

А.И.  
АБРАМОВА



ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

В. П. ИВНИГ

А.М.  
АБРАМОВА

ОБЛОЖКА И  
ОФОРМЛЕНИЕ  
ХУД. Д. А. ФИЛИПОВА

ТЕАКИНОПЕЧАТЬ  
1 0 2 8

Набрано и сверстано  
в школе ФЗУ при 1-й  
Образцовой типогр. Гиза.  
Москва, Пятницкая, 71.  
Отпечатано в Интерна-  
циональной типографии  
„Мосполиграф“. Б. Пу-  
тинковский пер. д. № 3.  
Главлит А. 11831.  
Тираж 3500. Заказ 1361.



АНАСТАСИЯ ИВАНОВНА  
АБРАМОВА







## П Е Р В Ы Е Ш А Г И

**ДА**РОВАНИЕ А.И. Абрамовой давно привлекает внимание знатоков балета.

Анастасия Ивановна Абрамова родилась в 1902 г. В Госбалетную школу (ныне техникум) при Большом театре поступила в 1910 г. Окончила ее в 1917 г.

Необходимо сказать, что Абрамовой посчастливилось в отношении преподавателей. Она попала в школу как раз в то время, когда там преподавала Е. В. Гельцер. Правда, Е. В. Гельцер работала в качестве преподавательницы всего два года, передав своих учениц В. Д. Тихомирову. Но, конечно, даже и эти—в общем многочисленные—уроки знаменитой балерины не могли пройти бесследно для такой способной ученицы, какой на первых же порах зарекомендовала себя Абрамова. Они послужили прочным фундаментом, на котором впоследствии построилось здание ее техники. Уроки В. Д. Тихомирова еще развили и углубили ту линию, которая была заложена Е. В. Гельцер.

Немудрено, что с начальных же шагов своей карьеры Абрамова выделилась из рядов сверстниц.

Впрочем, этому благоприятствовали и объективные причины.

Отъезд большинства балерин за границу в первые годы революции поставил дирекцию Большого театра лицом к лицу с необходимостью по-



А. И. АБРАМОВА

1928 г

спешно приготовить смену из среды молодняка. Молодежи была дана полная возможность выдвигаться. Все более или менее способное заботливо опекалось и бралось под покровительство. Все, носившее признаки дарования, по мере сил окружалось условиями, наиболее выгодными для артистического созревания и роста. Дарование Анастасии Абрамовой развивалось и крепло в этой благоприятной атмосфере.

Почти сразу же по окончании школы Абрамова выдвинулась в ряды солисток. Первые партии, которые она получила: один из шести лебедей во 2-м акте „Лебединого озера“, фея канареек („Спящая красавица“), одна из невольниц под темным покрывалом в 1-м акте „Корсар“.

Ее работа подкупала своей незаурядностью. Печать хороших традиций, лежавшая на ее танце, заставляла обращать внимание на каждое ее выступление.

В 1922 г. артистка получила ведущую партию. Это была партия Лизы в балете „Тщетная предосторожность“, который шел тогда в Новом театре. В том же году ей была дана партия Сванильды в „Коппелии“ в Большом театре. За этими двумя балетами последовал „Щелкунчик“ (Новый театр).

Одновременно с центральными партиями выполняла целый ряд ответ-



„ЦАРЬ - ДЕВИЦА“

Конек-Горбунок

ственных ролей и вариаций в других балетах.

Кошечка, фея Виолант в „Спящей красавице“, Ману, дикий индусский танец, вариация в 4 акте „Баядерки“, *pas de trois, pas d'action*, „Английское кружево“ в („Волшебном зеркале“), Пикиллия, повелительница дриад, вариация в последнем акте „Дон-Кихот“, „Жемчужины“, „Ковры“, татарский танец (Конек-Горбунок), „Молитва“, подруга („Коппелия“), Гюльнара, форбан, невольница в 1-м акте („Корсар“), Клеманс, сарацинский танец, видения, *grand pas* („Раймонда“),



„ЦАРЬ - ДЕВИЦА“.

Конек-Горбунок

Пьеретта, („Миллионы Арлекина“), одна из трех жен („Шехера-

зада“) — таков длинный список ролей Абрамовой.

## О Т К Р Ы Т Ы Й П У Т Ь

**Ц**ЕНТРАЛЬНЫЕ партии, кроме выше перечисленных, Абрамова ведет в балетах: „Конек-Горбунок“ (Царь - Девица), „Петрушка“ (Балерина), „Карнавал“ (Коломбина), „Спящая красавица“ (принцесса Аврора), „Красный мак“ (Тая-Хоа).

Едва ли не лучшей партией в репертуаре Анастасии Абрамовой в

настоящее время является партия принцессы Авроры в „Спящей красавице“. Сценарий этого балета-феерии построен таким образом, что задача исполнительницы центральной партии не осложняется рядом приводящих моментов, как в большинстве других балетов.

Драматический элемент, обязательство играть, танцуя, тут занимает второстепенное положение. На первом



плане стоит чистый танец. Танцовщице, обладающей такой четкой техникой, какой обладает Абрамова, представляется полная возможность проявить себя в этом балете с наиболее выгодной стороны.

Хорошие внешние данные Абрамовой, самая юность ее как нельзя более отвечают требованиям роли. Зритель охотно верит, что именно такой очаровательно-юной, беззаботной и радостной должна была быть героиня французской сказки. Танец здесь не живописует те или иные душевные состояния, не иллюстрирует какие-либо драматические положения. Нет, это—танец ради танца. И шаловливая полудетская резвость, которой проникнуто исполнение Абрамовой, тематически оправдываясь, находя нужную степень упора в материале роли, расцвечивает светлыми весенними оттенками несколько отвлеченно задуманную балетмейстером фигуру Авроры, сообщая ей необходимую жизненность.

С такой же юной жизнерадостностью вела Абрамова партию Лизы в балете „Тщетная предосторожность“. Самый возраст артистки, казалось, освобождал ее от необходимости прибегать к ухищрениям драматической техники, к которым приходится обращаться более зрелым балеринам, чтобы изобразить девушку, едва переставшую быть подростком. Абрамовой было достаточно быть самой собой, чтобы оставить у зрителя впечатление неподдельной юности.

С такой же произвольной неприужденностью подошла Абрамова к партии Сванильды в „Копелии“, в свое время являвшейся лучшей в ее репертуаре. Здесь особенно

удачно проходили у нее 1-й и 3-й акты, т.е. наиболее танцевальные.

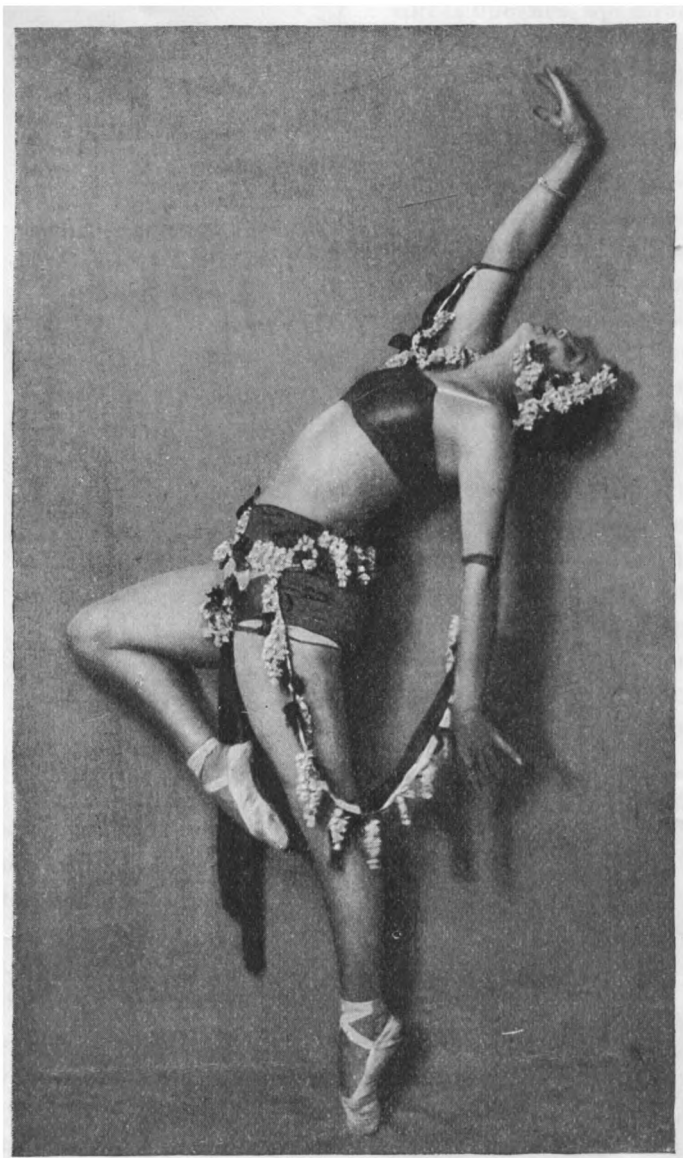
Партия Царь-Девиды в „Коньке-Горбунке“, если разбирать ее со стороны хореографической структуры, весьма несложна, сводясь в конечном итоге к небольшому количеству вариаций.

Абрамова обладает настолько уверенной техникой, что для нее не представляет труда справиться с ними. Еще будучи солисткой, она справлялась с несравненно более сложными вариациями.

Не приходится толковать о чисто пластической части партии. Наружность Абрамовой типично русская, поэтому в ее лице Царь-Девидца находит достойную воплотительницу.

Последней партией в репертуаре артистки явилась партия Тая-Хоа в балете „Красный мак“.

Абрамова обладает чертами лица, легко поддающимися всякому гриму, в том числе и китайскому. Это помогло ей создать внешне стильную фигуру. Когда из-за пестрых занавесок принесенного слугами паланкина показывается, приветливо кивая, улыбающееся круглое лицо с подведенными голубой краской глазами и когда вслед за тем балерина, жеманно попробовав кончиком ноги откинутую для нея ступеньку, выходит на площадь и, сбросив нарядный расшитый халат, остается в светло-розовом шелку—кофте-курме и длинных панталонах, спадающих до щиколотки,—кажется, будто видишь одну из фигур той легкой светлой живописи на восточной стене пекинского монастыря Бао-Чжи, о которой говорит Ляо-Чжай в прелестном рассказе, повествующем о том, как кандидат Чжу влю-



„ПРЕЛЮД“

*С. Рахманинова*





„ГРОТЕСК“ в постановке К. Я. Голейзовского

бился в девушку с челкой, изображенную в свите „небесной девы“.

Впрочем, Абрамова не преследует этнографической точности в воспроизведении образа Тая-Хоа. Ее обращение с материалом свободно и напоминает повадку художников прикладного искусства Франции XVIII века, когда Китай вошел в моду, благодаря изделиям, завезенным в Европу предприимчивыми путешественниками.


Эти художники стремились создать не дословные копии китайских подлинников, а нечто их напоминающее; придавали вещам не буквально-китайские очертания, а пытались уловить их прихотливый дух, пробовали каким-нибудь капризным и неожиданным изгибом дать намек на Китай. Отсюда родилось словечко *chinoiserie* (от слова *Chine* — Китай), которое не поддается буквальному переводу на русский язык. Это не китайщина в прямом смысле, это нечто от Китая. *Chinoiserie* — не



только вывезенный непосредственно из Китая предмет, представляющий как бы квинт-эссенцию китайского искусства, но и безделушка, сфабрикованная европейскими мастерами в китайском вкусе. Таким образом выработался смешанный, полукитайский-полуевропейский стиль, быстро привившийся при Людовике XV для небольших художественных изделий и оказавший в дальнейшем несомненное влияние на возникновение стиля рококо. Сравните для примера строгий стиль Людовика XIV и стиль Людовика XV. Сопоставьте между собой прямые линии булевской мебели и диковинно искривленные ножки мебели рококо, прихотливо скрученные формы подсвечников, лакированные шкафы, верхушка которых представляет загнутые внутрь, как гребень волны, завитки, посмотрите на столы с бронзовой резьбой, раскидывающей по деревянному фону



„ГРОТЕСК“ в постановке К. Я. Голейзовского



буйную поросль причудливо извивающихся стеблей, усиков, цветоподобных, узорчатых листьев. Взгляните на тканую обивку кресел того времени.

Содержание рисунка, изображенные на нем фигуры—европейские, но самое расположение рисунка отражает несомненное воздействие Китая.

Вот такой печатью *chinoiserie* отмечено исполнение Абрамовой партии Тая-Хоа. Это не реальная китайка наших дней и даже не китайка ушедших эпох, а бойкая француженка XVIII века, вздумавшая после ролей субреток в комедиях Мольера позабыться экзотикой и сыграть китайянку.

Танцевальная часть партии вполне удалась Абрамовой. Лучше других прошел 2-й акт. Из отдельных танцев лучше всего прошел танец в курильне опиума с многочисленными заносками, которые Абрамова делает щегольски. В 3-ей картине большой танец с фениксами позволил Абрамовой проявить себя в адажио.

Мимические сцены во 2-м акте прошли тоже ярче, чем в остальных.

2-й акт еще не драма, а преддверие надвигающейся драмы. Тая-Хоа еще не догадывается, насколько местные черносотенцы, науськиваемые англичанами, ненавидят капитана советского корабля и не предвидит трагической роли, которую ей суждено будет сыграть впоследствии. Она не совсем ясно понимает, зачем заговорщики заставляют ее заманить капитана в притон. Она чувствует, что они замышляют что-то недоброе, но размеры опасности от нее ускользают. Это поручение представляется ей благоприятным случаем. Оно даст возможность лишний раз увидеть человека, которого

она уже любит, сама того не подозревая. Это заглушает все другие соображения. И она приглашает его с такой искренней приязнью, что моряк соглашается войти в курильню. Ей дана задача обворожить моряка. Но заказ совпадает с собственной мечтой Тая-Хоа показать моряку, как он ей нравится. И обворожительность по заказу превращается в неподдельную.

Тут для артистки открывается поле применения различных оттенков кокетства. Кокетство—это сфера Абрамовой. Нет ничего удивительного, что она так легко усвоила жеманные кошачьи ужимки влюбленной китайки, ибо жеманство—это ее вторая натура.

Но идиллия быстро прерывается. Лин Шан-фу бьет Тая-Хоа. Ему нужен предлог, чтобы напасть на капитана. Он уже видел, что русский моряк не выносит, когда более сильный обижает более слабого, и знает, что капитан вступится за избиваемую девушку. Его расчет верен. Капитан отшвыривает Лин Шан-фу от Тая-Хоа. Тогда заговорщики, как будто заступаясь за товарища, бросаются на капитана с ножами. Тая-Хоа в решительный миг загоразивает моряка своим телом, давая ему время свистком созвать бродивших по близости матросов. Капитан спасен. Он уходит вместе с англичанином Хипсом. Заговор—дело рук Хипса. Англичанин дождался развязки в соседней комнате. Теперь, заметив, что покушение не удалось, он принимает развязно-любезный вид. Можно подумать, что англичанин искренно рад встретить советского моряка, настолько дружески он берет его под руку.

Но заговорщикам надо свести счеты с Тая-Хоа, помешавшей их плану. Они



**„КОЛОМБИНА“**

*Карнавал*





натравляют на нее Лин Шан-фу. Тот грубо бьет ее. После ухода заговорщиков Та я-Хо а остается лежать в углу на циновке, уронив на пол руки и уткнувшись в них лицом. Ее плечи вздрагивают от плача. Затем она встает и идет, смотря перед собой каким-то невидящим взгля-

дом. Она похожа на обиженного ребенка. Вот эту детскость, эту обиду слабого существа удастся Абрамовой передать лучше всего остального.

Как в картине мы различаем рисунок и цвет, так в танце мимическая игра является раскраской движения.

## М И М И Ч Е С К А Я И Г Р А

У Абрамовой есть тяготение к партиям, требующим мимической выразительности. Если продолжить сравнение между живописью и балетом, то Абрамова не графична, а живописна. Ее увлекают чисто колористические задачи: расцветка контуров движения мимической игрой.

И по существу против этого подхода ничего нельзя возразить. Он совершенно правилен.

Сценический образ в любом балете складывается из сочетания взаимно проникающих друг друга смысловых и пластических элементов. В большинстве балетов требования смысловой выразительности если не преобладают, то стоят на одинаковом уровне с требованиями выразительности пластической. Чтобы стать балериной, мало быть только танцовщицей, надо быть также артисткой.

Современность требует от театрального зрелища в первую очередь содержания. Те же требования предъявляются сейчас и к балету. Зритель уже не довольствуется чистым танцем и хочет видеть хореопантомиму.

Но если мы пристальней взглядем в постановки прежних крупных балетмейстеров, то заметим, что и раньше смысловая сторона танца имела большое значение. Анализируя лучшие произведения крупных мастеров бале-

та, постановки которых дожили до наших дней, мы найдем, что ряд движений соответствует ряд мыслей.

Если балетмейстер средней руки строит танец попросту из движений, удобно сочетающихся друг с другом, соображаясь только с тем, чтобы переход из одного в другое был незатруднителен для танцовщика и чтобы в целом все „укладывалось в музыку“, т. е. танцевальные темпы совпадали с музыкальными, то балетмейстер, серьезно относящийся к своей задаче, подбирает движения таким образом, чтобы они пластически выражали ход его мысли.

Артист обязан стремиться узнать, что хотел сказать тем или иным танцем балетмейстер. Если же он не может получить указаний непосредственно от постановщика или же от старых исполнителей, помнящих замысел этого постановщика, то должен самостоятельно попытаться осмыслить все комбинации движений, которые ему придется развернуть перед зрителем. Только вскрывая смыслы, заложенные в танце, он будет способен дать художественное произведение. Иначе — сухая техника, циркачество, отвлеченный, наподобие геометрического, узор линий, не говорящих ни уму, ни сердцу, а лишь глазу. Не сочетание геометрических узоров, а картина — таково требование современности к танцу.





„ВАЛЬС“

Крейслера

В этом отношении Абрамова вполне современна. Ее стремление осветить движение смыслом, найти заключенную в линии мысль — заслуживает всяческой похвалы.

Немудрено, что в ней стали видеть достойную преемницу старшего поколения балерин. Но первые успехи не вскружили голову молодой танцовщице. Не довольствуясь достигнутым, она продолжала заботиться о дальнейшем развитии своей техники. Уже будучи артисткой, она поехала в Ленинград к знаменитой в свое время балерине Е. О. Вазем с целью усовершенствовать свою технику.

Искусство балета есть искусство традиций.

Каких-либо теоретических руководств, разрабатывающих вопросы архитектоники движения, не существу-

ет. Накопленные предшествующими поколениями ценные навыки передаются преемникам посредством живого показа.

Уроки Е. О. Вазем принесли Абрамовой большую пользу. Ее техника стала более шлифованной и четкой. Движение развертывается более плавно и непринужденно.

Система Вазем, заставляющей своих учениц делать многочисленные приседания (плиэ), увеличивая мягкость и упругость сочленений, развивает адажио. И когда по возвращении из Ленинграда Абрамова танцевала „Копелию“, именно адажио (3-й акт, „Мир“)

оказалось лучшим куском спектакля. Кстати, в этом же адажио танцовщица сумела лишний раз доказать прочность своих пальцев, не спускаясь с носка в течение всей долгой и красивой комбинации из туров и арабесков. Впрочем, пальцы у нее всегда были крепки. Она на пуантах, „как дома гуляет“, по выражению одного любителя балета.

Абрамова выработала хорошую устойчивость. Так, в „Тщетной предосторожности“, выведя ногу очень высоко на *à la seconde*, она отпускает руку кавалера и некоторое время держится одна, стоя на носке опорной ноги. Она умеет фиксировать позу, останавливается ли на „арабеске“, задерживает ли ногу на „пассе“.

Удаются артистке все круговращательные движения, особенно пируэт.

Таковы, например, в „Спящей красавице“ энергические двойные пируэты без помощи кавалера с остановкой по глубокой 4-й позиции. Таков непринужденный двойной пируэт в „Жемчужинах“. в „Коньке - Горбунке“, опять-таки без помощи кавалера. Тем более легко, конечно, Абрамовой делать двойные пируэты в руках кавалера. Круг, описываемый телом артистки, насыщен решительностью, крепко замкнут, полон волевого начала, стремителен и четок. Опорная нога, служащая осью вращения, твердо впивается в пол. Но в то же время пластическое очарование смягчает математически-сухую правильность этого движения, почти циркового по своему характеру.

Женственность, в условном смысле этого слова,— неотъемлемое свойство таланта Абрамовой.

Женственность имеет колоссальное значение в балете. Надо учесть, что в классическом балете балерина, несмотря на свое главенствующее положение, олицетворяет так называемое пассивное начало, а кавалер, несмотря на свою служебную роль, воплощает начало активное. В этом распределении ролей целиком отразилось „галантное“ и по существу варварское воззрение XVIII века на взаимоотношения полов: женщина—раба, которую мужчина добровольно делает богиней, мужчина — повелитель, который, однако, довольствуется участью покорного поклонника. XIX век, бывший для балета



„ВАЛЬС“

Крейслера

„золотым веком“, не внес в это воззрение существенных поправок. Правда, откровенная чувственность XVIII столетия под влиянием романтизма сменилась тяготением к мистике, к таинственному. Реалистические сюжеты уступили место волшебным сказкам. Румяных нимф Фрагонара со щеками, точно обмазанными красносмородинным вареньем, заменили задумчивые феи и сифиды, голубые от лунного света. Камарго и Гимар, участницы всех оргий старого двора, заменила „христианская танцовщица“ Тальони, стремившаяся выглядеть бесплотным духом.

Но и только. Вечно женственное (ewig weibliche) в более целомудренной, более утонченной форме продол-

жало оставаться предметом преклонения. Идеалом „женственности“ по-прежнему представлялась пассивность. Женщина-товарищ еще не получила место в искусстве. И поскольку наш классический балет все еще стремится

возвеличить типическую женственность в прежнем значении этого слова, поскольку старый балетный репертуар требует от балерины в первую очередь чисто женского обаяния, необходимы артистки, подобные Абрамовой.

## Т Е Х Н И К А Т А Н Ц А

**Е** движения пропитаны кокетливым изяществом.

Но, конечно, прежде всего в танце Абрамовой подкупает хорошая школа.

Школа во всех оттенках этого слова—как в смысле верности традициям, так и в смысле соблюдения чистоты отдельных учебных правил—играет огромную роль в классическом танце. Ибо классический танец имеет свою грамматику, свои правила орфографии и синтаксиса. Эти правила могут показаться неспециалисту настолько мало-важными, что он даже не заметит их, когда они соблюдаются. Зато нарушение их каждый раз буквально полоснет его взгляд, как грубая ошибка. Ведь важно не столько количество движений, сколько их качество. Как бы щегольски ни проделывала танцовщица те или иные темпы, как бы ни блистала исполнением отдельных па—все это представляет элемент укр а с и т е л ь н ы й. Пересчет преодолеваемых артисткой трудностей обнаруживает богатство или бедность узора движений. Но они могут быть, могут и не быть. Это не канва, не основа. Лишь последовательное проведение трех основных законов классического танца определяет красоту его стиля.

Вертикальность (пальцы), плиэ (пружинистость) и выворотность (т. е. осо-

бая установка ног, при которой стопы обращены носками кнаружи)—таковы краеугольные камни классики.

Я уже говорил об уверенной пальцевой технике Абрамовой. У нее хорошее плиэ, т. е. сочленения сгибаются и разгибаются с упругой мягкостью. Но едва ли не на первом месте из этих основных свойств стоит выворотность.

Абрамова обладает отличной выворотностью. Отсюда чистота позиций—свойство весьма важное, если вспомнить, что позиции представляют



„SEGUIDILLA S“

1927 г.

те опорные точки, на которых строится все движение. Эти отдельные устойчивые положения тела в ходе танца иногда мелькают настолько быстро, что могут быть незаметными, но не будь их, художественный процесс растворился бы в хаосе, не говоря уже о том, что в этих точках происходит накопление энергии, которая нужна для дальнейшего движения.

Выворотность требуется и соображениями чисто эстетического порядка. Выворотная нога обращена к зрителю не своей сухой фронтальной частью, а внутренней стороной, более мягкой, мускулистой и нервной. Таким образом, при перемещениях ноги глазу зрителя все время представляется игра широких поверхностей ясно очерченного рисунка, а не узких линий. Выворотная нога как бы повертывается к зрителю своим внутренним профилем.

А ведь именно профильное положение ноги дает возможность оценить ее рисунок, дает наиболее точное представление о ее форме. Древне-египетские и древне-ассирийские художники и скульпторы совершенно сознательно изображали человеческую ногу исключительно в профиль, даже при повернутом en face корпусе.

Но из соблюдения выворотности вытекает еще и другое следствие, несравненно более важное для техники танца. Во всякого рода заносках (антраша, кабриолях), которые, кстати сказать, Абрамова делает хорошо, выворотные, т. е. обращенные носком кнаружи ноги, соприкасаясь вновь после мгновенного отвода друг от друга, соединяются в нижней своей части, примерно, на уровне лодыжки, благодаря чему между ними образуются те просветы, которые Новерр называл „светотенью танца“. Ноги же танцовщица, не наделенного выворотностью, соприкасаясь в верхней своей части, образуют одну сплошную слитную массу.

Идея классического танца — опозитивировать человеческое тело, сделать его легким, воздушным. Отсюда стремление по возможности расчлнить это тело, вывести его из компактного состояния. Для глаза зрителя оно никогда не должно образовать цельную глыбу, даже в статических положениях.

Возьмем, например, арабеск. (Арабеском называется такое положение тела, когда танцовщица стоит на одной ноге, причем другая нога приподнята в воздух, распрямлена и вытянута назад.) В человеческом теле наиболее массивной и малоподвижной частью является корпус. Взятый сам по себе, без головы, рук и ног, он представляет подобие некоторого до-



„SEGUIDILLAS“

1927 г.

вольно значительного столбообразного отрезка.

Арабеск является попыткой облегчить эту массу, разбив ее пластически на несколько планов.

Грузность очертаний туловища сознательно скрадывается. Во-первых, оно изогнуто таким образом, что тяжесть его делится между двумя легкими частями—ногами и руками. Верхняя половина как бы отходит к рукам, нижняя.— к ногам. Самостоятельный массив превращается в простое утолщение орнамента. Верхняя часть туловища служит по отношению к рукам как бы основанием колонны, нижняя является капителью по отношению к ногам. Самый рисунок развертывается не столько в вертикальном, сколько в горизонтальном плане. Эти отбегающие вперед тонкие линии рук и приподнятой назад ноги придают всему телу устремленный и словно окрыленный вид. Все тело как бы расчленено с расчетом сообщить ему возможную невесомость. Самая опора, становясь более узкой (вместо двух ног в землю упирается лишь одна), делается соответственно и более легкой. Тело, приобретя воздушность, словно и не нуждается в более прочной опоре, которая раньше ему была необходима.

Абрамова владеет этим даром заставить свое тело казаться более легким, чем оно есть на самом деле. Посмотрите ее в „Жемчужинах“, в „Коньке-Горбунке“. Нога вынимается и ставится, прикасаясь к полу лишь чуть-чуть, лишь на короткое мгновение, почти не задерживаясь. Арабески и аттитюды, падения на руки кавалера,—летучи, мимолетны. Позы соединяются одна с другой замечатель-

но плавно, в буквальном смысле слова вытекают одна из другой. Гибкие колеблющиеся движения спины при отходах в глубь сцены как нельзя более согласуются с характером всей вариации, символизирующей пляску волн в океане. И весь танец кажется игривым и пенящимся, как водный простор, когда по нему бегут мелкие, гривистые всплески.

Вот это умение сливать движения, соединять их незаметными переходами свидетельствует о высоком качестве танца Абрамовой.

Недостаточно похвалить танцовщика, сказав: „с каждой позы хоть картину пиши“. Танец— не выставка картин. Танец не должен представлять ряда кусков, механически приставленных друг к другу, хотя бы каждый отдельный кусок и впрямь заслуживал быть воспроизведенным на картине. Он скорее близок к кино-ленте, где отдельный кадр почти не отличается от соседних с ним. Он должен напоминать слитную массу, в которой глаз зрителя не мог бы заметить скрепок и швов. Ведь слитность слитности рознь. Промазанные известью кирпичи в стене тоже слитны. Но вы видите их отдельность. Танец же должен состоять как бы из однородного вещества, которое может струиться, переливаться, принимать любые формы и очертания, вот как волна, когда она встает и падает. Между тем, при постановке танца исполнителю даются именно кирпичи и известь, т. е. указываются позы, движения и их последовательность.

Но это еще сырой материал, схема, каркас. В конце концов любая ученица старших классов балетного училища может протанцевать любую вариацию при условии, если в нее не включены



**„СВАНИЛЬДА“**

**Балет „Копелия“**







„ВЕНЕРА“

Эсмеральда



„БАЛЕРИНА“.

Петрушка

слишком сложные трудности. Тем и отличается ученическое исполнение от исполнения артиста, что танец ученика как бы распадается на ряд кусков, причем видны все скрепляющие их швы.

Мастер познается по степени умения сплавить эти куски воедино.

Абрамова технична. Но прелесть ее танца не в этом. Нельзя подходить к ее танцу с точки зрения одной вир-

туозности, оценивать его по количеству и качеству сложных комбинаций, никем еще раньше не показывавшихся или же, наоборот, официально занесенных в список трудностей.

Обаяние ее танца в его непосредственности, в свежести, в нерутинности. Каждое движение делается незадуманно, неказенно, как будто в первый раз.

## А Р Т И С Т И Ч Е С К И Й      О Б Л И К

**А**настасия Абрамова принадлежит к той группе балерин

Большого театра, которая носит название „четверки“. Балерин этих принято почему-то рассматривать как нечто единое.


Нечего и говорить, что подобное объединение совершенно произвольно. Кроме возрастного признака и одинакового положения, занимаемого ар-

тистками на сцене Большого театра, других оснований для подобного объединения нет. Все они разнородны по качеству своего танца, по объему своего дарования, все обладают индивидуальными особенностями.

В чем особенность артистического облика Абрамовой?

Для этого необходимо коснуться вопроса о внешних данных артистки.





Балет — зрелище. Правда, одним из важнейших его элементов является показ человеческой силы и ловкости. Однако, танцовщица не только механизм, производящий движения, но и зрительный образ.

Мое мнение, что современная критика совершенно напрасно так стыдливо избегает описывать наружность артистов.

Артист балета является одновременно и творцом и произведением искусства. Если странно было бы говорить о внешности поэта, оценивая его стихи, или о красоте художника, разбираясь в качествах его картин, то не только не странно, но существенно важно учитывать внешность артиста. Очертания ног, рук и плеч, соотношение частей тела, их соразмерность или изъяны — все это материал, из которого создается образ артиста, все это может и должно служить предметом исследования, как расположение линий рисунка или красочная поверхность картины.

Абрамова обладает счастливыми внешними данными. Небольшая голова хорошей формы красиво посажена. Фигура стройная с правильными пропорциями. Средний рост артистки представляет определенные выгоды в сценическом отношении. Поднявшись на пуанты, она не подавляет собой невысокого кавалера, не кажется слишком миниатюрной рядом с кавалером высоким.

Руки гибкие, хорошего рисунка. Ноги, несмотря на сильную технику, не потеряли своей правильной формы. Как это ни странно, правильная форма ноги в балете представляет скорее исключение, чем правило, а пропорциональная фигура встречается еще

реже. Это результат профессии. Много работающие части организма развиваются за счет меньше работающих. У большинства танцовщиц ноги от ежедневных упражнений становятся либо несоразмерно мощными и узловатыми, точно у мужчины, либо напоминают жилистой худобой ноги тренированной скаковой лошади. В то же время верхняя часть тела обычно остается худощавой. Иногда кажется, будто видишь корпус двенадцатилетней девочки, приклеенный к ногам атлета тяжелого веса. Между тем, внешние данные танцовщика, конечно, играют в балете огромную роль. Чем красивее его фигура, тем больше выигрывают те позы, которые он принимает. Счастливые данные Абрамовой безусловно увеличивают качество ее танца.

Есть любопытное противоречие между внешностью Абрамовой и характером ее танца.

Внешность Абрамовой чисто русская. Лицо круглое, с мелкими чертами. Настоящее великорусское лицо, склад которого обусловлен историческими судьбами народа, густой примесью татарской и финской крови к славянской. Все мягко, добродушно. Это лицо радуется не строгой правильностью, а жизнерадостной, веселой улыбкой. Конечно, знаешь, что эта улыбка официальна, что каждая балерина считает своим долгом улыбаться, проделывая ту или иную трудность. И все же эта улыбка не кажется искусственной или вымученной.

Склад тела Абрамовой тоже русский. Это как бы предполагает характерно-русские движения, широкие, плавные, замедленные. Но ничего подобного нет в танце Абрамовой.



„СИЛЬФИДА“

1925 г.





Манера ее танца исходит от европейских образцов. Причем Европы не нынешней, светливой, пытающейся подражать угловатым ухваткам модного американизма. Нет, Европы XVIII века.

Условная грация. Ужимки маркизы. Аффектация жестов. Подчеркнуто-искусственная расстановка пальцев. Жеманное, изнеженное изящество. Корооче — стиль рококо.

Нельзя отрицать, что в области культуры движения XVIII век дал столько, сколько не дали десять предшествовавших ему веков. Показной характер всей жизни тогдашней знати — непрестанная забота человека о своей внешности заставляли его следить за малейшим своим жестом. Кланялся ли французский аристократ, нюхал ли табак, опирался ли на трость — каждая поза его была картиной, потому что он вменял себе в обязанность быть картинным, потому что он вечно позировал.

Со времен античного мира чело-

век не думал столько о красоте своей наружности. Правда, понимание красоты было совершенно различное. Античность под прекрасным телом понимала мужественное гимнастически развитое тело атлета, XVIII век отдавал предпочтение изнеженному, похожему на девушку, юноше. С одной стороны Аполлон и Мелеагр, с другой Фоблаз и шевалье д'Эон. Представление о женской красоте тоже подверглось существенному видоизменению. Античный идеал казался грубым и тяжеловесным вкусу маркизов. Достаточно сравнить Венеру Милосскую с ее мощным торсом и не знающей корсета талией и Венер Рейнольдса, Бушэ,

Жоллена, Косвэя с их маленькими слабыми ногами, хрупкими плечами, хлещеным безмускульным телом, которое кажется слепленным из розового кольд-крема.

Не сила и ловкость, а нежность и изысканность — таков был идеал эпохи, когда изящество стало культом.

Правда, поза часто превращалась



ИСПАНСКАЯ ТАНЦОВЩИЦА

1928 г.

в позерство. В манере было много искусственного. Прихотливая орнаментика рококо на наш современный взгляд, конечно, кажется вычурной и приторной. И все же несомненно, что искусство движения обязано XVIII столетию богатым наследием — культурой изящества.

Заслуга Абрамовой в том, что она сумела использовать это наследие, завещанное XVIII веком классическому балету. Не следует забывать, что в классическом балете ловкости и силе были возвращены их прежние права. Излишняя затейливость и манерность постепенно отсеивались, заменяясь движениями, более свободными.

Анастасия Абрамова недаром питомица Большого театра.

Французское изящество претворилось в русской натуре артистки. Достоинство ее танца именно в слиянии русского и французского начал.

Какой-то рецензент сравнивал Абрамову с севрской статуэткой. Это лестно, но это неверно. Если она и статуэтка, то все же русская. Заводов Попова, Гарднера. Помните эти восхитительные фигурки пляшущих „поселян“ и „поселянок“, которые и сейчас можно увидеть в музее фарфора?

Рококо? Да, рококо. А все же русское начало неистребимо пробивается сквозь затейливые завитки чужеземного стиля.

Из этого сочетания двух как будто противоположных начал складывается артистический облик Абрамовой.

Но все же русское начало берет верх.

Тут дело не в том, конечно, что у балерины русские черты лица. Нет, причина глубже. Причина в работе всего механизма ее тела. Голова, корпус, руки — все это подчинилось тем заданиям, которые поставила себе артистка, все это условно-элегантно, все это вполне „на версальский манер“.

Но полному перевоплощению в версальскую маркизу мешает одно обстоятельство. Школа, которую прошла артистка, есть школа русская. Система тренировки ног, характер движений ног русской школы бесконечно далеки от стиля рококо.



„ИНДУССКИЙ ТАНЕЦ“

Баядерка

Русская школа составила-  
сь из слияния французской и  
итальянской, присвоив к  
ним свои местные осо-  
бенности. Движения по своей  
основе героичны, свободны  
и уж во всяком случае ли-  
шены затейливой манерности  
и миниатюрности салонно-  
придворного стиля старой  
Франции.

Отсюда то двойственное  
впечатление, которое про-  
изводит танец Абрамовой.  
Жеманная кокетливость, ша-  
ловливые ужимки, искус-  
ственная грация заволакива-  
ют этот танец, как дымкой,  
а само движение полновзвуч-  
но, четко, решительно.

Зрительный образ в свою  
очередь приобретает зыб-  
кую двойственность. Таки-  
ми, должно быть, были наши придвор-  
ные модницы времен [Екатерины II.  
Французская прическа, французская  
речь, французские духи, платье с фиж-  
мами из китайского шелка — все это  
было внешне, все это было только  
нарядом, все это лишь скрывало,  
но не уничтожало русской сущности  
тогдашней женщины. И когда Абра-  
мова танцует, кажется, будто ви-  
дишь портрет одной из тех переде-  
тых в маскарадный костюм для уча-  
стия в какой-нибудь придворной па-  
сторали смолянок, которых так охотно  
изображал Левицкий. Вспомните его  
портреты Н. С. Борщевой, княжны  
Хованской и Хрущевой.

На искусство Абрамовой словно  
падает отраженный отблеск эпохи фижм,  
мушек и седых париков, пропитанной  
притязательным изяществом и услов-



„ИНДУССКИЙ ТАНЕЦ“

Баядерка

ной красотью. Ее плечи как бы  
хранят еще крупинки пудры, осыпав-  
шейся с волос, взбитых в высокую  
прическу. А ее руки точно готовы  
взяться кончиками пальцев за фижмы.

Однако, было бы слишком неосно-  
вательно утверждать, что Абрамова  
полностью воскрешает стиль рококо.  
Подобное утверждение грешило бы  
преувеличением. Тут дело не в точном  
повторении или даже в воссоздании,  
а скорей в частичных стилистических  
совпадениях, по всей вероятности бес-  
сознательных и случайных.

Партиями, наиболее отвечающими  
складу дарования Анастасии Абрамо-  
вой являются партии, в которых испол-  
нительница должна предстать перед  
зрителем в образе беспечной резвушки.  
В старину такие роли назывались ро-  
лями субреток. Если же пользоваться

современной терминологией драмы, то амплу Абрамовой, это — амплу „инженюкокет“. В этой области она сильнее всего. Ей не приходится искать жестов. Она владеет ими от природы.

Что касается стороны чисто хореографической, то подобные партии строятся большей частью на мелких темпах, которые, к слову сказать, хорошо удаются Абрамовой.

Для того, чтобы составить наиболее четкое представление об Абрамовой, нужно видеть ее в таких вещах, где ее индивидуальность имеет возможность выразиться ярче всего, органически сливаясь с партией.

Это во-первых, Кошечка в „Спящей красавице“, — танец, по самому строению своему насыщенный кокетливыми ужимками, а главное — требующий такой же мелкой, кокетливо-манерной работы ног. Во-вторых, „Вальс“ Крейсlera в постановке Касьяна Голейзовского. Здесь артистка в легком платье, усеянном розовыми бантиками, в шляпке-бержерке с опущенными полями, откуда, как из гнездышка, выглядывает ее круглое личико, оттененное черными локонами — ведет длительную любовно-шаловливую игру с письмом, извлеченным из-за корсажа.



А. И. АБРАМОВА

1928 г.

В обоих этих номерах Абрамова хороша, потому что они как нельзя лучше отвечают особенностям ее артистической манеры.

Слишком рано было бы точно закреплять границы дарования Абрамовой. Тут все в больших возможностях, в богатых обещаниях. Надо надеяться, что эти обещания сбудутся.

Абрамова принадлежит к числу тех танцовщиц, которыми по справедливости может гордиться Большой театр.





# Т Е А - К И Н О - П Е Ч А Т Ь

Москва, 9, Страстной бульвар 2/42.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ НАРКОМПРОСА

## СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ:

На 1 год — 8 р. 50 к.

На 6 мес. — 4 р. 50 к.

На 3 мес. — 2 р. 50 к.

Цена отдельного номера 1 рубль.

„СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО“, являясь органом Наркомпроса РСФСР, в популярной форме освещает основные вопросы художественной жизни Союза республик и за рубежом.

Систематически освещает все достижения советского профессионального и рабочего театра, живописи, скульптуры, музыки и других видов искусства.

Хроника музейной жизни. Библиография.

В каждом выпуске журнала 40—50 новейших иллюстраций.

Журнал издается по типу лучших художественных изданий.

---

---

## ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА

В. ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС

В 2-х томах свыше 1000 страниц текста.

Оба тома богато иллюстрированы и в роскошных переплетах. Исследование Всеволодского-Гернгросса, являясь первым в нашей литературе трудом по истории русского театра, дает картину последовательного развития русского театра и его форм, начиная от его истоков и кончая советским театром.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА.

Цена по подписке за оба тома в переплетах—10 р.

Допускается рассрочка:

При подписке—3 р., при получении 1-го тома—4 р.,  
при получении 2-го тома—3 р.

Внесшие подписную плату полностью вперед—за пересылку не платят.  
В розничную продажу книга поступит после удовлетворения всех подписчиков  
и по значительно повышенной цене.

Первый том печатается и выходит в скором времени.

Заказы направлять: Москва, 9, Страстной бульвар 2/42.

Цена 65 коп.

---

С К Л А Д  И З Д А Н И Я:  
МОСКВА 9. СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 2/42.  
Т Е А - К И Н О - П Е Ч А Т Ь