыта, и Клариче обещала свято хранить ее. Девушки танцевали, взявшись за руки. Лирический, нежный дуэт-диалог, заканчивался полным примирением – в позе первого *arabesque en plie*, прижавшись лицом друг другу.

²⁴⁰ Красовская В. Ваганова. Павлова. Нижинский. М. 1999. С. 5.

²⁴¹ Соколов-Каминский А. Спор или преемственность? // Советский балет сегодня. М.1984. С. 84-85.

Необходимо отметить, что музыкальный образ Беатриче, «<...> обрисовка которого дана еще в первой картине в нежных и тонких очертаниях и красках»²⁴², получал на протяжении спектакля значительное развитие. «Этот образ дан в постепенном нарастании характеристических штрихов от картины к картине: в сцене приезда Беатриче в гондоле, в сцене ее появления среди гостей Панталоне, и в ее вариации при объяснении с Клариче, где, на большом лирическом монологе скрипки Беатриче признается, что и она тоже любит»²⁴³.

Неожиданно раздавшийся стук в дверь приводил подруг в панику. Клариче бежала к двери, а Беатриче, испуганная возможностью разоблачения, обратно в альков, где успевала надеть только один ботфорт, блузу и жилет.

Вошедший Сильвио видел, что из спальни Клариче торчит мужской сапог. Он в бешенстве бежал к алькову, раздвигал портьеры и видел на кровати полуодетого мужчину.

Шла дуэль, в кульминации которой Беатриче отбивала шпагой удары Сильвио, исполняя в классической традиции тридцать два *fouette*. Этой сценой, по определению Бруни, Фенстер «утвердил свою знаменитость»²⁴⁴.

Беатриче побеждала. Она заносила шпагу над соперником, но Клариче умоляла пощадить жениха. Здесь Кириллова во всем блеске развернула свое актерское дарование. Красовская писала: «Все готовы были любоваться красотой линий и техническим мастерством Кирилловой-Беатриче, танцующей в пышных тюниках и балетных туфлях. Но озорство, молодечество в движениях, умение носить высокие сапоги, треуголку, блестяще фехтовать, способность легко воплотиться в

²⁴² Богданов-Березовский В. Мысли о советском балете. С. 22

²⁴³ Там же.

²⁴⁴ Бруни Т. О моем друге Борисе Фенстере

элегантного самоуверенного юношу – это новое в творческой биографии Кирилловой»²⁴⁵.

Финал этой картины живо и изобретательно был решен композитором. Говоря о партитуре М. Чулаки, необходимо отметить, что финалы картин, коды, замыкающие хореографические вариации, кульминационные сцены, вроде «боя» первой картины или описанной выше сцены поединка Сильвио с мнимым женихом, написаны в приемах больших симфонических разработок. «Здесь, прежде всего, следует отметить полифонические приемы обрисовки сценических ситуаций. Темы-характеристики, темы-образы противопоставляются, сталкиваются, борются друг с другом, проникаются одна элементами другой»²⁴⁶. Так и тут, в веселой буффонной игре нанизываются друг на друга темы Панталоне, отвешивающего церемонные поклоны, Сильвио, издающего яростные вопли, Клариче и ее подруг.

В этом акте, как, впрочем, и во всем спектакле, Фенстер был «<...> неистошим по части забавных находок <...>. Он нанизывает одно смешное положение за другим, не утомляя зрителей и не снижая их интереса. Танцевальное действие движется непрерывно, осложняясь и чередуясь в красках и ритмах»²⁴⁷.

Действие третье

Картина пятая

Третий акт балета представлял собой двор гостиницы. Задник декорации изображал живописный в своей унылости вид Венеции: серые здания, уходящие под воду, мостик, одинокая гондола. У первых кулис два входа в гостиницу – один ведет к Флориндо, другой – к Беатриче.

²⁴⁵Красовская В. «Мнимый жених». С. 3

²⁴⁶Богданов-Березовский В. Мысли о советском балете. С.22.

²⁴⁷Красовская В. «Мнимый жених». С. 3

Хозяин гостиницы встречал гостей. Здесь и турист с клеткой, и две дамы с кавалером, и дама с няней, везущей в коляске ребенка. Сюда же являлись и Доктор с Сильвио. Оба они были очень возбуждены.

Между Доктором и Панталоне, который пришел к своему, как он думал, будущему зятю, вспыхивала ссора. Сильвио бросался со шпагой на Панталоне. На крики испуганного старика выходила на балкон Беатриче. Чтобы достать своего соперника, Сильвио вскакивал в стоящую под балконом детскую коляску. Начинался бой. Доктор, помня об исходе предыдущего поединка, увозил коляску со своим воинственным сыном.

Беатриче спускалась вниз, где сидел Панталоне. Старика от волнения разобрала икота. Беатриче думала, что это от голода, и предлагала ему обед.

Сцена обслуживания двух господ – центральная во втором акте пьесы Гольдони. Искрометность, безудержная фантазия драматурга обрисовывали ловкость, находчивость и неподдельную жизненную стихию Труффальдино. В балете эта сцена перенесена в последнее действие, но постановщики придали ей именно ту форму, которая была у Гольдони.

Под звуки быстрого марша-скерцо Труффальдино лихорадочно и поспешно старался обслужить двух господ. Его тема разворачивалась крупным планом в ритмах проказливой деловой суматохи, придавая движениям остроту и занимательность.

Обслуживая господ, сидевших за столами в разных концах сцены, Труффальдино стрелой летел с подносом, полным яств, бокалов и тарелок, но тут неожиданно возникала прелестная Змеральдина. Проскочив мимо нее, он резко поворачивался и, поскользнувшись, терял равновесие. Падая, он все же ухитрялся так ловко манипулировать подносом, что не ронял ни одного предмета: Фенстер не скупился на

остроумные, изобретательные трюки. Образ Труффальдино, расторопного слуги, дополнял костюм: развевающийся передник, довольно большого размера поварской колпак и брюки-клеш.

Картина шестая

В последнем действии балет стремительно двигался к развязке. Открывало картину «чудесное оркестровое *bell canto* мелодии утренней серенады»²⁴⁸. На просцениуме – в потоках лунного света мечтала Беатриче. Ее танец был полон воспоминаний о Флориндо. Незаметно Беатриче исчезала, а на ее месте появлялся Флориндо. И он томился, думая о своей возлюбленной.

Снова двор гостиницы. На сундуке сидел, поглощенный в свои думы, Флориндо.

Между тем Труффальдино собирался почистить одежду своих господ. Для этой цели он вытаскивал во двор гостиницы сундуки, принадлежащие Беатриче и Флориндо. Обнаружив в одном из ящиков женскую шаль, он дарил ее Змеральдине, которая пришла проведать приглянувшегося ей Труффальдино. Следовал ряд забавных комических эпизодов: падение обоих героев в хозяйские сундуки, их ссора, затем танец. Сначала ленивый и вялый, с акцентами на падение в сундуки, потом переходящий в быструю тарантеллу, а к концу танца все слуги, чьи головы торчали отовсюду, присоединялись к веселой парочке.

«Окрик» Флориндо разгонял развеселившуюся прислугу. Вещи были поспешно брошены в сундуки и, конечно, все перепутывалось. Патетически заламывая руки, Труффальдино объяснял появление брегета в платье Флориндо и портрета Беатриче в ее камзоле. В этой сцене композитором был применен абсолютный музыкальный повтор кусков вранья Труффальдино и для Флориндо, и для Беатриче. Оба мечтали о

²⁴⁸ Богданов-Березовский В. Мысли о советском балете. С. 20.

самоубийстве, они вынимали кинжалы, но... сталкивались лицом к лицу. Изумленные, они бросались друг к другу.

Беатриче больше не жених. Она сняла платье брата и, найдя своего любимого, стала счастливой невестой. Вынужденный маскарад закончен. Галина Кириллова с замечательной непринужденностью и непосредственностью переходила в другое состояние, раскрывая перед зрителями лирический образ Беатриче. И вот она уже пленяла «совершенством пластики, одухотворенной легкостью, мягкими и нежными линиями танца»²⁴⁹. В лирическом адажио влюбленной пары звучала мелодия утренней серенады, открывающей последний акт. Она проводилась здесь в виде канона, как двухголосный диалог счастливых любовников.

Клариче с Сильвио подписывали брачный контракт, окруженные подругами Клариче.

Финал балета заканчивался счастливой тарантеллой, которую танцевали все участники. На первом плане Клариче с Сильвио, Беатриче с Флориндо и Труффальдино со Змеральдиной. В левом углу – Панталоне, в правом – Доктор.

Полифонические приемы обрисовки сценических ситуаций в этой картине использовались композитором особенно многообразно и остроумно. Здесь появлялся целый праздничный карнавал «чередующихся, перебивающих друг друга музыкальных тем: темы звенящего брегета, темы Беатриче, пародийно изложенной темы *Dies irae* («День гнева») из заупокойной мессы францисканца Томазо да Челано, написанной в XIII веке, темы Сильвио и темы Змеральдины»²⁵⁰.

На просцениуме – Панталоне и Труффальдино. Раздается звон брегета. Обращаясь к зрителям, Панталоне говорит: «А не пора ли

²⁴⁹ Давыдов И. Заслуженное признание. С. 3

²⁵⁰ Богданов-Березовский В. Мысли о советском балете. С. 23.

кончить спектакль – зрители устали». Все участники балета прощались со зрительным залом.

Этот спектакль показал, что дарование Фенстера окрепло. «Изобретательность, творческая выдумка убедительно говорят о несомненном росте балетмейстера, мастерстве постановщика, имеющего лишь восьмилетний театральный стаж»²⁵¹. В «Мнимом женихе» балетмейстер показал мастерское владение искусством развития сценического действия. Каждая находка осталась бы всего лишь деталью, штрихом, если бы не строго организованная структура спектакля в целом.

Стройная и законченная композиция всего балета, завершенность стиля, действенное развитие сюжета, насыщенность его большим количеством классических и характерных танцев делали спектакль интересным, изобретательным, где «увлекает каждая отдельная сцена, неожиданность быстро сменяющихся комедийных положений, острота в столкновении и развитии характеров»²⁵². Большую роль в удачном воспроизведении сюжета сыграло органичное сочетание танцев, классического и характерного, с эмоционально насыщенной пантомимой, которая сама по себе занимала довольно подчиненное по отношению к танцу положение. Пантомима пронизывала и сольные, и групповые танцы, нигде при этом не становясь самодовлеющей.

Спектакль Фенстера отличался четкой конструкцией, изобретательной режиссурой, художественной цельностью. В нем жила стихия юмора, доброй шутки. «Талантливый хореограф, - по замечанию критика, - «существенно обогатил жанр балетной комедии: она становилась и веселой и лиричной»²⁵³.

По определению профессора М. Гуковского, в «Мнимом женихе» Фенстер «широко применяет и весь унаследованный от веков развития

²⁵¹Розенфельд С. Балет Малого оперного театра. Ленинградцы – лауреаты сталинских премий. Вечерний Ленинград. 23 апреля 1948г.С. 3

²⁵²Богданов-Березовский В. Комедия Гольдони на балетной сцене. С. 47.

²⁵³ Нехендзи А. Балету тридцать пять лет. С. 123.

балета арсенал классического танца, и острую, гротесковую форму, внесенную Ф. Лопуховым, и лирическую напевность “адажийного” стиля Лавровского, причем, являясь мастером выразительного, ведущегося в быстром, захватывающем темпе драматического действия – сплавляет все эти элементы в единый, своеобразный стиль, гибкий и понятный всякому»²⁵⁴.

Спектакль являл собой зрелище подлинно театральное, живое, стремительное, завораживающее игрой цвета, непринужденностью пластики, сменой ритмов и настроений.

Актерская импровизация, стремительность действия, насыщенного вставными номерами-лацци, буффонада и трюки – вот основные черты итальянской комедии. Все это оказалось привнесенным в балетный театр в органичной и естественной форме. На сцене оживала старинная Венеция времен Гольдони. Она представляла перед зрителем во всем своем пестром многообразии, «как бы воскрешая картины современных Гольдони художников – Гварди и Лонги»²⁵⁵. При создании спектакля сказались тонкий вкус и художественное чутье такого мастера сценографии, как Т.Г. Бруни, умение Б.А. Фенстера понять и передать сценическую атмосферу эпохи. Наконец, музыка М.И. Чулаки, «которую с полным основанием можно назвать итальянской, хотя в ней нет ни прямой стилизации, ни прямого обращения к итальянским источникам, в виде музыкальных цитат. Она итальянская – по живости и темпераментности общего колорита, по возбужденности и здоровой нервности ритмического пульса, по светлой природе мелодических интонаций, наконец, по подвижности фактуры»²⁵⁶. Все это создавало необходимый местный колорит и придавало психологическое правдоподобие музыкальному повествованию.

²⁵⁴ Гуковский М. Балетные спектакли Малого оперного театра // «Малый оперный театр». Л. 1956. С. 21.

²⁵⁵ Там же. С. 22.

²⁵⁶ Богданов-Березовский В. Мысли о советском балете. С. 19.

«Музыка «Мнимого жениха»... стала тем прочным фундаментом, на котором можно было возвести светлое и грациозное здание балетной комедии»²⁵⁷.

Спектакль принес успех труппе Малого оперного театра. Он был выдвинут на Сталинскую премию и получил ее. Разработка живых танцевальных характеров заставляла актеров мыслить, владеть актерским мастерством, а также способностью вести мимико-пластический диалог. Завораживать зрителя подлинно театральным зрелищем.

²⁵⁷ Давыдов И. Заслуженное признание. С. 3

2. Балеты «Доктор Айболит», «Юность»

После блистательной постановки «Мнимого жениха» следующей работой Фенстера стал балет «Доктор Айболит»²⁵⁸.

История замысла балета описана в очерке сценариста П.Ф. Аболимова, посвященном Б.И. Загурскому²⁵⁹, который был расположен к начинающему литератору. Они дружили, общались на профессиональные темы. В одной из бесед с Б.И. Загурским, в то время руководителем Ленинградского управления по делам искусств, Аболимов высказал мысль об ограниченности балетного репертуара для детей. Загурский предложил поискать что-нибудь в советской литературе. Аболимов остановился на популярных у детей художественных образах доктора Айболита и злодея-разбойника Бармалея – героях сказок К.И. Чуковского²⁶⁰. Аболимов собрал все сказки Чуковского о жизни и приключениях доброго доктора: «Бармалей», «Доктор Айболит», «Телефон» и др. Спустя полгода родился первоначальный вариант сценария балета «Доктор Айболит».

По словам Аболимова, Загурский, прочитав сценарий, отослал его А.Я. Вагановой и А.А. Брянцеву²⁶¹, руководителю ТЮЗа. Вскоре от них пришли положительные отзывы. Они поддержали творческий замысел и его драматургическое решение. Композитором будущего балета планировался Д.Д. Шостакович. Как пишет Аболимов, Дмитрий Дмитриевич «после прочтения одобрил сценарий балета и оставил его у себя»²⁶². Все это происходило накануне Великой Отечественной войны.

²⁵⁸ «Доктор Айболит», балет в 4 д. 7 карт. по сказкам К.И. Чуковского, комп. И.В. Морозов, сцен. П.Ф. Аболимова, балетмейстер Б.А. Фенстер, сопостановщик Г.И. Исаева, дирижер Е. Корнблит, худ. Н.П. Акимов (декорации), Т.Г. Бруни (костюмы). Премьера в Малом оперном театре 8 ноября 1948 года.

²⁵⁹ Аболимов Петр Федорович (1905 – 1977), театровед, сценарист
Загурский Борис Иванович (1901 – 1968), в 1951-1962 гг. директор Малого оперного театра

²⁶⁰ Чуковский Корней Иванович (1882 — 1969), поэт, критик, публицист, детский писатель

²⁶¹ Брянцев Александр Александрович (1883 — 1961), режиссер, основатель и первый руководитель ТЮЗа

²⁶² Аболимов П. Мой театральный «крестный отец» // Воспоминания о Борисе Ивановиче Загурском. Л. 1971. С. 72-74.

Балет «Доктор Айболит» увидел свет только после войны. Он был поставлен практически одновременно в трех театрах страны. Первая версия спектакля создавалась в Новосибирске в 1947 году. Музыка написал молодой московский композитор И.В. Морозов в содружестве с хореографом М.Ф. Моисеевым. Премьера прошла с большим успехом. Постановка была удостоена Сталинской премии. Меньше чем через полгода в Московском Музыкальном театре им. В.И. Немировича-Данченко «Доктора Айболита» поставил Н.С. Холфин²⁶³, а еще через полгода премьера этого балета прошла в Малом оперном театре.

3 июля 1948 года газета «Вечерний Ленинград» сообщала: «Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР утвердил репертуарный план Малого оперного театра. Балетная труппа приступила к постановке балета композитора И.В. Морозова “Доктор Айболит”. Спектакль ставят балетмейстер Фенстер и художник – Н.П. Акимов»²⁶⁴.

Фенстер был последователен в своих решениях относительно репертуарной политики театра, он соотносился с тем, что может труппа, какие есть танцовщики, какого амплуа, на что они способны. Ведь после войны прошло всего три года, целиком труппа не восстановилась. По-настоящему профессиональных танцовщиков было не так уж много. Ставя «Доктора Айболита», Фенстер не ошибся в выборе темы. Сюжет полностью себя оправдал.

Либретто, созданное для первых спектаклей, было незначительно переработано. Основная сюжетная канва оставалась прежней.

Информации об этом балете сохранилось не очень много: два-три печатных отзыва, краткое содержание балета. Художниками спектакля были: Н.П. Акимов (декорации), Т.Г. Бруни (костюмы). В музее Малого оперного театра сохранился

²⁶³ Морозов Игорь Владимирович (1913 — 1970), композитор
Моисеев Михаил Федорович (1882 — 1955), артист балета, балетмейстер
Холфин Николай Сергеевич (1903 — 1979), артист балета, балетмейстер

²⁶⁴ На оперной сцене. Новые постановки // Вечерний Ленинград. 3 июля 1948 г. С. 3.
Акимов Николай Павлович (1901 - 1968), художник, режиссер

большой объем фотографий исполнителей и сцен из спектаклей. Неоценимую помощь в исследовательской работе оказал Э.К. Букайтис²⁶⁵, в прошлом участник спектакля, вспомнивший многие танцевальные моменты.

В балете рассказывалось о том, как сильна и нерушима дружба, как звери и птицы спасали доброго доктора, который всегда помогал им в трудную минуту. Злые, мрачные силы боролись со светлыми и добрыми.

С ярких, красочных афиш, выполненных Акимовым и расклеенных у театра, смотрели герои любимой детской сказки: мохнатая собака Авва, маленькая обезьянка Чичи, длинношей жираф, добрый старый доктор.

В веселой, радостной музыке интродукции проходили темы, которые являлись самыми значимыми в спектакле. Музыкальной темой доктора (его исполнял Н. Филипповский) была широкая напевная мелодия, спокойная и светлая. Тема Бармалея была полна грозными, резкими созвучиями: угрожающе звучали трубы, барабан отбивал походную дробь. Казалось, что какое-то злобное существо воинственно марширует под эту музыку, распространяя ужас и смятение.

Но вот занавес открывается. На берегу моря, утопая в зелени, стоит домик Айболита – сказочного доктора, лечащего животных и птиц. По соседству с доктором, в домике направо живет со своей бабушкой Ванечка, а в домике налево – Танечка со своим дедушкой. Раннее утро. Спокойная светлая музыка рисует картину ясного летнего утра. Протяжный, задумчивый напев играет валторна. Она звучит мягко, выразительно и ясно. Вокруг царят мир и покой.

Под звуки оживленной, немного суетливой музыки собираются к доктору пациенты-звери. Каждый персонаж здесь неповторим. Придуманные хореографом движения, пусть даже это только намек на характер, передают сущность и повадки данного персонажа. Авторы спектакля, следуя традициям народной сказки, драматизируют своих героев. Животные, сохраняя все свои особенности,

²⁶⁵ Букайтис Элегиус Козеевич р. в 1942 г., танцовщик Малого оперного театра, литовский хореограф

обличье и повадки, наделяются психикой, эмоциями и индивидуализированными «биографиями».

Издаലെка доносится забавный, как бы ворчливый, и вместе с тем добродушный напев: это из-за леса появляется косолапый медведь. Его характерные движения строятся на *pas balance*, то вперед, то назад, он делает пару кульбитов как медведь в цирке, затем грузно садится на пол и хватается за щеку: у бедняги болят зубы.

Вслед за Мишкой несется петух, известный крикун и забияка. Он появляется из-под будки, где живет собака Авва. Петух ищет, где бы ему показать, что он хозяин. В первом выходе он прыгает вокруг себя, потом выходит на рампу и «кричит» ку-ка-ре-ку (кларнет). Его хореографическая лейттема – *saute* с согнутыми ногами. Руками-крыльями он машет по второй позиции. Потом он ходит, подгибая ноги на *passee*, и от ходьбы переходит в бег – мелкое *suivi*. Руки в бока, с растопыренными кистями. При этом он все время балансирует корпусом (как бы клюет). Его походка – *developpe, passee, battement*; по кругу – *pas gala* мазурки. Правда, сейчас петух не такой бойкий: у него болит горло, и он не может петь. Он показывает, что у него болит кадык.

Угрюмый заунывный напев фагота раздается при появлении совы Бумбы. Сумрачная лесная птица очень плохо видит, и доктор уже давно прописал ей очки. А теперь с ней случилась беда: очки разбились, и сова совершенно ничего не видит. Ее ведут под руки два маленьких зайчонка, но и у них своя беда – болят лапы. Один из них передвигается на костылях. Забавна курица, явившаяся с кошелкой, наполненной яйцами. Это – плата за лечение.

Почесываясь, появляется обезьяна Чичи (она подпрыгивает в прыжках *emboite*). Лиса идет «елочкой», ее жеманный танец строится на ложном гавоте, прилетает Ласточка (ее основные движения – это, конечно же, прыжки: *pas couru* – прыжок в *arabesque*), утка Кика и другие звери. У всех что-нибудь болит, все пришли к доктору лечиться и, собравшись во дворе, ожидают выхода Айболита.

Просыпаются не только звери, но и люди. Открываются двери у домика слева и выбегает Танечка (С. Шеина). Ласковая и немного капризная мелодия ее танца вполне соответствует характеру маленькой шалуньи. Но вот появляется и Ванечка (Г. Исаева). Дети (они пионеры, на шее у них повязаны пионерские галстуки) бегут навстречу друг другу, берутся за руки и вместе исполняют танец – зарядку под музыку живой и задорной польки. При этом они заставляют делать утреннюю гимнастику и всех животных.

Композитор верно изобразил типичные движения каждого персонажа балета. Это относится не только к животным. Маленькие проказники Танечка и Ванечка, друзья доктора и все звери наделены своей хореографической лексикой.

Желая помочь больным животным, дети стучатся в дверь Айболита. В ответ на стук из дверей доносится голос ворчливой медсестры Варвары, сестры доктора. Дети разбегаются, а сама Варвара появляется в дверях, вооруженная огромной метлой. Ее выход сопровождается резкими, «ворчливыми» звуками в оркестре, напоминающими сердитый голос. Размахивая метлой, Варвара разгоняет животных. Ее танец, написанный композитором в характере мазурки, как бы рисует ее борьбу со зверями и птицами. Варвара и дрессировщик Капитоний показывают, как они любят друг друга. Они танцуют псевдо чарльстон с элементами твиста²⁶⁶.

После многих препирательств с медсестрой Варварой и с помощью пионеров Танечки и Ванечки, пациентам все же удается пробраться к доктору. Возвращаются они оттуда веселые, бодрые, исцеленные.

²⁶⁶ Характерная для того времени деталь: первоначально авторы спектакля ввели вместо дрессировщика итальянского антрепренера. Но на обсуждении генеральной репетиции спектакля было сказано: «Вызывает недоумение несоответствие – когда время и место конкретизированы и советская действительность подчеркнута пионерскими галстуками, а в то же время наличествует частный итальянский цирк. Здесь следует оставить что-нибудь одно». Был предложен гонщик собак, но остановились на дрессировщике. Протокол обсуждения генеральной репетиции балета И. Морозова «Доктор Айболит» (по мотивам сказки К.И. Чуковского – либретто П.Ф. Аболимова) в Лен. Гос. ордена Ленина Ак. Малом оперном театре 6 ноября 1948 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Ед. хр. 183. Л. 9.

Но тут жираф приносит известие о том, что в тропиках заболели обезьяны. Доктор спешит немедленно отправиться к ним, чтобы оказать нужную медицинскую помощь. Он берет с собой собаку, кошку, лису, петуха, и медведя, а остальных оставляет дома. Танечка и Ванечка просят Айболита взять и их, но доктор решительно отказывается: путешествие слишком трудное и опасное для детей. Настойчивые дети решают перехитрить доктора и спрячутся в большие ящики с лекарствами.

Скоро все готовы в путь. Ящики вместе с багажом уносят на корабль, который отплывает в южные страны. Матросы исполняют небольшой танцевальный эпизод с элементами ансамблевого танца (*echappe, pas de bourree*).

Ласточка летит вперед. Медведь опаздывает к отплытию. Злой дрессировщик Капитоний сажает его на цепь. На этом заканчивается первый акт.

Мягко и немного заунывно тянется мелодия, названная композитором «Тема морского путешествия». Открывается занавес, специально созданный Акимовым для этого акта. Он вводит зрителей в сказочный мир. На ярко синем фоне океана изображена карта Африки: пустыня, Нил, экваториальные тропики, пирамиды²⁶⁷. Сочные краски передавали и зной, и буйство тропического леса.

Корабль приплывает в тропики, где местные врачи тщетно пытаются вылечить своих маленьких пациентов – заболевших обезьянок. В оркестре слышится тихая и однообразная мелодия, названная композитором «Африканская колыбельная», которую играет английский рожок. Он звучит певуче, но несколько тоскливо, что соответствует характеру не слишком веселой сцены – ведь зверей не могут вылечить. Прилетевшая ласточка сообщает радостную весть о прибытии доктора Айболита. Музыка, теперь уже только напоминающая печальную колыбельную, звучит бодро и отрывисто. Вслед за ней слышатся темы доктора, а затем «морского путешествия».

²⁶⁷ «Доктор Айболит», балет И.В. Морозова. Занавес. 1948 // М. Эткинд. Николай Акимов. Сценография. Графика. М. 1980. С. 58.

Вот и доктор. Осмотрев больных, он начинает их лечить. Айболит ставит градусники, смотрит у них горло, щупает пульс, дает лекарство. Бытовые мизансцены очень смешно и изобретательно придуманы Фенстером. Музыка старинного танца «Гавот» сопровождает эту сцену. Понемногу обезьянки начинают шевелиться, потом садятся и, наконец, поднимаются на ноги. Доктор предлагает им сделать лечебную гимнастику (под музыку другого старинного танца – «Менуэта»), после которой обезьянки выздоравливают окончательно. Шутливое, легкое, словно игрушечное звучание танцев – «Гавота» и «Менуэта» – как бы напоминают зрителю, что это не настоящее лечение, а сказочное, больше похожее на увлекательную игру. Обезьянка Рики-Тики танцует маленькую вариацию из сочетания *echappe u releve*.

Но общая радость царит не долго: внезапно появляются разбойники во главе с Бармалеем (В. Тулубьев). Они взламывают ящики в поисках добычи и тут обнаруживают спрятавшихся детей. Экспозиция Бармалея – бег *jete, saut de basque, revoltade* и бег на рампу, «козлы» по кругу (*emboite en tournan*), *grand pirouette*, затем *pas chaine, 2 tours* и падение на колени. При этом он все время размахивал ножами. Разбойники подхватывали его танец, и сами пускались в пляску.

Фенстер придумал и ввел в балет новый персонаж – Бармалеиху (эту роль исполняла Н.Р. Мириманова). Тело артистки была покрыто черной краской – как будто негритянка. Н.Р. Мириманова так описывала свое появление в балете: «Под музыку типа танго, я появлялась с огромной ложкой и огромной вилкой. Я начинала, потом вступал Бармалей». Свирепый нрав и кровожадность Бармалея и разбойников слышатся в звуках их грубого тяжелого танца. В основе его – негритянская пластика. «Я любила джаз, поэтому все эти негритянские штучки у меня неплохо получались» – рассказывала Нина Рубеновна.²⁶⁸

Выскочив из ящиков, Танечка и Ванечка прижимаются друг к другу. Отрывки из польки, звучащие в оркестре, передают страх и смятение, охватившие

²⁶⁸Из беседы с Н.Р. Миримановой 11 июня 2006 года

детей. Разбойники уже занесли над ними ножи. Айболит спешит на помощь детям, но Бармалею удастся захватить в плен всех.

Третий акт начинается с картины плена. Тихо, однообразно шелестят струнные инструменты. Тихие аккорды и «жутковатые» зловещие звучания басов заставляют насторожиться. Чудятся чьи-то шаги, неясный гул голосов... Сквозь густые лианы и непроходимые дороги тропического леса, разбойники ведут несчастных пленников в логово самого Бармалея. Печальное шествие исчезает в зарослях, а вслед за ним показываются собака Авва, обезьяна Чичи, Лисица и Петух. Они пробираются следом за доктором и детьми, чтобы помешать разбойникам расправиться с ними. Лисица по дороге собирает цветы, а затем сыплет их сонным порошком.

Бармалей запирает Айболита в пещеру, а из детей собирается приготовить вкусный ужин.

Разбойники во главе с Бармалеем затевают кровожадную пляску. Вот уже над головами детей сверкают ножи... Внезапно откуда-то раздаются светлые, прозрачные звуки арфы, и на ярко освещенной поляне перед разбойниками появляется лиса. Она танцует перед ними, размахивая букетом. Ее вариация – пародийный парафраз адажио Авроры с четырьмя кавалерами. Бармалей делает обводку с лисой, и во время обводки она дает ему по носу. Опьяненные дурманом цветов, разбойники крепко засыпают. Айболит с детьми и друзьями спешит воспользоваться свободой и убегает. Но, увы, обрадованный удачным побегом, петух своим громким криком, будит разбойников, которые устремляются в погоню за Айболитом.

Быстрый, стремительно несущийся «Галоп» («Бегом по Африке») – сопровождает погоню. Это одна из лучших сцен в спектакле, шедшая на фоне движущейся панорамы. Сверкая огромными ножами, большими прыжками несутся за доктором Бармалей и разбойники. Во время этого бегства Танечка падает от усталости, но Ванечка не бросает ее, а поднимает и тянет за собой.

Высокий берег моря. Перед Айболитом и его спутниками – пропасть, и там крокодил уже раскрыл огромную пасть. Чтобы достигнуть моря, героям нужно переправиться через пропасть. Помогли обезьяны: держа друг друга за хвосты, они образовывали так называемую арку-мост, благодаря чему все спасаются. Прибежавший Бармалей тоже пытается перейти пропасть, но срывается и падает. Оставшись без жоака, разбойники разбегаются.

Заключительный четвертый акт возвращает зрителей к домику Айболита. Та же поляна, по-прежнему перекликаются нежные птичьи голоса (скрипки, флейты). Но все уныло и печально. Медсестра Варвара и дрессировщик Капитоний превратили домик Айболита в зверинец. Они жестоко дрессируют животных. Музыка, под которую идет эта злополучная дрессировка, напоминает шарманку (и действительно на шарманке играет медведь) – так простодушно, тоскливо и заунывно звучит «шарманочный вальс». Но едва он отзвучал, как раздается звук трубы. Появляется Ласточка. Она приносит добрую весть. Звучит тема «морского путешествия» и появляется корабль Айболита.

Доктор, дети и их спутники радостно возвращаются домой. Узнав, как жестоко обращались с оставшимися животными Варвара и Капитоний, доктор прогоняет сестру и дрессировщика. В финале спектакля они улетают на воздушных шарах. Общее веселье.

Музыка финала балета, звучащая широко и торжественно, рассказывает, что злодеи побеждены, дружба, справедливость и правда восторжествовали.

Спектакль пронизывала стихия доброго юмора, оптимизма, гуманности. В нем органично сочетались фантастика и реальность, лирика и комедия. Образы зверей, детей, разбойников хореографически были мастерски сделаны.

Сказался точный расчет Фенстера на силы и возможности коллектива. Удачно разошлись по труппе роли.

Балет горячо приняли зрители всех возрастов. Выступая на зрительской конференции, Е.И. Тиме сказала: «Я думаю, что выражу мнение всех, если скажу,

что мы должны принести театру благодарность за самый факт постановки балета для детей. Это первый детский балет <...>. Спектакль сделан на большом художественном уровне <...> и имеет большое воспитательное и художественное значение».²⁶⁹

Послевоенные годы были золотым веком балетмейстерской деятельности Бориса Александровича Фенстера. Он находился в неустанном творческом поиске, расширял границы жанра, развивал традиционные хореографические приемы, привнося в них многообразие и оригинальность. Практически сразу за премьерой «Доктора Айболита» последовала еще одна, с первых же спектаклей снискавшая успех и любовь зрителей: очередной работой Фенстера стал героико-романтический балет М.И. Чулаки «Юность», премьера которого состоялась в 1949 году.

В отличие от других балетов Фенстера (исключение составляет «Мнимый жених»), об этом спектакле сохранилось много печатных отзывов. Практически все они носят восторженный характер, так же как и свидетельства ныне здравствующих современников. Авторы балета «Юность» сценарист Ю.И. Слонимский и композитор М.И. Чулаки оставили свои воспоминания об истории замысла и создания спектакля.

В книге «Семь балетных историй» Ю.И. Слонимский вспоминает о том, как после войны он встречался с Фенстером, который, спрашивая Слонимского о его пребывании на фронте, заметил: «Вы участник Отечественной войны и очевидец гражданской. Герои Николая Островского — ваши сверстники. Почему бы Вам не сочинить сценарий балета по роману «Как закалялась сталь?»²⁷⁰ Слонимский не воспринял всерьез, как ему показалось, нелепое предложение

²⁶⁹Протокол зрительской конференции по спектаклю «Доктор Айболит» в Лен. Гос. ордена Ленина Ак. Малом оперном театре 19 декабря 1948 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Ед. хр. 183. Л. 20 об.;

²⁷⁰Слонимский Ю. Семь балетных историй. Рассказ сценариста. Л. 1967. С. 17. Далее: Слонимский Ю. Семь балетных историй

сочинить балет на подобную тему. Но этот разговор оставил все же в Слонимском какую-то, как он сам писал «занозу», которая нет-нет да и давала о себе знать²⁷¹.

В своих воспоминаниях Слонимский образно и подробно описывает перипетии создания будущего спектакля. Благодаря этому, можно представить себе весь процесс осмысления и воплощения нового произведения. Больше двух месяцев прошло, прежде чем у сценариста созрел проект спектакля. «Я понял, — писал Слонимский, - что пора рассказать придуманное Фенстеру»²⁷².

Фенстер, обладавший драматургическим чутьем и воображением, заинтересовался сценарием и сразу оценил многие детали, позволившие ему представить конструкцию будущего спектакля: ребят, играющих в войну (это позволило ему увидеть кое-что из того, что раньше не вязалось с балетом), движение действия (от игры в войну к участию в гражданской войне), гимназистов, которые в пылком воображении балетмейстера сделались антиподами положительных героев. Слонимский справедливо называл Фенстера архитектором, который, «прежде всего, оценивал элементы конструкции, то, что позволяло бы увидеть строение будущего спектакля»²⁷³.

Вместе с тем, опытный балетмейстер сразу подметил и недостатки — отсутствие связи между некоторыми эпизодами, увидел дефекты отдельных элементов. От Фенстера последовал ряд предложений, новых оправданных мотивировок, связанных с усилением сценарной драматургии балета.

Заинтересовавшись сценарием, Фенстер начал хлопотать в различных инстанциях о включении «Юности» в репертуарный план Малого оперного театра. Прошло почти четыре года, прежде чем балет увидел свет рамп. Спектакль имел оглушительный успех. Композитор, балетмейстер, художник и главные исполнители получили высшую в то время награду — Сталинскую премию.

²⁷¹Там же.

²⁷²Там же. С. 21.

²⁷³Там же. С. 23.

Балет «Юность» стал выдающимся событием в истории балетного театра в 40-е годы XX столетия. Можно сказать, что спектакль этот являлся своего рода эпохальным. В нем затрагивалась волнующая всех в то время тема — тема современности. Вопрос этот не сходил со страниц печати, был предметом бурного обсуждения на различных совещаниях, заседаниях и собраниях, занимал умы многих творческих людей. «Все мы, - писал М.И. Чулаки, - искали современную тему»²⁷⁴.

Еще большая, нежели в опере, условность форм и приемов балетного искусства ставила перед постановщиком особые задачи: как создать образ современного героя средствами танца и пантомимы и, в частности, средствами классического танца. Здесь необходимо было достигнуть органического сочетания и равновесия элементов реалистического и романтического. При решении первой задачи легко было впасть в натурализм, лишь внешне копируя приметы действительности. Фенстер был первым из отечественных балетмейстеров, кому удалось разнообразными средствами хореографического театра раскрыть тему гражданской войны и показать на балетной сцене героев того времени.

М.И. Чулаки написал музыку на основе песен времен гражданской войны. Он был очень увлечен сюжетом. «Меня, - писал композитор, - подкупила не только тема любимой мною книги, но, в первую очередь то, что из нее отобрано для либретто балета и как это скомпоновано в сюжет нового произведения»²⁷⁵.

Балет «Юность» посвящался теме героической борьбы советской молодежи с белогвардейцами в годы гражданской войны. Прообразом либретто послужил ставший классическим роман Н. Островского «Как закалялась сталь»²⁷⁶, герои которого легко узнавались в действующих лицах балета.

²⁷⁴Письма М.И. Чулаки Ю.И. Слонимскому // ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 2. Ед. Хр. 132. Л. 15.
Далее: Письма Чулаки Слонимскому.

²⁷⁵Письма Чулаки Слонимскому. Л. 15.

²⁷⁶Островский Николай Алексеевич (1904 — 1936), русский писатель

В восьми картинах балета (включая пролог) рассказывалась волнующая история подпольной борьбы большевиков в захваченном белогвардейцами небольшом городке, приводившей к победному восстанию.

В центре спектакля – три беспечных, озорных подростка из рабочей семьи, которые крепко дружат и почти не расстаются. Последовательно, от эпизода к эпизоду, проходит перед зрителями картина их нравственного возмужания. В начале балета Петя, Даша и Дима (их исполняли артисты В. Тулубьев, Г. Исаева, Ф. Шишкин) – дети, которые с увлечением играют в войну. В последних картинах – они полноправные участники грозных военных событий революции и гражданской войны.

В спектакль была введена и лирическая струя – история любви Пети и Лены (артистка С. Шеина). Это вносило в спектакль трогательную тему юности, первого чувства, что, безусловно, обогащало духовный облик героев. Тем самым обогащалась драматургия спектакля.

Начинался балет прологом – красные защитники провинциального города центральной России под натиском превосходящих белогвардейских сил временно отступили. По заданию большевистской партии в этом городе оставался матрос Семен (Н. Филипповский) и молодой рабочий Матвей, развернувшие активную революционную подпольную деятельность. Семен на время принимал обличье владельца лавки Сахарова и заводил отношения с белогвардейскими офицерами.

Пролог строился в основном на пантомиме.

В следующей картине (1 картина 1 акта – это, собственно, начало балета) появлялись главные герои – три друга, три подростка. Даша была со смешными, торчащими в разные стороны косичками, в нескладном красном ситцевом платье в белый горошек. На мальчишках были рубахи навыпуск, подпоясанные ремнем. Они играли в солдатики. Их экспозиция была решена танцевально. В танце «Игра в войну» (это было первое трио) Фенстер, по наблюдению В.М. Красовской,

«театрализовал повадки детской игры, и в тоже время он давал четкие характеристики действующих лиц, впервые предстающих перед зрителем»²⁷⁷.

Танец девушек передавал лирическое настроение наступившего вечера. Жизнерадостное веселье прерывалось известием: в бою погиб отец Пети. Принесший эту весть солдат, передавал мальчику завещанный ему отцом боевой клинок и красноармейскую фуражку.

Берег пруда. Петя, Дима и Даша беспечно сидят на берегу с удочками. Невдалеке веселятся гимназисты. Среди них выделяется романтически настроенная Лена. Между двумя компаниями возникает потасовка. Победа на стороне Пети и его друзей. С интересом следившая за ходом драки Лена, хочет познакомиться с Петей. Особым внутренним чутьем она прониклась доверием к курносому и лохматому Петьке, интуитивно угадывая его внутреннюю чистоту и силу. Сцена их знакомства была построена на основе классического танца. При этом, она была действенна и содержала много поэтических красок и психологических нюансов.

Неожиданно появлялся Семен. За ним гнался контрразведчик поручик Чубенко. Однако, арестовать Семена белогвардейцам не удавалось: с помощью Пети, указавшего им ложный путь (Лена подтверждала его слова), Семен ускользал от погони. Петя другими глазами увидел Лену и понял, что нашел в ней союзника.

Второй акт начинался в саду, около ресторана, где развлекались обыватели. Сцена эта была признана несомненной удачей постановщика, так как в танцах городской знати, собравшейся в ресторане, чувствовались лихорадочность и обреченность. Отдельные фигуры врагов были детально разработаны балетмейстером, поданы в сатирическом ключе, порой доходившем до гротеска. Иногда в некоторых печатных отзывах в вину балетмейстеру ставилось то, что он чересчур увлекся смакованием этой жизни.

²⁷⁷Красовская В. «Юность». Премьера в Малом оперном театре // Советское Искусство. 1949. № 2. С. 3. Далее: Красовская. «Юность» в Малом оперном театре

В той же картине, в саду, происходила и сцена издевательства над Дашкой, которая появлялась в ресторане и пыталась разыграть, как написано в либретто, роль «кисейной барышни». Увлеченная этим занятием, она не замечала, как за ней с любопытством следила группа белогвардейцев. Желая развлечься, они заставляли плясать наивную девчонку, жалкую в своих стоптанных башмаках и посконной юбчонке. Та плясала, испуганно озираясь, «поощряемая» разнузданными жестами, грубыми толчками, хищными ухмылками. Плясала, начиная задыхаться от страха и усталости, готовая вот-вот упасть. Кульминацией было *fouette* (балерина выполняла это движение в сапожках). Традиционный трюк в классических балетах, здесь он приобретал иное смысловое наполнение: еще пара туров, и Дашка уже не сможет встать. И тогда балетмейстер выводил плясунью к рампе, чтобы крупным планом показать, как на детском лице появлялось выражение упрямого бесстрашия и ненависти. Измученную девочку спасал Семен. Но неожиданно для всех, поручик Чубенко, следивший за «Сахаровым», срывал с него манишку, под которой оказывалась матросская тельняшка. Белогвардейцы бросались на разоблаченного Семена. Но Матвей гасил фонарь выстрелом из пистолета. Все в испуге разбежались, а Семен уносил на руках Дашку. Он словно убаюкивал ее, и сцена эта так и называлась «колыбельная».

Так хореограф поворачивал разными гранями, постепенно накалял, выстраивал образ схватки двух миров. Сцена насилия над Дашкой стала едва ли не центральной в балете. О ней писали все газеты, справедливо отмечая подлинный драматизм, достигнутый артисткой в этой сцене. Вообще в этой роли впервые в творчестве Г.И. Исаевой, известной в основном по комедийным ролям и ролям трагедии, проявилась еще одна грань таланта – глубокий драматизм, захватывающий зрителя своей жизненной правдой. Балетмейстер сумел понять и выявить особенности таланта Г. Исаевой. «Поначалу, – вспоминала впоследствии актриса, партия Даши была небольшой, эпизодической. Но в процессе нашей

работы над спектаклем, Даша стала одним из центральных персонажей»²⁷⁸. Артистка очень любила эту роль, танцевала ее в течение 11 лет и говорила: «Хотелось станцевать и сыграть так, чтобы зрители сказали – это правда!»²⁷⁹

Снова берег пруда. Снова Димка и Дашка играют в солдатики. Пришедший Петя заявлял: «Хватит игры, надо браться за дело!» Друзья давали клятву верности. Этот момент был решен в форме трио – второго в спектакле, которое выражало стремление ребят включиться в реальную борьбу.

Сцену клятвы можно представить себе по фотографии: трое подростков одной рукой держатся за отцовскую саблю, другая рука поднята. Напряженный и в то же время одухотворенный взгляд устремлен в светлое будущее. Вся группа исполнена готовности к борьбе и в то же время дышит спокойной уверенностью.

Пантомимно решалась следующая сцена: сходка рабочих и тайная отправка оружия. Далее шел эпизод встречи Пети и Лены, которые все больше тянулись друг к другу. Это был поэтический дуэт о зарождении чувств. С.К. Шеина, вспоминая о нем, закрывала глаза и мечтательно произносила: «Какой это был дуэт, как трепетно мы его танцевали!»²⁸⁰ Мысленно она переносилась в те далекие и действительно прекрасные годы, когда она, молодая, исполненная сил, танцевала дуэт с Тулубьевым.

Вновь появлялся Семен. На этот раз его задерживали, а вместе с ним и Петю. Лена была в отчаянии.

Акт третий. Дом Лены, где она в тревоге ждала возвращения своего друга. Он появлялся перед ней – грязный и оборванный. От нахлынувших чувств и измученная ожиданием, она бросалась к нему в объятия. Отношения двух молодых людей пленяли чистосердечием и трогательностью.

Далее действие балета стремительно двигалось к финалу. Действие заключительной картины происходило на колокольне. И это был один из самых

²⁷⁸Исаева Г. Моя любимая роль // Театральный Ленинград. 1961. № 11. С. 4-5.

²⁷⁹Там же

²⁸⁰ Из беседы с С.К. Шеиной 15 мая 2012 г.

впечатляющих эпизодов в балете. На сцене, затянутой в черный бархат, была выгорожена небольшая площадка и приближенно точно показана настоящая колокольня, вплоть до большого колокола. Таким образом, вся сцена изображала колокольню, а живописные детали создавали впечатление большой высоты, на которой и разыгрывалось действие.

Сбежавший из под ареста Семен приказывал Матвею ударить в колокол, как только появится сигнал к восстанию. Оставшись один, Матвей напряженно вглядывался вдаль. Вдруг вспыхивала ракета, за ней другая – это был сигнал. Матвей хватал веревку колокола, но предательским ударом в спину его убивал следивший за ним гимназист Виктор. Ракеты сверкали, но колокол молчал...

На колокольне появлялся Петр. Завязывался яростный, смертельный поединок. Наконец, Петру удавалось сбросить Виктора с колокольни, но он был ранен кинжалом. С трудом поднявшись на ноги, обессиленный Петр пытался раскачать тяжелый язык колокола. Раздавался слабый удар. Еще один... Все громче и громче звучал призывный набат колокола. И в ответ ему вспыхивало зарево пожара. Начиналось восстание. Группа рабочих во главе с Семеном взбиралась на колокольню. Падал белогвардейский флаг, а на смену ему медленно поднималось большое алое знамя, закрывавшее почти всю сцену.

Балет заканчивался тем, что принято называть *tableau vivant*, пантомимной сценой, которая была патетична и величественна. «Она производила огромное впечатление, - спустя годы вспоминала Т.Г. Бруни, - она почти символизировала борьбу двух миров»²⁸¹. Звучал хор, который органично входил в эту сцену. Так заканчивался балет «Юность».

Славные страницы прошлого нашей страны не раз воскрешались на экранах кино, на драматических сценах, в художественной прозе. Но рассказывать об этом языком танца, средствами жестов и немых мизансцен не так просто. Балетная труппа Малого оперного театра с честью справилась с трудной задачей,

²⁸¹ Бруни Т. О моем друге Борисе Фенстере. С. 37.

воплотив на балетной сцене образы рабочих и большевиков, красногвардейцев, смелых подростков, гимназистов и гимназисток, белогвардейских офицеров.

Успеху спектакля, непосредственному воздействию его на зрителей способствовала огромная увлеченность всего коллектива. Артисты танцевали с полной отдачей и такой теплотой, что это невольно передавалось в зрительный зал. И здесь большая заслуга Фенстера, который смог воодушевить, увлечь и направить в нужное русло и актеров и весь коллектив, работавший над этим спектаклем.

Фенстер шел непроторенной дорогой. Он открывал новые формы и хореографического языка, и построения спектакля в целом. В «Юности» он сумел органично объединить пантомиму, бытовой жест, получивший пластическую окраску и хореографию, которая принимала здесь самые разнообразные формы: классика свободно сочеталась с народным, характерным, и гротесковым танцем. Это не было эклектикой, а являлось органичным сочетанием всех возможностей танцевального языка, призванного раскрыть содержание данного спектакля. «Я не старался ограничить танец за счет пантомимы, - писал балетмейстер. – Я пользовался классическим и народно-характерным танцем, а иногда и объединял их, как умел, широко»²⁸². В связи с этим приведем развернутую цитату современника Фенстера В.М. Богданова-Березовского, критика, чьи высказывания наиболее емко и точно определяли творческий стиль и метод Фенстера. Он писал: «Пересмотр, отбор и переосмысление традиций, применение канонизированных движений и па в совершенно новых, например, пародийных целях, насыщение классического танца элементами танца характерного, в особенности элементами фольклора, героизация мужского танца — все это направлено в работе Фенстера к обновлению хореографической лексики»²⁸³.

²⁸² Франгопуло М. «Советский балет». 1961. С. 36.

²⁸³ Богданов-Березовский В. «Поиски нового». Рассказы о творческом пути

К неоспоримым достоинствам спектакля следует отнести пропорциональное соотношение всех его компонентов: умелое чередование лирических и драматических сцен, органичное сочетание пантомимы и танца.

К удачам постановки следует отнести и то, что финальные картины в каждом акте заканчивались кульминационной нотой. Например, конец 1 картины 1 акта: насмешки белого офицера выводили из себя Петю, потрясенного вестью о смерти отца. Это был сильный момент в спектакле, и Фенстер его хорошо разработал. Петя хватал камень с дороги, намереваясь запустить им в обидчика, кусал руку барина (это был переодетый в «Сахарова» Семен) и, обессилив, плакал, как ребенок. Следующая же картина начиналась пикником гимназистов на берегу пруда. Такая смена красок (драматический финал 1 картины контрастировал с полной беспечностью второй) была выигрышна в эмоциональном и смысловом отношении.

Разными хореографическими средствами были обрисованы два мира — рабочие и гимназисты. В сатирическом плане поданы гимназисты; сцены, где действовали рабочие, шли почти без танцев. Вот что писала художник спектакля Т.Г. Бруни. «В решении стоявших перед ним задач Фенстер опять был неожиданным. «Это же Чарская!» - сказал он о Лене и молодежи ее круга. И если их партии были явно поставлены в духе танцев того времени (ки-ка-пу и др.), хотя при этом надо отметить, что Боря не мог помнить этих танцев, ничего о них не знал, но чутье художника подсказало ему характерные черты, то партии Павки [первоначальное имя главного героя — О.Б.] и его друзей были просты как Окна РОСТА»²⁸⁴.

«Юность» принадлежит к жанру драмбалета, но этот спектакль и не мог быть иным: борьба подпольщиков с белогвардейцами — слишком сложный и нетрадиционный для балетной сцены сюжет. Какое значение имеет название жанра, если это был, в первую очередь, волнующий, захватывающий, никого не оставивший равнодушным спектакль, где было что играть и было что танцевать.

²⁸⁴ Бруни Т. О моем друге Борисе Фенстере. С. 37.

И что плохого в пантомиме, если она грамотна и выразительна? «Почему надо бояться пантомимы?»²⁸⁵ - патетично вопрошала Н. Анисимова на обсуждении спектакля в СТД. – Пантомима присуща балетному спектаклю, - продолжала она, - и совершенно необязательно, чтобы отец, выходящий из дома делал фуэте»²⁸⁶.

Воспоминания Юрия Иосифовича Слонимского, на которые автор диссертации неоднократно ссылался, начавшиеся на приподнятой ноте, имеют неожиданный и грустный финал. Слонимскому как будто стыдно за свой творческий союз с Фенстером. Он как бы оправдывается, что - де, я хотел больше танцев, а балетмейстер всюду насаждал пантомиму. Слонимский приводил и примеры. Он писал: «В основу хореографии «Юности» следовало положить самые сложные формы танцевальной образности. Дуэты, трио и па д аксьоны нужно было сделать опорными пунктами действия»²⁸⁷. Практические его предложения были таковы: «Несколько раз показать трио ребят <...>, сделать серию танцевальных монологов Петьки <...>, создать в каждом акте, по меньшей мере один па даксьон»²⁸⁸. Были и нелепые варианты. Например: сделать в финале на колокольне танцевальную сюиту, а один из танцев назывался бы «Вариация с колоколом». Из предложенного сценаристом Фенстер использовал два трио, остальное было им безоговорочно и, как нам кажется, справедливо, отвергнуто.

М.И. Чулаки, видевший многие последующие постановки «Юности», отмечал, что там, где пытались модернизировать хореографию в соответствии с новыми эстетическими требованиями и стремились перевести пантомимные сцены в танцевальный план, «неизменно наталкивались на сопротивление музыкального материала»²⁸⁹, что, в свою очередь, влекло за собой сценическую фальшь.

²⁸⁵ Обсуждение спектакля Малого оперного театра «Юность» 23 января 1950 // Рукописный фонд библиотеки СПб СТД. С. 56.

²⁸⁶ Там же

²⁸⁷ Слонимский. Семь балетных историй. С. 49.

²⁸⁸ Там же. С.50

²⁸⁹ Чулаки М. «Живые в памяти моей». Воспоминания. Встречи. Юморески. М.1990. С. 122.

Возможно последняя сцена (борьба на колокольне) и была решена не по балетному, но как убедительно она прозвучала. Слонимский писал, что борьба на колокольне была поставлена с таким искусством, «что любой участник драки в быту может позавидовать героям балетной сцены. Актеры проводили эти бои с увлечением и яростью, вызывавшей бурную реакцию зрительного зала»²⁹⁰. Сам балетмейстер об этой сцене писал: «Колокольня сделана мною в совершенно реалистическом плане, подтверждением чему служат перебитые ребра у Тулубьева и Вариченко»²⁹¹.

Заметим, что в репетиционный период в балете была еще одна картина: общий народный танец под колокольней на площади. Ведь это так балетно: ликующий народ танцует, славя победу Красной Армии. Картина была полностью поставлена и отрепетирована, но по единодушному мнению ее сняли на генеральной репетиции. Танцевальная сюита оказалась лишним довеском — балет великолепно заканчивался выразительной пантомимной сценой наверху колокольни.

Тема Ю.И. Слонимского затронута не случайно. И не случайно он не очень тактично нападал на бывшего своего коллегу и соавтора. Воспоминания написаны в 1967 году. В прессе тогда развернулась компания против драмбалета. «Время драмбалета кончилось»,²⁹² - провозглашал Слонимский. Ставились в пример Ю.Н. Григорович и И.Д. Бельский²⁹³. Все остальные балетмейстеры презрительно именовались драмбалетчиками, а их творчество и даже лучшие достижения низводились до ремесленных работ, которые никакой ценности не представляли, так как не все выражалось танцем. «Было время, - писал Б.А. Покровский о балетмейстере Лавровском, которого тоже не пощадили, — когда, разворачивая новый номер театральной «многотиражки», мы с ним горько шутили: А ну,

²⁹⁰Слонимский Ю. «Семь балетных историй». С. 48.

²⁹¹Письма Б.А. Фенстера Ю.И. Слонимскому // ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. Хр. 336. Л. 1.

²⁹² Там же. С. 54.

²⁹³Бельский Игорь Дмитриевич (1925 – 1999), танцовщик, балетмейстер, педагог

сколько сегодня будет стрел в мой адрес, а сколько в ваш?»²⁹⁴ Фенстеру, возможно, досталось больше других, вероятно потому, что ответить на выпады он уже не мог.

Но в пору, о которой идет речь, такого разговора еще не было. И В.М. Красовская находила и отмечала многие достоинства постановки. Она писала о творческом росте балетмейстера Фенстера, ставя ему в заслугу, что он «не боится использовать все богатство театрального танца и не отказывается ни от одного из его достижений», что «он ищет и находит тот особый ключ, в котором должны по-новому звучать привычные хореографические движения»²⁹⁵.

²⁹⁴Покровский Б. Вспоминая Лавровского // Леонид Михайлович Лавровский. Документы. Статьи. Воспоминания. М. 1983. С. 9.

²⁹⁵ Красовская В. «Юность». Премьера в Малом оперном театре // Советское Искусство. 1950. №. 2. С. 3.

3. Хореографические постановки в операх

Имя Бориса Александровича Фенстера вошло в историю балетного театра как создателя многих разножанровых балетных спектаклей. Но немногие знают, что одной из значительных сторон творчества Фенстера как хореографа является постановка танцевальных сцен в операх. Список его работ в этом жанре довольно внушительный, ведь на протяжении всей своей деятельности в Малом оперном театре он участвовал практически во всех оперных премьерах.

Первые опыты Фенстера — «Травиата» Д. Верди и «Помпадуры»²⁹⁶ А.Ф. Пащенко – относятся еще к довоенной поре, к 1939 году, когда он совмещал работу в театре с учебой на балетмейстерском отделении. О хореографической сцене в «Травиате» информации обнаружить не удалось (это было возобновление спектакля 1922 г. с некоторыми изменениями), но известно, что танцы в опере «Помпадуры» - остросатирическом спектакле гротескной формы по М.Е. Салтыкову-Щедрину²⁹⁷ - принесли Фенстеру успех.

Постановка балетных сцен в операх, как правило являющихся частью сценического действия, ставила свои, подчас непростые условия. Нужно было уловить стиль произведения, его музыкальную драматургию, понять задачи оперного режиссера. Опера «Помпадуры» требовала особого подхода. Острый гротеск и сатиру легко превратить в шарж и тем самым исказить глубокий социальный смысл щедринских образов. От балетмейстера требовались талант и выдумка, чтобы органично вписаться в общий стиль спектакля. С этой задачей Фенстер справился блестяще.

В третьем действии оперы для артистов Н. Латониной и Н. Филипповского он сочинил «Качучу». Танцовщица Малого оперного театра Н.Е. Шереметьевская,

²⁹⁶ «Помпадуры», сатирическая опера в 3 д. 4 к., муз. А.Ф. Пащенко, либретто В.А. Рождественского и А.В. Ивановского по очеркам М.Е. Салтыкова-Щедрина «Помпадуры и Помпадурши», дир. К.П. Кондрашин, пост. И.Ю. Шлепянова, режиссер З.В. Закусова, худ. М.М. Черемных, балетм. Б.А. Фенстер, премьера в Малом оперном театре 20 октября 1939 г. Пащенко Андрей Филиппович (1883 – 1972), композитор

²⁹⁷ Салтыков Михаил Евграфович [псевд.- Н.Щедрин] (1826 – 1889), русский писатель

позже заменившая в этом номере Латонину, пишет, что «Качуча» представляла собой «забавный дуэт провинциальной барышни и “галантерейного кавалера”, изощрявшихся в “изячных” манерах»²⁹⁸.

В танце подчеркивалась «смесь испанского с нижегородским»²⁹⁹. Это органично вписывалось в рамки сюжета и отвечало содержанию всего произведения. Как писали рецензенты, хореографические сцены были поставлены «отлично»³⁰⁰, а выступление артистов балета автор оперы назвал «чудесным»³⁰¹.

После Великой Отечественной войны, когда перед творческими коллективами особенно остро стоял вопрос о создании нового репертуара отечественных авторов, Малый оперный театр представил в 1946 году масштабную эпопею С.С. Прокофьева «Война и мир».

Грандиозный замысел композитора был талантливо воплощен постановщиками спектакля: музыкальным руководителем и дирижером С.А. Самосудом (на время постановки он, фактически, снова возглавил художественное руководство Малым оперным театром), режиссером Б.А. Покровским, художником В.В. Дмитриевым. Не последнюю роль играл и балетмейстер: Фенстер выступил как полноценный соавтор выдающихся мастеров. Именно слаженность всех компонентов спектакля, безупречность общего ансамбля определили успех постановки. «Та же творческая связь и единомыслие, которые ощущаются в работе постановщика и художника, видна и в примыкающей к ним работе балетмейстера Фенстера»³⁰² - отмечал В.М. Богданов-Березовский. Сам же балетмейстер позднее вспоминал: «Работая над

²⁹⁸ Шереметьевская Н. Длинные тени. О времени, о танце, о себе. М. 2007. С. 103.

²⁹⁹ Кремлев Ю. Опера «Помпадур» // Ленинградская правда. 22 октября, 1939 г, №. 244, С. 3.

³⁰⁰ Томилин В. // «Смена» 22 октября 1939 г. С. 3.

³⁰¹ Пашенко А. Творческому коллективу Малого оперного театра. // За большевистский театр. 30 октября 1939 года. С. 2.

³⁰² Богданов-Березовский В. «Война и мир» С.С.Прокофьева. Ленинградский Малый оперный театр // Театр. № 7. 1947. С. 7. Далее: Богданов-Березовский. «Война и мир»

постановкой танцев в опере “Война и мир”, мне довелось столкнуться с полным единением смысловой задачи для оперных и балетных исполнителей»³⁰³.

Показанная в июле 1946 года, опера представляла собой только первую часть задуманного композитором эпического полотна (вторая была намечена на следующий сезон). В этой части в центре внимания – картины мирного быта и внутренняя жизнь основных персонажей.

«Петербургский бал с императором»³⁰⁴ - так условно называлась картина, где действовал Фенстер. Бал происходил в роскошном особняке крупного екатерининского вельможи. В ярко освещенном белоколонном зале танцевали полонез. Декорации и костюмы (сценограф В. В. Дмитриев, художник по костюмам Т. Я. Шорр) были исполнены с безупречным вкусом и знанием эпохи. Появлялся Александр Первый³⁰⁵. Хор славил его. Протанцевав мазурку, император покидал зал. После его ухода бал заметно оживлялся. Раздавались звуки вальса. Затем начинался экосез и весь зал заполнялся танцующими парами. Бал в самом разгаре. Танцы – полонез, вальс, мазурка – были непрекращающимся действием, на фоне которого развивались отношения главных персонажей оперы. В этой работе режиссер и балетмейстер объединили усилия оперных и балетных исполнителей.

Предоставим слово самому Фенстеру, чьи записи о режиссуре танцев в опере, сохранившиеся в архиве его жены С.К. Шеиной, раскрывают некоторые детали постановочного процесса спектакля: «Не сводя значения танцев до упрощенных салонных танцев, распространенных в изображаемой эпохе, желая дать нужную для общего подъема зрелищного впечатления нагрузку театрального танца, надо было сделать их, не нарушая общего стиля картины. И мазурка и

³⁰³ Фенстер Б. «Место и значение хореографии в оперном спектакле». Доклад. Л. 1956. С. 27. // Личный архив С.К. Шеиной. Далее: Фенстер Б. «Место и значение хореографии в оперном спектакле».

³⁰⁴ Эта картина, имевшая большой успех, была написана С.С. Прокофьевым дополнительно по настоятельному предложению С.А. Самосуда.

³⁰⁵ Роль императора Александра Первого исполнял артист балета Л. Вариченко

вальс были поставлены как сценические, а не историко-бытовые танцы, несмотря на то, что в них были заняты – в мазурке Александр 1, в вальсе Наташа и Андрей.

Чтобы танцы не стали самоцелью, но и не теряли своего сценического эффекта, режиссер требовал такого общего поведения всех присутствующих на сцене, большинство из которых составлял хор, которое бы вызвало сценическим поведением начало танцев» - писал балетмейстер. Таким образом, танцевальные сцены не дивертисментно, а органично, естественно входили в действенную ткань спектакля.

Сами танцы тоже имели свою конструкцию. Начало танца мазурки – как исторический танец, эпизод – танец Александра с одной из дам. Уходя, император делает комплимент своей партнерше. В отсутствии императора, возникал радостный, сценически эффектный танец.

В вальсе такое же начало – танец Наташи и Андрея. Радость Наташи – она ощущает себя приподнятой над землей, кружащейся в вихре вальса. Наташа уже не танцует, она беседует с Андреем, а вальс развивается таким, каким он представляется Наташе.

Все предшествующее действие – съезд гостей, ожидание императора – в стилистической манере движения было основано на балете, хотя он (балет – О.Б.) был и в меньшем количестве, чем хор. Но общение балета с хором в процессе репетиций выработало и у тех и у других общую манеру поведения <...>. Так я старался решить очень простую и, как оказалось, очень сложную задачу, поставленную режиссером: чтобы не было оперы и балета, а были бы гости, чтобы танцевать шли не артисты балета, а гости. Решение этой, казалось бы, простейшей задачи, без которой немислима органическая жизнь балета в опере, требует настоящего творческого напряжения от режиссера и балетмейстера»³⁰⁶.

Процитированный отрывок дает представление о том, насколько важен был для Фенстера вопрос взаимоотношений режиссера-постановщика оперы с

³⁰⁶ Фенстер Б. «Место и значение хореографии в оперном спектакле». С.27-29.

балетмейстером. Это также свидетельство глубокого и серьезного подхода к второстепенному, как может показаться, компоненту оперного спектакля.

Вклад Фенстера в дело создания такого масштабного и значительного произведения был по достоинству оценен критикой. Отмечались инициатива и находчивость балетмейстера, который сумел в бальных сценах второй и четвертой картин не только проявить хореографическую изобретательность, но и передать атмосферу великосветского быта александровской эпохи. В.М. Богданов-Березовский писал: «Танцы в «Войне и мире» чужды поверхностной стилизации. Хорошо передавая атмосферу эпохи, они в тоже время эмоциональны и творчески изобретательны»³⁰⁷.

Спектакль стал выдающимся событием, выходящим далеко за пределы города. Он получил Сталинскую премию первой степени. Опере было посвящено множество восторженных статей и рецензий. «Спектакль был отлично принят зрителем... Не прошел еще сезон, а к началу марта 1947 года театр уже отмечал своеобразный юбилей – пятидесятое представление «Войны и мира» - цифра редкостная для современной оперы!»³⁰⁸ - писал в воспоминаниях С.А. Самосуд.

На волне всеобщего воодушевления и подъема в начале следующего сезона началась работа над второй частью оперы. Но доведена она была только до генеральной репетиции. Премьера, намеченная на 20 июля 1947 года, не состоялась. Слишком силен был идеологический контроль, направленный против всего нового и живого. Опера «Война и мир» подверглась разгрому, музыка С.С. Прокофьева была признана не свободной от «формалистических вывертов»³⁰⁹. «Широкому зрителю остались неизвестны тогда ярчайшие творческие находки Б.А. Покровского...: потрясающая по экспрессии сцена смерти князя Андрея, где в его предсмертном бреду появляется “наплывом” Наташа Ростова...»³¹⁰.

³⁰⁷ Богданов-Березовский В. «Война и мир». С. 7.

³⁰⁸ Самосуд С. Статьи. Воспоминания. Письма. М. 1984. С. 54.

³⁰⁹ Учитель К. В творческом поиске. 1940 – 1959 // Санкт-петербургский Государственный академический театр оперы и балета имени М.П. Мусоргского. СПб.2001. С. 48.

³¹⁰ Там же. С. 44.

Благодаря записям балетмейстера, мы можем описать эту сцену, куда был введен танец-вальс как воспоминание о первой встрече Андрея и Наташи. «Задача балета – писал Фенстер, заключалась в том, чтобы помочь утвердить состояние, несомое персонажами оперы. Это определяло слабую действенную роль балета. Возникла необходимость сценического решения в макете сценической площадки. Очень ограниченное место за тюлем, на котором была написана стена дома, слабо высвеченное, не решило задачи. Было ощущение реального действия, происходящего в комнате. Эффект освещения через тюль не давал должного впечатления. Позже пришли к решению: станком, закрытым черным бархатом, нарушить нормальное ощущение планшета. Как-бы, поднятые на воздух, действия танцующих потеряли реальность, осязательность, конкретность. Впечатление было достигнуто»³¹¹.

После смерти Сталина в 1953 году ослабело идеологическое давление, затем последовала “оттепель”. Стало возможным выпустить, наконец, спектакль, о котором Малый оперный театр мечтал много лет. С.С. Прокофьев создал новый вариант, где первая и вторая части шли в один вечер. Премьера одновечернего варианта оперы состоялась 31 марта 1955 г., но к этому времени Фенстер покинул Малый оперный театр.

В сезоне 1947-48 гг. Малый оперный театр показал пять оперных премьер. В трех из них участвовал Фенстер. Это «Лакмэ» Л. Делиба, «Алеко», поставленная к 75-летию С.В. Рахманинова, и оперетта Ж. Оффенбаха «Разбойники»³¹².

³¹¹ Фенстер Б. «Место и значение хореографии в оперном спектакле». С.22.

³¹² «Лакме», опера Л. Делиба в 3 д. Дирижер Э.П. Грикуров, пост. Н.И. Соловьева, художник Т.Г. Бруни, балетм. Б.А. Фенстер. Премьера в Малом оперном театре 16 января 1947 г.; «Алеко», опера в 1 д. С.В. Рахманинова по поэме А.С. Пушкина «Цыганы». Дирижер И.Э. Шерман, пост. Н.С. Самосуд, художник В.Н. Мешков, балетмейстер Б.А. Фенстер. Премьера в Малом оперном театре 23 марта 1947 г.; «Разбойники», опера-буфф в 3 д. Ж. Оффенбаха, либретто А. Мельяка и Л. Галеви, русский текст А.М. Бонди. дирижер Э.П. Грикуров, постановка Н.В. Смолича, художник Т.Г. Бруни, балетмейстер Б.А. Фенстер, хормейстер Е.Д. Лебедев. Премьера в Малом оперном театре 28 июня 1947 г.

В опере «Лакмэ», изображавшей Индию XIX века в понимании европейцев, балетная часть состояла из танца с флейтой, танца со змеей, во втором акте шел колоритный номер – Индусский танец. Об этом хореографическом эпизоде рассказала ведущая в те годы характерная танцовщица Малого оперного театра Н.Р. Мириманова: «Там были два мальчика и я. Они выносили меня в золотой вазе, из которой я появлялась. На мне был пояс с длинными концами, завязанный на восточный манер и лиф с золотыми лепестками лотоса. Мальчики держали мой пояс за оба конца, и начиналось адажио. В конце медленной части я избавлялась от пояса, и танцевала, держа его в руке»³¹³. Мириманова вспоминала, что танец был изобретательным и поставлен замечательно.

В 1948 году грянуло постановление ЦК ВКП(б) об опере В.И. Мурадели «Великая дружба»³¹⁴. Руководство театра понимало, что никаких поисков и экспериментов в области современной оперы власть не допустит. Было решено обратиться к классике, а именно к «Алеко» С.В. Рахманинова, так как подходил юбилей композитора.

Созданная впопыхах опера «Алеко» не стала удачей для Малого оперного театра. Спектакль подвергся жесткой критике. Досталось и Фенстеру, которого упрекали в том, что «поставленные им танцы мало отвечают музыке»³¹⁵.

В Центральном государственном Архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга хранится протокол обсуждения приемной репетиции оперы «Алеко». Выступавший на обсуждении Е.Л. Шварц³¹⁶ говорил: «Не удовлетворяют танцы. Эмоциональная природа национального цыганского танца просыпается во 2-ой половине танцев, а в 1-ой половине непонятно какое содержание <...>. Эмоционально танец не доходит, и рисунок его не отвечает музыке – внешне

³¹³ Из беседы с Н.Р. Миримановой 11 июня 2006 г.

³¹⁴ «Великая дружба», опера в 4 д. В.И. Мурадели, либретто Г.Д. Мдивани, стихотворный текст Б. Стремиллина. Дирижер Э.П. Грикуров, постановка Э.И. Каплана, художник А.Г. Тышлер, хормейстеры Е.Д. Лебедев, А.Г. Мурин. Премьера в Малом оперном театре 5 ноября 1947 г.

³¹⁵ Михайлов Г. Неудачный спектакль. «Алеко» в Малом оперном театре // Вечерний Ленинград. 2 апреля 1948 г. С. 3.

³¹⁶ Шварц Евгений Львович (1896 — 1958), писатель, драматург

расцветено, а внутреннего содержания танца мало»³¹⁷. Характерен ответ на эти замечания Фенстера: «Работа над первым танцем еще не закончена, т.к. найти его решение очень трудно, несмотря на то, что эта постановка осуществляется мной вторично – первая была в Филармонии, где на концертной эстраде решение найти было проще. Если бы после рассказа старика первый кусок танца отдать Земфире, было бы значительно легче, а когда одновременно и табор, и балет, решение найти значительно труднее. Этот номер поставлен не на месте. Второй кусок танца легче и удался лучше. Ввести одну танцовщицу после Земфиры нельзя, это испортит оперу, а масса не решает вопроса.

Нехорошо разрешена сцена убийства, она получилась неожиданной, а хочется видеть Алеко подготовленным к этому убийству. Когда поет Земфира, в нем должна происходить буря переживаний, а он стоит истуканом. Уход Алеко нравится»³¹⁸.

Ответ балетмейстера более чем убедительно свидетельствовал о знании материала, о компетентности в вопросах режиссуры и не только балетной, о понимании концепции всего спектакля в целом.

Классическая музыкальная комедия Ж. Оффенбаха «Разбойники» стала первым в послевоенные годы обращением Малого оперного театра к жанру оперетты, характерному для него в довоенное время. Постановщиком выступил Н.В. Смолич, как и С.А. Самосуд, стоявший у истоков рождения Малого оперного театра. «Дружными усилиями всего коллектива, - писал анонимный автор в журнале «Огонек» - театр создал живой, увлекательный спектакль, сочетающий сатирическую остроту с богатой режиссерской выдумкой и изобретательностью, высоким мастерством исполнения»³¹⁹. Единству общего замысла подчинялась и работа балетмейстера.

³¹⁷Протокол обсуждения приемной репетиции оперы «Алеко» в Ленинградском академическом Малом оперном театре 18 марта 1948 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Ед. Хр. 156. Л. 9.

³¹⁸ Там же. Л. 11.

³¹⁹ Малоизвестная оперетта // Огонек. № 31. 1948. С. 27.

Хореография – групповые и сольные танцы – занимала большое место в спектакле. В первом акте оперетты шли танцы разбойников во главе с Маленьким разбойником – Г.И. Исаевой, во втором – Испанский танец, о котором Н.Р. Мириманова вспоминала: «Я – молодая испанская красавица и шесть старичков испанцев, каждый из которых был характерным персонажем. Она их обольщает, а они: - один косой, другой хромым. Один момент мне особенно запомнился: старички стояли по «косой», а я разными движениями подходила к каждому из них. Одному подставляла плечо, другому что-то шептала на ухо, и они по очереди, на каждую фразу падали. В конце я делала *pas de chat*, перепрыгивая через одного из них. Номер был блестяще срежессирован, а Т.Г. Бруни сделала фантастические костюмы»³²⁰. Без сомнения, здесь Фенстер продемонстрировал вкус, тонкость и остроумие. В третьем акте оперы шли классические танцы.

В танцевальных композициях балетмейстера было много выдумки, смелых хореографических комбинаций, точного попадания в стиль музыкальной комедии. В.М. Богданов-Березовский указал на «пародийность, с которой балетмейстер имитирует позы и танцевальные движения, подмеченные им на старинных французских литографиях»³²¹.

Наряду с достоинствами спектакля в целом, критика отмечала безупречность в постановке групповых и сольных танцев, среди которых выделяли эпизодическую роль Маленького разбойника, «с неподражаемым мастерством и лукавым юмором передаваемую Исаевой»³²², и Испанский танец в исполнении Миримановой.

На обсуждении спектакля перед премьерой, обострился вопрос о канкане, которым заканчивался второй акт оперы. Выступавший И.Л. Гусин³²³ возмущался: «В академическом театре, который ставит классическую оперетту – это прозвучало вульгарно. Весь рисунок танцев сделан со вкусом, в стиле

³²⁰ Из беседы с Н.Р. Миримановой 11 июня 2006 г.

³⁰⁵ Богданов-Березовский В. «Разбойники». Спектакль Малого оперного театра // Вечерний Ленинград. 8 июля 1948. С. 3.

³²² Там же.

³²³ Гусин Израиль Лазаревич (1905 – 1967), музыковед

спектакля (как и весь спектакль во всех его компонентах), но финал с канканом и выбрасываемыми высоко ножками выпадает из стиля»³²⁴. Оппонировал Гусину директор театра Э.П. Грикуров³²⁵: «Канкан – один из основных элементов оперетт Оффенбаха. Театр хотел сделать канкан и к этому стремился, т.к. он написан Оффенбахом, и снимем его только в порядке приказа Управления»³²⁶. В том же тоне продолжил Фенстер: «Если в канкане смущают высоко поднятые ноги, что случается в оперетте всего один раз, тогда надо запретить и пачки»³²⁷. Не остался в стороне от обсуждаемого вопроса и автор русского текста оперетты А.М. Бонди³²⁸: «Страшно приятно, - сказал он, - что в огромной работе вопрос обострился в канкане. Чтобы сохранить стиль спектакля, канкан оставлять необходимо. Постановщиками сделано все сатирично и весело. Это произведение целиком в стиле Оффенбаха, и канкан в нем необходим. Снятие его будет лишением большого жанрового куса произведения, будет обеднением спектакля. Спектакль получился роскошным и канкан в жанре спектакля»³²⁹. И дирижер спектакля Е.П. Корнблит и режиссер Н.В. Смолич подвели итог обсуждению, сказав, что «Фенстер подал канкан в правильной форме»³³⁰.

Сам балетмейстер в лекции о хореографии в оперном спектакле описал следующий выразительный эпизод, можно даже сказать казус, имевший место в работе над опереттой «Разбойники»: «Режиссер дал задание, – пишет Фенстер, – на бал приходят разбойники и танцуют классику. Партнер обязательно с большой бородой. Я соответственно ставил так называемую жанровую классику. Режиссер снял номер и потребовал, чтобы партнер танцевал чистую классику, как в

³²⁴Протокол обсуждения приемной репетиции оперетты Ж. Оффенбаха «Разбойники» в Ленинградском государственном Академическом Малом оперном театре 24 июня 1948 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Ед. хр. 168. Л. 18. Далее: «Протокол обсуждения приемной репетиции».

³²⁵ Грикуров Эдуард Петрович (1907 – 1982), дирижер, педагог

³²⁶«Протокол обсуждения приемной репетиции». Л. 19.

³²⁷ Там же. Л. 19 об.

³²⁸ Бонди Алексей Михайлович (1892 – 1952), актер и драматург

³²⁹ «Протокол обсуждения приемной репетиции». Л. 19 об.

³³⁰ Там же. Л.20.

«Лебедином озере», но обязательно с бородой. Получилась чепуха. Возник вопрос – или борода, или танец. Режиссер предпочел бороду, танец был снят»³³¹.

В этом фрагменте слегка приоткрывается завеса над актом творческого содружества балетмейстера и режиссера, а также говорит о необходимости продуманной режиссером задачи для балетмейстера.

Через год последовали премьеры опер «Свадьба Кречинского» и «Воевода», в 1952 году была показана «Сицилийская вечерня»³³².

В «Свадьбе Кречинского» - вспоминала Н.Р. Мириманова, - Кречинский сидел на канапе красного дерева, а я лежала подле него, опершись на его колено. Я завлекала Кречинского, а он лениво поворачивался. Танец был поставлен без каких-либо эффектов, без технических выкрутасов, но блестяще режиссерски»³³³.

В основу оперы «Сицилийская вечерня» легли события, развернувшиеся в XIII веке в городе Палермо на острове Сицилия. Вспыхнувшее там восстание против французских поработителей вошло в историю под названием «Сицилийской вечерни», т.к. сигналом к его началу были звуки церковного колокола, призывавшего молящихся к вечерне.

Музыка Верди исполнена патриотического пафоса и героизма, в ней ярко выражены музыкальные образы. Достоинством постановки являлось то, что не только музыкальными, но и сценическими средствами был изложен основной конфликт – борьба народа против иноземных захватчиков. Такая тема,

³³¹ Фенстер Б. «Место и значение хореографии в оперном спектакле». С. 31-32.

³³² «Свадьба Кречинского», опера в 3 д. с прологом А.Ф. Пащенко, либретто С.Д. Спасского по комедии А.В. Сухова-Кобылина, дир. Э.П. Грикуров, постановка Н.В. Смолича, ассистент З.В. Закусова, худ. Т.Г. Бруни, балетм. Б.А. Фенстер, хормейстер Е.Д. Лебедев. Премьера в Малом оперном театре 10 июля 1949 г.

«Воевода», опера в 3 д., 4 карт. П.И. Чайковского по пьесе А.Н. Островского «Сон на Волге». Авторизованная редакция либретто С.Д. Спасского (партитура в редакции П.А. Ламма, дополненная Ю.В. Кочуровым). Премьера в Малом оперном театре 4 августа 1949 г.

«Сицилийская вечерня», опера в 4 д. 6 карт. Д. Верди. Дирижер Э.П. Грикуров, постановка А.Н. Киреева, художник С.Б. Вирсаладзе, балетм. Б.А. Фенстер, хормейстер Е.Д. Лебедев. Премьера в Малом оперном театре 20 июля 1952 г.

³³³ Из беседы с Н.Р. Миримановой 11 июня 2006 г.

несомненно, была созвучна всеобщему настроению, она отвечала потребностям времени, ведь со дня окончания войны прошло всего семь лет.

Наиболее полно эта идея раскрывалась в массовых сценах оперы. Действие второй картины второго акта (это картина народного праздника) происходило на берегу моря, залитого солнечным светом (художник С.Б. Вирсаладзе). Под звуки бубнов жители Палермо танцуют народный танец – тарантеллу. Вдали, за широким простором моря видны очертания города. В зажигательном ритме национального итальянского танца как раз и проявлялся пламенный дух сицилийцев. В толпу танцующих неожиданно врвался вооруженный отряд французских солдат. Они издевались над сицилийцами, грубо разгоня собравшихся. Подобная трактовка массовых сцен явилось удачей всего спектакля, и балетмейстер здесь играл не последнюю роль.

Менее удачными получились танцы на балу Монфора. Они не отличались действенностью, не вплетались органично в драматургию произведения и были вялы по композиции.

В сезоне 1952-53 гг. театр обратился еще к одной малоизвестной опере «Таинственный замок»³³⁴ С. Монюшко. Сценическое воплощение лирико-бытовой реалистической оперы шло вразрез с музыкальным звучанием. Режиссер Н.В. Смолич, а за ним балетмейстер Фенстер и художник Г.Н. Мосеев, вопреки бытовому реалистическому содержанию оперы, решили ее в плане условной комедийности и чуждой музыке оперы театральной эффектности. На взгляд маститого критика, А.А. Гозенпуда, неверно была решена последняя картина спектакля. Он писал: «На сцене – блестящий зал, в котором собрались гости, приглашенные на бал-маскарад. Между тем у Монюшко показаны внезапный приезд ряженых, суматоха в замке и спешные приготовления к приему неожиданных, но приятных гостей. Вместе с ними приезжают сельские музыканты и

³³⁴ «Таинственный замок» («Страшный двор»), опера в 3 д. 6 карт. С. Монюшко, либретто Я. Хенцинского. Дирижер Ю.В. Гамалей, постановка Н.В. Смолича, художник Г.Н. Мосеев, балетм. Б.А. Фенстер. Премьера в Малом оперном театре 30 мая 1952 г.; Монюшко Станислав (1819 – 1872), польский композитор

сразу же начинается веселый, импровизированный танцевальный вечер, а не пышный, заранее подготовленный бал. Неверное режиссерское решение этой картины вступило в противоречие с музыкой Монюшко. В опере ряженые пляшут мазурку под аккомпанемент деревенских музыкантов, и самый характер этой сельской мазурки противоречит пышному придворному танцу, который мы видим в спектакле (балетмейстер Фенстер). Все решение последнего акта лишено безыскусственного веселья и непринужденности, характерных для музыки Монюшко. Вместо поэтической жанрово-бытовой картины – на сцене безликий, ложнопомпезный финал»³³⁵. Упрек, высказанный А.А. Гозенпудом, безусловно, справедлив, но, вне всякого сомнения, в этом случае балетмейстер шел за режиссером.

Одной из последних работ Фенстера в Малом оперном театре стала оперетта «Летучая мышь»³³⁶. Это был блестящий опереточный спектакль, имевший долгую сценическую жизнь. В нем режиссер использовал приемы не только новаторские, но и образные. После первой картины, пока с авансцены звучал монолог главной героини, смена декораций происходила на глазах у зрителей – живописная панорама Вены превращалась в уютную гостиную. Поставленные Фенстером танцы имитировали эффект зеркала – в глубине сцены одна группа танцовщиков двигалась зеркально симметрично другой. И когда в финале на заднем плане опускался занавес – «зеркальное отражение» зала театра – это было не трюком, но содержательным ходом.

Все сказанное выше о балетных сценах в оперных спектаклях свидетельствует о профессионализме и высокой сценической культуре балетмейстера Бориса Александровича Фенстера. Для него оставалось неизменным глубокое изучение материала, погружение в изображаемую эпоху,

³³⁵Гозенпуд Абрам Акимович (1908 – 2003), искусствовед, литературовед, музыковед, переводчик, сценарист, педагог. Гозенпуд А. Опера Монюшко на ленинградской сцене // Советская музыка. № 9. 1953. С. 35.

³³⁶«Летучая мышь», оперетта в 3 д. И. Штрауса, текст Н.Р. Эрдмана и М.Д. Вольпина, дирижер Н.С. Рабинович, постановка Л.В. Варпаховского, художник Э.Г. Стенберг, балетм. Б.А. Фенстер. Премьера в Малом оперном театре 26 июня 1959 г.

чувство стиля и музыкальность. Это и предопределяло, как правило, успех его хореографии в оперных спектаклях.

Сотрудничество с большими мастерами оперной сцены, в первую очередь, С.А. Самосудом, Н.В. Смоlichem, Б.А. Покровским, с которыми ему довелось встретиться и работать еще на заре своей творческой карьеры, не могло не оказать своего плодотворного влияния.

4. Последние годы работы в Малом оперном театре

Карьера Фенстера складывалась более чем блестяще. Поставленные один за другим спектакли послевоенной поры принесли балетной труппе Малого оперного театра и ее руководителю заслуженные успех и славу. «Мнимый жених», «Доктор Айболит» и «Юность» вписали страницу в историю не только Малого оперного театра, но и советского балета. Все это стало возможным благодаря Б.А. Фенстеру, который был умным руководителем, талантливым балетмейстером, широко образованным человеком. Он обладал эрудицией и большой внутренней культурой. Его окружали талантливые люди, в орбиту внимания Фенстера были включены все последние достижения культуры. Его ценил Н.П. Акимов, любил и уважал Б.А. Покровский, Н.В. Смолич считал своим другом. С.К. Шеина рассказывала, что Н.К. Черкасов «любил посидеть с Борей, его обожала Г.В. Богданова-Чеснокова»³³⁷. На все премьеры Фенстера с супругой приглашал Г. А. Товстоногов³³⁸.

Но не всем нравился такой взлет. Примерно с 1948 года давняя вражда Б.А. Фенстера с Г.И. Исаевой, точнее Исаевой с Фенстером, приняла особенно уродливые формы. Апогеем конфликта стал 1952 год, когда Фенстеру (за якобы недостойное поведение в театре) был объявлен строгий выговор с предупреждением. Его сняли с поста главного балетмейстера и назначили штатным балетмейстером Малого оперного театра³³⁹. Причиной конфликта было стремление Исаевой занять место Фенстера. Попросту говоря, она не могла простить ему его успеха, независимого и свободного поведения и видела себя руководителем, наделенным властью. Тем более, что в годы войны ей удалось немного глотнуть этого сладостного чувства (в 1941- 1942 годах, за неимением художественного руководителя, она являлась временно исполняющей его

³³⁷ Черкасов Николай Константинович (1903 – 1966), советский актер
Богданова-Чеснокова Гликерия Васильевна (1904 – 1983), актриса театра, кино. Из беседы с С.К. Шеиной 25 февраля 2011 г.

³³⁸ Товстоногов Георгий Александрович (1915 – 1989), театральный режиссер

³³⁹ Выписка из приказа по Государственному Малому оперному театру // Архив культуры СПб. Личное дело Фенстера Б.А. Ф. 108. Оп. 2. № 2699. Л. 46.

обязанности). Возможно, что она уже тогда мнила себя полноправным руководителем, как вдруг художественным руководителем назначается Фенстер.

Настойчиво идя к своей цели, она не гнушалась никакими средствами. В ход были пущены грязные сплетни, интриги, и самое сильное средство – проработка Фенстера по партийной линии. Сама Исаева была членом партии (в отличие от Фенстера, который таковым не был), имела множество связей на высоком партийном уровне. На имя директора поступали как анонимные письма³⁴⁰, порочащие Фенстера, так и публичные выступления некоторых работников театра. В газете «Смена»³⁴¹ появилась статья, подписанная неким С. Бабиным, в которой Фенстеру вменялось в вину отсутствие партийной подготовки и нежелание овладевать марксистско-ленинской философией, излишне свободное поведение с представительницами слабого пола, несправедливое распределение ролей и т.д.

Добиться своего Исаевой удалось благодаря поддержке директора театра Б.И. Загурского. Он благоволил к Исаевой и недолго любил Фенстера. В Архиве культуры Санкт-Петербурга есть несколько характеристик, написанных Загурским на Фенстера, не отличающиеся доброжелательностью³⁴².

Исаева получила желанную должность. Но скандальные письма в министерство с отрицательной характеристикой Исаевой, анонимные письма, написанные левой рукой³⁴³, явно кем-то из труппы, все-таки вынудило руководство театра снять Исаеву с этой должности.

Фенстер знал, что против него интригует Исаева, но, благодаря интеллигентности балетмейстера, внешне их конфликт особенно не проявлялся и

³⁴⁰ Из письма Б.И. Загурского заместителю председателя Комитета по делам искусств при Совете министров СССР Калошину Ф.И. от 25 мая // ОР и РК РНБ. Ф. 1117. Б.И. Загурский. Оп. 1. Ед. хр. 1617. Л. 1.

³⁴¹ Бабин С. В обстановке застоя. В Малом оперном театре плохо воспитывают молодых артистов балета // Смена. 1952. 6 марта. С. 3.

³⁴² Загурский Б. Характеристика на главного балетмейстера театра Б.А. Фенстера // Архив Культуры СПб. Личное дело Фенстера Б.А. Ф. 108. Оп. 2. Ед. хр. 2699.

³⁴³ Неустановленное лицо. Письмо Б.И. Загурскому. ОР и РК РНБ. Ф. 1117. Б.И. Загурский. Оп. 1. Ед. хр. 2143. Лл. 1-1об.

публично они отношений не выясняли. Наоборот, было даже ощущение, так, по крайней мере, утверждает бывшая танцовщица Малого оперного театра Л.С. Горошко³⁴⁴, что они вполне мирно уживались и ладили друг с другом. Исаева постоянно набивалась Фенстеру или в соавторы (так было с «Доктором Айболитом», где Исаева официально была его ассистентом, хотя ни в каких ассистентах он в то время не нуждался), или требовала выдвижения своей роли на центральный план (так было в «Юности» и «Веселом обманщике»).

Через год выговор, объявленный Фенстеру, был снят. Но на прежнюю должность главного балетмейстера его не вернули. Более того, Загурский хлопотал о переводе его на другое место работы. «Перевод Фенстера желателен»,³⁴⁵ - писал директор начальнику главного управления по делам искусств при совете министров СССР. Называл он и причины, по которым было желательно избавиться от балетмейстера: «постоянная фабрикация им конфликтов, разжигание розни в балетном коллективе и организация всевозможных интриг, объясняемых нежеланием Фенстера примириться с понижением его в должности»³⁴⁶.

Снятие с должности было пережито Фенстером с достоинством. Некоторые спешили с ним расквитаться за его былое величие и искали повода придрататься к нему и настроить докладную как на рядового работника труппы³⁴⁷.

Но Фенстер продолжал постановочную деятельность. С 1950 по 1954 год им было поставлено 3 балета: «Веселый обманщик», «Барышня-крестьянка», «12

³⁴⁴ Горошко Людмила Сергеевна, р. в 1925 г. танцовщица Малого оперного театра. Была парторгом театра. Беседа с Л.С. Горошко 15 февраля 2012 г.

³⁴⁵ Материалы о приеме на работу в театр артистов балета Н.Р. Тихоновой, Н.Б. Еланской, балетмейстеров Н.А. Анисимовой и Б.А. Фенстера. 1954 г.// ОР и РК РНБ. Ф. 1117. Б.И. Загурский. Оп. 1. Ед. Хр. 496. Л. 4.

³⁴⁶ Там же. Л. 4 об.

³⁴⁷ Так, заведующим труппой Кавокиным П. на Фенстера была написана докладная на имя Б.И. Загурского, в которой Кавокин был недоволен опозданием Фенстера и изменениями в расписании.

месяцев»³⁴⁸. Кроме того, Фенстер продолжал ставить хореографические сцены в операх.

И все же пребывание в Малом оперном театре становилось тягостным, оно уже не приносило творческого удовлетворения. После того, как Фенстер окончательно уяснил, что присутствие его в родном театре нежелательно, он предложил перевести его на одну из совмещаемых им должностей – одновременно он работал в Ленинградской Консерватории, где читал курс лекций по режиссуре и в Ленинградском хореографическом училище.

Описываемые события относятся к 1954 году. Спустя два года, а именно 12 июня 1956 года, вышел приказ «освободить Фенстера Бориса Александровича <...> от обязанностей балетмейстера Малого оперного театра в связи с переводом его на работу в Театр оперы и балета им. С.М. Кирова»³⁴⁹.

Формулировка «в порядке перевода» из одного театра в другой не объясняет, как опальный балетмейстер Малого оперного театра, за которым числилось множество грехов, мог занять столь высокий пост в первом театре страны. Возможно, возобладал здравый смысл высокопоставленных чиновников, закулисные мотивировки которых не известны.

А может быть, сыграл свою положительную роль опыт работы Фенстера в труппе Кировского театра, куда в 1955 году он был приглашен для постановки большого балета В.П. Соловьева-Седого «Тарас Бульба». Балет имел успех, его высоко оценила критика.

³⁴⁸ «Барышня-крестьянка», балет в 3 актах. Комп. Б.Асафьев, сценарист Н. Волков (по А.С. Пушкину), хореограф Б. Фенстер, художник Т.Г. Бруни. Премьера в Малом оперном театре 2 декабря 1951 г.

«12 месяцев» балет в 4 д. 8 карт. по мотивам чешской народной сказки и пьесы С.Я. Маршака, комп. Б. Битов, сц. А.Хандамирова, балетм. Фенстер, дир. Е.М. Корнблит, ассистент Е.И. Иванова, худ. Т.Г. Бруни, П. Штерич. Премьера в Малом оперном театре 16 мая 1954 г.; «Веселый обманщик», балет в 3 д. 7 карт. комп. К. Корчмарев, балетм. Б.А. Фенстер, К. Джапаров, дир. Е.М. Корнблит, худ. И. и Л. Коротковы. Премьера в Малом оперном театре 31 мая 1951 г.

³⁴⁹ Приказ по Малому оперному театру от 12 июня 1956 г.// Архив культуры СПб. Личное дело Фенстера Б.А. Ф. 108. Оп. 2. № 2699. Л. 54.

Фенстер покинул Малый оперный театр. Театр, в котором прошла его жизнь.

Уход Фенстера был большой потерей для Малого оперного театра, и многие мыслящие личности осознавали это. В архиве С.К. Шеиной сохранилось письмо Н.В. Смолича, написанное Фенстеру из Москвы, где проходила премьера оперы С.С. Прокофьева «Война и мир» с танцевальными эпизодами в постановке Фенстера. Приводим его полностью.

Дорогой Борис Александрович!

Шлю Вам сердечный привет. Как всегда, Загурский говорит одно, а делает противоположное. Так и с Вашим вызовом. Рапартую, что спектакль прошел с отменным успехом балета, выдав высокое мастерство его постановщика, которому должно было икаться, ибо имя его парило в атмосферах филиала.

Только на втором спектакле вокализованный бандитизм подтянулся до хореографического.

Всякий раз, когда я думаю о Вас, приходится думать о трагедии Вашего ухода из Малегота. И это не фраза и не гиперболическое выражение, а полное осмысленное осознание человека, понимающего в делах театра, чем, увы, кажется, не обладает его руководство.

Обнимаю Вас, дорогой, и от души желаю Вам благополучия и подходящих условий для Вашей замечательной работы.

Вашей супруге передайте мой сердечный привет.

Ваш Н. Смолич

26 июля 1956 г.³⁵⁰

В 1956 году, будучи уже руководителем кировского балета, Фенстер осуществил в Малом оперном театре постановку балета «Голубой Дунай»³⁵¹.

³⁵⁰ Смолич Н. Письмо Б.А. Фенстеру от 26 июля 1956 г // Личный архив С.К. Шеиной

Артисты С. Шеина, Л. Сафронова³⁵², Л. Горошко рассказывали, как тепло вся труппа приветствовала балетмейстера, сколько любви высказали ему артисты, поднеся подписанную ими афишу балета. Вот несколько цитат из нее:

«Дорогой Борис Александрович! <...> Мы поздравляем Вас с новой творческой победой и хотим заверить Вас в том, что мы любили, любим и будем любить работать с Вами» <...> «Мы не расстаемся с Вами, судьба безусловно сведет нас в работе»<...> . «Ждем, что Вы к нам вернетесь»³⁵³.

Самобытный репертуар, созданный Фенстером в Малом оперном театре, с годами тускнел и, наконец, исчез практически полностью. Новые, пришедшие на смену Фенстеру балетмейстеры, не заботились о сохранении его наследия, или хотя бы лучших его спектаклей. Лишь Н.Н. Боярчиков почтил память хореографа, поставив балет «Слуга двух господ»³⁵⁴ по мотивам спектакля Фенстера.

Так закончилась славная страница в истории балета Малого оперного театра. Но память о Борисе Александровиче жива в театре до сих пор, как об одном из создателей и лучших его творцов.

³⁵¹ «Голубой Дунай», балет в 3 актах на муз. И. Штрауса, (в обработке и с дополнениями Е. Корнблита), сценарист Н. Волков, хореограф Б. Фенстер, художник Т.Г. Бруни. Премьера в Малом оперном театре 13 декабря 1956 г

³⁵² Сафронова Людмила Николаевна, р. в 1929 г., танцовщица Малого оперного театра

³⁵³ Афиша к балету «Голубой Дунай» // Личный архив С.К. Шеиной

³⁵⁴ «Слуга двух господ», балет в 3 д., комп. М.И. Чулаки, либретто Б.А. Фенстера и П.А. Коломойцева (по одноименной комедии К. Гольдони). Режиссерск. экспозиция Б.А. Фенстера. Художники Т.Г. Бруни, Э.Я. Лещинский. Премьера в Пермском государственном академическом театре оперы и балета им. П.И. Чайковского в 1976 году.

Глава третья. Театр оперы и балета им. С.М.Кирова

1. Балет В. П. Соловьева-Седова «Тарас Бульба»

Впервые балет «Тарас Бульба»³⁵⁵ был поставлен Ф.В. Лопуховым на сцене Театра оперы и балета им. С.М. Кирова еще до Великой Отечественной войны.

Для второй редакции этого же балета в Кировский театр был приглашен Б.А. Фенстер. Постановка «Тараса Бульбы» явилась для него своего рода испытанием: монументальная сценическая форма, как могло показаться, не была ему свойственна, однако он доказал, что мастерски владеет ею.

Балет «Тарас Бульба» - произведение монументальное не только потому, что состоит из четырех действий и десяти картин. Весь строй этого спектакля – торжественный, неторопливый – рождает образы эпического масштаба. Музыкально и зрительно он воссоздает плавный, красочный склад гоголевской речи.

Для новой редакции композитор В.П. Соловьёв – Седой пересмотрел партитуру и заново ее оркестровал, изменил трактовку ряда образов и сцен.

Балетмейстер сумел сохранить характер и стиль великого произведения. В спектакле найдено органичное сочетание героической романтики, высокой трагедии с сочной жанровой картинностью. Отчетливо обрисованы действующие лица, ярко и полнокровно показана масса, дифференцированы ее представители.

Фенстер всегда придавал большое значение достоверности воспроизведения той или иной эпохи, ее географических и даже этнических особенностей. В Публичной библиотеке им. М.Е. Салтыкова-Щедрина³⁵⁶ им были найдены и исследованы материалы – литературные и иконографические, связанные с историей Запорожской Сечи, с бытом и обрядами украинского казачества.

³⁵⁵ «Тарас Бульба», балет в 3 д. по повести Н.В. Гоголя., комп. В.П. Соловьёв-Седой, сценарист С.С. Каплан, балетм. Ф.В. Лопухов, реж. И. Ковтунов, дир.Е. Дубовской, худ. В. Рындин. Премьера в театре им. С.М. Кирова 12 декабря 1940 г.

³⁵⁶ Ныне Российская национальная библиотека

Главные симпатии Н.В. Гоголя отданы запорожцам. Здесь широкой и нежной любовью проникнуто все, от лирических описаний родного пейзажа до гигантских образов Остапа и Тараса. Польских рыцарей Гоголь выписал с суровым, но спокойным лаконизмом. Эту особенность литературного первоисточника стремился передать Фенстер.

В балете богатырский образ украинского народа слагался из многих звеньев. Помимо главных героев, балет изобиловал выразительными второстепенными персонажами, часто даже не названными в программе. Персонажи эти, то выделяясь из массы, то сливаясь с ней, определяли яркость в изображении народа иной раз в не меньшей степени, чем главные герои.

Гости собирались во дворе у хаты Тараса. Художник спектакля А.И. Константиновский³⁵⁷ решил эту сцену в бытовом характере: разлапистые, рыжие от закатных лучей деревья, серовато-синяя стена приземистой хаты. «Здесь нет, - писала В.М. Красовская, – ни слепящего на солнце блеска выбеленных мазанок, ни волшебства украинской ночи»³⁵⁸.

Гости, задерживаясь у калитки, запоминались несходством облика и повадок. Старик тащил за руку дочь, а та дичилась, упиралась, закрывала лицо рукавом. Седые казаки, чинно раскланиваясь, усаживались за стол. Девушки робко жались стайкой. И вот уже безусый молодец вьюном завертелся между ними, разжигая пляс. Спустя минуту, пестрый хоровод девушек сплетал в танце затейливые узоры.

Фенстер стремился в своей работе, прежде всего, к тому, чтобы раскрыть выразительными средствами балетного искусства героический дух повести Гоголя. Много внимания Фенстер уделил решению массовых сцен. Образ разноликой, порой нестройной, но вместе с тем единой и цельной массы возникал в центральной картине спектакля – Запорожской Сечи. Чуть ли не каждый в толпе запорожцев имел свою, четко продуманную характеристику. С выдумкой и

³⁵⁷ Константиновский Александр Иосифович (1906 – 1958), театральный художник

³⁵⁸ Красовская В. Балетный сезон в Ленинграде // Звезда. 1955. № 9. С. 164

вниманием к каждому персонажу строил балетмейстер широкую картину жизни свободолюбивой вольницы.

В этой сцене Фенстер прекрасно использовал все возможности мужского кордебалета. Исполнитель роли Остапа А.А. Макаров вспоминал: «Едва ли не каждого артиста Фенстер спрашивал, какие трюки он умеет делать и, сведя все воедино, в рамках одного танца построил свою «Запорожскую Сечь» как каскад головокружных номеров, переходящих в групповую пляску»³⁵⁹.

В «Сечи» балетмейстер использовал виртуозные движения украинских народных танцев – воздушные туры, перекидные. Им был подробно изучен украинский плясовой фольклор. Танцы в этой картине в целом ставились на классической основе, они были «...предельно приближены к сценическим характерным танцам и в то же время органически включали движения народных украинских танцев»,³⁶⁰ - писала Н. Анисимова. Вся сцена исполнялась с большой экспрессией.

Виртуозной в «Запорожской Сечи» была партия Остапа. Широкими *pas de basque*, с саблей в руке начинал он свое соло, зажигая всех окружающих. Он делал перекидные *jete* по кругу с подогнутой ногой, пируэты, двойные туры в воздухе с остановкой на колено и другие виртуозные движения.

Хорошо была срежессирована вторая часть картины, когда сообщение о вражеском прорыве, принесенное раненым казаком, вдруг превращает толпу подгулявших казаков в единый строй, в монолитное, возглавленное Тарасом и готовое к отпору войско.

Блестящей музыкально-драматургической находкой композитора и постановщика представляется остро-конфликтное противопоставление в сцене польского бала пленных запорожцев и шляхты. Танец скованных запорожцев был

³⁵⁹ Макаров Аскольд Анатольевич (1925 - 2000), танцовщик. Макаров А. Преемник Тараса // Театральная жизнь. 1969. № 7. С. 30. Далее: Макаров А. Преемник Тараса.

³⁶⁰ Анисимова Н. И характерный танец необходим // Мастера балета-самодеятельности. Выпуск 1. 1973. «Искусство». С. 51.

исполнен такого несгибаемого мужества, дерзкого вызова, глумливой насмешки над шляхтичами, что перед ним бессильно отступали враги.

Картина казни. Решение этой сцены было нетанцевальным и тем более трудным для исполнителей. В основу был положен текст Н.В. Гоголя: «Они шли не боязливо, не угрюмо, но с какой-то тихою горделивостью... Впереди всех шел Остап». Из этой фразы Фенстер сделал подробную, как в киносценарии, разработку действия. Остап шел, гордо подняв голову. Расталкивая конвой, смело подходил к своим товарищам, смеясь вместе с ними над предложением Иезуита перейти в католичество. Затем сам, оттолкнув стражу, шел на эшафот.

Финальная поза Остапа отличалась максимальной остротой и выразительностью, особой укрупненностью масштабов и черт – ведь сразу вслед за этой сценой выключался свет, и зрители видели последний бой и гибель Тараса на костре. Картина казни, невзирая на чисто драматическое разрешение, была эмоциональна и сильно действовала на зрителей, чему, конечно, помогали и впечатляющая, драматически насыщенная музыка и декорации.

«Тарас Бульба» был создан в традициях хореодрамы. Но, насыщенный богатой танцевальной лексикой, он заметно отличался от спектаклей, созданных в этой эстетике.

Мы уже говорили о том, что балетмейстерское искусство Фенстера, требовало от танцовщика не только танцевального мастерства, но и незаурядных актерских способностей. В этом балете, где музыка рождала хореографические образы, где гоголевский текст обогащал мысль, каждая актерская работа вызывала интерес. Особенно сложны были три центральных образа – Тарас, Остап и Андрий.

Исполнитель премьерного спектакля – это нередко соавтор роли, полноправный соавтор хореографа. Фенстеру повезло в отношении круга таких соавторов, талантливых артистов, с которыми ему довелось встретиться в труппе театра им. С.М. Кирова. Танцовщики для Фенстера были «не пассивными

исполнителями его указаний, а равноправными, активными участниками творческого процесса» - писал в воспоминаниях А.А. Макаров³⁶¹.

Центром и средоточием богатырской силы украинского народа выступал сам Тарас, с большим мастерством воплощенный артистом М.М. Михайловым³⁶². Грузная фигура Тараса – Михайлова, его тяжелый увесистый шаг и в то же время молодцеватая поворотливость заставляли верить в «подлинность» его Тараса. И то, как он издевался над подрысниками молодых бурсаков, помирая со смеху от того, что молодых парней обрядили в такие потешные бабьи одежды, и то, как благоговейно склонялся он в степи над могилой погибшего в бою запорожца, передавалось актером с душевной полнотой.

Едва ли можно было найти актера, внешние данные которого так соответствовали бы сценическому образу Остапа, как у А.А. Макарова. Лучшие роли этого артиста всегда отличались мужеством, богатырским размахом. И на этот раз артист подчеркивал незаурядную силу, смелость и душевную простоту своего героя.

Большой работы потребовала от исполнителей сложная, насыщенная разнообразными психологическими красками роль Андрия. Ее исполняли К. М. Сергеев и С.П. Кузнецов³⁶³. Сергееву, мастеру психологических характеров, лучше всего удалось раскрыть тему любви к Панночке.

В «Тарасе Бульбе» раскрылся дар А.Е. Осипенко³⁶⁴, выступившей в роли Панночки. Эта партия стала для актрисы трамплином, с которого началась ее звездная карьера. Принято считать, что взлет Осипенко начался после «Каменного цветка», но в воспоминаниях и рассказах балерина подчеркивает, что ее «открыл» именно Фенстер.

³⁶¹ Макаров А. Преемник Тараса. С. 29.

³⁶² Михайлов Михаил Михайлович (1903 – 1979), танцовщик

³⁶³ Кузнецов Святослав Петрович (1930 – 1992), танцовщик

³⁶⁴ Осипенко Алла Евгеньевна, р. в 1932 г., танцовщица

Вспоминая о работе над балетом, А.А. Макаров писал о том, что к Фенстеру относились очень доброжелательно. И он со своей стороны отвечал труппе тем же благожелательством и творческим доверием³⁶⁵.

³⁶⁵ Макаров А. О Фенстере. С. 29.

2. Последние годы жизни. Балет Л.А. Лапутина «Маскарад»

Борис Александрович Фенстер возглавил балет Кировского театра, находясь в расцвете таланта, во всеоружии своих творческих сил. Удачной была признана постановка «Тараса Бульбы» на сцене театра им. С.М. Кирова, в Эстонии с успехом прошла премьера его балета «Тийна».

Тем временем в стране происходили важные события, имевшие большое политическое и культурное значение. Был поднят «железный занавес», и впервые за много лет балетная труппа театра им. С.М. Кирова выехала за рубеж (гастроли в демократические страны). Наряду с новым балетом Ю.Н. Григоровича «Каменный цветок»³⁶⁶ в программу гастролей была включена картина «Сечь» из «Тараса Бульбы», вызывавшая неизменный восторг у публики и высокие оценки западных критиков.

Следующим событием стал приезд в январе 1958 года иностранных артистов. Одна за другой на сцене театра им. С.М. Кирова выступили четыре балерины – звезды Парижской оперы Лиан Дейде и Иветт Шовире, англичанка Берилл Грей и кубинка Алисия Алонсо³⁶⁷.

На первых порах Фенстеру было трудно установить нормальные деловые отношения с труппой, «взбаламученной после борьбы с предыдущим худруком – К.М. Сергеевым»³⁶⁸. Однако, незлобивый нрав, сердечная доброта и благожелательность нового руководителя расположили труппу в его пользу. Находясь на посту сначала художественного руководителя, а потом главного

³⁶⁶ «Каменный цветок», балет в 3 актах, комп. С.С. Прокофьев, сцен. М. Мендельсон-Прокофьева, и Л. Лавровский, балетм. Ю.Н. Григорович, дирижер Ю.В. Гамалей, худ. С.Б. Вирсаладзе. Премьера в театре оперы и балета им. С.М. Кирова 22 апреля 1957 г.

³⁶⁷ Лиан Дейде, р. в 1932 г.; Иветт Шовире, р. в 1917 г.; Берилл Грей р. в 1927 г.; Алисия Алонсо р. в 1921 г.

³⁶⁸ Шереметьевская Н. Длинные тени. О времени, о танце, о себе. М. 2007. С. 244. Далее: Н. Шереметьевская. Длинные тени. О времени, о танце, о себе.

балетмейстера, Фенстер проявил себя как «отличный организатор репетиционного процесса»³⁶⁹, чуткий и мудрый руководитель.

Он поддерживал молодых балетмейстеров, всячески поощрял их работу и делал все от него зависящее, чтобы новые спектакли увидел зритель³⁷⁰. Он также помогал артистам в репетиционной работе. А.В. Гридин³⁷¹ вспоминает о том, как Фенстер помогал ему освоить роль Северьяна, роль, которая, как известно, стала лучшей, никем не превзойденной в творческой биографии танцовщика. Фенстер, как никто другой, умел работать с актером, выстраивая психологический образ, помогая уяснить его драматургию, находить нужные краски, акценты и интонации.

Вся деятельность Фенстера в театре им. С.М. Кирова протекала на фоне его работы над балетом «Маскарад».

Известен ряд документов, свидетельствующих о том, что вопрос о постановке «Маскарада» на сцене театра им. С.М.Кирова обсуждался еще с 1956 года, практически сразу после прихода Фенстера в театр.

В том же, 1956 году, в Новосибирском театре оперы и балета успешно прошла премьера одноименного балета³⁷². Композитор спектакля Л.А. Лапутин

³⁶⁹ Ильичева М. Творчество хореографов. Балет Кировского театра // Ленинградский балет 1960-70 гг. СПб. 2008. С. 47.

³⁷⁰ В качестве примера подобного отношения приведем следующий документ – Докладную записку на имя министра культуры Н.А. Михайлова за подписью Б.А. Фенстера. В ней он сообщает следующее:

«Театр оперы и балета им. С.М. Кирова заканчивает работу по балету «Спартак». Показ черновой работы в конце сезона обещает выпуск интересного большого спектакля. Ассигнованные на оформление спектакля суммы крайне недостаточны, и вынуждают постановочную бригаду к упрощению и обеднению оформления спектакля.

Для обеспечения выпуска полноценного художественного спектакля, богатого темой, содержанием, идейностью, музыкой, могущего войти на долгие годы в основной репертуар театра, крайне необходимы дополнительные средства на оформление спектакля» // «Спартак». Материалы о постановке балета (приказы, решения, докладные записки). ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 120. Лл. 33, 33об.

³⁷¹ Гридин Анатолий Васильевич, род. в 1929 г., танцовщик театра им. С.М. Кирова. Из беседы с А.В. Гридиным 25 марта 2009 г.

³⁷² «Маскарад», балет в 4 д. 9 карт. с прологом и эпилогом. Комп. Л. Лапутин, либретто О. Дадишкилиани, балетм. О. Дадишкилиани, худ. А. Морозов. Премьера в Новосибирске 23 марта 1956

хлопотал о постановке балета теперь уже в Кировском театре, справедливо рассчитывая «на силы и возможности [*Кировского – О.Б.*] театра»³⁷³. Л.А. Лапутин вел переговоры с главным балетмейстером Фенстером, из которых «выяснилось, что театр заинтересован в ознакомлении с балетом “Маскарад”»³⁷⁴.

Но на тот момент театр проводил репетиции «Спартака» и заняться разработкой новых творческих планов не мог. Лишь после премьеры «Спартака», прошедшей 29 декабря 1956 года, стал возможным приезд композитора в Ленинград для прослушивания музыки к балету. В самом начале января оно состоялось, и клавир был отдан в переписку для начинающейся работы. Балет утвердили в репертуарном плане театра, а срок его выпуска наметили на ноябрь 1958 года³⁷⁵. Помимо «Маскарада» в плане театра на 1958 год значилась постановка Фокинского цикла, который должен был осуществить Фенстер³⁷⁶ с бригадой артистов и капитальное возобновление балетов «Ромео и Джульетта», «Бахчисарайский фонтан» и «Лебединое озеро»³⁷⁷. «Я считаю совершенно необходимым капитальное возобновление превосходного спектакля «Ромео и Джульетта», который совершенно разболтался – сказал Фенстер на заседании худсовета. Необходимо пригласить Л.М. Лавровского, который его возобновит. Кроме того, - продолжал художественный руководитель, - необходимо обновить декорации в «Бахчисарайском фонтане» и «Лебедином озере» - спектаклях, пользующихся большой любовью и вниманием зрителей»³⁷⁸.

Однако, через три месяца в репертуарном плане театра на 1957-58 гг. имя Фенстера как автора балета «Маскарад», зачеркнуто³⁷⁹, а срок постановки без

³⁷³ Лапутин Л.А. Письмо А.Н. Дмитриеву. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Либретто балета «Маскарад» (по Лермонтову, автор Б. Фенстер), Оп. 1. Ед. хр. 706. Л. 1. Далее: Либретто балета «Маскарад».

³⁷⁴ Там же. Л. 1.

³⁷⁵ Там же. Л. 6.

³⁷⁶ Протокол № 3 заседания худсовета от 30 июня 1957 г // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. Хр. 747. Л. 22. «Карнавал» Р. Шумана, «Египетские ночи» Аренского, «Петрушка» И. Ф. Стравинского. Постановка этих балетов предполагалась как восстановление лучших традиций русской классической хореографии.

³⁷⁷ Там же.

³⁷⁸ Там же.

³⁷⁹ Репетиционные планы театра на 1957-58 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. Хр. 748. Л. 1.

указания имени балетмейстера отодвинут на год³⁸⁰. Фокинский цикл за Фенстером продолжал числиться в репертуарном плане, но уже без «Петрушки», так как «Стравинского ставить пока не рекомендуется», - написано в документе³⁸¹.

Собирая буквально по крупицам материал о последнем периоде жизни Фенстера и пытаясь выстроить цепь событий, приведших к смерти балетмейстера, приходится признать, что пока не все до конца ясно и каких-то звеньев для полной картины не хватает.

Очень многие современники свидетельствуют: ставить «Маскарад» Фенстер не хотел. Причин здесь, вероятно, было достаточно: проблемы со здоровьем (в выписке из истории болезни отмечено, что проблемы с сердцем относятся именно к этому времени)³⁸², напряженная театральная деятельность, связанная с руководством такого непростого коллектива, каким являлась балетная труппа Кировского театра. Но, пожалуй, самое главное – будучи умным человеком, он видел: в искусстве хореографии наступили иные времена, появились балеты другого направления. Он прекрасно понимал, что эстетика хореодрамы осталась в прошлом, что сейчас ее схема выглядела архаично, особенно после балетов Григоровича, Бельского, Якобсона. Он так и говорил Т.Г. Бруни : «А ведь мы ставим «Дочь Фараона»³⁸³.

Ставить Фенстер не хотел, но был вынужден. Многие танцовщики свидетельствуют, что на Фенстера оказывал давление К.М. Сергеев, так как хотел продолжать танцевальную карьеру, а творческий почерк Фенстера, стиль его работы с актерами, образ Арбенина, о котором мечтал Сергеев и который был действительно близок его амплуа, открывали перед ним эту возможность. Уговоры Сергеева иногда напоминали шантаж: если Вы не можете, я сам буду

³⁸⁰ Репетиционные планы театра на 1958-59 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. Хр. 782. Л. 11.

³⁸¹ Протокол заседания худсовета театра им. С.М. Кирова от 28 января 1958 г.// ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. Хр. 747. Л. 54.

³⁸² Направление на ВТЭК № 88 // Личный архив С.К. Шеиной

³⁸³ Бруни Т. О моем друге Борисе Фенстере.

ставить. Любому художнику жаль своей идеи, и Фенстер решил заканчивать балет.

В самом начале работы над «Маскарадом» Фенстер поставил четыре картины из десяти. Это сцены психологического, камерного порядка с небольшим количеством участников, в основном главных действующих лиц.

Тем временем, здоровье его резко ухудшалось. В мае 1959 года Фенстер перенес острый инфаркт миокарда. Есть несколько документов, относящихся к этому периоду жизни Бориса Александровича, исполненных драматических моментов. Это его письма в Дирекцию театра и министру культуры Н.А. Михайлову³⁸⁴.

Из чтения писем можно сделать вывод, что администрация театра хлопотала перед Министерством культуры о предоставлении Фенстеру персональной пенсии. Это значило, что его собирались отправить в отставку с тем, чтобы освободить место другому руководителю. Иными словами его вынуждали подать заявление об уходе, обещая хорошую пенсию. Еще на начальном этапе работы в театре, трезво оценивая ситуацию и хорошо ориентируясь в закулисной политике, Фенстер говорил Н.Е. Шереметьевской: «Я тут удержусь недолго, лишь на тот период, который потребуется Сергееву, чтобы собрать силы и вновь пойти приступом за этот пост»³⁸⁵. Для борьбы у него не было сил. Он подал заявление. Вот его текст:

Заявление

По поручению руководства театра управляющая балетной труппой сообщила мне, что если до 5-го октября мною не будет подано заявление о переводе меня на пенсию, то назначенный мне пенсионный оклад будет ликвидирован.

Театру известно, что я нахожусь в больнице с тяжелым заболеванием и, естественно, что в нынешнем состоянии здоровья в настоящий момент выйти

³⁸⁴ Михайлов Николай Александрович (1906 – 1982), министр культуры СССР с 1955 по середину 1960 г.

³⁸⁵ Шереметьевская Н. Длинные тени. О времени, о танце, о себе. С. 244.

на работу не могу, а также не могу рисковать потерей пенсионного оклада. Поэтому предупреждение руководства театра вынуждает меня подать настоящее заявление о переводе на пенсию, хотя такое обращение ко мне в настоящий момент считаю лишенным норм советской морали, не говоря о нарушении законности.

*5 октября 1959 г.*³⁸⁶

Копию заявления Фенстер подал на имя министра культуры Михайлова не желая, чтобы театр представил в неверном свете вопрос его вынужденного ухода.

Но, даже находясь в больнице, и не до конца оправившись, уходить из театра он не хотел, чувствуя в себе силы и желание для дальнейшей работы. «Разрешите надеяться, - писал он в том же письме, что после моего выздоровления, министерство и Вы лично, помогут мне вернуться к работе по моей специальности балетмейстера»³⁸⁷.

На основании поданного заявления, Фенстер по состоянию здоровья был переведен на пенсию 29 декабря 1959 года, ровно за год до своей смерти³⁸⁸.

Несмотря ни на что, он продолжал работать над спектаклем. С.К. Шеина свидетельствует, что К.М. Сергеев с Н.М. Дудинской приходили в больницу к Борису Александровичу и настаивали на продолжении работы над балетом³⁸⁹. В мае 1960 года был заключен договор Фенстера с Дирекцией театра (ведь он уже был переведен на пенсию и в театре уже не работал) на постановку «Маскарада», премьера которого должна была состояться не позднее декабря 1960 года³⁹⁰.

Итак, начался последний этап работы над балетом.

³⁸⁶ Фенстер Б.А. Письмо министру культуры Михайлову Н.А. б.д. // Из личного архива С.К. Шеиной

³⁸⁷ Там же.

³⁸⁸ Копия приказа № 683 по ленинградскому театру оперы и балета им. С.М. Кирова. 12 декабря 1959 // Личное дело Фенстера Б.А. Ф. 337. Оп. 2. Ед. Хр.377. Л. 13.

³⁸⁹ Из беседы с С.К. Шеиной 25 февраля 2011 г.

³⁹⁰ Договор на постановку балета «Маскарад» // Либретто балета «Маскарад». Л. 12

И для постановщиков, и для артистов спектакль таил немало трудностей. Одна из них заключалась в том, что воспоминания о «Маскараде» в Александринском театре Мейерхольда-Головина были еще очень живы в памяти многих³⁹¹. Последний спектакль в Александринском театре прошел в 1941 году. После войны в 1947 году его показали на сцене филармонии но, увы, без декораций, так как их уничтожила попавшая в театр бомба. Спектакль, созданный Мейерхольдом, потрясал и убеждал, его художественное воздействие было столь велико, что невольно на него оглядывались.

Балет «Маскарад» стал последней совместной работой Бориса Александровича Фенстера и Татьяны Георгиевны Бруни – художника, с которым так много пройдено... И первые шаги балетмейстера - Фенстера в школе, где состоялась их встреча, и триумфы в Малом оперном театре, где большинство спектаклей было создано ими вместе, и вот теперь – масштабная постановка в одном из лучших театров мира, работа в прославленной труппе с артистами высокого класса.

Исходя из своего понимания идеи, фабулы и структуры драмы Лермонтова, Фенстер заново сочинил либретто балета. Новая режиссерская экспозиция вызвала, в свою очередь, необходимость другой расстановки музыкального материала, а также написания новых номеров. В итоге композитору пришлось заново сочинить более 50 процентов музыки. Четыре действия драмы Лермонтова Фенстер разбил на десять картин (столько же было и у Мейерхольда), которые сложились в три действия.

По замыслу постановщика содержание пьесы должно было передаваться хореографическими диалогами и монологами, средствами классического и историко-бытового танца. В интервью перед премьерой Фенстер отмечал, что этот спектакль «решается не как балет в традиционном понимании этого слова. Зрители увидят хореографические сцены, раскрывающие суть трагедии Арбенина

³⁹¹ «Маскарад», спектакль в 10 карт. постановка В.Э. Мейерхольда, декорации Головина, комп. А.К. Глазунов. Премьера в Александринском театре 25 февраля 1918 г.

и Нины, их большую любовь, ее неизбежную обреченность в мире лжи и лицемерия»³⁹².

У Лермонтова драма начинается в игорном доме. Из реплик персонажей мы узнаем о главном герое Арбенине, узнаем о его прошлой и настоящей жизни. Фенстер смело раздвигает рамки сюжета, вводя несколько картин, повествующих о жизни Арбенина до встречи с Ниной. Первая сцена так и называлась – «Прошедшее». Эти картины образовывали пролог балета.

В середине увертюры, на спущенном занавесе возникали тени кутящих офицеров. Калейдоскоп теней сменялся выбегавшими на просцениум участниками костюмированного бала. Среди них – Арбенин. Поначалу и он кружился в маскарадном вихре, но потом отходил в угол и бесстрастно наблюдал пеструю сутолоку маскарада.

Тема душевной опустошенности Арбенина находила свое дальнейшее развитие в следующей картине – прощания с цыганкой («Тоска»). Чувство Арбенина к ней угасло. Она же любила его. Надеясь развеять тоску Арбенина, цыганка порывалась танцевать, но, встретив холодный взгляд и усталую улыбку, сникала и горестно заламывала руки.

Весь этот пролог был сочинен Фенстером, исходя из отдельных фраз, реплик, вскользь мелькнувших замечаний Лермонтова. В архиве С.К. Шеиной есть экземпляр драмы Лермонтова, испещренный пометками и комментариями балетмейстера, которые могли бы послужить ключом для обрисовки характеров героев и психологических ситуаций.

В прологе и по ходу спектакля, Арбенин был подан крупным планом. Образы Шприха и Неизвестного, как носителей интриги, были рельефно очерчены и тоже выдвинуты на первый план. Безусловно, подобное режиссерское решение можно отнести к удачам постановщика.

³⁹² Балет «Маскарад». Беседа с балетмейстером Б.А. Фенстером // Театральный Ленинград. 1960. № 43. С. 4.

Далее действие балета последовательно развивалось в соответствии с драмой Лермонтова, с небольшими изменениями. Речь, конечно же, шла не о буквальном воспроизведении текста, а о смысловом пересказе драмы всеми возможными выразительными средствами, кои имелись в распоряжении хореографа.

Сюжет балета известен и читателям и зрителям. Тем не менее, все же кратко перескажем спектакль. Это даст возможность увидеть последовательность сцен, эпизодов, друг из друга вытекающих, связанных воедино и, тем не менее, обладающих каждый своей внутренней логикой и законченностью. Кроме того, пересказ либретто позволит представить основные моменты поведения главных героев – Арбенина и Нины.

Собственно балет начинался с третьей картины: «Игроки». На сцене карточный стол, окруженный толпой игроков. Князь Звездич проигрывал. В отчаянии он выхватывал пистолет, но в последний момент Арбенин его выручал, делая за него ставку. Всех охватывала новая волна азарта. Против Арбенина играл Неизвестный. Он проигрывался дотла, становился перед Арбениным на колени, умоляя дать ему отыгаться. Но Арбенин холодно предлагал Звездичу собрать разбросанные по столу деньги и уходил. Неизвестный провожал его ненавидящим взглядом. Отныне он – заклятый враг Арбенина. В четвертой сцене, названной в либретто «Встреча», Арбенин впервые видел Нину, приехавшую на бал. В его душе пробуждалась любовь. В конце бала, когда пары покидали зал, Арбенин провожал взглядом карету, увозящую Нину. На улице ненастье...

Полным и выразительным контрастом к сцене бала – его многолюдью, шуму и движению – являлась безмятежная картина семейного счастья Арбенина и Нины. Она так и называлась «Счастье». Упоенные радостью, супруги резвились как дети: Арбенин на четвереньках, Нина на его спине. Он дарил Нине два браслета – символ верности.

Далее шла сцена - «Подозрение». Кружился пестрый хоровод маскарада, среди которого возникала интермедия итальянских масок, где была и страшная

смерть, мчавшаяся в погоне за юной сильфидой, и восточная маска, и множество карточных фигур, изобретательно сделанных художником.

Маскарадная интрига с браслетом шла своим чередом, согласно драме Лермонтова. Но финал решался иначе. Зловещая маска «туз-пик» возбуждала ревность Арбенина: она издевательски хохотала, указывая ему на Нинин браслет на руке у Звездича. Арбенин срывал маску с лица оскорбителя и «замирал, узнав мертвенно-бледное лицо Неизвестного»³⁹³.

Картина седьмая. «Ревность». Ночь. Комната Нины. Арбенин прокрадывался в спальню – он жаждал убедиться в невинности Нины. Но ее не было. Слышались шаги. Нина возвращалась, полная веселых впечатлений от маскарада. Арбенин ждал признания растерявшейся Нины. Его гнев становился все сильнее и, оттолкнув Нину, он уходил. Оставшись одна, Нина в отчаянии металась по комнате в поисках браслета. Неожиданно вспомнив, где она могла его потерять, Нина бросалась за Арбениным. Но, встретив его холодный, обвиняющий взгляд, падала в обморок. Арбенин медленно выходил из комнаты.

В комнате князя Звездича (картина называлась «Признание») происходило пылкое объяснение между князем и баронессой, прерываемое появлением Арбенина. Его ревность, на мгновение исчезнувшая, разгоралась с новой силой – он снова увидел браслет.

«Последний бал». На фоне веселящегося светского общества происходили объяснения главных героев: Штраль и Нина, Нина и Звездич, Арбенин и Звездич. Паутина злословия окутывала Арбенина и Нину. Арбенин смотрел на нее, танцующую романс. Ей было жарко. Арбенин предлагал ей пить и подсыпал в напиток яд. Она продолжала танцевать, в упоении несясь в вихре вальса, но внезапно, почти лишалась чувств. Арбенин спокойно уводил ее с бала.

Снова комната Нины. Ей дурно, она подбегала к лестнице и в изнеможении падала на ступени. Входил Арбенин. В его глазах Нина читала свой приговор.

³⁹³ Либретто балета «Маскарад». Л.15.

Нина умирала. Слышался шум шагов. Приходили Неизвестный, Штраль и Звездич. Неизвестный начинал свой рассказ (тут воскрешалась картина маскарада, на котором Нина теряла браслет, Штраль его находила и дарила Звездичу. Маски хохотали над Арбениным и все исчезало). Звездич отдавал потерянный Ниной браслет. Обезумевший Арбенин бросался к телу Нины, взывая о помощи, но Неизвестный закрывал занавес, показывая, что месть свершилась, маскарад окончен.

С присущим ему режиссерским мастерством Фенстер создал спектакль напряженного действия, тонких и контрастных индивидуальных характеристик, острых мизансцен. В балете была четко выстроена драматургия, грамотно расставлены кульминационные моменты.

В спектакле большие сцены и отдельные игровые эпизоды, основные герои и второстепенные персонажи как всегда были разработаны балетмейстером с тонким ощущением психологической правды, облеченной в поэтическую форму.

Конечно, «Маскарад» - это, прежде всего, Арбенин, без него нет лермонтовской драмы. Естественно, что сложный и многогранный образ Арбенина представлял наибольшую трудность и для композитора, и для постановщика и, безусловно, для актера. «Конечно, - говорил Фенстер в интервью перед премьерой, - в нашем спектакле Арбенин не будет танцевать так, как в «Лебедином озере», но хореографическое искусство не ограничивается сферой пируэтов и туров»³⁹⁴. Для Арбенина в первую очередь это – эмоциональная пластика, открывающая перед актером безграничные возможности.

Именно это и привлекало К.М.Сергеева, первого исполнителя роли Арбенина. Будучи еще начинающим артистом, Сергеев приобщился к драматическому искусству: «Меня восхищали спектакли Александринского тетра

³⁹⁴ Балет «Маскарад». Беседа с балетмейстером Б.А. Фенстером // Театральный Ленинград. 1960. № 43. С. 4.

– особенно «Маскарад» Мейерхольда с потрясающим Арбениным в исполнении Юрьева <...>»³⁹⁵.

Игра Сергеева была темпераментной. Его пылкие жесты, чуть ли не всамделишная страсть пугали совсем молодую Нину – И.А. Колпакову, первую исполнительницу роли Нины. Балерина рассказывала, что, когда Сергеев обнимал ее, она слышала его жаркое и прерывистое дыхание. Это ее отпугивало, даже в некотором смысле сковывало. «Я его ужасно боялась»³⁹⁶ - признавалась Ирина Александровна. Поистине это был герой с «душой кипучею, как лава».

На одной из фотографий финальной сцены спектакля, где изображены Арбенин и Неизвестный (И.Д. Бельский), в пластике Сергеева, в ужасе отстраняющегося от карающего взгляда Неизвестного, чувствуется жест драматического актера, очень крупный и выразительный.

Арбенин в «Маскараде» не танцует в прямом смысле этого слова. Но значит ли это, что его образ не может быть раскрыт, или он не имеет права на существование? Именно в противопоставлении пантомимной партии Арбенина и танцующей толпы, которая «пестреет и жужжит», выражен конфликт. В сочетании строгого, сдержанного по выразительным средствам образа главного героя и пестрой массы – основа зрительного образа балета. В этом таился художественный замысел.

Исполнители первых партий в «Маскараде» Фенстера получили высокую оценку. Самых громких похвал заслужила «поистине петербургская, с безупречными манерами и внешностью»³⁹⁷ Н. Петрова - Нина; тонко передавала страсть «светской львицы» и в то же время порывы увлекающейся женщины А. Шелест - баронесса Штраль; А. Гридин - Неизвестный, проявивший сценическое чутье и такт в мимической партии, таящей в себе опасности мелодраматизма. В. Ухов – Арбенин, во втором составе, был сдержан и благороден.

³⁹⁵ Сергеев К. Классика и современность // Константин Сергеев. Сборник статей. М. 1978. С. 37.

³⁹⁶ Колпакова Ирина Александровна, р. в 1933 г. танцовщица. Беседа с Колпаковой И.А. 19 марта 2011 г.

³⁹⁷ Вечеслова Т.О том, что дорого. Воспоминания. 1984. С. 35

Спектакль отличал изысканный петербургский стиль, который чувствовался во всем: в сценическом поведении артистов, роскошных костюмах, определявшихся модой 30-40-х гг. XIX века и, наверное, в первую очередь, в сценографии.

Задача у Бруни была непростой. В балете «Маскарад» художник должен был воссоздать облик Петербурга середины XIX века без обычных его примет. Да и самые интерьеры, лишённые монументальной архитектуры должны были не копировать, а лишь воссоздавать дух «Северной Пальмиры». Было необходимо сохранить «чувства, душу Петербурга», обаяние этого города и одновременно передать «скуку, холод и гранит», без которых нет драмы М.Ю. Лермонтова.

Во имя общего принципа «безархитектурного» решения в спектакль не были включены существующие ныне в Театральном музее два эскиза: зимний сквер у Казанского собора с воронихинской решеткой и набережная Мойки³⁹⁸. Последний эскиз очень выразителен: на темно-сером фоне, занимавшем большую часть листа, пастельным карандашом выполнены косые штрихи, создающие имитацию дождя, порывистого ветра. В центре эскизно намечена решетка набережной реки Мойки (предположительно это Красный мост). Фонарь бросал отблеск, и казалось, он качался от сильного ветра. Около решетки два силуэта: мужчины, сопротивляющегося ветру, и тонкая, изящная фигура женщины в длинном светлом платье и капоре. Двумя руками она держалась за мужчину.

Скупыми штрихами, немногими, буквально одной - двумя деталями художником переданы настроение, эпоха, стиль и образ. Эскизы очень выразительны, но в силу «цитатности» были отвергнуты постановщиками.

Т.Г. Бруни придумала своеобразное решение спектакля. На полукруглый, стоявший в центре сцены станок, устанавливались фрагменты решеток и необходимая мебель. За станком – белый, бескрайний горизонт (впервые примененная в театре стеклоткань), окрашивавшийся в сиреневые тона – в комнате Нины, в голубые – в сцене бала. За «горизонтом» в сцене маскарада

³⁹⁸Бруни Т. Эскиз к балету «Маскарад» // Отдел Рукописей ГТММ и ТИ. ГИК 16438 / 602.

просвечивали огни цветных фонарей. Другим источником света были люстры над станком, менявшиеся в каждой сцене. В некоторых картинах (игорный дом, комната Звездича) станок перекрывался черным бархатом, серыми тюлями.

Белый с пышными складками интермедийный занавес при надобности членился на несколько фрагментов, помогая выделять отдельные картины спектакля.

Цветовое решение «Маскарада» - черно-бело-серое с цветными пятнами деталей. Например, зеленый стол в игорном доме, красная мебель на балу, восточный ковер у Звездича. Контрастное сочетание подвижного белого тюлевого фона, черных тонов фрачной одежды и красочной пестроты маскарадных костюмов было очень выразительно.

По бокам сцены были установлены две массивные колонны. Такое решение, возможно, восходит к головинскому «Маскараду», где в качестве архитектурного портала была использована так называемая «рама».

Эмоциональным лейтмотивом всего спектакля стало предчувствие катастрофы. Ощущение постоянно, от акта к акту, нагнетавшейся, растущей тревоги создавалось и черным порталным арлекином, нависавшим все ниже над головами действующих лиц.

В день премьеры Фенстеру не здоровилось, и он остался дома. Но тут раздался звонок: министр культуры Е.А. Фурцева³⁹⁹ в театре, надо ехать. «После второго акта - вспоминает Т.Г. Бруни, - он вышел на поклон. Была долгая овация. Но вот занавес закрылся, и вдруг по залу пополз шепот, странный, как в “Маскараде” у Лермонтова. Фенстеру за кулисами стало плохо. Случился инфаркт. Его положили на бутафорскую банкетку. И пока ехала “скорая”, он скончался...»⁴⁰⁰. Это произошло 29 декабря 1960 года. Ему было всего 44 года.

³⁹⁹ Фурцева Екатерина Алексеевна (1910 – 1974), государственный деятель, бывший министр культуры

⁴⁰⁰ Бруни Т. В театре «Ах» была я Рафаэлем. Байки Татьяны Бруни // Санкт-Петербургские ведомости. 1 апреля 1995 г. С. 5.

Заключение

Первые рецензии высоко оценили спектакль «Маскарад», однако не прошло и месяца после премьеры, как в печати прозвучало мнение, что образы лермонтовской драмы недоступны балетному театру. Именно «Маскарад» стал краеугольным камнем в полемике «Все ли доступно балетной сцене?», в которой критиков занимал вопрос, какими средствами должны решаться образы в балете. Спектакль Фенстера был жестоко раскритикован. На него навсегда повесили ярлык драмбалета. В пылу жаркой полемики все творчество хореографа приобрело негативную окраску. Задача настоящей диссертации состоит в том, чтобы воздать должное таланту Фенстера, указать на его достижения и доказать, что он был выдающимся балетмейстером для своего времени, внесшего значительный вклад в летопись советского балета XX века.

Подведем итоги проведенного диссертационного исследования:

1. На основе выявленных автором диссертации документальных источников восстановлена жизненная и творческая биография балетмейстера. Восстановлены факты и эпизоды, повлиявшие на формирование личности Б.А. Фенстера (встреча в школе с учителями Л.М. Лавровским и В.Н. Соловьевым, общение в Малом оперном театре с выдающимися дирижерами и режиссерами С.А. Самосудом, Н.Н. Смоличем, а впоследствии с Б.А. Покровским, дружба с Л.Д. Блок – женой великого поэта, выдающимся историком балета); на страницах диссертации отражена история создания балетов Фенстера, восстановлены неизвестные ранее страницы военной биографии, его деятельность как танцовщика. Фенстеру принадлежит главная заслуга в деле возрождения балетной труппы Малого оперного театра в послевоенные годы и в диссертации это отражено; в настоящем исследовании описаны драматические события последних лет жизни хореографа; во многих случаях уточнены и исправлены даты;

2. Максимально полно произведена описательная реконструкция самых значительных балетов: «Том Сойер» – первый спектакль Фенстера, поставленный еще в стенах школы; дипломная работа «Ашик-Кериб» – крупная постановка стилистически сложного балета в Малом оперном театре; блистательный «Мнимый жених», принесший Фенстеру заслуженные успех и славу; впервые на балетной сцене был показан балет на современную тему – героическая «Юность»; комедия «Доктор Айболит», эпическая народная драма «Тарас Бульба», и, наконец, последний балет «Маскарад», ставший роковым для Фенстера и как балетмейстера и как человека. Благодаря документам из личного архива вдовы балетмейстера С.К. Шеиной и беседам с артисткой Н.Р. Миримановой, танцевавшей в постановках Фенстера, удалось описать и проанализировать хореографические сцены из опер.
3. В процессе описательной реконструкции выявлены особенности постановочного почерка Фенстера, проанализирован его метод работы с артистами, показана эволюция творческих достижений: как от первых ученических проб и первых сценических неудач Фенстер пришел к зрелому мастерству.

Балет – это танец в самых разных его проявлениях и стилях, направленный на возможно более объемное и многоплановое отображение задуманного. Глубокое проникновение в изображаемую эпоху, умение слушать и слышать музыку, тонкое стилистическое чутье, создание в спектакле психологических связей и мотивировок – вот бесценные уроки блестящего режиссера и вдохновенного балетмейстера, каким был Борис Александрович Фенстер.

Список литературы

Архивные материалы

Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга

1. Гловацкий Б. Письмо Мануйлову В.А. от 22 августа 1942 г. // Ф. 440. Оп. 2. № 749. Лл. 2, 2 об.
2. Книга учета посещаемости учащимися репетиций и занятий 1927-28 гг. от 29 марта // Ф. 259. Оп. 1. № 178. Лл. 3 об., 5, 5 об., 8, 8 об.
3. Копия приказа № 683 по Ленинградскому театру оперы и балета им. С.М. Кирова 12 декабря 1959 г. // Личное дело Фенстера Б.А. Ф. 337. Оп. 2. № 377. Л. 13.
4. Либретто балета «Маскарад» (по М.Ю. Лермонтову, автор Б.А. Фенстер) // Ф. 337. Оп. 1. № 706. Лл. 1,6, 12.
5. Личное дело Фенстера Б.А. // Ф. 337. Оп. 2. № 377. Лл. 3 об., 5, 14.
6. Отзывы и рецензии на спектакли 1944 г. // Ф. 209. Оп. 1. № 138. Л. 4.
7. Приказ комитета по делам искусств при СНК СССР от 14 апреля 1945 г. // Ф. 290. Оп. 1. № 131. Лл. 3, 7, 8.
8. Приказы Всесоюзного комитета по делам искусств 1943 г. // Ф. 290. Оп. 1. № 123. Л. 12.
9. Программа концертов учащихся в 1927-28 гг. // Ф. 259. Оп. 1. № 175. Л. 9.
10. Программы концертов учащихся в 1930-31 гг. // Ф. 259. Оп. 1. № 200. Лл. 21, 22.
11. Программы концертов и спектаклей учащихся в 1938-39 гг. // Ф. 259. Оп. 1. № 269. Л. 6.
12. Программы спектаклей учащихся в 1940-41 гг. // Ф. 259. Оп. 1. № 427. Л. 12.
13. Промфинплан на 1943 г. // Ф. 290. Оп. 1. № 125. Л. 7.
14. Протокол заседания педсовета училища от 17 июня 1938 г. // Ф. 259. Оп. 1. № 239. Л. 4.

15. Протокол заседания худсовета балетного училища 1928 г. // Ф. 259. Оп. 1. № 174. Л. 15.
16. Протокол № 10 заседания президиума Ленинградского государственного хореографического техникума от 30 апреля 1929 г. // Ф. 259. Оп. 1. № 195. Л. 8.
17. Протокол заседания педсовета, обсуждающего итоги 1-го полугодия 1935-36 гг. по техникуму // Ф. 259. Оп. 1. № 213. Л. 3 об.
18. Протокол заседания худсовета Малого оперного театра от 22 апреля 1941 г. // Ф. 290. Оп. 1. № 106. Лл. 6, 11.
19. Протокол № 3 заседания худсовета от 30 июня 1957 г. // Ф. 337. Оп. 1. № 747. Л. 22.
20. Протокол заседания худсовета театра им. С.М. Кирова от 28 января 1958 г. // Ф. 337. Оп. 1. № 747. Л. 54.
21. Протокол заседания художественной коллегии при директоре Малого оперного театра от 20 декабря 1945 г. // Ф. 290. Оп. 1. № 138. Л. 4.
22. Протокол зрительской конференции по спектаклю «Доктор Айболит» в Малом оперном театре 19 декабря 1948 г. // Ф. 290. Оп. 1. № 183. Л. 20 об.
23. Протокол обсуждения балета «Мнимый жених» в Малом оперном театре // Ф. 290. Оп. 1. № 147. Лл. 5, 5 об., 6, 6 об.
24. Протокол обсуждения генеральной репетиции балета И. Морозова «Доктор Айболит» в Малом оперном театре 6 ноября 1948 г. // Ф. 290. Оп. 1. № 183. Л. 9.
25. Протокол обсуждения приемной репетиции оперы «Алеко» в Малом оперном театре 18 марта 1948 г. // Ф. 290. Оп. 1. № 156. Лл. 9, 11.
26. Протокол обсуждения приемной репетиции оперетты Ж. Оффенбаха «Разбойники» в Малом оперном театре 24 июня 1948 г. // Ф. 290. Оп. 1. № 168. Лл. 18, 19, 19 об., 20.
27. Протокол педсовета 1926-27 гг. от 29 марта // Ф. 259. Оп. 1. № 174. Л. 8 об.
28. Протокол педсовета от 11 июня 1927 г. // Ф. 259. Оп. 1. № 164. Л. 17.

29. Протокол педсовета Ленинградского государственного техникума от 13 февраля 1937 г. // Ф. 259. Оп. 1. № 231. Л. 3.
30. Протокол № 1 совещания дирекции Малого оперного театра от 23 января 1938 г. // Ф. 259. Оп. 1. № 72. Л. 12.
31. Репетиционные планы театра на 1957-58 гг. // Ф. 337. Оп. 1. № 748. Л. 1.
32. Репетиционные планы театра на 1958-59 гг. // Ф. 337. Оп. 1. № 782. Л. 11.
33. «Спартак». Материалы о постановке балета (приказы, решения, докладные записки) // Ф. 87. Оп. 1. № 120. Лл. 33, 33 об.
34. Фенстер Б. Письмо Ю. Слонимскому // Ф. 137. Оп. 1. № 336. Л. 1.
35. Чулаки М. Письмо Ю. Слонимскому // Ф. 137. Оп. 2. № 132. Л. 15.

Отдел рукописей Государственного музея театрального и музыкального искусства

36. Бруни Т. Эскиз к балету «Маскарад» // ГИК 16438 / 602.
37. Фенстер Б. Письмо Л. Блок от 11 июля 1939 г. // Ф. 86 (Л.Д. Блок) ГИК № 7389 / 22. Лл. 1, 2, 3.
38. Фенстер Б. Письмо Л. Блок от 2 августа 1939 г. // Ф. 86 (Л.Д. Блок) ГИК № 7389 / 23 а. Лл. 2, 4.

Отдел рукописей Российской национальной библиотеки

39. Загурский Б. Письмо заместителю председателя Комитета по делам искусств при Совете министров СССР Калошину Ф.И. от 25 мая // Ф. 1117 (Б.И. Загурский). Оп. 1. № 1617. Л. 1.
40. Неустановленное лицо. Письмо Б.И. Загурскому б. д. // Ф. 1117 (Б.И. Загурский). Оп. 1. № 2143. Лл. 1, 1 об.
41. Фенстер Б. Письмо Н. Дудинской от 19 февраля 1942 г. // ОР и РК РНБ. Ф. 1477 (Н.М. Дудинская и К.М. Сергеев). Оп. 2. № 331.

Архив культуры Санкт-Петербурга

42. Личное дело Фенстера Б.А. // Ф. 108. Оп. 2. № 2699. Лл. 11, 13, 41, 44, 46, 54.

Российский институт истории искусств

43. Кондратьев Н. Театральный дневник // Ф. 85. Оп. 1. № 12. Л. 183.

Рукописный отдел Института Русской литературы (Пушкинский Дом)

44. Блок Л. «Новая Фадетта» – рецензия на постановку Ленинградского Малого оперного театра (машинопись с правкой автора) // Ф. 654 (А.А. Блок). Оп. 8. № 129. Л. 1.

Музейный фонд Мариинского театра

45. Репертуар сезона 1929 г. // Ф. № 5 Афиш и программ. Л. 103.

Рукописный фонд библиотеки СТД (Санкт-Петербург)

46. Беседа представителей секции мастеров балета ВТО с участниками спектакля Малого оперного театра «Ашик-Кериб» 8 декабря 1940 г. С. 47, 61-62.

47. Доклад Б.А. Фенстера о состоянии балетной труппы и перспективах развития балета Малого оперного театра. Стенограмма заседания секции мастеров балета Ленинградского отделения ВТО 27 ноября 1954 г. С. 5, 6, 7.

48. Обсуждение спектакля Малого оперного театра «Юность» 23 января 1950 г. С. 10-14.

49. Стенограмма обсуждения работы балетмейстера Л. Лавровского – балета «Тщетная предосторожность» 14 января 1937 г. С. 3, 12.
50. Творческая встреча зрителей с Т.М. Вечесловой и Б.А. Фенстером 27 декабря 1950 г. С. 19-30.

Личный архив С.К. Шеиной

51. Афиша к балету «Голубой Дунай». 1956 г.
52. Бруни Т. Воспоминания о балетмейстере (машинопись)
53. М. Мазун, Г. Пирожная, В. Розенберг, В. Станкевич, Л. Сафронова, С. Шеина, В. Зимин, Ю. Литвиненко, В. Тулубьев, В. Филипповский.
Воспоминания о балетмейстере.
54. Направление на ВТЭК № 88.
55. Смолич Н. Письмо Б. Фенстеру от 26 июля 1956 г.
56. Фенстер Б. «Место и значение хореографии в оперном спектакле». Доклад. Л. 1956. С. 22, 27-29, 31-32.
57. Фенстер Б. Письмо Министру культуры Н. Михайлову от 5 октября 1959 г.

Музей Михайловского театра

58. Стенографический отчет обсуждения постановки балета «Мнимый жених» в Ленинградском отделении ВТО 27 апреля 1946 г. 65 с.

Беседы, интервью

59. «Ашик-Кериб». Постановки Малого оперного театра // Вечерняя Москва. 21 августа 1940. С. 3.
60. Балет «Маскарад». Беседа с балетмейстером, народным артистом РСФСР Фенстером Б. А. // Театральный Ленинград. 1960. № 43. С. 4.

61. Фенстер Б. «Ашик-Кериб» // За большевистский театр. 30 марта 1940. С. 4.
62. Фенстер Б. Подготовка балета «Ашик-Кериб» // За большевистский театр. 11 сентября 1940. С. 3.
63. Фенстер Б. Что нужно сделать // За большевистский театр. 24 сентября 1940. С. 1.
64. Фенстер Б. О дальнейшей работе над балетом «Ашик-Кериб» // За большевистский театр. 29 октября 1940. С. 2.
65. Фенстер Б. Интересно о важном // Нева. 1956. № 8. С. 179-180.
66. Фенстер Б. Новые балетные постановки // Театральный Ленинград. 1957. № 28. С. 9.

Книги и статьи в сборниках

67. Алла Шелест: (1919 – 1998): статьи, интервью, дневники, размышления. СПб. 2007. 184 с.
68. Анисимова Н. «И характерный танец необходим!» // Мастера балета – самодеятельности. Вып. 1. М.: Искусство. 1973. С. 51.
69. «Ашик-Кериб» Б. Фенстера // Лидия Евментьева. Записки балерины. Л. 1991. С. 148-149.
70. Балет «Ашик-Кериб». Перед премьерой в Малом оперном театре // Б. Асафьев. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М.: Музыка. 1974. С. 224-226.
71. Балет молодых. О балетной труппе Ленинградского академического Малого театра оперы и балета. Л.: Музыка. 1979. С. 16.
72. Богданов-Березовский В. Статьи о балете. Л.: Сов. композитор. 1962. 204 с.
73. Боярский К. Капризная Терпсихора. СПб. 2004. 60 с.
74. Вагабов Р. Вечный идол: Роман. СПб. 2001. 552 с.

75. Вечеслова Т. О том, что дорого. Воспоминания. Л.: Сов. композитор. 1984. С. 35.
76. Габович М. Статьи. Воспоминания о М.М. Габовиче. М.: Искусство. 1977. С. 91.
77. Гамалей Ю. Маринка и моя жизнь. Воспоминания дирижера. СПб.: Папирус. 1999. С. 258.
78. Гликман И. Карло Гольдони и его комедия «Слуга двух господ»: сборник / И. Гликман // «Мнимый жених»: Балет в 3 д. муз. М. Чулаки: [материалы к постановке]/Лен. Гос. Акад. Малый оперный театр Л.1946. С. 25-26.
79. Гловацкий Б. Лермонтов и музыка. Л., М.: Музыка. 1964. С. 75.
80. Дживелегов А. Итальянская народная комедия. М.: Изд. Академии Наук СССР. 1954. 298 с.
81. «Ашик-Кериб»: балет в 3 д: сб. к постановке балета в Ленинградском Малом оперном театре /Лен. Гос. Малый оперный театр; комп. Б. Асафьев. Л. 1941. 94 с.
82. «Доктор Айболит». Балет И.В. Морозова. Занавес. 1948 // Эткинд М. Николай Акимов. Сценография. Графика. М.: Сов. художник. 1980. С. 58.
83. Елизарова Л. Татьяна Георгиевна Бруни // Ленинградские художники театра. Л.: Сов. художник. 1971. С. 95-123.
84. Закирова Т. Пермский балет сегодня // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Л.: Музыка. 1979. С. 149-150.
85. Ильичева М. Творчество хореографов. Балет Кировского театра // Ленинградский балет 1960-70-х гг. СПб. РИИИ. 2008. С. 46-48.
86. Исаева Г. В Малом оперном театре // Николай Зубковский. Статьи и воспоминания о Зубковском. Творческое наследие. СПб.: Андреев и сыновья. 1993. С. 48-52.
87. Красовская В. Зубковский и время // Николай Зубковский. Статьи и воспоминания о Зубковском. Творческое наследие. СПб.: Андреев и сыновья. 1993. С. 9-26.

88. Красовская В. Статьи о балете. Л.: Искусство. 1967. 327 с.
89. Лавровский Л. Документы. Статьи. Воспоминания. М.: ВТО. 1983. С. 68, 249, 266.
90. Левитин Г. Татьяна Георгиевна Бруни. М.: Художник РСФСР 1986. 160 с.
91. Лопухов Ф. Б.И. Загурский в Малом оперном театре // Воспоминания о Борисе Ивановиче Загурском. Л.: Музыка. 1971. С. 63-65.
92. Михайлов М. Молодые годы ленинградского балета. Л.: Искусство. 1978. С. 95.
93. «Мнимый жених»: балет в 3 д. (материалы к постановке) / Ленингр. Гос. Акад. Малый оперный театр; муз. М.И. Чулаки. Л. [б.и.]1946. 70с.
94. Полякова Л. «Доктор Айболит» И. Морозова. Путеводитель по балету. М., Л.: Музгиз.1951. 55 с.
95. Надеждина Е., Эльяш Н. Большой балет (Основные этапы развития советского балета). М.: Знание. 1964. С. 44, 52-53.
96. Петербургский балет. Рубеж тысячелетий. СПб. РИИИ. 2004. 230 с.
97. Самосуд С. Статьи. Воспоминания. Письма. М.: Сов. композитор. 1984. С. 54.
98. Сергеев К. Классика и современность // Константин Сергеев. Сборник статей. М.: Искусство. 1978. С. 37.
99. Слонимский Ю. Семь балетных историй: рассказ сценариста. Л. «Искусство». 1968. С. 16 – 56.
100. Слонимский Ю. Советский балет: Материалы к истории советского балетного театра. М., Л.: Искусство. 1950. 365 с.
101. Учитель К. В творческом поиске. 1940 – 1959 // Санкт-Петербургский Государственный академический театр оперы и балета им. М.П. Мусоргского. СПб.: Лик. 2001. С. 48.
102. Франгопуло М. Н. Анисимова. Л.: ВТО. 1951. С. 32-33.
103. Франгопуло М. Советский балет. Л.: Знание. 1961. 48 с.

104. Хуммаева Г. «У истоков туркменского профессионального балета» // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2007. № 2 (18). С. 292 – 338.
105. Шен Д. Владимир Михайлович Дешевов: Очерк жизни и творчества. Л.: Сов. композитор. 1961. 76 с.
106. Чулаки М. Кто является автором произведения? О роли композитора и балетмейстера в создании балета // Музыка и хореография современного балета. Л.: Музыка. 1977. С. 35-55.
107. Чулаки М. Живые в памяти моей. Воспоминания. Встречи. Юморески. М.: Сов. композитор. 1990. 190 с.
108. Шереметьевская Н. Длинные тени. О времени, о танце, о себе. Записки историка балета и балетного критика. М.: Редакция журнала «Балет». 2007. 448 с.

Материалы периодической печати

109. «Ашик-Кериб» // За большевистский театр. 22 июня 1940 г. С. 4.
110. Бабин С. В обстановке застоя. В Малом оперном театре плохо воспитывают молодых артистов балета // Смена. 6 марта 1952 г. С. 3.
111. Богданов-Березовский В. Комедия Гольдони на балетной сцене. «Мнимый жених» М. Чулаки и Б. Фенстера в Малом оперном театре // Театр. № 5-6. С. 45-60.
112. Богданов-Березовский В. «Война и мир» С. Прокофьева. Ленинградский Малый оперный театр // Театр. 1947. № 7. С. 7.
113. Богданов-Березовский В. Поиски нового. Рассказы о творческом пути // Вечерний Ленинград. 14 марта 1955 г. С. 3.
114. Богданов-Березовский В. «Разбойники». Спектакль Малого оперного театра // Вечерний Ленинград. 8 июля 1948 г. С. 3.

115. Богданов-Березовский В. «Юность». К постановке балета М. Чулаки // Вечерний Ленинград. 5 января 1950 г. С. 3.
116. Богданов-Березовский В. Героический советский балет // Советская музыка. 1950. № 6. С. 28-33.
117. Бондаренко И. Жизнерадостный талант. Рассказы о творческом пути // Вечерний Ленинград. 29 октября 1953 г. С. 3.
118. Бродерсен Ю. «Ашик-Кериб» // Советское искусство. 5 января 1941 г. С. 3.
119. Бруни Т. О балете с непреходящей любовью. О моем друге Борисе Фенстере // Советский балет. 1991. № 5. С. 36-37.
120. Бруни Т. В театре «Ах» была я Рафаэлем. Байки Татьяны Бруни // Санкт-Петербургские ведомости. 1 апреля 1995 г. С. 5.
121. Волков Н. Страницы прошлого // Огонек. 1950. № 7. С. 27.
122. Всеволодская-Голушкевич О. «В те далекие счастливые годы...» // Советский балет. 1988. № 2. С. 20.
123. Габович М. «Мнимый жених». Премьера в Ленинградском Малом оперном театре // Советское искусство. 1946. № 25. С. 4.
124. Герман М. Мир, созданный Т. Бруни // Санкт-Петербургские ведомости. 13 мая 1996 г. С. 5.
125. Гинзбург С. «Мнимый жених». Премьера Ленинградского Малого оперного театра // Труд. 27 апреля 1946 г. С. 4.
126. Гладковский А. Замыслы // Искусство и жизнь. 1939 г. № 11-12. С. 66.
127. Гликман И. Два балетных спектакля // Ленинградская правда. 16 января 1949 г. С. 3.
128. Гозенпуд А. Опера Монюшко на ленинградской сцене // Советская музыка. 1953. № 9. С. 35.
129. Головащенко Ю. К спору о «Маскараде» // За советское искусство. 21 февраля 1961 г. С. 3-4.
130. Давыдов И. Заслуженное признание // Ленинградская правда. 24 апреля 1948 г. С. 3.

131. Дрозд Т. Роман ее жизни // Советский балет. 1984. № 4. С. 29-32.
132. Есаулова К. Мои дорогие учителя // Советский балет. 1988. № 1. С. 38.
133. Ивкова Е. Подготовка премьеры «Ашик-Кериб». На производственном совещании в цехе балета // За большевистский театр. 8 октября 1940 г. С. 1.
134. Исаева Г. Моя любимая роль. Рассказывают артистки ленинградских театров // Театральный Ленинград. 1961. № 5. С. 3-5.
135. Кириллова Г. Магуль-Мегери // За большевистский театр. 11 сентября 1940 г. С. 3.
136. Красовская В. «Мнимый жених». Премьера в Малом оперном театре // Вечерний Ленинград. 24 марта 1946 г. С. 3.
137. Красовская В. Первый успех // Вечерний Ленинград. 26 октября 1946 г. С. 3.
138. Красовская В. «Юность». Премьера в Малом оперном театре // Советское искусство. 1950. № 2. С. 3.
139. Красовская В. Балетный сезон в Ленинграде // Звезда. 1955. № 9. С. 164-169.
140. Красовская В. Страницы календаря. Семьдесят лет со дня рождения выдающегося балетмейстера Бориса Александровича Фенстера // Советский балет. 1986. № 3. С. 54-56.
141. Кремлев Ю. Опера «Помпадур» // Ленинградская правда. 22 октября 1939 г. С. 3.
142. Кремшевская Г. Героический спектакль // Советская культура. 17 сентября 1955 г. С. 3.
143. Луцкая Е. Татьяна Бруни // Театр. 1982. № 5. С. 92.
144. Макаров А. Преемник Тараса // Театральная жизнь. 1969. № 7. С. 28-30. Малоизвестная оперетта // Огонек. 1948. № 31. С. 27.
145. Михайлов Г. Неудачный спектакль. «Алеко» в Малом оперном театре // Вечерний Ленинград. 2 апреля 1948 г. С. 3.
146. На оперной сцене. Новые постановки // Вечерний Ленинград. 3 июля 1948 г. С. 3.

147. Новые балеты. «Ашик-Кериб» // За большевистский театр. 28 января 1940 г. С. 4.
148. Новый балет-сказка. На репетиции «Доктора Айболита» в Малом оперном театре // Вечерний Ленинград. 24 октября 1948 г. С. 3.
149. Новый балетный спектакль // Ленинградская правда. 4 ноября 1948 г. С. 3.
150. Пащенко А. Творческому коллективу Малого оперного театра // За большевистский театр. 30 октября 1939 г. С. 2.
151. Розенфельд С. «Ашик-Кериб» в Малом оперном театре // Искусство и жизнь. 1940 г. № 12. С. 24.
152. Розенфельд С. Молодые артисты (выпускной спектакль Ленинградского хореографического училища) // Ленинградская правда. 28 июня 1939 г. С. 4.
153. Сергеева Ю. Езда в незнаемое... Творческий портрет // Ленинградская правда. 21 августа 1957 г. С. 3.
154. Слонимский Ю. «Ашик-Кериб» // Ленинградская правда. 12 декабря 1940 г. С. 4.
155. Хайкин Б. «Новые оперные и балетные спектакли» // Ленинградская правда. 4 сентября 1940 г. С. 2.
156. Ястребова Н. Страницы фронтовой биографии // Советский балет. 1985. № 2. С. 9-10.

Статьи о Б.А. Фенстере в справочных изданиях

157. Балет. Энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия. 1981. С. 542-543
158. Все о балете. Словарь-справочник. Сост. Е.Я. Суриц. М.Л.: Музыка. 1966. С. 314.
159. Деген А. Ступников И. Петербургский балет 1903 – 2003. СПб.: Балтийские сезоны. 2003. С. 273.

160. Русский балет. Энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия. 1997. С. 477.

161. Театральная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия. 1967. Т. V. С. 447.

Приложения

1. Перечень спектаклей, поставленных и возобновленных Б.А. Фенстером

- 1939 г. Фрагменты балета «Том Сойер», музыка А.П. Гладковского. Ленинградское хореографическое училище

- 1940 г. «Ашик-Кериб» (по М.Ю. Лермонтову), музыка Б.В. Асафьева. Ленинград, Малый оперный театр

- 1941 г. «Бэла» (по Лермонтову), музыка В.М. Дешевова.

Ленинградское хореографическое училище

- 1943 г. «Фадетта», музыка Л. Делиба (возобновление постановки Л.М. Лавровского). Чкалов, Малый оперный театр

- 1943 г. «Кавказский пленник» (по А.С. Пушкину), музыка Б.В. Асафьева (возобновление постановки Л.М. Лавровского). Чкалов, Малый оперный театр

- 1946 г. «Мнимый жених» (по К. Гольдони), музыка М.И. Чулаки. Ленинград, Малый оперный театр

- 1948 г. «Доктор Айболит» (по К.И. Чуковскому), музыка И.В. Морозова. Ленинград, Малый оперный театр

- 1949 г. «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» (по А.С. Пушкину), совместно с А.Л. Андреевым, музыка А.К. Лядова – В.М. Дешевова. Ленинград, Малый оперный театр

- 1949 г. «Юность» (по А.Н. Островскому), музыка М.И. Чулаки. Ленинград, Малый оперный театр

- 1949 г. «Доктор Айболит» (по К.И. Чуковскому), музыка И.В. Морозова (новая редакция). Таллин, театр «Эстония»
- 1950 г. «Жюстина Фавар», оперетта Ж. Оффенбаха. Ленинград, Малый оперный театр
- 1951 г. «Веселый обманщик», музыка К.А. Корчмарева. Ленинград. Малый оперный театр
- 1951 г. «Юность» (по А.Н. Островскому), музыка М.И. Чулаки (новая редакция). Таллин, театр «Эстония»
- 1951 г. «Барышня-крестьянка» (по А.С. Пушкину), музыка Б.В. Асафьева. Ленинград. Малый оперный театр
- 1952 г. «Каменный цветок» (по сказкам П.П. Бажова), музыка А. Фриндлера. Ленинград. Дворец культуры им. А.М. Горького
- 1954 г. «12 месяцев» (по С.Я. Маршаку), музыка Б.Л. Битова. Ленинград, Малый оперный театр
- 1954 г. «Мнимый жених» (по К. Гольдони), музыка М.И. Чулаки, (новая редакция), Таллин, театр «Эстония»
- 1955 г. «Тарас Бульба» (по Н.В. Гоголю), музыка В.П. Соловьева-Седого. Ленинград. Театр оперы и балета им. С.М. Кирова
- 1956 г. «Тийна» (по А. Кицбергу), музыка Л. Аустер. Таллин, театр «Эстония»
- 1956 г. «Голубой Дунай», музыка Р. Штрауса. Ленинград, Малый оперный театр
- 1959 г. «Фенелла» («Немая из Портичи»), опера Д. Обера. Ленинград, Малый оперный театр
- 1960 г. «Маскарад» (по М.Ю. Лермонтову), музыка Л.А. Лапутина. Ленинград, театр оперы и балета им. С.М. Кирова

2. Выступление Б.А. Фенстера в ВТО⁴⁰¹

Печатаемый ниже текст представляет собой отрывок из беседы Фенстера со зрителями на творческой встрече в Ленинградском отделении ВТО. Этот фрагмент представляется чрезвычайно существенным и важным в описании творческой биографии Фенстера, так как хореограф сам рассказывает о методе и принципах, положенных в основу его балетмейстерской деятельности.

«Получив либретто, мы еще почти ничего не имеем для нашей работы. Мы получаем сведения по поводу спектакля, о котором собираемся что-то рассказать. Мы получаем материал тогда, когда мы получаем музыку. Образы спектакля заключены в музыке.

Наиболее распространенный путь, когда либретто согласовывается с балетмейстером с точки зрения приемлемости его в жанре, а затем идет работа балетмейстера с композитором. Сейчас вместе с композитором балетмейстер решает образы той или иной сцены, того или иного танца. Дается заказ. Композитор пишет музыку. Исходя из идеи произведения, мы рассматриваем персонажей, которые у нас действуют. Действуют, это значит, совершают поступки. Поступки совершают персонажи в зависимости от характеров, которыми они обладают. Таким образом, мы разбираем основные линии характеристик персонажей и в зависимости от их характеров поступки, которые они совершают. Эти поступки цепью идут один за другим и складывают все произведение. И это не только в балетном театре, но и в другом. Эти действия связывают их с окружающей обстановкой. Мы выбираем ассортимент выразительных средств, которыми мы должны решать тот или иной танец. Мы решаем часть за столом, как мы называем, хотя мы за столом почти не работаем. Мы решаем раньше, в процессе написания музыки. И композитор при написании произведения имеет ввиду характеристику танцевальных

⁴⁰¹ Творческая встреча зрителей с Т.М. Вечесловой и Б.А. Фенстером 27 декабря 1950 г. // Рукописный отдел СПб СТД. С. 19-30

образов – классика, характерный танец, гротесковые и т.д. Затем, мы начинаем работать непосредственно с актером.

Практика нашего театра требует совершенно правильно обсуждения материала до экспозиционной работы потому, что актеры – это та действующая сила, которая лучше и правильнее, чем режиссер чувствует направленность произведения и очень часто помогает режиссеру и автору спектакля в правильном возведении линии и идеи спектакля.

Когда спектакль сделан, то актер знакомится со всем произведением в целом. Играется произведение, рассказывается экспозиционно спектакль, те самые поступки, которые должны совершать люди, и затем начинаются роли.

В балетном театре в тесном соприкосновении с актером рождается собственно текст произведения. Он рождается в репетиционном зале, когда актриса пришла в первый раз после того, как она знает экспозицию спектакля, знает характеристику своей роли, знает цепь событий, которые определяют произведение. Она пришла первый раз репетировать, т.е. совершать мною предложенное. Я имею ввиду актрису, которая будет танцевать такую-то роль, я имею ввиду ее специфические данные, ее дарование и ее технику. Я показываю. Я должен показать мизансцену или движение. Я предпочитаю показ, как у нас называется просто географию – то есть последовательность каких-то движений, которые должны определить данную сцену или данный поступок. Актриса выучила текст – и я наблюдаю за тем, как она, зная весь характер своей роли, сама начинает работать над ролью в данном эпизоде. Я начинаю видеть появление красок, ей специально присущих средств выражения, я вижу какие-то интонации, какое-то ей присущее музыкальное понимание фразы, какие-то иногда мною не предвиденные предложения, идущие от актрисы. Если она правильно определяет задуманные мною характер, я стараюсь укрепить в актрисе и в плане ею подсказанного, двигать на протяжении всей ее роли. Бывает, что актриса предлагает во всей роли (менее часто), или в отдельных эпизодах (очень часто), то, что показалось режиссеру

неправильным. Это процесс творческого спора. Я могу приказать с точки зрения службы в государственном учреждении. Но я считаю необходимым доказать актрисе правильность точки зрения режиссера. Когда их взгляды совпадают, тогда образ выходит. С моей точки зрения нужно доказывать до тех пор, пока актриса не примет и не поймет и не понесет сама подсказанный образ.

Балетный театр родил актеров, которые, мне кажется, по выразительности во многом превосходят часто актеров драмы. Образ в балете лишен основного выразительного средства – речи. Насколько должен быть эмоционально убедительным актер, чтобы пронести в балете образ. И вопрос образа в балете – самый главный и самый основной. Образ должен быть убедительным, чтобы он ни изображал - лебедя или революционера. Будет он нести какую-то мысль – зритель будет ходить на такие спектакли.

В «Лебедином озере» Одетта и Одиллия встают на арабески, делают туры и поддержки. В «Юности» Исаева встает в арабеск, вертит фуэте, делает туры по кругу. Используется все тот же ассортимент средств. Но у зрителя такое ощущение, что средства выражения другие. Оттого, на службу чего поставлены эти средства, и зависит решение всего спектакля. Поэтому нам кажется, что в будущем советском спектакле, который еще не решен, вопрос не средств выражения, а образности, и выразительность тогда будет новая. А работать мы будем на той же технологии классики, потому что техника – это великолепно и достаточно выразительно, чтобы двигать драматургию, поддающейся громадному количеству всяких интонационных красок. Одно и то же движение можно сделать по-разному, в зависимости от изображаемого образа.

Черпать образы из литературы и ставить свои произведения, черпать образы из жизни и создавать балетные новеллы и пьесы».

3. Т.Г. Бруни. Воспоминания о балетмейстере⁴⁰²

Среди бумаг, афиш и фотографий в архиве С.К. Шеиной сохранился один документ. Это воспоминания Т.Г. Бруни о Фенстере. Возможно, текст воспоминаний предназначался для публикации. В небольшой по объему статье запечатлен образ Фенстера - хореографа, каким его видела Т.Г. Бруни.

«Мне кажется, что у каждого театрального художника есть «свой» режиссер, с которым он одними глазами видит мир, театр, жизнь. Наверное, многим из нас так никогда и не удастся встретить этого режиссера, но я принадлежала к числу счастливицев – для меня этим режиссером был Фенстер.

Работая вместе на протяжении всей его короткой жизни, такой прекрасной – мы друг друга понимали с половины первого слова, нас связывала любовь к своему театру, нас интересовали одни и те же вещи в балете. Борис, может быть, всегда был больше режиссером, чем балетмейстером – его всегда волновала больше выразительная мизансцена, чем новое изысканное па, или сложный рисунок очаровательной, но живущий вне сюжета поддержки. Ему была чужда бессюжетность, он всегда искал расширения тем, которые можно танцевать, передавая не только чувства и состояния, но и сложные психологические линии.

Он был реалистом, в лучшем, благороднейшем смысле этого слова. В его искусстве, несмотря на его огромную эмоциональность, все было подчинено логике его тонкого ума. Меня всегда восхищало его интуитивное проникновение в другие эпохи, чужие жизни, чужие города.

Какое «чувство Петербурга» было у него в «Маскараде» и какое верное «чувство Венеции» в «Мнимом женихе». Только увидя чудесного «*Servitore del duo padroni*», в гастролитовавшем у нас миланском «*Piccolo teatro*», я поняла, как похожи его Труффальдино, Змеральдина и Беатриче на своих итальянских братьев и сестер, в то же время, не теряя очарования и своеобразия

⁴⁰² Бруни Т.Г. Воспоминания о балетмейстере // Из личного архива С.К. Шеиной

фенстеровского почерка. Фенстер очень любил «Мнимого жениха», несколько раз говоря мне во время работы, что, «лучше уж никогда не сделать!» Но мне кажется, что его шедевром была «Юность» - необычайно взволнованный героический и вместе с тем такой нежный, действительно юный спектакль. Я, разумеется, по работе видела «Юность» бесчисленное количество раз, но никогда не могла смотреть этот спектакль без слез. Особенно, когда его танцевал Тулубьев. А какого огромного впечатления достигал Фенстер в сцене «Казни» и «Сечи» в «Тарасе»!

А вместе с тем, этот режиссер-реалист был так же великим сказочником, свободно входя в мир снежинок, звезд и золотых эльфов в «12 месяцах» или, вкладывая все свое сверкающее остроумие в «Докторе Айболите».

Поиски необычного в балетных спектаклях составляли одну из главных прелестей работы с Фенстером. Работал он с художником всегда очень быстро, не вынося никакой медлительности, развивая, заостряя, подхватывая каждую мысль художника, давая художнику большой простор. Он всегда бился за то, чтобы художник увидел образ спектакля одинаково с ним, чтобы работа шла одним дыханием. Он любил нарядность, яркие краски, но никогда не в ущерб смыслу. Он умел из маленьких человечков «стаффажей» в эскизе развить целую мизансцену, каждая деталь оформления выдумывалась вместе и всегда работал весело, остроумно – даже на самые серьезные темы. Очень весел был он и в последние дни работы над «Маскарадом», когда увидел, что спектакль получился.

И теперь, когда так нелепо ушел от нас Борис Фенстер, умерший на сцене, в грохоте аплодисментов своему творению, стоя перед горящей рампой рядом с героями «Маскарада», особенно хочется, чтобы глубокий след этой драгоценной жизни остался в творчестве балета МАЛЕГОТа, который так понимал его почерк, так умел выразить его мысли, был «его театром».

Фенстер, очень мягкий и добрый в жизни, был очень тверд, верен и непримирим в искусстве, не считаясь с модой, порой под градом злых нападок шел он по своему своеобразному, интересному, очень тернистому пути».