

Постановщик балета «Тщетная предосторожность» ОЛЕГ ВИНОГРАДОВ родился в 1937 г. в Ленинграде. В 1958 г., после окончания Ленинградского Государственного хореографического училища, он поступил в качестве артиста балета в Новосибирский театр оперы и балета. Проработав в этой труппе до 1964 г., О. Виноградов за это время исполнил ряд ведущих и сольных партий. Начиная с 1961 г. он пробует свои силы и как балетмейстер и художник-оформитель, чем привлекает к себе значительный интерес как профессионалов так и зрителей не только Новосибирска но и Москвы и других городов Советского Союза.

В 1964 г. О. Виноградов осуществляет постановку «Золушки», в 1965 г. «Ромео и Джульетты» С. Прокофьева. Спектакли эти, показанные на гастролях в Москве и за рубежом, снискали себе славу как наиболее яркие хореографические решения, показанные труппой Новосибирского театра.

В 1966 г. О. Виноградов приглашается в Москву, в Большой театр СССР, на постановку балета В. Власова «Асель». Этот современный спектакль по мотивам повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке», выпущенный в 1967 г. к 50-летию Советской власти, также был признан одним из ярчайших явлений балетной жизни страны. Лучшие артисты Большого театра, как Н. Тимофеева, И. Сорокина, Е. Рябинкина, Н. Фадеечев, Б. Акимов, Л. Сех, Ю. Владимиров и др. исполняли в нем ведущие партии. Этот спектакль держится в репертуаре театра по сей день.

В 1968 г. О. Виноградов осуществил еще одну балетную постановку на современную тему — «Горянку» М. Кажлаева по мотивам поэмы Р. Гамзатова, на этот раз на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова. За эту работу автор спектакля и ведущие солисты удостоились звания лауреатов Государственной премии РСФСР имени Глинки.

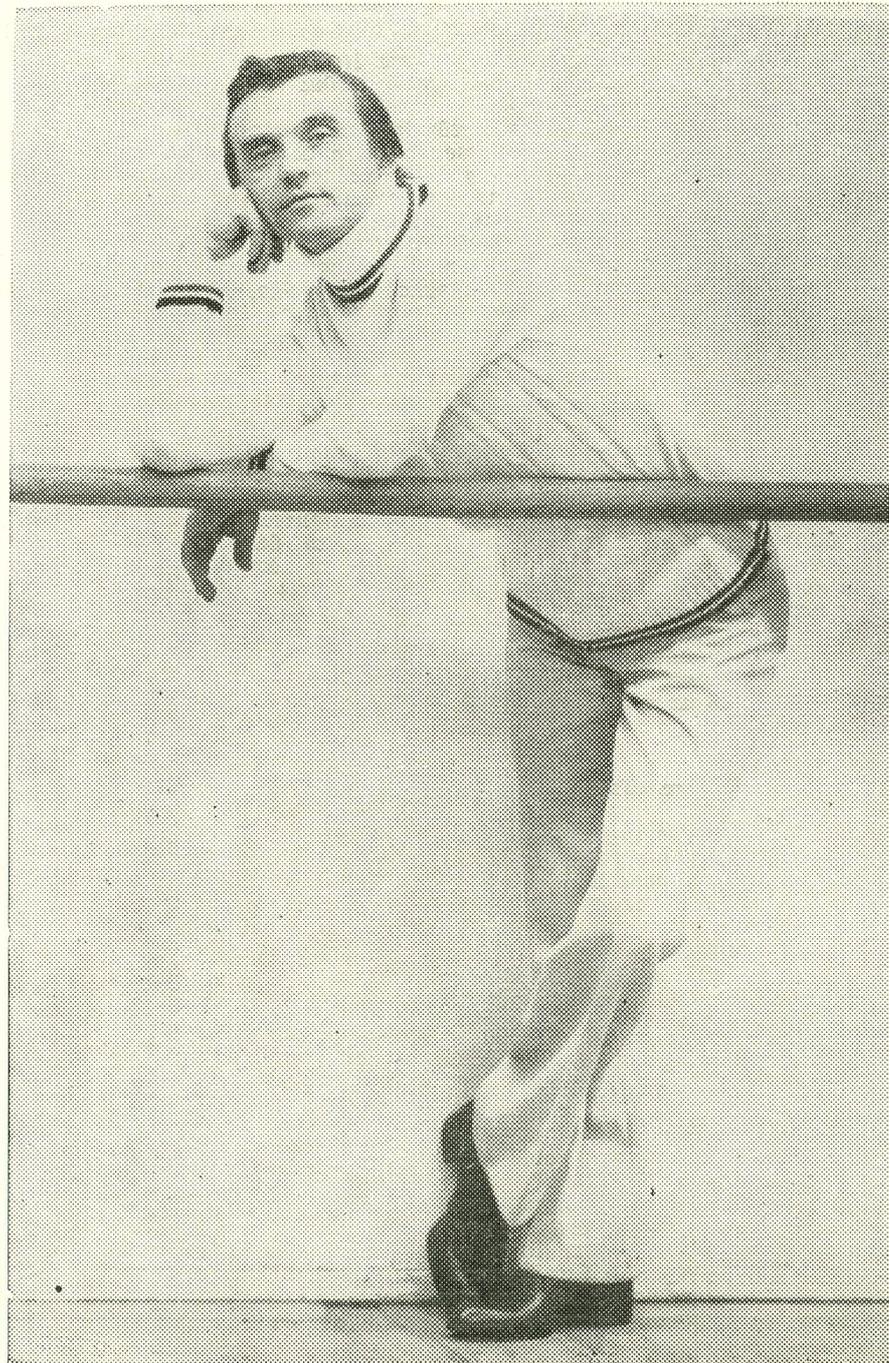
В начале 70-х годов внимание О. Виноградова привлекает проблема классического наследия. В Ленинградском академическом Малом театре оперы и балета он создает новую хореографию таких шедевров прошлого как «Тщетная предосторожность» Л. Герольда (1971) и «Коппелия» Л. Делиба (1973). «Тщетная предосторожность» с удавшейся хореографией О. Виноградова была поставлена еще в Риге, Саратове, Одессе, Фрунзе, Минске и др. городах Советского Союза, а также в ГДР, в Берлине, на сцене «Комише Опер».

Став в 1974 г. главным балетмейстером Малого оперного театра, О. Виноградов осуществляет на его подмостках ряд оригинальных постановок музыкальной советской композиторов как «Ярославна» Б. Тищенко (1974), «Педагогическая поэма» В. Лебедева (совместно с балетмейстером Л. Лебедевым 1977), новые редакции «Золушки» (1977), «Ромео и Джульетты» (1976) С. Прокофьева. За высокое профессиональное мастерство и большую работу по пропаганде советского балетного искусства комсомольско-молодежный коллектив балета Малого театра и его руководитель О. Виноградов в канун 60-летия Ленинского комсомола были удостоены премии Ленинградской комсомольской организации.

С 1977 г. О. Виноградов — главный балетмейстер Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова. В 1976 г. он удостоен звания народного артиста РСФСР.

#### **О. ВИНОГРАДОВ — о классическом наследии балета ...**

Многие балетмейстеры, воспитанные на образцах современного искусства, в стремлении к овладению новыми выразительными средствами часто отбрасывают многое ценное из того, что есть в спектаклях прошлого. А спектакли, родившись более ста лет назад, пережили своих создателей, до сих пор вызывают интерес зрителей и на них воспитывается каждое новое поколение балетных артистов. В них есть то, чему можно учиться, и то



ОЛЕГ ВИНОГРАДОВ

полезное, что можно отобрать и развить в практике современного балета. И так жалко, что многие образцы прошлого забыты. Не потому ли мы зачастую плохо ориентируемся в стилях, испытываем трудности в овладении актерским мастерством.

После внимательного анализа ошибок в предыдущих своих и чужих работах я понял, что мы утратили нечто важное. У нас в балетах есть все: головокружительные поддержки и сложные позы, акробатические и гимнастические элементы сверхтрудных движений, глубокомысленные философские задачи и масса всяких ухищрений, но мало простоты и Балета с большой буквы. Я стал вспоминать, вернее — внимательно изучать все лучшее, что сохранилось от наследия. По моему убеждению круг произведений классического наследия в театральной практике сузился настолько, что если об этом не тревожиться, не бороться за сохранение классического наследия, то скоро его просто не будет. На чем сегодня держится классический репертуар многих балетных театров? Хватит пальцев одной руки: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Дон Кихот», «Баядерка». В этом списке есть особенность: это спектакли-гиганты, балеты для больших трупп. Всегда ли учитывается их особенность? В ряде периферийных театров приходилось видеть усеченные, мини-«Баядерки» (на 30 исполнителей), «Лебединое озеро», в котором кордебалет состоял из четырех (!) лебедей. Скажу откровенно — это не классика, а неприглядное зрелище. Почему же так происходит? Все хотят видеть классические спектакли — зрители, руководители театров, да и самим артистам они необходимы. Как быть? На чем учиться, что танцевать? Известно, что в сокровищнице классического наследия, кроме «полнометражных» балетов, имеются балеты малых форм, спектакли для скромных по размерам сцен и трупп. Вспомним, что М. Петипа ставил балеты в Эрмитажном театре, для небольших составов создавали шедевры А. Бурнонвилля, и М. Фокин. Эти спектакли постепенно ушли из репертуара. И не потому, что были менее интересны, а потому, что не имело смысла сохранять их в больших театрах. Мы их должны восстановить и транить.

### ... и о балете «Тщетная предосторожность»

«Тщетная предосторожность» — прабабушка современного балета, старейший из дошедших до нас спектаклей классического наследия. За более чем полутароветковую сценическую жизнь балет с триумфом обошел все сцены мира, на нем воспитывалась плеяда прекрасных артистов.

Любой спектакль о современниках основан на каком-то подлинном материале, связанном с традициями театра своего времени, фольклором, законами сцены того времени, интонацией, стилем и т. д.

Первоначальная музыка «Тщетной предосторожности» была сборной, а в 1827 году ее обработал, дописал и превратил в целостную партитуру французский композитор Л. Герольд. Немецкий композитор П. Ф. Гертель, придерживаясь партитуры Герольда, но изменив стиль, оркестровку и аранжировав ряд номеров под стиль своего времени, в 60-х годах XIX века создал новую партитуру. Эта музыка и дошла до наших дней. Все варианты «Тщетной предосторожности», поставленные в России, основаны на музыке Гертеля. В ней очень мало того, что есть в прекрасном либретто Добервалья. Не существует ли партитуры Герольда? После долгих поисков в библиотеке бывших императорских театров, в которой хранятся уникальные партитуры прошлого, мы обнаружили связку старых нот, на которых написано: «Лица и Колен» без указания композитора. Лишь на одном из вкладышей была подпись Адама — автора музыки бессмертной «Жизели». Но Адам никогда не писал подобно балета. Значит, музыка принадлежала кому-то другому. После внимательного изучения нотного материала удалось установить авторство Герольда (Адам сделал новую оркестровку). Когда ожили эти по-

желтевшие от времени листы с поблекшими нотными строками, перед нами как бы предстала Франция в канун революции с ее замечательными народными песнями и танцами. С каждым днем мы все больше влюблялись в эту музыку, которая раскрывала все то, что нам было необходимо для нахождения хореографического решения образов. Стало ясно, что ни о какой реставрации спектакля не могло быть и речи. Надо было заново сочинять хореографию, опираясь на традиции доромантического и романтического балета, законы действия, манеру, стиль XVIII века.

Балет был поставлен Добервальем в 1789 году в Бордо. В это время во Франции происходил значительный перелом в мировоззрении нации, и, конечно, это своеобразно отразилось в искусстве. Идеал простого человека, идеал семейных отношений, показ положительных фигур представителей низшего сословия, высмеивание порочных нравов разлагающегося дворянства и власть имущих — вот то прогрессивное, что появилось тогда в театре. По тому же пути пошел и балет. Доберваль впервые вывел на сцену своих современников, действующих в конкретной обстановке, в конкретных обстоятельствах и даже в конкретном месте.

Известно, что основой хореографической драматургии как в лучших спектаклях прошлого, так и многих настоящего времени являются развитые танцевальные сюиты с многообразием хореографических форм, вершина которых — па-де-де ведущих солистов. Я решил на этом принципе построить драматургию спектакля, усложнив, естественно, рисунок и лексику. В балете имеются три большие разнообразные сюиты с тремя развернутыми па-де-де героев, причем различные смысловые нагрузки сюит по-разному окрашивают дуэты героев.

Самой сложной задачей все же явилось решение стиля. По гравюрам XVIII и XIX веков можно установить основы стиля балетного искусства. Руки были мягче, ноги редко поднимались выше 90° и основная часть движения определяла поднятие ног до 45° от пола. Связь с бальным танцем была еще довольно прочной, бытовало множество мелких движений. Очень танцевален и выразителен был низ ноги...

Конечно, если сегодня механически следовать этим традициям, может получиться довольно скучное зрелище, но осторожно вводя отдельные элементы старого стиля, развивая его и сочетая с нынешними элементами балетной техники, можно добиться интереснейших эффектов выразительности.

И еще одним важнейшим фактором нового спектакля должна быть его национальная определенность. Мы взяли Герольда, именно потому, что в нем больше Франции. Многие его темы даже до сих пор сохранились в народных танцах и песнях. Над проблемой фольклора я много работал в предыдущих спектаклях и поэтому здесь оказалось легче. Во-первых, важна мера фольклора, чтобы спектакль не стал узко национальным, понятным только одной нации. Во-вторых, нельзя стилизовать под фольклор, а нужно на основе под-



линого фольклора создать свой «балетный фольклор», но сохранить сущность, самобытность, его главные национальные черты. Самый большой фольклорный акцент сделан в вариации Марцелины и танце саботьеров.

Рядом с сюжитами танцев настроения, душевного состояния и раздумья не могут не существовать танцы действия, танцы мизансцены, основанные на элементах фольклора, пластике, жеста, мимики. Ведь это балет о соломе, коровах, курах, граблях, серпах и прочих предметах крестьянского быта, без которых персонажи рискуют стать пустым местом. Но — предметы в балете должны обязательно помогать танцу и, так сказать, сами «танцевать». Если пикой или шпагой в балете действовать как в жизни, это уже не балет. В балете все подчинено главному — танцу. Не бой, а танец боя, не жатва, а танец жатвы, не сбивание масла, как в жизни, а танец сбивания масла, как у Лизы в I акте.

Каждый раз в итоге очередной работы возникает ощущение удачи, получения удачи или неудачи. Это ощущение есть у каждого художника, и оно не зависит ни от прессы, ни от зрителя. Просто важно честное отношение к своей профессии — стыдно или нет за сделанное? Да простят мне нескромность: за эту работу мне не стыдно.

Выдержки из сборника статей  
«Музыка и хореография современного балета».  
Издательство «Музыка». Ленинград 1977



3 гравюры на страницах данной программы — из книги К. Блазиса «Полное руководство к обучению танца» (1830).



ДОБЕРВАЛЬ (Жан Берше),  
19. VIII 1742 — 14. II 1806,  
французский артист балета и  
балетмейстер. Ученик Ж. Ж.  
Новера, реформатора балета.  
В 1761 дебютировал в Париж-  
ской опере в дивертисменте  
в опере Рамо «Заис». С 1770 —  
ведущий танцовщик Париж-  
ской Оперы, а с 1781 — ба-  
летмейстер этого театра. С ус-  
пехом исполнял полухарак-  
терные и гротесковые партии.  
В 1783, после конфликта с  
дирекцией театра, переехал в  
Бордо, где выступал и ставил  
балеты до 1796 г.

Лучшие постановки Добер-  
валя: «Тщетная предосторож-  
ность» (1789), «Ветренный  
паж» (1786, по мотивам «Жени-  
твбы Фигаро» Бомарше), «Дезер-  
тир» (1784 по пьесе Мерсье и  
комической опере Монсиньи того же названия).

Ученик Доберваля Жан Омер перенес многие его постановки на сцену Парижской Оперы, открывая им путь к всеобщей известности. В России первым постановщиком «Тщетной предосторожности» был Ш. Л. Дидло, также ученик Доберваля.

Заведующий художественно-постановочной частью —  
ЮЛО МАТЕЗЕН

Старший художник-декоратор — ЭЛЬЗА МЯНДСАЛУ

Старший закройщик-модельер — ЛЕЙДА ТАЛЛО

Старший художник по свету — ЭВАЛЬД РАДИК

Старший гример-художник — ИЛЛИ-АНН КАЛЕ

Старший бутафор — МАРИАНН ПЛООМПУУ

Старший мебельщик-реквизитор — МЕТА КАЛЬТ

Главный мастер сцены — ХЕЙНО ЛИЛЛИПУУ

Цена 30 коп.