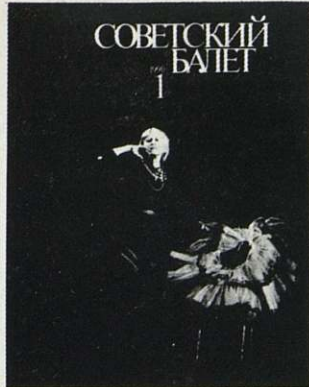


СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1990

1





С юбилеем
Поздравляем

выдающуюся балерину XX века
дважды Героя Социалистического Труда,
народную артистку СССР,
лауреата Ленинской и Государственных премий СССР
Галину Сергеевну УЛАНОВУ



СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

Показывает
«РУССКИЙ БАЛЕТ».

Фрагмент из балета «Фестиваль
цветов в Дженцано» предложили
вниманию зрителей О. ХОНДО
и Н. СМИРНОВ.

С. ЛУЗГАНОВА и А. ГУЛЯЕВ
танцуют миниатюру
К. ГОЛЕЙЗОВСКОГО «Романс».

Фото Д. Куликова

М. ФИЛИППЕНКО
и А. КОНДРАТЬЕВ — в дуэте
из балета «Бахчисарайский фонтан».

Сдано в набор 13.11.89.
Подписано в печать 28.12.89.
Формат 60×90^{1/8}.
Бумага импортная, 100 г.

Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Усл. кр.-отт. 20,25.
Уч.-изд. л. 13,9.
Тираж 38 000 экз. Заказ 752.
Цена номера 1 рубль.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Калининский
полиграфический комбинат
Государственного
комитета СССР по печати.
170024, г. Калинин,
пр. Ленина, 5.

НАУЧНО-
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ
И КРИТИКО-
ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ
ЖУРНАЛ
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА
ТЕАТРАЛЬНЫХ
ДЕЯТЕЛЕЙ СССР

Выходит шесть раз в год
Основан в декабре 1981 года

1 50

1990

ЯНВАРЬ-
ФЕВРАЛЬ

	В НОМЕРЕ
ПРАЗДНИКИ, ФЕСТИВАЛИ, КОНКУРСЫ	2
ГАСТРОЛИ	14
ДЯГИЛЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ	
Е. Суриц. Коллекции — в американских му- зеях, библиотеках, частных собраниях	26
И. Скляревская. Парный портрет: Дягилев и Баланчин	29
Н. Барышева. «Спящая красавица» Льва Бак- ста	43
ЭКСПРЕСС-ИНФОРМАЦИЯ	31
ПОЧЕТНЫЕ ЗВАНИЯ	32
ПРОБЛЕМЫ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА	
В. Мальми. Круг или хоровод?	33
ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ	
Л. Барыкина. Лилия Воробьева	36
НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ	38
ЗВЕЗДЫ МИРОВОЙ СЦЕНЫ	
Т. Деверо. Предназначение Марго Фонтейн	47
МЕЖДУНАРОДНЫЕ БАЛЕТНЫЕ КОН- КУРСЫ 1990 ГОДА	51
ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА «СОВЕТ- СКИЙ БАЛЕТ»	
Р. Нижинская. Глава из книги «Нижинский» (окончание)	52
СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ	56
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА	
Е. Левшина. Контракты в балетном театре: за и против	62

Главный редактор
Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

Редакционная коллегия:

Г. В. БЕЛЯЕВА
(ЧЕЛОМБИТЬКО)
В. В. ВАНСЛОВ
В. В. ВАСИЛЬЕВ
О. М. ВИНОГРАДОВ
С. Н. ГОЛОВКИНА
В. М. ГОРДЕЕВ
Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ
Н. А. ДОЛГУШИН
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
(ответственный секретарь)
В. М. КУРЖИМСКИЙ
М. М. КУРИЛКО-РЮМИН
И. А. МОИСЕЕВ
К. М. СЕРГЕЕВ
Г. С. УЛАНОВА
В. И. УРАЛЬСКАЯ
В. Н. ФИЛИППОВ
(заместитель главного
редактора)
Н. И. ЭЛЬЯШ
А. Я. ЭШПАЙ

Художник
С. А. ВИНОГРАДОВА

Технический редактор
А. А. СУШИНА

Адрес редакции:
103050, г. Москва, К-50,
ул. Горького, 22-б.
Телефоны: 299-24-89, 299-50-67.

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

ПРАЗДНИКИ, ФЕСТИВАЛИ, КОНКУРСЫ

ТБИЛИСИ
ФРУНЗЕ
СВЕРДЛОВСК
КИШИНЕВ

ДОНАРА
КАНДЕЛАКИ,
доцент Грузинского
театрального института
имени Шота Руставели,
кандидат филологических наук

ГРУЗИНСКИЕ ВСТРЕЧИ

«М

еатр уж полон, ложи блещут, партер и кресла, все кипит...», — наверное, не мне одной приходили на ум эти эмоциональные, поразительно точные по настроению строки А. С. Пушкина в дни выступлений прославленной балетной труппы Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, проходивших в Тбилиси в конце прошлого года. Гастроли, всколыхнувшие город, вызвали самый живой интерес, бурные, горячие споры, а также чувства искреннего восхищения истинным Талантом, Красотой, благоговейной преданностью своему Делу.

Тбилисский зритель, который видел на своей сцене театра великопных звезд советского и мирового балета, многие отечественные и зарубежные труппы, издавна славится не только своей большой и глубокой любовью к хореографическому искусству, но и слышет тонким и взыскательным ценителем. Нынешние гастроли ленинградцев ожидалось с особым нетерпением — ведь ленинградская балетная труппа в таком полном составе приехала в столицу Грузии впервые. Но не только любовью к балету объясняется столь повышенный интерес к приезду гостей из города на Неве. Мы питали и питаем к Петербургу-Петрограду-Ленинграду особые чувства, чувства, которые своими корнями уходят в те далекие времена, когда исторически сложившиеся условия благоприятствовали образованию грузинских колоний в разных местах России и, главным образом, в ее общественно-политическом центре — Петербурге. С тех пор эти культурные связи ширятся, развиваются, крепнут.

Г. Лордкипанидзе, председатель Союза театральных деятелей Грузинской ССР:

«Мы искренне рады приезду ленинградцев. И не только потому, что встреча с этим прославленным коллективом всегда сулит радость сотрудничества с прекрасным, новаторским, необычным (и, благодаря этому, часто спорным). А потому также, что данные гастроли — еще одно проявление тех давних нерасторжимых связей, которые существовали, существуют и, я уверен, всегда будут существовать между ленинградцами и нами. Не углубляясь в дебри истории, тем не менее, не могу не напомнить хотя несколько фактов: в 1712 году Петербург становится новой столицей России, и уже через некоторое время официальные представители грузинских царств — частые его гости. Доверенное лицо Вахтанга VI Баадур Туркестанишвили — участник Персидского похода Петра I. В 1784 году в Петербурге учреждается постоянное грузинское посольство, во главе его — Гарсеван Чавчавадзе — дед Нины Грибоедовой. Побывали в Северной Пальмире царь Теймураз II, замечательный поэт Бесики. В связи с ростом грузинской колонии в 1736 году при Санкт-Петербургской Академии наук учреждается грузинская типография, где печаталась «Русско-грузинская азбука», начали издаваться грузинские произведения на русском языке. «Петербургские грузины» начинают привлекаться в коллегии иностранных дел на дипломатическую и военную

службу. Немало ратных подвигов совершили они. Достаточно вспомнить Петра Багратиона и его брата генерал-лейтенанта Романа. В Бородинском сражении, кроме них, участвовали также генералы Яшвили, Панчулидзе, Джавахишвили и другие.

Первым грузином, получившим высшее образование в Петербурге, стал философ, просветитель, педагог Соломон Додашвили, а несколько позднее в столичный университет направилась плеяда молодых грузин, так называемые «Тергдалеулеби» — И. Чавчавадзе, А. Церетели, Н. Николадзе. В стенах университета в 1841 году был издан «Витязь в тигровой шкуре», в его издании принимал участие Д. Чубинашвили — первый профессор-грузин в Петербургском университете. Его питомцем был и И. Джавахишвили — основатель и первый ректор Тбилисского университета.

В Петербурге приобщились к музыкальному и сценическому искусству А. Мизандари, Х. Саванели, Ф. Коридзе, В. Сараджишвили. Творческой деятельностью занимались М. Баланчивадзе и его сыновья — Андрей и Георгий (Джордж), К. Марджанишвили, А. Сумбаташвили (Южин), И. Палиашвили. Этот список можно было бы продолжить, но не буду злоупотреблять вашим временем, тем более, что современные связи Грузии и Ленинграда, надеюсь, всем хорошо известны.

Приветствуя гостей в день тбилисской премьеры, министр культуры Грузинской ССР В. Асатиани выразил огромную признательность труппе за то, что артисты, только что вернувшиеся из длительных и напряженных зарубежных гастролей, нашли возможность приехать в наш город, который до сих пор еще не оправился после трагических апрельских событий, что в репертуаре театра — балет А. Мачавариани «Витязь в тигровой шкуре»: ведь благодаря ленинградцам этот шедевр грузинской литературы, переведенный на язык современной хореографии, обогатил сцены многих стран мира.

Зная, что В. Асатиани был инициатором гастролей (хотя он сам всякий раз подчеркивал, что работал рука об руку с руководством Тбилисского театра во главе с его генеральным директором З. Ломидзе), я попросила его дать интервью для журнала.

«Прежде всего хочу подчеркнуть, что в таком составе (балетная труппа, оркестр, постановочная часть, всего 240 человек) ленинградцы у нас — впервые, — сказал Валерий Ростомович. — Главная цель нынешних гастролей — продемонстрировать современное художественное состояние Кировского балета. Сегодня вокруг балетной проблематики существуют самые разные мнения и весьма разноречивая пресса. На этом фоне мы и решили показать нашему зрителю одну из лучших трупп страны. И еще более укрепился в своем желании добиваться ее приезда в Тбилиси после того, как побывал в Ленинграде на одном из премьерных спектаклей «Витязя в тигро-

вой шкуре». Уже сам факт, что грузинский композитор создает новый балет, а один из выдающихся балетмейстеров — Олег Виноградов — берется за его постановку (приглашая грузинского художника и дирижера), событие огромной важности, не могущее не вызвать колоссальный интерес. Однако на осуществление замысла ушло почти четыре года. Но когда цель достигнута, трудности забываются.

Еще раз хочу сердечно поблагодарить ленинградцев за ту свежую, осененную духовностью творческую струю, которую они привнесли в нашу все еще несопкойную, напряженную жизнь, напомнив нам о наших, ставших уже традицией, добрых взаимоотношениях. Не могу не воспользоваться случаем и не отметить, с каким огромным чувством ответственности подошел Олег Михайлович Виноградов к этой своей работе, как глубоко вник, прочувствовал относительно новую для себя национальную культуру, ее традиции, особенности жизни народа. Мне думается, что все, просмотревшие спектакль, не могли не ощутить благорасположения постановщика к Грузии, его неравнодушия к грузинской культуре. За это ему — наша большая благодарность».

— Довольны ли вы прошедшими гастролями? — с таким вопросом обратилась я к генеральному директору Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили З. Ломидзе.

«Более, чем доволен! — воскликнул он. — Во-первых, наконец-то тбилисский зритель сумел посмотреть один из интереснейших современных балетов, который мы на нашей сцене, по ряду творческих и технических причин, осуществить не могли. Во-вторых, общение с труппой такого класса было не только праздником для зрителя, но и определенным стимулом для наших артистов; контакты, общие уроки с ленинградцами очень их «подстегнули», тем более, что предполагается и наша поездка «на берега Невы». Это радует, но и в высшей степени обязывает. И в-третьих: на все спектакли был не просто аншлаг, а «пераншлаг». Может ли это не радовать дирекцию?»

Первые три вечера ленинградцы выносили на суд зритель балет А. Мачавариани «Витязь в тигровой шкуре», балет, который в Тбилиси ждали с особым нетерпением. Некоторая настороженность зала в начале спектакля постепенно сменялась заинтересованностью, пониманием, «приниманием». Аплодисменты становились все более горячими и продолжительными. Все многообразие чувств зала емко выразила бывшая солистка тбилисской балетной труппы, ныне театровед Л. Надарейшвили:

«Музыка «Витязя», построенная на многоголосии, полиметрии и серийной технике композиторского письма, ставит перед балетмейстером-постановщиком сложнейшую задачу изыскания новых форм пластического изложения. И талантливому русскому хореографу Олегу Виноградову это удалось в полной мере. Балетмейстер-экспериментатор, ищущий новые способы и формы организации танцевальной «материи», он создал в балете особый пластический мир, стилистика которого уводит нас в глубь веков. Она возвращает нам контуры национальной графики, знакомой по древнегрузинской фреске и иконописной живописи. Подчеркнутая утонченная красота «фресковой» пластики стала для Виноградова средством образной обрисовки духовного мира главных героев, отмеченных благородством, силой и стойкостью. Особой прелести полны лирические сцены любви героев, их дуэты и знаменитый «квартет». Слово серебристый горный ручей, переливаются линии танца Дареджан, Тинатин, Тариэла и Автандила, как бы сливая в гармоничное целое четыре родственные души, объединенные чувством любви и дружбы. Языком танца и свободной пластики передал Виноградов в балете гуманистические идеи поэмы Шота Руставели, точными пластическими штрихами обрисовал характеры ее героев и ту атмосферу, в которой они действуют. Осуществлено это с чуткостью художника, глубоко проникшего в сокровищницу грузинской национальной культуры».

После премьеры, когда страсти, эмоции, волнение несколько поулеглись, я «повела атаку» на ее создателей — композитора А. Мачавариани, балетмейстера О. Виноградова, художника Т. Мурванидзе, дирижера В. Мачавариани. Первый вопрос — как родился и осуществился замысел «Витязя»? — был обращен ко всем четверым.

А. Мачавариани:

«Шедевр грузинской литературы «Витязь в тигровой шкуре» содержит в себе такое богатство, такое многообразие, такую глубину философской мысли, чувств, идей, что вполне естественны тяга, интерес к нему не только грузинских, но и русских, и зарубежных композиторов (ведь к поэме обращались Ш. Мшвельдзе, В. Гокиели, А. Онеггер совместно с А. Черепниним, Т. Арсани). И меня эта тема волновала тоже уже давно. И понятно, что в работе над балетом я испытывал особое волнение. «Витязь» — драгоценнейший клад нашей духовной сокровищницы, «знамя и зов» грузинского народа. Я старался выразить, подчеркнуть в музыке особо дорогие и близкие мне этические, нравственные идеи поэмы, противопоставить

высокой духовности, благородству героев жестокость, ограниченность каждой — носителей и олицетворения злой силы. Создавая национальный грузинский балет, я, тем не менее, стремился избегать прямых цитат народной музыки. Для меня было важно выразить не букву поэмы, а ее дух, общечеловеческий смысл».

Из бесед со зрителями.

А. Шаверзашвили, композитор:

«Талант Мачавариани здесь словно повернулся к нам иной гранью, музыка засверкала новыми современными красками. Все построение спектакля четко делится на две сферы: в первой дается характеристика каждой, зла, всего отрицательного, чем так изобилует наша жизнь. Именно — наша жизнь, так как спектакль целиком и полностью повернут к нашей действительности. В музыке этой сферы преобладают ультра-современные средства выразительности — стихия ритмодинамики, серийная техника, полифонические сочетания и резкие гармонико-комплексные, создающие зловещий характер, отталкивающие образы.

Другая сфера — сфера лирики, любви и других светлых идеалов, она более тихая, но весьма эмоциональная и красивая. Здесь постоянно возникают реминисценции чудесной лирики А. Мачавариани. На противопоставлении и столкновении этих двух начал построен весь спектакль».

Ф. Джафары, бывшая солистка хоровой капеллы Грузии:

«Несмотря на то, что в целом в музыке балета преобладает ритмическое начало, оркестровые эффекты, камерные эпизоды отличаются проникновенным лиризмом и задушевностью. Это начало венчает вокализ «Письмо Нестан-Дареджан» (в исполнении Л. Дядьковой), который своей тематической выразительностью восходит к лучшим образцам мелодического открытия автора».

О. Виноградов:

«Как-то пасмурным днем вдруг раздался телефонный звонок. Звонил композитор Мачавариани. Представившись, сказал, что у него есть балет, и он хочет, чтобы ставил его я. Все это было очень неожиданно, и я начал отказываться. В конце концов мы пришли к компромиссному решению: хотя от постановки я отказался, но обещал, что «Витязь» обязательно должен ставиться в Кировском театре. Но обстоятельства сложились так, что осуществлять спектакль пришлось мне. И началась буквально бешеная работа. Первым делом встретился с Тенгизом Сухишвили, а летом (это был 1984 год) поехал в Грузию. Побывал в Гелати, Вардзии, был в храмах Светицховели, Баграта. Стал слушать музыку, изучил поэму, перечел все, что только можно было прочесть в связи с автором, произведением, историей, культурой Грузии той поры. Словом, полностью, с головой «ушел» в материал. Самым большим открытием для меня было то, что Руставели написал свою гениальную поэму для всего человечества. Это меня потрясло, и я понял, что быть национальным — это, в первую очередь, значит быть интернациональным. Началась конкретная работа. Мы перedelали либретто. Зная, что «нельзя объять необъятное», пошли не по пути развертывания сюжета поэмы, а по пути обобщений: добро и зло, любовь, верность, дружба — вечные, неувядающие темы! Вместе с автором и дирижером — Вахтангом Мачавариани — начали скрупулезно выбирать музыку, идя на вынужденные (и далеко не безболезненные) сокращения. Работа эта продолжалась долго (жста-ти, первые три года балет шел в трех актах). В результате я «сделал» не грузинские танцы, а грузинские образы в танце. Балет сложен по структуре, его надо смотреть не один раз. Мне важно, чтобы работала зрительская мысль, чтобы зритель шел за нами. И мне кажется, что постепенно спектакль полюбили, хотя, чего скрывать, вначале было почти абсолютное недоумение, но желание понять, постичь, видимо, победило. Не могу не отметить большого интереса труппы, хотя работа была изнурительная. И продолжается по сей день. Спектакль должен жить во времени».

Что мне принесла работа над «Витязем»? Больше всего — музыки! Но и огромную радость, конечно, тоже. Что может сравниться с чувством, когда ты понимаешь, что участники спектакля, зрители, коллеги разделяют твою эстетику (а ведь произведение нужно судить по законам художника). В Чикаго «Витязю» присудили премию Пикассо за то, что балет «оригинален, лишен подражательности зарубежной хореографии, национален и интернационален». Спектакль был отобран для «Экспо-86». Я люблю разную хореографию, но больше всего — красивую (я все свои балеты сначала рисую). «Витязь» — мой самый красивый балет (хотя у меня есть и более сложные), и в этом мне очень помог художник Теймураз Мурванидзе.

Мы показали спектакли, отражающие нынешнее состояние Кировского театра, в городе с давними театральными традициями, с прекрасным зрителем. Показали тогда, когда он, как нам кажется, в этом нуждался. С другой стороны, мне хотелось познакомиться нашу труппу с этой благословенной страной и ее людьми. И познание началось буквально с первой встречи. Общась с Грузией, лично я многому учусь у ее народа. Я учусь его культуре, человечности, открытости, самостоятельности, умению постоять за себя. Многие из того, что есть у грузин, мы, к сожалению, уже утеряли».

Из бесед со зрителями.

И. Абашидзе, поэт:

«Мне как поэту, в первую очередь, импонирует то, что Кировский балет обратился к великому творению моего соотечественника, уже давно ставшему достоянием мировой культуры, — поэме «Витязь в тигровой шкуре». Безмерно рад, что вечные гуманистические идеи поэмы — о торжестве добра над злом, о том, что человек — величайшая ценность мира, что он рожден для сотворения добра и счастья на земле, что любовь возвышает человека и призывает его к великим деяниям, что самые свя-

твое понятие это — отчужденность, дружба, любовь, бескорыстие, готовность прийти на помощь нуждающемуся в ней — обрели новую жизнь в своеобразной, но прекрасной пластической форме.

М. Бирюкова, переводчица, зав. редакцией издательства «Мерани»: «Интересно, но спорно. Спорно, но интересно!»

Г. Лапишвили, директор Центра эстетического воспитания детей и подростков (город Гурджаани):

«Витязь», безусловно, — новая страница в истории современного советского балета. Хореограф Олег Виноградов новаторская. По моему мнению, это новый путь балета, а точнее — балет будущего. Очень смелая и в то же время изысканная пластика завораживает зрителя. В целом спектакль производит грандиозное впечатление, но три сцены — Охота, Видение возлюбленных (квартет) и Битва витязей с каджами — выделяются особенно. В них Виноградов достигает поразительной гармонии в сочетании психологических и монументальных планов. Блистательно массовые сцены. Виноградов своей гуманистической направленностью активно утверждает идеал Добра. Создатели балета вновь и вновь напоминают современникам, что любое насилие, любые распри между народами, нациями, людьми несут лишь огромное несчастье и горе.

Ренессансный дух «Золотого века» Грузии блестяще передал декорации Т. Мурванидзе.

Т. Мурванидзе: «Витязь в тигровой шкуре» — этапная работа для меня. Поэма Руставели, известная каждому грузину с детских лет, воспитывает в человеке лучшие качества, оставляет в его душе глубокий след. В ней воспеваются важнейшие понятия и качества, присущие всем временам и народам. Именно это и обусловило сложность в решении оформления балета. Я попытался отвлечься от вещей конкретных и создать обобщенный образ спектакля, не имеющий определенного национального адреса. Главное, что хотелось подчеркнуть, — жизнеутверждающую силу дружбы и любви, которые попирают зло и приобщают к высшей гармонии. Эта тема всегда испытание, и не только для художника, актера, балетмейстера, режиссера, но и для каждого человека вообще.

О. Виноградов: «Бог послал мне невероятного художника, уникального Теймураза Мурванидзе. Работал он истоиво. Результаты его грандиозного труда вы все видели, и, как мне кажется, он был принят абсолютным большинством зрителей.

Из бесед со зрителями.

М. Кокилашвили, искусствовед:

«Почти десять лет в Кировском театре успешно работает художник Теймураз Мурванидзе. Можно смело сказать, что он достойно продолжил творческий путь, начатый на этой сцене выдающимся театральным художником С. Вирсаладзе. Еще до «Ленинградского периода» Мурванидзе заявил о себе как о художнике с ярким образным видением, стремящимся к поискам «новой образности» спектакля, давшим понять роль и функцию театрального живописца в полном смысле этого слова. Яркое подтверждение тому — балеты «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Порги и Бесс», «Мцыри» на тбилисской сцене. Творческая встреча Мурванидзе с Виноградовым вылилась в тесный союз единомышленников, породивший значительные произведения. Они нашли признание не только у нас, но и за рубежом. Среди совместных работ — «Витязь» и «Броненосец «Потемкин».

В процессе развития действия спектакля «Витязь в тигровой шкуре» Мурванидзе, постигая его смысл, средствами своего искусства создает многозначный образ происходящего на сцене.

О. Виноградов:

«Музыкальное руководство спектаклем осуществил сын композитора — Вахтанг Мачавариани. «Витязь» — первая его постановка в музыкальном театре. Вахтанг вырос в этой музыке и на этой музыке. Балет задумывался, когда он еще был ребенком, а когда осуществлялся, Вахтанг уже стал профессиональным дирижером. Вахтанг очень музыкален, трудолюбив, старателен. Понятно, ему пока несколько недостает опыта, но это придет с годами. Только нужно помнить, что балетный дирижер — это особая профессия.

В. Мачавариани:

«Мне хотелось бы в полной мере донести до слушателя своеобразие музыкального языка балета. Эпичность в сочетании с интимно-личным началом характеризует в музыке историческую эпоху, с одной стороны, и в то же время объединяет ее не только с современностью, но и со всеми временами в целом.

Из бесед со зрителями.

М. Киракосова, музыковед, кандидат искусствоведения: «Прекрасно звучал оркестр — один из лучших театральных оркестров страны, руководимый молодым талантливым дирижером Вахтангом Мачавариани, выпускником Тбилисской консерватории, где занимался в классе дирижирования О. Димитради. Приятно наблюдать, как от выступления к выступлению дирижер набирает силу».

О. Виноградов:

«Я счастлив, что судьба подарила мне встречу с великим творением Шота Руставели и прекрасной музыкой Алексея Мачавариани. Главным для всех нас, и для меня, в частности, было создать спектакль — гимн беззаветной любви, преданности, дружбе. Хочется верить, что спектакль поможет людям обрести душевную отзывчивость, стойкость в борьбе против бедствий за обретение счастья!»

После того как были «станцованы» все спектакли, мне довелось встретиться с исполнителями ведущих партий «Витязя» — Г. Мезенцевой, Т. Арискиной (Нестан-Дареджан), Е. Евтеевой (Тинатин), Э. Алиевым (Таризл), Е. Неффом (Авандил), С. Вихаревым, Ю. Фа-

теевым (Царевич каджей), и я задала им серию вопросов: «Как работало над таким новым по тематике и музыке балетом? Что было самым трудным и самым радостным в этом процессе? Чем обогатило приобщение к Руставели и грузинской культуре? Довольны ли гастрольями? Что удалось посмотреть в Тбилиси, с кем и чем познакомиться?» Ответы некоторых из них привожу ниже.

Г. Мезенцева: «Прежде всего мы очень рады, что приехали в Тбилиси, в этот красивый город, где красивые люди — не только внешне, но и душой, где такая теплая публика. Ее составляют тонкие ценители и потому горячий прием, который нам устроили, особенно и дорог».

Е. Нефф: «Самым трудным была сама работа, а самым приятным — результат».

Э. Алиев: «Кстати, результат — это не нечто застывшее, ведь спектакль все время «в движении». Одно дело премьерный спектакль, другое — гастрольный. «Витязь», станцованный в Соединенных Штатах Америки, отличается от станцованного здесь, на грузинской земле. И реакция в разных странах — разная».

Ю. Фатеев: «После того, как Олег Михайлович сказал, что собирается ставить балет по поэме Шота Руставели, показал эскизы Мурванидзе, мы все «заболели» идеей и бросились «штудировать» «Витязя».

Г. Мезенцева: «Мы не только «вгрызались» в текст, но и искали истоки поэмы, читали литературу, касающуюся истории, общественной жизни, культуры Грузии поры, именуемой «Золотым веком». Познакомившись с поэмой, мы поняли, что не только прочесть, но и даже изучить ее — ничтожно мало, необходимо всем своим существом почувствовать ее глубину, «примерить» на себя судьбы героев, вжиться в образ, проникнуть в самую суть его».

Е. Нефф: «Лично меня необыкновенно увлекла эмоциональность, какая-то кристаллическая чистота отношений, преданность, верность».

Е. Евтеева: «Да, вот уж подлинное чувства — сильные, прекрасные! Если любовь — то до гроба, если дружба — то до самоотречения! Над такими образами нельзя работать вполсилы. Все, каждое движение должно литься и петь. Правда, потом, после репетиции спектакля, болит все тело, каждый мускул: нагрузка огромная, но, как говорится, игра стоит свеч!»

Т. Арискина: «Работать над образом Нестан-Дареджан было безумно интересно и так же трудно. Это моя первая сольная (да еще какая!) партия. Я ведь артистка кордебалета. Когда я прочла поэму, меня поразила глубина, сила любви моей героини, способность бороться за свое чувство».

С. Вихарев: «По-моему, главное — все надо «пропустить» через себя. Ни одно движение не должно быть пустым, иначе оно не дойдет до зрителя. Для меня Царевич каджей — первая большая роль. Как и для всех остальных исполнителей, так и для меня это была первая встреча с грузинской музыкой и грузинской поэзией».

Ленинградские гости с большой теплотой говорили о тбилисских зрителях, об их заинтересованном приеме спектакля, о встречах на грузинской земле.

Г. Мезенцева: «Не ошибусь, если от имени всех участников спектакля скажу, что соприкоснувшись с таким произведением, как «Витязь», — подлинное счастье. Счастливы, что побывали в Грузии, которая «взяла в полон» нашу душу и сердце. Покорила своими открытостью, доброжелательством, радушием. Поверьте, это не дежурный комплимент. Мы все еще раз убедились, как важно, как необходимо живое общение людей!»

С. Вихарев: «У меня была серьезная травма ноги, я год не работал, но когда узнал о предстоящих гастрольях, сказал: «Поеду во что бы то ни стало. Хоть на одной ноге, но танцевать буду!» И, вы знаете, походив по грузинской земле, подышав ее воздухом, прочувствовал боль народа. Это помогло мне «дорисовать» образ Царевича каджей новыми красками. Зло обрело большую конкретность. Я старался усилить, ярче подчеркнуть мысль о том, какое горе, разлад несет с собой любое насилие, нашествие, вторжение. Независимо от времени и места действия».

С большим интересом ожидалась и вторая программа ленинградцев — «Вечер балета». Разнообразная программа давала гостям возможность продемонстрировать весь блеск, все грани знаменитой ленинградской балетной школы, а тбилисцам — насладиться фрагментами из произведений великих корифеев танца М. Петипа, М. Фокина, Дж. Балланчина и современных мастеров Б. Эйфмана, Д. Брянцева. Успех «Вечеров» был огромен. Лучшее всех о нем сказала Э. Гугушвили, доктор искусствоведения, профессор, ректор Грузинского театрального института имени Ш. Руставели:

«Вечер балета» вместили в себя разные по теме и стилистике про-

изведения, где достаточно полно отразились богатые танцевальные возможности знаменитой балетной труппы. Романтическая «Шотландская симфония» Дж. Баланчина продемонстрировала завораживающую неповторимость танцевального стиля крупнейшего балетмейстера нашего века и еще раз подчеркнула уважительное и заинтересованное отношение ленинградцев к его творчеству. Вечные, неумирающие в своей первозданной классической целомудренности «Умирающий лебедь» в исполнении обожаемой мной Г. Мезенцевой и адажио из «Лебединого озера», где достойно предстали О. Лиховская и К. Мельников. «Па де де в стиле тридцатых годов» на музыку Д. Шостаковича в хореографии Д. Брянцева, показанное М. Куллик и Ю. Фатеевым, «Адажио» в постановке Б. Эйфмана (солист Е. Неффу), фрагмент из балета Й. Байдера «Фея кукол» (хореография Н. и С. Легат), где выступили В. Иванова, А. Босов, И. Петров... Па де де из балета «Дон Кихот» в блистательном исполнении Е. Панковой и И. Зеленского (успех последнего особенно порадовал тбилисского зрителя — ведь он воспитывался в нашем хореографическом училище у выдающегося мастера балета В. Чабукиани). Наконец, «Пахита» в виртуозном прочтении (солисты Л. Кунакова, К. Заклинский, М. Куллик, С. Вихарев, В. Иванова, Э. Крылова, Е. Евтеева, Е. Мартинсон, И. Ситникова, Л. Лежнина)... Какое разнообразие актерских индивидуальностей увидели мы во всех этих произведениях! Безудержная стихия танца, беспредельное упоение им, четкость классических форм, блистательное мастерство поистине завораживают».

Из бесед со зрителями.

В. Иванов, старший преподаватель кафедры новой и новейшей истории стран Азии и Африки Тбилисского университета имени М. Джавахишвили:

«Не ошибусь, если скажу, что тбилисские балетоманы были искренне рады новой встрече с прекрасной балериной, тонкой, одухотворенной, поэтичной, виртуозной Галиной Мезенцевой. Она еще раз заставила ценителей «снять шляпы» перед ней, выступившей в «Умирающем лебедь», «Баядерке», в «Шотландской симфонии».

Т. Чхеидзе, режиссер:

«Хочу высказать сожаление по поводу того, что нам «по техническим причинам» (декорации, «застыв» в океане, не успели вернуться с гастролей) не удалось увидеть ленинградского «Корсара», о котором мы слышали столько восторженных отзывов».

В. Гуревич, музыковед:

«В высшей степени одобряю то, что руководитель ленинградской труппы О. Виноградов привлекает в свой театр таких талантливых хореографов, как Борис Эйфман и Дмитрий Брянцев, что дает возможность зрителю ознакомиться с разными течениями и направлениями в современном балете».

Г. Топуридзе, криминалист, подполковник Министерства внутренних дел Грузинской ССР:

«Думаю, что одно из слагаемых успеха Кировского театра — его великолепный оркестр, руководимый дирижерами В. Федотовым и Р. Салаватовым».

Н. Чичинава-Ященко, инженер-конструктор:

«Я огорчена, что гастроль замечательной ленинградской труппы (которых мы ждали не один год) столь кратковременна. Уверена, продлись они месяц, аншлаги не стали бы меньше. Да и «творческий обмен» обрел бы большую динамику и активность — ленинградцам было бы интересно (знаю это из разговоров с ними) послушать грузинскую оперу, посмотреть балетные спектакли, особенно последние работы Гоги Алексидзе, «наполнину ленинградца», которые получили блестящую оценку и «дома», и «за рубежом».

Г. Алексидзе, главный балетмейстер Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили:

«Приезд в Тбилиси Ленинградского балета — огромное событие. Во мне оно с новой силой всколыхнуло никогда не угасающие чувства к этому городу, Кировскому театру, его людям — моим учителям, коллегам, воспитанникам, друзьям. С Ленинградом связан у меня значительный (и по времени, и по содержанию) отрезок жизни, и мне сложно с Вами говорить: из-за ограниченности «печатного объема», надо вспомнить лишь самое основное, а как его определить, это основное? Что было главным? Годы учебы в Ленинградской консерватории на балетмейстерском факультете у Федора Васильевича Лопухова? Первый собственный набор учеников (хотя я сам еще занимался тогда на четвертом курсе), среди которых были Б. Эйфман, А. Кондратович, Л. Лебедев, М. Тлеубаев — ныне известные балетмейстеры? Создание (среди создателей был и я) в 1966 году ансамбля «Камерный балет», который объединил музыкантов высочайшего класса под руководством В. Вуйновского и ведущих солистов Кировского театра. Он просуществовал четыре года и показал за это время на сценах Большого и Малого залов Филармонии три программы. Спектакли строились по принципу; и музыканты, и танцовщики на сцене присутствовали одновременно и как бы соревновались между собой. Трудно это требовало колоссального, но и результативного. А какие мастера танцевали: И. Колпакова, А. Осипенко, Г. Комлева, Ю. Соловьев, Н. Долгушин, Н. Макарова, К. Федичева! А может самым главным было приглашение в 1967 году в Кировский театр, где проработал до возвращения в Тбилиси в 1973 году и осуществил

ряд постановок, например, для И. Колпаковой Дивертисмент ре-мажор на музыку Моцарта, для Г. Комлевой — композицию на музыку Брамса, для М. Барышникова — балет «Бездельушки» Моцарта. В 1969 году (вместе с О. Виноградовым) подготовил вечер, посвященный С. Прокофьеву. А как не вспомнить выпускной вечер училища в 1970 году, на котором отлично проявила себя юная Галя Мезенцева? Не порывал я связей с Ленинградом и после возвращения в Тбилиси».

В последний день гастролей тбилисские любители балета познакомились с программой, объединившей в себе полотно, на первый взгляд несовместимые, одну из вершин мировой хореографии XIX века — картину «Тени» из балета «Баядерка» Л. Минкуса и современный балет-аллегию А. Чайковского «Броненосец «Потемкин». Поделиться своими впечатлениями мы попросили искусствоведа Н. Шургая:

«Шедевр М. Петипа — картина «Тени» из балета Л. Минкуса «Баядерка» — в ряду первых творений в жанре эстетики «белого балета». Здесь роль кордебалета успешно соперничает с ролью солистки и, глядя на этот божественный унисон танца, поражаешься, в который раз, изысканности и щедрости фантазии хореографа и высокому мастерству исполнителей. Великолепная Галина Мезенцева предстала в партии Никии. Эта балерина способна влить «новое вино в старые меха» и потому каждое прикосновение ее к знакомому хореографическому тексту рождает ощущение неожиданности и первозданности».

«Броненосец «Потемкин» объединен О. Виноградовым в одну программу с «Тенями» безусловно не случайно. Симфония танца, воплощаемая тридцатью двумя танцовщицами в белых тюниках, и бунтующая масса из тридцати двух матросов в серых робах — у каждого времени своя песнь? В таком случае горькую песню слагает для своих героев О. Виноградов. На их унылом сером фоне ярко выделяются офицеры в своих щегольских мундирах. Они будут легко отдавать в объятия смерти намеченную жертву... Крепка броня корабля, незыблем порядок. И будут терпеть матросы и стелать до тех пор, пока не заставит их всемогущество приказа стрелять в женщин и детей. И вспыхнет протест очнувшихся, и будет он беспощаден! Оказывается, как красив человек, сбросивший оковы и летящий с распростертыми руками к свободе».

Из бесед со зрителями.

М. Коклашвили, искусствовед:

«В «Броненосец «Потемкин» Т. Мурванидзе утвердил и подчеркнул зрелищность природы театра. Махина корабля, как бы оживающая в процессе действия, настолько точно выражает процесс драматургического развития спектакля, что понимаешь: такое смелое, интересное решение послышно лишь истинно мыслящему художнику, чье творчество прочно связано с понятием «праздник».

К. Микеладзе, профессор, доктор медицинских наук:

«Следя за великолепным дуэтом Г. Мезенцевой и К. Заклинского в «Тенях», сидящие в зале получали истинное эстетическое наслаждение. И мне думается, что, глядя на Солора, многие мои сверстники вспоминали, как в этой партии, на этой сцене блистал неподражаемый В. Чабукиани — экспрессивный, мужественный, безукоризненно сложенный».

М. Кабулова, М. Бердзенишвили, выпускники Грузинского театрального института имени Шота Руставели:

«Адажио» и «Па де де в стиле тридцатых годов» дали возможность артистам Е. Неффу и Ю. Фатееву, которых накануне тбилисские зрители видели в партиях Автандила и Царевича каджей, блеснуть новыми гранями своего весьма разностороннего таланта».

Н. Симоновили, преподаватель высшего учебного заведения:

«От имени зрителей хотела бы искренне поблагодарить тех, кого мы в дни гастролей не видели на сцене в сиянии софитов, но без samozабвенного труда которых немислим ни один спектакль, тем более — его успех. Это педагоги класса ведущих солистов — Н. Курганкина и Г. Селюцкий. Педагоги-репетиторы — Т. Балтачев и Н. Смирнова. Режиссеры, ведущие спектакль, работники художественно-постановочной части театра во главе со своим заведующим В. Шеполовым, гримеры, костюмеры и, наверное, еще целая армия «бойцов невидимого фронта», бескорыстно и влюбленно служащих Его Величеству Балету».

Перечитав материал, я задумалась над тем, что сказать читателю «Советского балета» в заключение, а потом решила предоставить слово заведующей литературно-репертуарной частью театра имени С. М. Кирова Л. Лапиной. И вот что она сказала:

«Мы много слышали и о гостеприимстве, сердечности грузинского народа, но то, с чем соприкоснулись, превзошло самые фантастические ожидания. Работники Министерства культуры республики, дирекция театра окружили труппу заботой и вниманием. День начинался с их вопросов: Какие проблемы? Что нужно? Что хотите посмотреть, куда поехать? И, несмотря на напряженный ритм гастролей, нам удалось кое-что посмотреть и даже поупотешествовать по республике. Все, что мы увидели, забываем, но больше всего ленинградцев обворожили люди! Сколько в них человечности, доброты, доброжелательности, душевной щедрости! И потому, когда наш коллектив возлагал цветы на месте трагических событий 9 апреля, то это был не просто знак сочувствия, это была и наша боль».

Все мы, ленинградцы, уезжаем из Тбилиси обласканные, согретые не столько южным солнцем, сколько теплотой сердец грузинского народа, обогащенные новыми яркими впечатлениями».

К сожалению, гастроль, подобные нынешним, крайне редки, а они так необходимы зрителям и актерам».

... ИМЕНИ МАЛИКИ САБИРОВОЙ

РОБЕРТ УРАЗГИЛЬДЕЕВ,
кандидат искусствоведения,
доцент, член жюри Первого
регионального конкурса молодых
артистов балета
имени Малики Сабировой



Именем этой выдающейся советской балерины был назван Первый региональный конкурс молодых артистов балета, проходивший в Душанбе весной минувшего года. Его организаторы — Министерство культуры Таджикской ССР, союзы театральных деятелей и композиторов, музыкальное общество и фонд культуры республики — посвятили этот праздник танца памяти народной артистки СССР, лауреата Международных и Всесоюзных конкурсов, лауреата премии Таджикской ССР и премии Ленинского комсомола Малики Абдурахмановны Сабировой, снискавшей любовь и широкое признание в нашей стране и за рубежом.

С особым волнением собрались юные танцовщики из Алма-Аты, Фрунзе, Душанбе, Ташкента на родине всемирно знаменитой артистки. Здесь, на сцене театра, где танцевала Малика Сабирова, где расцвел талант замечательной балерины, где живут традиции ее высокого искусства, состоялось это интересное творческое соревнование. В конкурсе принимала участие танцовщица из Японии Камия Тосиз, а также молодые балерины И. Лузганова и М. Филипченко — солистки театра «Русский балет», руководимого народным артистом СССР, лауреатом Международных конкурсов и премии Ленинского комсомола Вячеславом Гордеевым, который возглавил жюри этого конкурса.

По существу, этот праздник балета открыл сам Гордеев, выступив накануне конкурса в партии Базиля в балете «Дон Кихот» вместе с артистами балетной труппы Таджикского театра оперы и балета имени С. Айни. Гонорар за этот спектакль В. Гордеев передал в фонд помощи населению Гиссарского района, пострадавшего недавно от сильного землетрясения. В дуэте с Гордеевым впервые танцевала восемнадцатилетняя выпускница Новосибирского хореографического училища Яна Казанцева. Думаю, имею право сказать, что Вячеслав Гордеев установил своеобразную исполнительскую «планку» высоты танцевального мастерства, которую предстояло преодолеть участникам предстоящего конкурса.

Различными были составы делегаций, прибывшие на конкурс. Алма-Ата делегировала семь молодых артистов, из Ташкента приехал всего лишь один участник, Душанбе представил артистическую команду из семи человек. Наиболее внушительную группу прислала Киргизия. В ее составе — девять молодых артистов, ведущие хореографы и педагоги оперного театра, директор хореографического училища, работники Союза театральных деятелей и другие, общим числом двадцать один человек. В этом акте — признание выдающейся роли Малики Сабировой в советском многонациональном балетном театре, искреннее уважение таланта выдающейся балерины, которая неоднократно и с большим успехом выступала в Киргизии.

В состав жюри вошли народные артисты СССР В. Гордеев (председатель), Г. Валамат-заде, Ч. Базарбаев, А. Токомбаев, народные артисты Таджикской ССР М. Бурханов, И. Абдуллаев, Б. Исаева, народный артист Киргизской ССР У. Сарбагшиев, заслуженные артисты Таджикской ССР С. Азаматова, В. Иманходжаев, кандидат искусствоведения Л. Хасанова, солистка балета Х. Алибаева, режиссер киностудии «Таджикфильм» Л. Кимьягарова, доктор искусствоведения, профессор Н. Нурджанов и автор этих строк.

Первое знакомство с юными артистами состоялось накануне, в день жеребьевки, во время утреннего класса, который вел сам Вячеслав Михайлович. Наверное, знаменательно, что конкурсанты стояли у того же «станка-палки», где занималась и Малика Сабирова. Здесь на стене установлен изящный гипсовый барельеф с ее изображением, созданный замечательным энтузиастом, таджикским скульптором Константином Тевелевым, — артистка словно напутствует юных на новые успехи.

«Предварительное знакомство в классе с участниками конкурса, — сказал В. Гордеев, — рождало надежду, что на форуме состоятся артистические открытия». И действительно, уже в первом туре состязания определились лидеры конкурса. Один из них — Дмитрий Тубольцев — ведущий солист Казахского театра оперы и балета имени Абая, танцовщик яркой артистической индивидуальности. Его танцу присущи широта и динамика, стремительность вращений, четкая координация движений. Воспитанник казахской школы, прошедший стажировку в Ленинградском хореографическом училище имени А. Я. Вагановой, он владеет сложнейшими танцевальными «трюками», особенно воздушными, что артист убедительно продемонстрировал в вариациях из балетов «Пламя Парижа» и «Жизель». Тубольцев выразительно выглядел и в современном номере М. Тлеубаева «Беркут» (на музыку А. Серкебаева), хотя интересная пластическая поза, заявленная в начале композиции, не получила у хореографа развернутого сценического развития. Другой — самобытный танцовщик из Киргизии, выпускник Московского хореографического училища Акан Нуртазин, одинаково уверенно выступивший как в классическом (вариации из «Баядерки», «Эсмеральды»), так и в современном репертуаре (монолог солдата из балета-оратории «Материнское поле» композитора К. Молдобасанова, хореография У. Сарбагшиева), что по праву принесло ему первое место и звание лауреата.

Ирина Каткасова — выпускница хореографического отделения Душанбинского музыкального училища, танцует на сцене местного театра семь лет. Среди партий, исполненных ею, — Жизель, Гамзатти, Дездемона, Шехеразада, Нурида, леди Макбет и другие. Ирина — уверенная техничная танцовщица, что наиболее полно она доказала, исполняя па д'аксьон из балета Л. Минкуса «Баядерка». Ее партнером здесь был Бактиер Давлятов. Он, окончив Ташкентское хореографическое училище, с 1982 года выступает на таджикской сцене. В его репертуаре — партии Базиля, Альберта, Шахрияра, Кайса, Али-Бабы. Артистический опыт, темперамент, чистота танцевального рисунка позволили дуэту успешно показаться в этом фрагменте из балета. Жаль, что в современном номере А. Голышева «Противоречие» (музыка С. Самойлова) таджикским артистам не удалось в полной мере раскрыть свою индивидуальность.

Юная Ирина Лузганова, выпускница Московского хореографического училища 1987 года, завоевала единодушные симпатии зрителей и членов жюри после первого выступления в па де де из балета «Сильфида» (партнер Н. Смирнов в конкурсе не участвовал). Романтический облик танцовщицы, музыкальность, красота пластических линий, воздушность и полетность танца Лузгановой вызвали долгие и заслуженные аплодисменты. Столь же ярким и запоминающимся стало и исполнение Ириной и ее партнером Ю. Застрновым композиции Мориса Бежара (на музыку Пятой сонаты Баха). И не случайно Ирина Лузганова по количеству баллов, выставленных жюри, возглавила конкурсную таблицу и была удостоена первой премии и звания лауреата.

Вместе с Лузгановой первую премию разделила и другая москвичка — Марина Филипченко, танцовщица более опытная, блеснувшая отточенной техникой танца и умением создавать законченный образ во фрагменте из балета Р. Дриго «Фея кукол» в хореографии братьев Н. и С. Легат (партнеры С. Анкудинов и И. Мозжухин). Свою разносторонность танцовщица-актриса Марина отлично подтвердила и в миниатюре В. Гордеева на музыку Джеймса Ласта «Мелодия любви» (партнер И. Михайлов в конкурсе не участвовал).

По-разному была благосклонна конкурсная фортуна к дуэту из Фрунзе Ирине Ивановой и Доктурбеку Бийсееву. В па де де из балета «Пламя Парижа» Доктурбек танцевал технически сильно, с большой экспрессией, эффектно подчеркивая наиболее сложные танцевальные элементы. Здесь он явно «перетанцевал» свою партнершу. Зато в номере «Первый учитель» (на музыку С. Полуэктова) Ирина показала себя танцовщицей, тонко чувствующей современную пластику (хореография М. Асылбашева).

Особенностью конкурса было то, что среди двадцати четырех его участников шестнадцать артистов выступали соло, что давало возможность оценить потенциальные возможности каждого из них в так

называемом «чистом» виде. Станислав Чалов из Ташкента сразу привлек внимание своим динамичным стилем танца, умением исполнять сложнейшие элементы технически безупречно, что и показал в вариациях из балетов «Корсар» и «Пламя Парижа». А приз зрительских симпатий Станислав заслужил, когда показал композицию из балета В. Соловьева-Седого «Тарас Бульба» (хореография Р. Захарова). «Для меня конкурс, — рассказывал Чалов, — как воскрешение: ведь я ни на что не рассчитывал. После окончания Ташкентского хореографического училища я работал в театре имени Алишера Навои, затем служил в рядах Советской Армии. Готовился к конкурсу после недавней демобилизации только два месяца под руководством народного артиста Узбекской ССР В. Васильева. И этот конкурс придал мне новые силы, как говорят, у меня появилось второе дыхание. Теперь буду много работать, расширять свой репертуар». Ерболат Асылгазинов, Вадим Богомолов, Серик Туребаев из Алма-Аты в сольных вариациях из балетов «Дон Кихот», «Тщетная предосторожность», «Привал кавалерии», «Маркитантка», «Корсар» показали, что уровень их мастерства позволяет им усложнять лексику танца, обогащать ее виртуозными танцевальными элементами. К сожалению, современные номера алматинских артистов разочаровали. Они демонстрировали либо фрагменты из балетов, которые, будучи «вырванными» из контекста общей

концепции спектакля, выглядели достаточно невыразительно, либо номера, отмеченные вторичностью хореографического решения.

Красотой пластических линий, благородством облика, элегантной манерой танца привлекла к себе внимание Марина Ласточкина. Молодая солистка Киргизского театра оперы и балета, выпускница Фрунзенского хореографического училища, она исполняет на киргизской сцене ведущие партии балетного репертуара — Одетты-Одиллии, Жизели, Заремы и других.

Запомнились также темпераментная Лейла Акылбекова (Алма-Ата) и Равиль Губайдулин (Душанбе), который обнаружил поистине самоотверженную любовь к своей профессии: после службы в рядах Советской Армии артист упорно восстанавливает свою сценическую форму. Среди участников соревнования — опытная японская балерина Камия Тосиэ, которая получила хореографическое образование в балетной школе города Нагоя, а затем стажировалась в Московском хореографическом училище. Сейчас она работает в Токио, в Институте советского балета. Камия Тосиэ дважды принимала участие в Международных конкурсах (в 1981 и 1985 годах) в Москве. Исполнительскую манеру артистки отличает любовь к быстрым темпам, стремительным вращениям, к эффектной подаче движений, что и проявилось в вариациях из балетов «Дон Кихот» и «Баядерка»,



Москвичка Марина ФИЛИППЕНКО и ее партнеры С. АНКУДИНОВ и И. МОЗЖУХИН исполняют фрагмент из балета «Фея кукол».

Фото Ю. Машкова

Киргизский танцовщик Акан НУРТАЗИН.

Фото Е. Горшениной

Участница конкурса — японская балерина Камия ТОСИЭ.

Фото М. Хусейнова



а также сольным фрагменте на музыку А. Даргомыжского из оперы «Русалка» (хореография Ю. Папко).

Немалый сценический опыт имеют Шолпан Мусаханова и Мурат Адырхаев из Алма-Аты. Шолпан, выпускница Алма-Атинского хореографического училища, до прихода в оперный театр выступала в ансамбле «Классический балет», руководимом Булатом Аюхановым. Мурат после окончания Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой и стажировки в Московском хореографическом училище выступает на сцене Казахского театра оперы и балета имени Абая в ведущих партиях произведений классического наследия, национальных спектаклей. Па де де из балета «Дон Кихот» и хореографический фрагмент на музыку А. Рыбникова из спектакля «Юнона» и «Авось» в хореографии А. Деметьева казахские гости танцевали уверенно и эмоционально, с четким соблюдением танцевального «текста», выразительно фиксируя каждую позу.

Конкурсные испытания, требующие моральных и физических затрат, одинаково трудны и для начинающих артистов, и для их более опытных коллег. Ответственно выступать первому, но не менее сложно и положение последнего. Тут в ожидании выхода на сцену можно и «перегореть», как это, по-моему, случилось с Кубанычбеком Садыковым (Фрунзе): его номер в программе первого дня оказался тридцать вторым.

Танцовщик, обладающий мощью и широтой прыжка, легкостью движений, танцевальностью, Садыков исполняет на сцене Киргизского театра оперы и балета ведущие партии в классических и современных спектаклях вместе со своей партнершей Светланой Тукбулатовой, не участвовавшей в конкурсе, но мужественно разделившей со своим партнером все невзгоды его соревновательной судьбы. Это же па де де Светлана и Кубанычбек танцевали на заключительном концерте, но уже первыми, и танцевали свободно, раскованно, наслаждаясь танцем. Немало интересных пластических «находок» обнаружили мы в номере «Барьер» на музыку Жана Багиста Люлли. Его постановка — балетмейстерский дебют Кубанычбека Садыкова.

И еще один дуэт — Дамеша Валиева и Вахтанг Головянец (Душанбе). Дамеша закончила отделение хореографии Душанбинского музыкального училища и в театре танцует ведущие и сольные партии. Вахтанг — из потомственной семьи известных артистов балета Г. Головянца и Б. Исаевой, тоже воспитанник Душанбинского училища. После службы в рядах Советской Армии и года работы в ансамбле «Лола» он вернулся в театр. Па де де из балета «Корсар» молодые артисты станцевали аккуратно, тактично, но не более. Совершеннейшим же открытием стало их выступление в хореографической миниатюре «Из жизни птиц», которую на музыку С. Самойлова осуществил нынешний главный балетмейстер Таджикского театра оперы и балета имени С. Айни А. Голышев. Она доставила присутствующим на просмотрах конкурса радость узнавания не только оригинальной хореографии, но и остроумного, мастерского исполнения Дамешы и Вахтанга.

Тепло приветствовали зрители самых юных участников конкурса Аиду Ахмадалиеву и Валентина Аксенова из Фрунзе, а также Лилию Ахметшину из Душанбе.

По результатам двух дней выступлений жюри подвело итоги конкурса, которые и были объявлены перед первым заключительным концертом. Но прежде чем назвать победителей, хочу подчеркнуть, что тот день стал, пожалуй, наиболее памятным для участников и гостей конкурса. Сразу же после утреннего класса все мы выехали в пригород Душанбе, где на высокой горе похоронена Малика Сабирова.

Завершение конкурса совпало с днем рождения Малики Сабировой и, возлагая цветы на ее могиле, мы все думали о том, что искусство балерины — навечно в наших сердцах, что благородная традиция жертвенного отношения Малики Сабировой к искусству танца ныне продолжена молодыми талантливыми артистами, для которых балет, как и для Малики, «одна, но пламенная страсть», смысл жизни. Об этом говорили многие. «Есть глубочайшая восточная мудрость: у смерти тоже есть своя смерть — это человеческая память, — сказал, например, известный артист Чолпонбек Барзарбаев. — Когда присутствует человеческая память, то смерть теряет свою силу. Мне думается, что Малика за свой короткий, молниеносно прожитый век оставила такой глубочайший след в сердцах людей, что стерла по отношению к себе значение слова «смерть». Она жива своим присутствием духа, она жива своим великолепным искусством, она жива своей человечностью, величайшим обаянием, умением верно служить самому живому делу — делу балетного искусства».

И эту атмосферу всеобщей любви, какого-то особенно возвышенного, святого отношения к памяти Малики Сабировой мы особенно ощутили на заключительном концерте. В ярко освещенном фойе театра — ее большой портрет, украшенный множеством цветов, рядом перечень ролей в спектаклях и концертные номера, исполненные балериной. Одно перечисление их говорит само за себя — здесь свыше тридцати названий!

«Конечно, — рассказывал нам режиссер сцены Сулейман Рахимов, бывший артист балета, проработавший всю свою творческую жизнь в таджикском оперном театре, — здесь значатся далеко не все роли, станцованные Маликой. Наверное, искусствоведы напишут

о ней книги, расскажут о ее спектаклях, используя и наши рассказы, рассказы людей, выступавших рядом с ней, пока мы живы».

Здесь же, в фойе театра, в двенадцати больших витринах размещена выставка, посвященная Малике Сабировой, где демонстрируются театральные костюмы, афиши, программы, фотографии, различные театральные аксессуары, веера, украшения... О богатстве собранных экспонатов свидетельствует, в частности, коллекция костюмов артистки: три пачки из «Спящей красавицы», костюм из «Карнавала в Венеции», пачки из «Дон Кихота» — всего пятьдесят два сценических костюма балерины! Действительно, эта выставка стала частью жизни самого Сулеймана Рахимова и могла бы послужить добротным началом музея выдающейся балерины. «Малика Сабирова, — продолжает свой рассказ Сулейман Рахимов, — истинная народная артистка, потому что ее знают во всей стране, она танцевала во всех наших республиках!»

На заключительном концерте Малика Сабирова снова была с нами. Концерт начался с исполнения произведения, сочиненного композитором Толибом Шахиди в честь Малики Сабировой, затем нам показали фрагмент кинофильма «Рубаи Омара Хайяма» в постановке С. Азаматовой, где балерина снималась в главной роли. Памяти Малики посвятили артисты Халима и Валерий Алибаевы танец из оперы «Джоконда» (дирижер А. Ниизмадов). И снова кинокадры — мы видим изумительный, виртуозный танец Малики Сабировой в «Вахналиях» К. Сен-Санса, танец, заставляющий затаять дыхание и наслаждаться мгновениями встречи с великим искусством...

Кто же оказался победителем Первого регионального конкурса молодых артистов балета имени Малики Сабировой? Лауреатами первой премии названы И. Катасова и Б. Давлятов (Душанбе), А. Нургазин (Фрунзе), И. Лузганова и М. Филиппенко (Москва), лауреатами второй премии — Д. Бийсеев (Фрунзе), С. Чалов (Ташкент), Д. Тубольцев (Алма-Ата). Среди лауреатов третьей премии — Д. Валиева (Душанбе), М. Ласточкина (Фрунзе), И. Иванова (Фрунзе), Ш. Мусаханова и М. Адырхаев (Алма-Ата).

Призом Министерства культуры Таджикской ССР награждена Тосиз Камия, призом Союза театральных деятелей Таджикистана — К. Садыков, призом музыкального общества республики — В. Богомолов. Приза ЦК ЛКСМ Таджикистана удостоен В. Аксенов, приза Фонда культуры республики за исполнение лучшего современного номера — В. Головянец. Приз зрительских симпатий присужден С. Чалову. Все участники конкурса отмечены дипломами. Почетные дипломы получили педагоги-репетиторы С. Узакова, И. Левченко, Р. Чокоева, В. Иманходжаев, концертмейстеры — А. Мейснер, Р. Насриддинов, И. Гольбайх.

Каков же итог конкурса, его перспективы? Их точно сформулировал председатель его жюри В. Гордеев. «Это — событие не только для артистов балета, которые принимали участие в этом конкурсе и в жизни которых он может стать определенной вехой, — говорит Вячеслав Михайлович, — но и событие для всего нашего народного балета: у нас в стране появился еще один конкурс, появилась еще одна возможность артистам показать себя, а балетмейстерам «обнаrodовать» свои работы. Очень важно и то, что имя Малики Сабировой обретает значение не только как символ любви к балету, но и становится своеобразным критерием уровня мастерства танцовщика или балерины. Звание лауреата конкурса имени Малики Сабировой ко многому обязывает! Так имя этой блистательной балерины, память об ее искусстве всегда останутся с нами, в нашей жизни».

Что же касается уровня конкурса, то он, на мой взгляд, достаточно высокий. Это радует. Я стараюсь не пропускать ни одного балетного мероприятия подобного плана, но, к сожалению, те артисты, которые выступали в Душанбе, мне практически, за исключением может быть двух-трех человек, не знакомы. Очень ценно, что эти многие участники конкурса получают путевку в свою дальнейшую творческую жизнь».

«Контакты у нас между республиками имеют давние традиции, — считает Гафар Валамат-заде. — Конкурс имени Малики Сабировой — это шаг к установлению более активных творческих связей. Мы знакомимся с артистами, педагогическими кадрами, художниками — это дает очень много в нашем взаимообогащении в целом и в хореографическом искусстве в частности». И действительно, вряд ли за всю историю Таджикского театра в его балетных залах и на сцене занималось и танцевало такое большое количество столь разных исполнителей. Да и сами уроки, которые ежедневно проводили В. Гордеев, С. Узакова, И. Левченко, О. Пургаева, превращались в своеобразные класс-концерты, соревнование молодых балетных звезд, смотреть которые было не менее интересно и увлекательно, чем и сами конкурсные выступления. Обстановку исключительной доброжелательности, товарищества, сердечности на душанбинском форуме отмечали все его участники. «Очень рад участию в Первом региональном конкурсе, — говорит Д. Тубольцев. — Хорошо, что сейчас все больше становится соревнований, где можно показаться молодым танцовщикам. В рамках всесоюзного конкурса по разным причинам показаться могут не все. Поэтому региональные состязания — это большое дело. Мы встречаемся с бывшими однокашниками, завязываем новые знакомства, обмениваемся опытом, крепятся дружеские узы, взаимопонимание».

Уран Сарбагишев предложил объединить лауреатов конкурса имени Малики Сабировой в концертную бригаду, которая выступала бы в республиках Средней Азии и Казахстана. Предложение было единодушно поддержано, но только кто его будет проводить в жизнь? Министерство культуры СССР, Союз театральных деятелей СССР? Вряд ли республиканские Министерства сумеют преодолеть все организационные и творческие проблемы, связанные с поездкой такого коллектива.

Конкурс принес немало откровений. «Я работаю в нашем театре имени С. Айни уже четверть века, — рассказывает Курбан Холов, — и меня радует, что именно у нас проводится Первый региональный конкурс имени Малики Сабировой и в нашем городе собралось так много молодых артистов. Среди членов киргизской делегации я обратил внимание на выпускника Московской школы А. Нуртазина, у которого в вариации Солора я увидел настоящие мужские кабриолы. Я был в восторге. Понравились исполнители из «Русского балета», например, И. Лузганова. Надеюсь, что этот конкурс и в будущем будет открывать молодые таланты».

«Мы мечтали о таком конкурсе, — говорит заведующий творческим отделом Союза театральных деятелей Узбекистана Ю. Степанов. — По существу, мы впервые увидели представителя творческой молодежи наших республик и представляем, какие возможности у нас имеются. Тем более, что среди многих проблем балетного театра проблема смены поколений — одна из самых острых, болезненных».

«Я чрезвычайно рада, что в нашем городе впервые прошел региональный конкурс артистов балета имени выдающейся балерины Малики Сабировой, — отмечает искусствовед Лола Хасанова. — Хочу сказать, что это имя всегда было, есть и будет с нами. Посмотрев на конкурсе исполнителей из Казахстана, Киргизии, Таджикистана, Узбекистана, мы осмысливаем будущее. Молодые, талантливые артисты показали серьезную профессиональную подготовку. Мы увидели школу, увидели мастерство. Немаловажную роль сыграли педагоги, балетмейстеры, руководители наших республик. Особенно хочу отметить делегацию Киргизии. Первый тур показался мне несколько слабее по сравнению со вторым и в плане репертуара. Еще раз хочу отметить исполнителей Киргизии — у них оказался интересный национальный репертуар. Поздравляя всех лауреатов, дипломантов, хочу пожелать им больших творческих успехов».

Конкурс выявил немало проблем в развитии исполнительского искусства, направленность творческого становления молодых артистов. Отметим, в частности, что их симпатии чаще всего отдаются бравурной музыке и эффектной хореографии «Дон Кихота» и «Корсара» (соответственно семь и пять исполнителей), в чести у юных «Баядерка», «Пламя Парижа», «Тщетная предосторожность». Отсюда и стремление насытить свои вариации сложнейшими техническими «трюками», экспрессивными приемами, порой в ущерб чистоте танца. Думается же, что исполнительская палитра молодых артистов должна быть более многообразной, включать в себя все оттенки танца и, конечно, строгость исполнительского стиля, элегантность, свободу и мягкость движений, «танцевальные туше». К сожалению, не увидели мы фрагментов из «Спящей красавицы», «Раймонды», «Шопенианы» — спектаклей, требующих понимания музыки, умения выявить стилиевые особенности хореографии, академической строгости, пастельности танцевальных красок.

Другой сложный вопрос — достоверность академических редакций вариаций и дуэтов из балетов классического наследия, верность «и букве, и духу» произведения, нетерпимость вольного обращения с хореографией, когда в угоду возможностям интерпретатора искажаются стиль, темп, рисунок танца. Впрочем, это еще в большей степени проблема балетоведения, музыкантов, хореографов, педагогов-репетиторов, ответственных за воспитание «хорошего вкуса» у юных танцовщиков.

Но главное, на что должны быть нацелены усилия молодых артистов, — это создание средствами танцевального искусства живых характеров, воплощение чувства и эмоциональных состояний человека. Так, как это делала Малика Сабирова, так, как это осталось в благодарной памяти ее восхищенных современников. «Я готовила для Малики «Рубай Хайяма», — рассказывает хореограф С. Азаматова. — Моя оценка ее работы в фильме — это потрясение. Такая трудоспособность, такая самоотдача, такое самопожертвование. Малика могла работать сутками, поражая всех нас».

«Хороший конкурс, — делится своими впечатлениями постоянный посетитель театра, врач по специальности Владимир Петрович Шачин. — Если сказать откровенно, то любителей классического балета в республике, в городе не так уж много. Мы надеемся, что этот конкурс привлечет внимание новых зрителей». «В театр я хожу почти тридцать лет, — вступает в разговор Анна Павловна Ларионова, редактор книжного издательства. — Видела всех наших знаменитостей и, конечно, Малику Сабирову и Музаффара Бурханова. Надеюсь, молодые артисты продолжат традиции Малики Сабировой, а мы, в свою очередь, будем их поддерживать. Мы — патриоты своего театра, своих артистов».

Итак, конкурс артистов балета имени Малики Сабировой завершился. Решено проводить его каждые два года, сделав в дальнейшем международным.

ПЕРВЫЙ ВСЕСОЮЗНЫЙ

ЭЛЬФРИДА КОРОЛЕВА,
кандидат искусствоведения

Международный конкурс артистов балета в Москве заставил по-новому увидеть Первый Всесоюзный фестиваль-смотр Эстрадного танца, проходивший в Кишиневе в апреле 1989 года. Отечественная хореографическая мысль на последнем балетном форуме выглядела весьма невыразительно. Не родились новые значительные произведения, раскрывающие своеобразие молодых артистических дарований конца восьмидесятих годов. Совсем непонятен и тот факт, что на волне возросшего национального самосознания оказалось настолько мало попыток художественного воплощения национальных тем и образов. Исключение составили лишь фрагмент из балета Т. Мынбаева «Фрески» (хореография З. Райбаева), исполненный Г. Туткибаевой, и миниатюра «Русский характер» на народную музыку (постановка Е. Серезникова), показанная монгольским танцовщиком Батэрдэнэ Удвалымом, которые лишь подчеркнули парадоксальность ситуации. Наивысшими достижениями национального балетного искусства, непревзойденными и сегодня, продолжают оставаться спектакли сороковых-пятидесятых годов... Создавшееся положение рельефно высветило и проблемы эстрадного танца. И прежде всего стало ясно главное — сколь своевременным было проведение такого фестиваля-конкурса. Но, чтобы оценить это, немного истории.

Начало смотров эстрадного танца было положено в 1939 году в рамках I Всесоюзного конкурса эстрадного искусства. Затем, с 1960 года, проводились Всероссийские конкурсы артистов эстрады, которые также ставили своей целью выявление ярких дарований наряду с представителями других жанров, танцовщиков и балетмейстеров. И все же в шестидесятые годы в эстрадном танце создавалась кризисная ситуация.

Жанровое однообразие, сводившееся в основном к исполнению танцев народов СССР, усугублялось еще и однообразием хореографии этих произведений. В стремлении к внешней эффектности, достигавшейся броскими трюками, постановщики все дальше уходили от фольклорной первоосновы танцев, от их глубинных истоков, прибегая в своих решениях к механическому набору штампованных, «обреченных» на успех приемов. Совсем недавно восторженно принимавшиеся мексиканские, испанские, индийские танцы теперь, в пору постоянно возрастающей активности культурных обменов с разными странами, утратили свою привлекательность — знакомство с подлинно национальным плясовым фольклором этих народов обнаружило всю фальшь подобных постановок. В создавшейся ситуации особенно чувствительными оказались потери в сфере экстремистских, ритмических, салонных танцев, в которых в свое время так ярко сверкали наши отечественные «звезды».

Статьи, выражавшие тревогу за судьбу эстрадного танца, все чаще стали появляться в прессе. Министерство культуры СССР объявило конкурс номеров, посвященных современности и историко-революционной теме. Целью конкурса было «активизировать деятельность мастеров хореографии, драматургов, композиторов, руководителей музыкальных театров и концертных организаций, а также всех артистов советского балета». Осенью 1965 года такой конкурс состоялся. Однако содержащееся в его условиях ограничение тематики современным или историко-революционным содержанием вновь искусственно сузило жанровые рамки показываемых сочинений. Это особенно зримо проявилось на втором конкурсе в 1967 году. А с 1972 года конкурс и вовсе трансформировался во Всесоюзный конкурс балетмейстеров и артистов балета, где наряду с балетмейстерскими работами оцениваются исполнители — потенциальные претенденты на очередной Международный конкурс артистов балета. Это состязание к эстраде имело уже совсем отдаленное отношение.

А эстрадный танец тем временем все больше терял свою специфику и художественную выразительность. Одновременно эстрадные трюки механически переносились и на балетную сцену, и в народный танец, разрушая, как правило, их пластическую целостность. Последний, VIII Всесоюзный конкурс артистов эстрады, проходивший в 1987 году, вызвал особую тревогу у специалистов и любителей хореографии. Не были присуждены ни первая, ни вторая премии. Встал вопрос о кризисе жанра. Но в то же время возникли и сомнения — так ли это на самом деле? Поэтому Всесоюз-



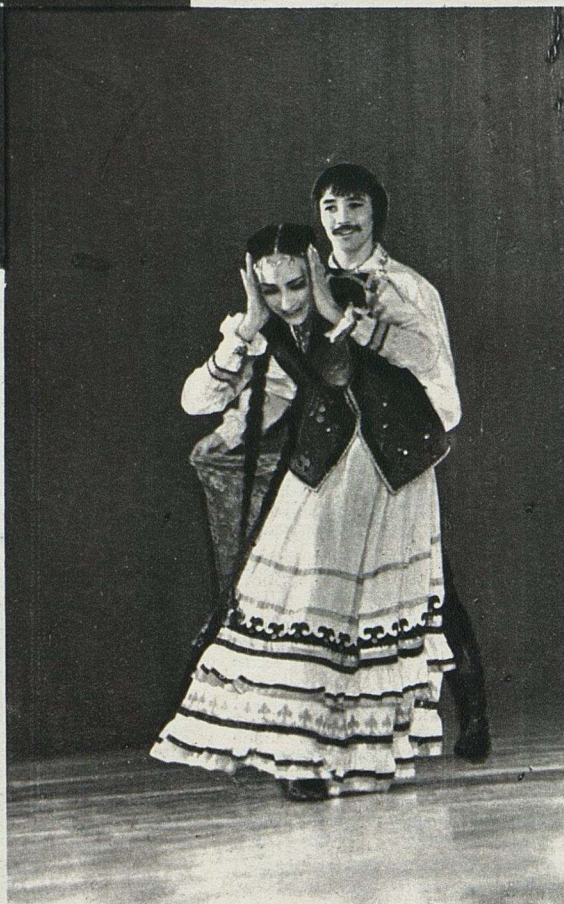
ное музыкальное общество вместе с ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ при содействии кооператива «Планета» решило провести Первый Всесоюзный фестиваль-смотр эстрадного танца, который бы выявил истинное положение дел в эстрадном танце и способствовал открытию новых талантливых артистов. На этот праздник никто никого «не выдвигал», ничем и никак не ограничивалась тематика показываемых произведений. Впервые наряду с профессиональными танцовщиками соревновались и любители, что естественно имело и оборотную сторону — низкий уровень исполнения значительного количества номеров. Однако надо признать — многие самодельные артисты поражали молодой энергией творчества, неожиданными художественными открытиями, подлинно философским осмыслением жизни и, тем самым, еще больше подчеркивали кризисность ситуации, сложившейся в последнее время в балетном театре и на концерт-

ной эстраде, когда крепкая профессиональная выучка порой остается на уровне техницизма, мертвой формы.

Гала-концерт, открывший Первый Всесоюзный фестиваль-смотр эстрадного танца, сразу же ошеломил разнообразием жанров. «От классики до брейка и рок-н-ролла» — под такими заголовками помещались в местной прессе материалы об открывшемся фестивале. Уровень соревнований определили выступления ведущих мастеров: М. Эсамбаева, Л. Сабитовой, Р. и К. Кирсановых, А. Евтушенко и А. Гайдарова.

В танце «Размышление» ансамбль Днепропетровского Дома пионеров «Акварели» средствами предельно лаконичной, но столь же красноречивой танцевальной пантомимы и огромного куба (пьедестала вождя), передаваемого друг другу или, напротив, выбиваемого из рук и из-под ног, показал всю нелепость и полную абсурдность изматывающей борьбы за власть (балетмейстеры В. Борисова и Л. Загоскина). Другой коллектив Днепропетровска — музыкальный театр-студия «Демос» в хореографической композиции «Афганистан», сочиненной инженером-геологом А. Колмаковым и ставшей подлинным откровением, выразил трагедию воинов, погибших в Афганистане.

Любительский театр современного танца «Дивертисмент» Ставропольского крайкома комсомола на основе пластики джаз-танца создал захватывающую картину трагического развития рода человеческого под названием «Миллион лет до н. э.» (балетмейстер А. Телятников). Тонкая наблюдательность, оригинальные средства изобразительной пластики, остроумные композиционные решения отличали танцы ансамбля «Ритм» Рижского производственного объединения ВЭФ — «Фламинго» и «Звончок» в постановке Г. Леймане. Ансамбль «Бумеранг» Харьковского педагогического института в постановках Ю. Полякова «Мираж» и «Джаз-бумеранг» на основе «тяжелого рока», соединяющего маршеобразные движения с танцем, сумел подчеркнуть в их



Наталья
РУКОЛЬ
(Москва)
исполняет миниатюру «Паец».

Римма и Халиль
ИШБЕРДИНЫ
(Уфа) показывают
композицию «Подарок».

Фото А. Шибанова

пластике не только ритмическую и метрическую пульсацию, подчиняющую себе огромные массы людей, но ее особую магическую красоту. Профессионализм и высокий уровень техники танца, рожденного стилистикой современных вокально-инструментальных рок-ансамблей, продемонстрировали ленинградский «Рок-балет» в танцах «Красный рок» и «Голубая планета» (балетмейстер В. Махрин) и минский СЭНС в «Стае» и «Голосе» (балетмейстеры Л. и А. Ефремовы). А. Зырянов в танце «Освобождение» куйбышевского «Джаз-балета», используя различные приемы современной пластики, нарисовал образную картину стремительного нарастания человеческой энергии, доходящего до кризисной точки-взрыва и следующего за ним опустошения.

Прямой противоположностью магнетической экспрессии «металла», тяжелому року, представленному множеством коллективов и не только в лучших образцах, но и в откровенной агрессивности и разнузданности движений, стало выступление томского коллектива «Сказка-балет», руководимого выпускником Кемеровского института культуры А. Тагильцевым. Созданный в начале восьмидесятых годов, «Сказка-балет» и сегодня сохраняет юношескую непосредственность, простодушное обаяние, легкость и заразительность исполнения. В остроумном квартете «Чепуха», сочиненном на песенку из мультфильма «Пластининовая ворона», и в комедийной сценке «Здравствуйте! Я — Буратино» артисты проявили свободное владение различными видами танца и, что самое главное, безошибочное чувство той детской и юношеской аудитории, к которой обращено их веселое и доброе искусство.

Щедро и разнообразно были представлены сольные и дуэтные номера. Таллинские артисты И. Круглова и Г. Яковлев познакомили нас с композицией балетмейстера К. Саареке «Плюжаме» («Ни-

ПРАЗДНИКИ,
ФЕСТИВАЛИ,
КОНКУРСЫ

когда»), где в певучих переливах одного движения в другое, в изысканном сочетании пластики свободного и классического танца открывалась внутренняя духовная красота. В традициях лучших классических образов эстрадной хореографии интерпретировался русский народный танец в постановках «Волжская вечера» В. Манохина (исполнители — В. и А. Гуревич) и «Скамейка» Э. Виноградовой, в которой проявилось актерское мастерство Е. Муравьевой и Н. Баева.

Уверенное владение техникой и средствами выразительности башкирского народно-сценического танца продемонстрировали З. Кудашева и Р. и Х. Ишбердины. Танцовщик из Кабардино-Балкарии И. Атабиев восхитил виртуозным владением кинжалами. Москвичи И. Шаханова и В. Клейменов подтвердили свой высокий класс исполнителей испанских и цыганских танцев, М. Мельникова — танцев изначально эстрадных, экзотических, таких, как «Маламба» и «Легенда о змее». Красивый, темпераментный артист Оренбургской филармонии А. Золотарев в «Жестокой игре» своим мастерством танцовщика в известной мере сгладил недостатки своего искусства как балетмейстера, хотя досадное ощущение композиционной рыхлости постановки произведения все же осталось.

Новый для эстрады подход в решении сценических форм русского народного танца предложил студент балетмейстерского факультета Ленинградского консерватории В. Карелин в дуэте «Земля Роска» в авторском исполнении с Л. Дуляном. По длительности, подробности изложения материала дуэт напоминает большой одноактный балет. А его «архаичная» лексика и древнерусские костюмы, претендующие на подлинность, хотя и привлекают свежестью и экзотикой, в то же время невольно вызывают вопрос: в каких современных эстрадных концертах такие номера могут использоваться?

Зато брейк-танец «Лимузин», исполненный самим его создателем — московским инженером, председателем всесоюзного объединения брейкеров А. Герулайтисом, грустное и смешное «Старинное танго» (в хореографии С. Лукьянова), станцованное двумя куклами-брейкерами — О. Михайловым и С. Чубуком из Бендерского любительского коллектива «Ровесник» Молдавской агрофирмы «Варница», «Акробатический рок-н-ролл», насыщенный каскадом эффектных и рискованных движений и поддержек, легко и смело исполненных участниками любительского Объединения современных спортивных танцев Московского университета И. Журиной и А. Хакимовым, постановка Ю. Гусакова «Девушка и робот», в которой артистка Брестской филармонии Н. Чичева, танцуя брейк, четкетку, играя на барабанах и жонглируя тростью, увлекательно демонстрирует превращение работа в девушку, думается, органично войдут в программы многих эстрадных представлений.

Оригинально и во многом неожиданно пластическое решение режиссером А. Жеромским и хореографом А. Лихиным вечной темы — борьбы человека с судьбой и с самим собой, которая проникновенно раскрывается Н. Руколь в миниатюре «Паяц». «Акробатическое адажио» на музыку А. Хачатуряна из балета «Спартак», поставленное М. Эсамбаевым для солистов Грозненской филармонии Н. и Е. Марченко, напомнило о благородной скульптурной красоте дуэтно-акробатического танца, почти не известного современному зрителю.

Принимали участие в конкурсе и коллективы из варьете, показавшие, сколь важен сегодня и этот вид хореографии, которому ныне практически не уделяется никакого внимания.

Фестиваль завершился большим праздничным концертом победителей. Искусная режиссура Д. Плоткина придала ему художественную цельность, подчеркнув при этом индивидуальные особенности и красоту каждого отдельного номера.

В Кишиневе выступило пятьдесят солистов и двадцать восемь различных коллективов. В статье отмечены лишь те, которые с точки зрения автора обозначили вершинные точки просматриваемых тенденций в развитии эстрадного танца. Фестиваль показал, что эстрадный танец не умер, напротив, он продолжает совершенствоваться в новых, непривычных, порой и неожиданных формах, и в этом самое главное его значение. Другими стали «натура» и персонажи, эстетические идеалы, а потому и «сочинение танцев с натуры» изменилось до неузнаваемости. И вопросы — какова же природа эстрадного танца, его характерные и отличительные черты, многие последние годы вызывавшие жаростные споры и нескончаемые дискуссии, с новой остротой встали на повестку дня. В рамках фестиваля намечалось проведение «круглого стола». Однако в условиях неожиданной перенасщенности конкурсных программ и сжатых сроков проведения фестиваля (всего три дня) для обсуждений и обмена мнениями осталась лишь короткий перерыв между репетицией и заключительным концертом, что, естественно, не позволило затронуть сложные теоретические вопросы даже в первом приближении. Но фестиваль дал огромный материал. Многие номера сняты рекламным кооперативом «Планета» на киноплёнку, что позволяет практикам и теоретикам хореографического искусства познакомиться с ценным фактическим материалом более пристально и более углубленно изучить его. Инициаторов и организаторов Первого Всесоюзного фестиваля-смотр эстрадного танца можно поздравить с началом важного и нужного дела и пожелать им успехов во Втором Всесоюзном фестивале-смотре эстрадного танца, который предполагается провести в Кишиневе через два года.

ПУСТЬ БУДЕТ ПРОДОЛЖЕНИЕ

ЛАРИСА ШЛЯПНИКОВА



дна из примет нынешней театрально-художественной жизни — обилие вспыхивающих то тут, то там разного рода фестивалей, конкурсов, праздничных и памятных «недель». В такой ситуации, очевидно, каждый город мечтает обзавестись своим «фирменным» фестивалем. Осуществил такую попытку и Свердловск, где в минувшем году впервые состоялся фестиваль хореографического искусства. Цель его — по замыслу одного из организаторов, главного балетмейстера Свердловского театра оперы и балета имени А. В. Луначарского Александра Дементьева — привлечь интерес города к искусству балета. Была ли в том такая уж острая необходимость? Ведь зрительный зал Свердловской оперы почти всегда полон (редчайший случай, как мы знаем). Но в том-то и дело, что театр никоим образом не собирался поправлять свои финансовые дела. Речь шла о другом — показать свердловчанам то, что долгие годы было для них недоступно — искусство мастеров зарубежного балета и, плюс к тому, познакомить с творчеством ведущих деятелей советской хореографической сцены.

Претворять в жизнь задуманное с энтузиазмом принялся и сам Свердловский театр оперы и балета имени А. В. Луначарского, и местное отделение Союза театральных деятелей РСФСР. Поддержку оказал и Госконцерт СССР. А проблему финансирования столь дорогого предприятия помог решить Свердловский завод ювелирных изделий, ставший официальным спонсором. В итоге в выигрыше оказались все (а такое бывает, наверное, при подлинно творческом характере происходящего). Театр, а точнее его балетный коллектив, на несколько дней стал центром внимания. Ювелирный завод окупил свои расходы на аукционе, проведенном (кстати, тоже в театре) в один из дней праздника. Некоторые изделия уральских мастеров в качестве подарков отбыли в Австралию и Японию. Чем не реклама? Об артистах — разговор впереди. А что же получили зрители, купив, скажем прямо, недешевые билеты? Вероятно, те, кому посчастливилось попасть на спектакли с участием австралийской пары Лизы Паван и Грега Хорсмана, японки Юко Моримото (кстати, «серебряного» лауреата V Международного московского конкурса артистов балета), ничуть не пожалели о цене.

Исполнение Паван и Хорсманом главных партий в «Жизели» и «Сильфиде», выступление Моримото в «Лебедином озере» и «Спящей красавице» придало знакомым всем балетным спектаклям иную тональность, иные акценты. Одухотворенность, искренность Лизы Паван и Грега Хорсмана заставили вспомнить о том, что главные партии в балете «Жизель» им помогала готовить Галина Уланова. Ну, а в представлениях японской школы классического танца всегда ощущается влияние наших отечественных традиций. Вместе с тем в прочтение своих партий зарубежные гости сумели привнести свои национальные свойства, свое понимание образов героев, их характеров, духовного мира их переживаний. Для австралийцев — это прежде всего ощущение танца как единственно возможного способа жизни на сцене, их всепокоряющая свобода. А маленькая и изящная Юко Моримото, сумевшая стать и Королевой лебедей, и лучезарной Авророй, поразила другим. Точеная и хрупкая, словно дорогая фарфоровая статуэтка, она демонстрировала чудеса техники вращений и великолепный апломб — достоинства японских артистов, становящиеся уже традиционными.

Тепло встретили свердловчане и ленинградский дуэт — Ольгу Лиховскую и Юрия Петухова, которые успешно показали в центральных партиях «Жизели», открывавшей фестиваль. А вот два заключительных концерта, в которых, помимо свердловчан, участвовали артисты из Кивета, Тарту, Ленинграда, Алма-Аты, к сожалению, не стали кульминацией. Скорее была представлена некая общая, отнюдь не полная панорама балетной жизни страны. Панорама, не впечатлявшая ни масштабами, ни интенсивностью художественных исканий, ни когортой новых артистических имен.

И все же, несмотря на это, как и на неизбежные, видимо, организационные накладочки, замену исполнителей (так, не смогли приехать обещавшие это сделать Линн Шарль, балерина бежаровской труппы, и солисты Большого театра СССР Алла Михальченко и Валерий Анисимов), итоги Первого фестиваля значительны. И если зарубеж-

ные гости в своих интервью в первую очередь благодарили за атмосферу щедрого радушия и гостеприимства, высказывая пожелание приехать в Свердловск еще раз, то наши соотечественники — солисты балета из разных городов говорили о необходимости более тесного и регулярного творческого общения и приветствовали идею фестиваля, давшего, по их словам, им очень многое.

Наконец, свердловская труппа. Десять дней напряженной работы, с неизменным утренним уроком, многочасовыми репетициями и ежевечерним спектаклем, стали для артистов серьезным экзаменом. И экзамен этот был выдержан. Прекрасная работа кордебалета (а, напомним, речь идет о классике, где ансамблевые сцены — суть, фундамент), запомнившиеся выступления местных солистов, когда даже партии второго плана поручались лучшим исполнителям. И главное — свердловчане продемонстрировали способность вступать в художественный диалог, создавать истинно творческий контакт. Как досадное исключение, назовем лишь один спектакль — «Дон Кихот» с участием солистов Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шев-



Грег ХОРСМАН представлял на фестивале Австралийский балет.

Фото Э. Крейкмая

Японка Юко МОРИМОТО вновь встречается с советскими зрителями.

Фото Ю. Подкидышева



ченко Татьяны Белецкой и Константина Костюкова, где такого взаимопонимания между гостями и хозяевами почему-то не возникло. Свердловская труппа, ставшая совсем недавно «выездной», научилась в зарубежных поездках очень важному — умению максимально собраться в нужный момент, и удивила публику своими потенциальными возможностями, почему-то тщательно «скрываемыми» на обычных, рядовых спектаклях.

Когда в свердловских балетных кругах, а затем и в прессе появились первые упоминания о предстоящем фестивале хореографического искусства с приглашением зарубежных звезд, иронии скептиков не было предела. «Этого не может быть, потому что не может быть никогда». Примерно так выглядела их аргументация. Недовереие это вполне объяснимо. Ведь в течение многих лет Свердловск, крупный культурный центр, в балетном отношении довольствовался ролью провинции, и редкие гастроли столичных знаменитостей не меняли положения дел. Ныне, как показал прошедший праздник, политика жесткой централизации культурной жизни, державшая периферию на «голодном пайке», становится, к счастью, политикой вчерашнего дня. И это, вероятно, и есть главный итог Первого фестиваля хореографического искусства в Свердловске.

ПРАЗДНИКИ,
ФЕСТИВАЛИ,
КОНКУРСЫ

*Блистательную балерину,
замечательную артистку
Татьяну Михайловну
Вечеслову
с юбилеем*



Фото
В. Плотникова

Поздравляем

КУБИНСКАЯ ПАНОРАМА

Н

ациональный балет Кубы — частый и неизменно желанный гость нашей страны. Регулярные гастролы известного во всем мире коллектива — а позади уже восемь приездов труппы в Москву — дают возможность проследить за динамикой творческого процесса как театра в целом, так и отдельных балетмейстеров и артистов, наблюдать за становлением нового, разобраться в направлениях поисков.

Кубинский балет окружен особым ореолом, и это неудивительно, если им руководит мастер такой яркой творческой индивидуальности, как Алисия Алонсо, прима-балерина assoluta, генеральный директор труппы. Воздушная грация и железная воля — две ипостаси этой легендарной артистки, дарующие ей неограниченную власть над публикой и театром. Созданный и вдохновляемый ею коллектив — особый художественный организм, пожалуй, не имеющий аналогов в мировом балете. Это не авторский театр, не театр одного балетмейстера и не театр одной балерины. Это — театр одной легенды. Дело не только в беспрецедентном сценическом долголетии Алисии Алонсо (о возрасте женщины говорить не принято, тем более о возрасте балерины), хотя, безусловно, есть гордое величие и захватывающий нерв в этом поединке со временем, что придает спектаклям кубинцев магическую притягательность и оттенок изумленного любопытства. В Алисии Алонсо поражает духовная стойкость. Ее танец словно озарен идеей самоотверженного, подвижнического служения своему призванию. Ее выходы на сцену — школа мужества и академия мастерства, и надо видеть, с каким вниманием воспринимает эти уроки труппа, надо чувствовать, какие незримые контакты сразу же устанавливаются между балериной и зрительным залом.

Мы ощутили, что Алисия Алонсо — не просто лидер труппы, она — диктатор. И здесь проявляется еще одна своеобразная черта кубинского балета: художественный диктат Алисии отнюдь не означает подавления других, он далек от произво-

ла. У Национального балета Кубы огромный репертуар, созданный усилиями многих и многих не похожих друг на друга хореографов, что проявляется в подборе спектаклей для показа на гастролях. Всякий раз это целый мир, целая панорама названий, имен, тем, жанров, стилей, манер, эстетических концепций.

Выступления гостей открывались постановкой Густаво Эрреры на музыку Эйтора Вила Лобоса «Дионаэа» (название экзотического цветка), построенной на специфическом кубинском материале, подчеркивающей такую привлекательную черту создателей кубинской хореографии, как неутраченное чувство природы. Танцовщицы в желто-оранжевых трико образуют многоярусную круговую композицию с характерными трепещущими кистями рук, воссоздавая образ хищного цветка, произрастающего в джунглях Амазонки — Дионаэа, своим видом и ароматом привлекающей насекомых и даже мелких птиц. Линии танцовщиц раскручиваются, расходятся, заполняя сценический планшет красивым орнаментом, и в центре появляется солистка — Ампаро Брито. Вариация Дионаэа, насыщенная виртуозными вращениями, властными упругими позами, сменяется ее дуэтами с пленниками (Роландо Кандия, Льенс Чанг, Владимир Альварес), затем композиция вновь замыкается, возвращаясь к первоначальной мизансцене.

Двадцатый век принес в искусство интерес к праистокам культуры, к архаике, к фольклору. Тенденция внедрения фольклорной стихии охватила все сферы профессионального художественного творчества, в том числе и балет. Латиноамериканский фольклор стал действенным импульсом для формирования творческой манеры кубинских хореографов. Чтобы отразить в балете самобытность кубинского фольклора, необходимо было найти соответствующие формулы и приемы, выработать собственный стиль. Объединяя классический и народный танцы, обогащая классическую лексику национальной пластикой, кубинские балетмейстеры не только включают в свои постановки конкретные фольклорные цитаты, но создают новую хореографию, где большое внимание уделено характерным для народного танца колебаниям корпуса, вращательным движениям торса, плеч и бедер, свободным подскокам с размахиванием руками, круговым массовым композициям.

Традиционно для кубинского балета обращение к народным легендам, обычаям, обрядам, верованиям, быту. В русле поисков синтеза классической техники, танца модерн, фольклорной пластики, современного стиля — балет «Вызов» (му-

Ласаро
КАРРЕНЬО
(Гамлет)
и Марта
ГАРСИЯ
(Гертруда)
в спектакле
«Гамлет».

Фото
А. Бражникова



зыка Ванхельса) чилийского хореографа Хильды Риверос, с 1979 года работающей в Национальном балете Кубы. Спектакль создан по мотивам латиноамериканского фольклора. Средствами хореографии он воссоздает традиционное народное зрелище — петушинный бой. Крестьяне (Хорхе Медина и Альваро Карреньо) готовят боевых петухов к предстоящему сражению. Собираются мужчины, закипает бой, сопровождающийся бурной реакцией зрителей. Но вот все закончилось, площадь опустела, толпа разошлась. И здесь в жанровую зарисовку, выполненную сочными пластическими красками, внезапно вкрапливается подобие лирического сюжета, решенного через дуэт петухов (в этих ролях выступили Дагмар Морадильо и Роландо Кандия). Сброшено яркое, пышное боевое оперение, сняты маски, надетые на потеху толпе. Трогательное единение победителя и побежденного завершает спектакль на неожиданном шемящей ноте.

Возвращение к испанским корням национальной кубинской культуры мы увидели в балете «Махисимо». Блестящий дивертисмент в испанском духе поставил Хорхе Гарсия на музыку из оперы Жюль Массне «Сид». Пятичастная сюита, созданная в 1965 году, не теряет своей привлекательности благодаря мелодичной, зажигательной музыке и стильной, темпераментной хореографии. В основе балета — традиционный мотив состязания в виртуозности, контрастное чередование мужского и женского танцев, достигающее апогея в эффектным финале. Все исполнители спектакля, построенного, главным образом, на танцах «четверок» и массовых ансамблях, — Офелия Гонсалес, Марта Гарсия, Ампаро Брито, Глория Эрнандес, Хорхе Вега, Хосе Карреньо, Альберто Терреро, Льес Чанг — продемонстрировали уверенное владение техникой классического танца и характерной испанской манерой.

Одна из самых последних работ театра — балет «Жанровая сюита» на музыку Гайдна-Генделя — принадлежит Альберто Мендесу. В своих постановках этот хореограф мыслит развернутыми пластическими метафорами, построение его балетов ассоциативно. «Жанровая сюита» запомнилась богатой фантазией постановщика, выразительностью языка танца. Это бессюжетный камерный балет, где участвует балерина Дагмар Морадильо и двое танцовщиков — Хорхе Вега и Рафаэль Падилья. Их трио, дуэты и вариации образуют хореографическую ткань постановки, в которой немало находок, и прежде всего это смелые, оригинальные поддержки, почти акробатические, цирковые, с переворотами через голову, со складыванием корпуса, возможные благодаря исключительной

ХОРЕОГРАФИЯ

гибкости солистки. Мендес предложил свое толкование музыки барокко. Его хореография отличается интеллектуальным напряжением, стиль балета при всей его камерности полон динамики. Постановка впечатляет взаимодействием музыки и танца, неожиданным, порой парадоксальным, внезапными сменами планов, острыми ракурсами, причудливыми очертаниями движений и композиций. В отличие от эстетики Возрождения, покоящейся на гармонии, в основе барочной эстетики — противопоставление, конфликт, тональность барочного искусства тревожна, беспокоя. Эти черты присущи хореографии балета, действие которого развивается непрерывно, единым потоком, на сопоставлении оттеняющих друг друга пластических мотивов, воплощая драматическую сложность и изменчивость мира. Вместе с тем здесь находится место для юмора, причем юмора, достигаемого не актерскими средствами, а сугубо пластического, танцевального, вытекающего из самих сочетаний движений.

Кульминацией обоих вечеров кубинских артистов стали балеты с участием Алисии Алонсо. «Амарис» на музыку греческого композитора Мишеля Кристодулидеса создан греческим же хореографом Ламбро Ламбру специально для Алисии. В основу сюжета положен античный миф об Афродите и Адонисе, представленный в первозданном виде, без переноса действия на антильскую почву, что стало своего рода традицией воплощения мифа в кубинском балете (вспомним такие постановки, как «Антильский Орфей», «Медея и работяг», «Царь Эдип», «Электра Гарриго», где античность рассматривалась в афро-кубинском аспекте). Хореография спектакля проста, безыскусна, прозрачна, лишена стилизации под древние барельефы и другие изобразительные источники. Передано главное: поэзия Эллады, пленительное чувство гармонии мира и мудрости природы. Яркие, запоминающиеся, пластически колоритные образы создали Рафаэль Падилья (Адонис), Хорхе Вега (Арес) и, конечно же, Алисия Алонсо (Афродита).

Другой миф — о любви царицы Карфагена Дидоны к троянскому герою Энею и страшной мести мавританского царя Яры — воплотился в хореографической драме «Покинутая Дидона», поставленной Алисией Алонсо по мотивам ныне забытого спектакля выдающегося итальянского хореографа XVIII века, талантливого композитора гюкковской школы Гаспаро Анджелини. Показанный в 1776 году в Петербурге, где на премьеру роль Энея исполнял сам Анджелини, балет вернулся в Россию в интерпретации кубинских артистов. Источником его создания стала найденная в Италии балетоведом

Мария
Э. ЛЬОРЕНТЕ
(Офелия),
Ласаро
КАРРЕНЬО
(Гамлет)
и Феликс
РОДРИГЕС
(Лазрт)
в балете
«Гамлет».



Лоренцо Тоцци считавшаяся исчезнувшей партитура балета и другие материалы, относящиеся к его постановке.

Балет в XVIII веке развивался в тесной связи с оперой. Нередко сюжеты популярных опер находили свое воплощение на хореографической сцене. К таким «балетным двойникам» известных оперных произведений относится и «Покинутая Дидона», либретто которой было написано Анджелини по сценарию Метастазии и поэме Вергилия. В прологе, как бы сквозь дымку времени, мы видим знаменитого мастера на репетиции своего балета. Любовью и пиететом к Анджелини, создателю «трагической пантомимы», проникнут весь спектакль кубинцев. Торжественно развивается действие балета, строящегося на драматических и живописных контрастах, переносящего зрителей то к воротам Карфагена, то в тронный зал дворца Дидоны, то в храм Нептуна. Алисия Алонсо фантазирует на темы старинного спектакля с несомненным чувством исторического стиля, используя особенности танцевальных зрелищ далеких времен. «Покинутая Дидона» возрождает традицию «действенного балета», где главным является не столько техническая виртуозность исполнителей, сколько предельная сценическая выразительность. В этом ключе созданы образы главных героев — величественной, гордой Дидоны (Алисия Алонсо), мужественного Энея (Орландо Сальгадо), пылкого и коварного Ярба (Ласаро Карреньо). Основой лексики этого балета является классический танец, «размеренная пантомима», укрупненный красноречивый жест. Сценические эффекты, например, плещущие морские волны или пожар Карфагена, в пламени которого погибает оставленная Энеем Дидона, выдержаны в духе эстетики Анджелини, не являются самодовлеющими, а служат драматургии балета. Нельзя не отметить высокую постановочной культуры труппы, проявившейся во всех показанных в Москве спектаклях.

Линию сюжетного балета продолжил «Гамлет» в постановке Ивана Тенорио, знакомый публике по прошлым гастролям Национального балета Кубы. Журнал уже писал об этом произведении. Скажем лишь, что и на этот раз балет произвел цельное впечатление. Пластика его строга, даже аскетична, драматургическое развитие последовательно, продумано и стройно. Душа Гамлета (Ласаро Карреньо) в плену сомнений, сомнения и приведут его к гибели. Убедительным средством сценического воздействия становится цветочная партитура оформления балета (отличающаяся строгим вкусом работа Сальватора Фернандеса, сценографа большинства приездных спектаклей). Поначалу черный, цвет костюмов Гамлета и других персонажей шекспировской трагедии пламенеет, действие словно окрашивается алым отблеском, страсти сгущаются, кровавой развязки не избежать. И, наконец, ослепительно белый финал, разрядка трагического напряжения, небытие...

У кубинских артистов много достоинств: музыкальность, абсолютное чувство ритма, гибкость, отменная устойчивость, великолепная техника вращений. Они наполняют все движения специфической тревожной грацией, особым ритмическим трепетом, что создает впечатление танцевальной насыщенности, разнообразия форм, многоцветного пластического изобилия. В своеобразном конгломерате рас, танцевальных традиций, этнических особенностей, культурных корней, причудливо переплетающихся в кубинском балете, есть нечто общее, что объединяет артистов труппы — общность школы, общность художественных устремлений, единство пластической культуры. Однако особыми исполнительскими открытиями театр на этот раз не порадовал. Многие известные «звезды» кубинского балета, к сожалению, уже миновали пик творческой формы, что, на наш взгляд, особенно сказалось в «Танцах на вечеринке» Джерома Роббинса на музыку Шопена, а открытия новых ярких имен, кроме талантливой Дагмар Морадилло, не произошло. Огорчило и отсутствие в составе труппы ее великолепного премьера Хорхе Эскивеля. И еще: при явном интересе к спектаклям Национального балета Кубы, при общей безусловно положительной их оценке не покидало ощущение некоторой тревоги. Сколько еще будет танцевать Алисия Алонсо? Какой станет труппа, если она уйдет? Таких вопросов нельзя было избегать, размышляя о театре, неразрывно связанном с ее именем, обязанном ей своими триумфами и положением в мировом балете.

Нынешние гастроли вновь подтвердили мнение о кубинской труппе как о театре слаженного актерского ансамбля и многоликой балетмейстерской мысли. Вновь мы убедились в том, как своеобразен кубинский балет, как может быть переменчива судьба его, как таинственна его аура, какое он оставляет неоднозначное впечатление, где воедино сплелись сожаления об уходящем времени и большие надежды, сегодняшний успех и отголоски былой славы.

Елена ЛИТВИНСКАЯ

ВОССОЗДАВАЯ ОБРАЗ ХУДОЖНИКА



Афиша Большого театра города Лодзь или Театра Вельки, как его называют на родине, весьма впечатляюща — двадцать пять оперных произведений, исполняемых на польском языке и языке оригинала, одиннадцать балетных. Так что те четыре спектакля, которые польская труппа показала в Москве, — лишь малая толика ее обширного и разнообразного репертуара. Но в предложенных московской аудитории произведениях — интерпретации в двух частях «Карлович», балете «Вольфганг Амадей», музыкальном представлении «Соната Вельзевула», рок-балете «Фауст» — на первый взгляд, совершенно различных по авторской позиции, по своим жанровым и стилистическим признакам, отчетливо видна определенная тенденция: их создатели пылливо всматриваются в духовную жизнь своих героев — художников, которые мучительно стараются постичь таинство вдохновения, таинство творчества. И надо сказать, итог их поисков, как правило, глубоко драматичен. Героиня «Карловича», не нашедшая в себе сил противостоять ударам судьбы и сломленная трагедиями личной жизни, оставляет сцену и уходит в монастырь. Вольфганг Амадей умирает, утратив человеческое взаимопонимание, участие, любовь. Гибнет и композитор Иштван, продав в надежде обрести вдохновение душу дьяволу. Наконец, и Фауст, так и не сумевший в столкновении со злом и пороками отстоять своих убеждений, понять, что истинные ценности — в самом человеке, в его нравственных истоках, в финале жизни оказывается морально опустошенным...

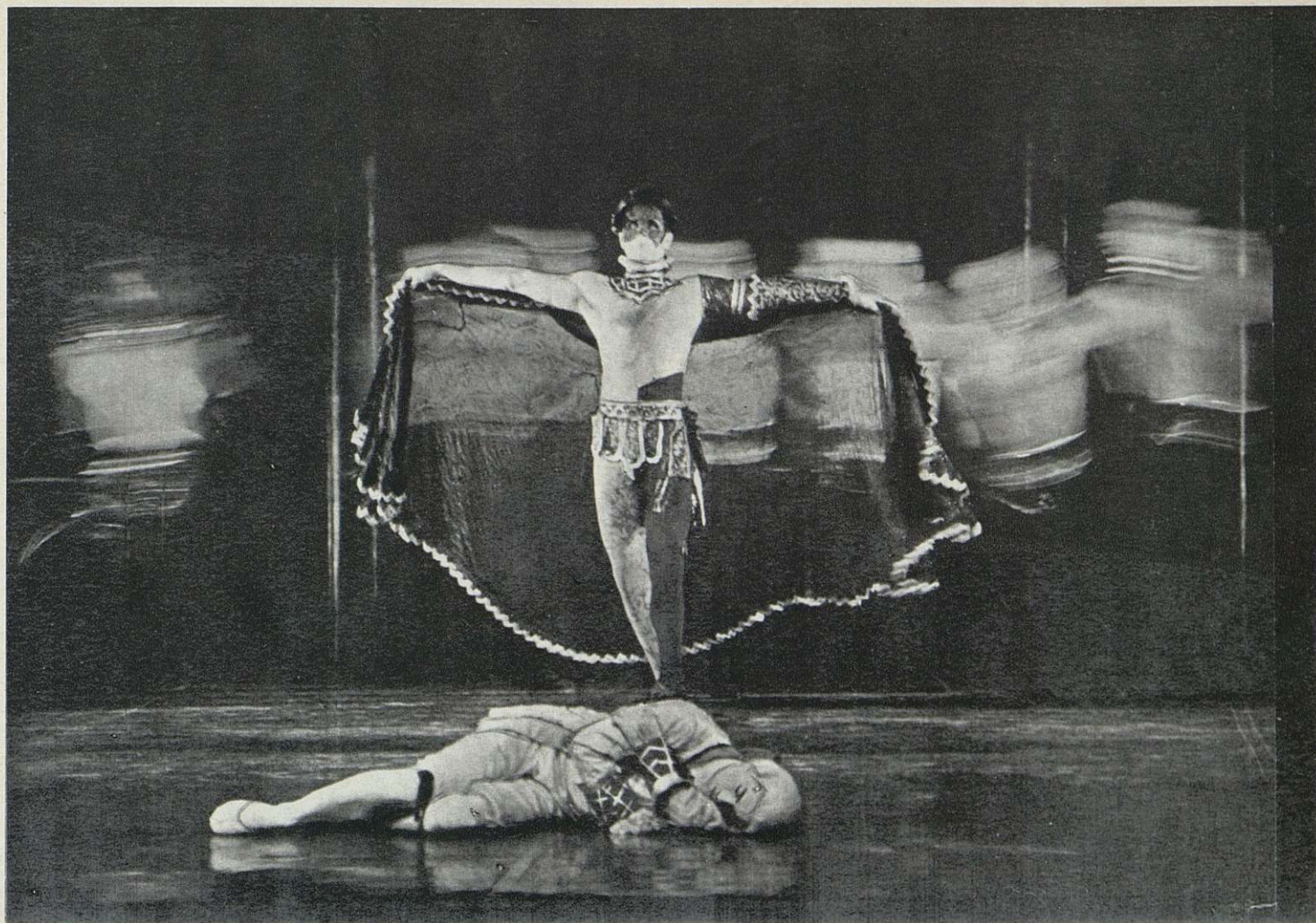
Гости из Лодзи, предложив нам столь объемную эстетическую программу своих поисков, показали и пути ее практического воплощения.

Сочетание классического исполнения произведений Мечислава Карловича с современными импровизациями на темы его музыки, многомерной философичной режиссерской концепции Адама Ханушкевича с современным видением выразительных возможностей человеческого тела Евой Выщиховска привело к рождению сценического полотна, где музыка знаменитого польского композитора «живет» как бы в двух измерениях: традиционно классическом и сегодняшнем, давая и зрительскому воображению импульс увидеть также в двух измерениях — настоящем и будущем — судьбу творческой личности.

Авторы определили жанр спектакля весьма своеобразно, назвав его «интерпретацией в двух частях». И, думается, здесь заложен точный смысл — мы действительно увидели сценическую интерпретацию музыкальных открытий Мечислава Карловича, интерпретацию сугубо индивидуальную, личную. Но своей объемом, глубиной, многомерностью она, в свою очередь, предоставляет широкий простор для плюрализма зрительских восприятий.

Затянув сценическое пространство гигантской сетью (сценография Зофии де Инес Левчук), постановщики «поместили» часть действия в ее ячейки, расширив и укрупнив, таким образом, его масштабы. Однако то, что происходит здесь, словно лишается «земного притяжения», конкретности эмоций, состояний, поступков, становясь как бы их отвлеченным знаковым отображением. Полифония происходящего на горизонтальной плоскости (на планшете сцены) и на вертикальной (на сетке) представляет своего рода образным воплощением судьбы человека, который в обыденной жизни связан с окружающими его людьми, со средой, где он обитает, многочисленными и разнообразными нитями взаимоотношений. Обрывать их трудно, подчас мучительно больно, этот процесс сопровождается острыми трагическими переживаниями. И героиня спек-

ГАСТРОЛИ



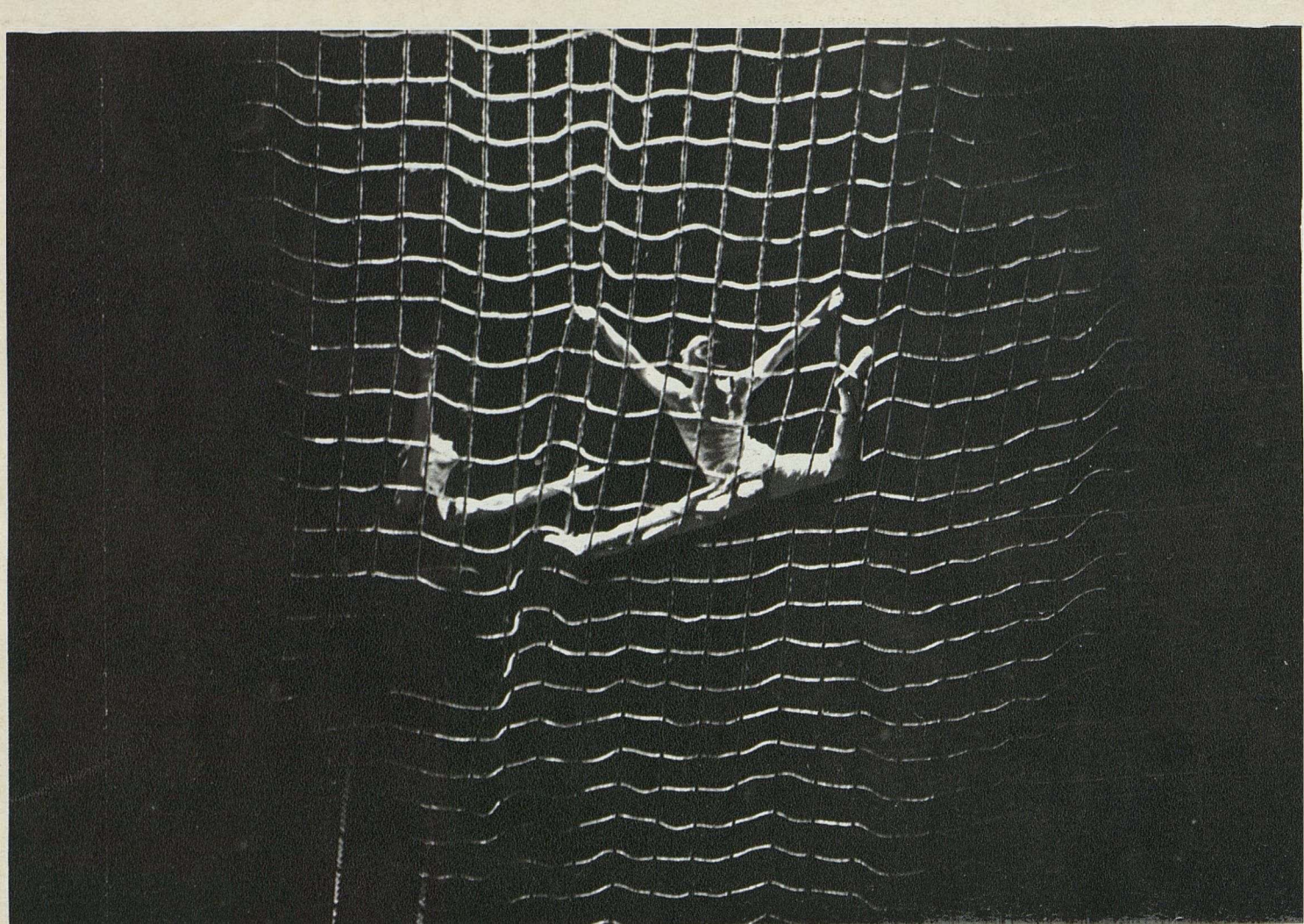
такля, силой обстоятельств оказавшаяся в такой драматической ситуации, выбирает наиболее приемлемый для себя способ расторжения жизненных связей — уход в монастырь. Расставаясь с мирской жизнью, полной обид и разочарований, артистка словно погружается в однообразно движущуюся толпу монахинь. Ее земной след исчезает в этой монотонной массе унылых фигур. А в то же время на наших глазах рождается новая артистическая биография: юная танцовщица упорно карабкается по «сетям» жизни, прокладывая себе путь наверх... Искусство вечно — говорят нам авторы. Завершая разговор о спектакле «Карлович», хотелось бы отметить культуру его исполнителей — и музыкантов, и танцовщиков.

В отличие от «Карловича» спектакль «Вольфганг Амадей» предлагает нам музыку великого Моцарта в ее чистом виде (музыкальный руководитель и дирижер Ева Михник), но, тем не менее, ее пластическое осмысление постановщиком балета Граем Вередоном весьма и весьма многозначно — в одном и том же сочинении он одновременно может услышать и пронзительную лирическую интонацию, и злую иронию, как это случилось, в частности, в сцене объяснения Вольфганга Амадея с Констанцией и идущем одновременно «единоборстве» Леопольда Моцарта, старающегося помешать влюбленным, и мадам Вебер... В этом камерном балете перед глазами зрителя разворачивается картина сложного пути «солнечного» Моцарта, пути, на котором были потери, разочарования, одиночество, стремление восстановить порванные связи с миром, вступить в контакт с масонами... Образно решенные хореографические эпизоды жизни Вольфганга Амадея «вычитываются» Граем Вередоном из музыки великого композитора, давая нам возможность увидеть его судьбу в контексте созданных им произведений. Постановщик словно бы импровизирует «на темы Моцарта», сочетая элементы строгой академической неоклассики с жеманством манер XVIII века, с современной «жесткостью» гротеска, и приглашает импровизировать актеров, давая им в руки «играющие» плащи, маски, трости, веера... В результате — традиционные балетные структуры (вариации-монологи, дуэты,

Сцена из балета «Вольфганг Амадей». В роли Амадея — Кшиштоф СТАРЧЕВСКИ, Вестника смерти — Роман КОМАССА.

трио, квартеты, другие ансамбли) и формы их взаимодействия оказываются драматургически переосмысленными, помогают исполнителям «говорить» со зрителями образным, точным языком. И участники спектакля — Чеслав Бильски (Леопольд Моцарт), Роман Комасса (Вестник смерти), Ева Выциховска (Мать), Гражина Поплавска (Констанция), Доброслава Возняк (мадам Вебер) успешно реализовали замысел хореографа. Отдельно хочется сказать о Кшиштофе Старчевски, выступившем в заглавной партии. Характер Вольфганга Амадея — единственный в спектакле, показанный в процессе становления, развития. И, думается, Старчевски справился с поставленной перед ним задачей — мы видим его Вольфганга Амадея и жизнерадостным, солнечным мальчиком, и юношей, пылливо познающим окружающий мир, и человеком угасшим, утратившим связи с жизнью, с людьми... Сценическая история завершается смертью героя, и могильщики в своих черных плащах, как зловещие, мрачные птицы, кружат над его телом. Драматургическая логика повествования диктовала здесь хореографу поставить точку. Однако действие продолжалось — на сцену вышли юноши и девушки в современных балетных костюмах с тем, чтобы продемонстрировать динамичный спортивный танец, который никак не связывался с только что происшедшей на наших глазах гибелью таланта.

Если в спектакле «Карлович», как уже говорилось выше, музыка в своем сценическом воплощении «живет» как бы в двух ипостасях, если «Вольфганг Амадей» погружает наше восприятие в безбрежную стихию подлинной моцартовской музыки, то лодзинская транскрипция «Фауста» вводит нас в мир современной рок-музыки, которую предлагает зрителю ганноверская группа «Shade». И автор сценической композиции Ева Выциховска чутко вслушивается в ее звучание, создавая ей свой пластический эквивалент. Наверное, поэтому столь парадоксальны решения балетмейстера, требующие от интерпретаторов незаурядного дара импровизации. И надо сказать, хореографические концепции, построенные на многослойном фундаменте современной пластики, помогают актерам вос-



создать на сцене эту атмосферу живого игрового действия, в котором каждый участник существует по законам народных игрищ. Наиболее органично ощущают себя в этой стихии Ева Выциховска (Мефиста), Чеслав Бильски (Фауст), Ярослав Бернацки (Мефистофель).

К сказанному добавлю, что более подробно свое мнение об идее спектакля «Фауст», о структуре, исполнении мне пришлось высказать в корреспонденции «Человек — в современном мире», которая опубликована в № 5 журнала «Советский балет» за 1989 год.

Определить жанр музыкального представления «Соната Вельзевула» трудно — это и не опера, в ее так сказать, чистом виде, и не оперетта, и не мюзикл, хотя их свойства этот спектакль в известной мере впитал, но несомненно одно — это сценическое произведение принадлежит музыкальному театру и требует от интерпретаторов и совершенного вокала, и выразительной и точной пластики.

«Соната Вельзевула» написана композитором Эдвардом Богуславским (он же — автор либретто) по мотивам произведения выдающегося деятеля польской литературы Станислава Игнация Виткевича. Музыкальный руководитель постановки и дирижер Казимеж Криза, режиссер Богдан Гуссаковский, хореография Евы Выциховска, сценографы — Ян Полевка, Тадеуш Паул. Спектакль воспринимается как фантазмагория, где эпизоды реальной жизни чередуются с самой невероятной фантастикой. Вместе с тем в представлении явственно ощущаются пародийные интонации, что тонко передают исполнители Мацией Виткевич (Вельзевул), Ежи Вольняк (Иштван) и их коллеги, создавшие на сцене живой и естественный актерский ансамбль.

Сцена из спектакля-интерпретации «Карлович».

Фото Д. Куликова

ПОСВЯЩЕНИЕ АННЕ ФРАНК

Репертуар Ольденбургского государственного театра, чья балетная группа недавно выступала в Москве, весьма многогранен — на его сцене оперы соседствуют с опереттами, балеты с драматическими спектаклями... Советских зрителей гости из Федеративной Республики Германии познакомили с двумя своими хореографическими постановками — «Памятник» и «Посвящение Анне Франк».

«Памятник» в переводе на немецкий звучит «Denkmal», так же звучит и другое словосочетание «denk mal», но смысл у него иной — приглашение (или приказание) подумать. На это одинаковое звучание двух разных по значению слов, как представляется, и опиралась хореограф Ольденбургского театра Ингрид Коллет, предлагая зрителям поразмышлять над ее концепцией антивоенной темы (на музыку Георга Лигети и Эдварда Эльгара): юноши гибнут на войне, им сооружают памятники, к подножию которых дети приносят цветы, а пролетят годы, и эти малыши пойдут той же дорогой крови и смерти... Но люди должны жить, значит, нельзя допустить новых военных столкновений, надо бороться за устранение их причин. К сожалению, иллюстративно-плакатный характер сцени-

ческого решения снизил впечатление от показанного сочинения Ингрид Коллет, весьма ограничил возможности его воздействия на зрительское восприятие.

В основу другого антивоенного полотна Ингрид Коллет «Посвящение Анне Франк» (на музыку Криса Джеррета) положен широко известный «Дневник Анны Франк». Балетмейстер, используя многозначные возможности так называемой современной пластики, чья лексическая система включает элементы национального танца, мотивы современной бальной хореографии, некоторые приемы классического танца, язык бытовых движений человека, стремится воссоздать на сцене один из трагических эпизодов минувшей войны. Несколько еврейских семей скрываются от фашистских ищеек. Жизнь этих людей, которые находятся под постоянным давлением пресса страха и безысходности, их взаимоотношения, эмоциональные состояния постановщик исследует с поистине хирургической беспощадностью. Ингрид Коллет помогает нам увидеть, как в столь унижительных для достоинства человека условиях трансформируется его личность — у одних отчаяние сменяется ненавистью к окружающим, у других умирает надежда и остается лишь тупое безразличие, в мелочных пустых заботах погрязают третьи... «Связав» героев в начале спектакля бодрым, жизнеутрачивающим танцем, балетмейстер показывает, как рвутся привычные контакты, как растет непонимание. Слово тени, бродят эти люди по сцене, но их кажущиеся беспорядочными перемещения, бессельные, на первый взгляд, жесты, позы складываются, в конце концов, в целостную картину, помогая нам ощутить ту гнетущую атмосферу тревоги, ожидания беды, ужаса перед грядущей гибелью, в которой существуют участники спектакля. И как светлый луч в этом мрачном мире возникает образ Анны Франк, пришедшей словно из другой, забытой героини жизни с ее романтическими грезами, первым полудетским чувством, с упрямой верой в добро... Такой и показывает нам свою Анну Франк Хейди Мильтц.

Финал спектакля трагичен. Люди, отправляясь в свой последний путь, снимают с себя и бросают в кучу свою одежду. Последней уходит от нас Анна Франк... На сцене остается лишь большая гора ненужных теперь погибшим вещей. Так балетмейстер, создав на сцене этот необычный памятник (Denkmal), снова призывает нас подумать (denk mal) — сколько юных жизней поглотила война.

Г. ВИКТОРОВА



Хейди МИЛЬЦ в спектакле «Посвящение Анне Франк».

Фото Д. Куликова

ГАСТРОЛИ

СИМФОНИЯ КРАСОК

«Фольклорный балет Мексики» — так «представлялись» нам наши гости. Во главе этого единственного в своем роде мексиканского коллектива стоит его основатель, бессменный художественный руководитель и хореограф Амалия Эрнандес.

Еще в восьмилетнем возрасте она объявила родителям о своем призвании стать танцовщицей. Поначалу это желание девочки не встретило понимания у ее отца, зажиточного землевладельца-промышленника, бывшего некоторое время сенатором. Но юная Амалия не унималась, и отец был вынужден уступить — он создал для нее частную балетную студию, куда пригласил известных педагогов из Европы, Америки, Аргентины. Со временем Амалия сама становится педагогом и хореографом в Мексиканском национальном институте изящных искусств.

Однако каноны классического балета, движения и ритмы современного танца неслишком увлекали ее. С юных лет ей более всего хотелось исполнять и воссоздавать для сцены образцы национальной хореографии. На ранчо своего отца она постоянно слышала песни, видела танцы крестьян. Ее захватывала ликующая, искрометная сафра (праздник урожая сахарного тростника), поражала музыка народных умельцев, играющих на домашних самодельных гитарах, ошеломляло удивительное мастерство молодых сельских плесунов. Во всем этом была Мексика, душа мексиканского народа, его характер!

Искусство крестьян глубоко волновало Амалию, будило воображение и, наконец, заронило мечту сделать его достоянием людей всего мира. В 1952 году Амалия Эрнандес основала ансамбль народного танца, в состав которого вошла группа ее учеников из института изящных искусств. Начинание поддержал Эмилио Азкарага — директор мексиканского телевидения, где артистка создала ряд программ, основанных на национальном фольклоре. Телезрители приняли их с энтузиазмом.

Небольшая поначалу, танцевальная группа получает статус Государственного ансамбля. Начинаются гастроли в Канаде, на Кубе, в Соединенных Штатах Америки. Коллектив участвует в Пан-американских играх в Чикаго и всюду — неизменный успех. Вскоре он становится национальной балетной труппой в рамках института изящных искусств, народное искусство Мексики безоговорочно покоряет американский континент.

В мае 1961 года балет Амалии Эрнандес был направлен мексиканским правительством в Париж на фестиваль Театра наций. В этом фестивале принимали участие крупные известные балетные силы из Советского Союза, Англии, Италии, Франции, Японии и других стран. Именно здесь балет Амалии Эрнандес обрел мировую славу и получил первый приз...

Сейчас фольклорный балет Мексики имеет в своем составе пять хореографических трупп разного профиля и четырехгодичную школу. Ее студенты (их 150 человек) изучают классический танец, танец модерн, фольклорный танец. В зависимости от склонности, способности, природных данных выпускники зачисляются в один из этих пяти коллективов.

В нашей стране этот замечательный коллектив впервые выступал в 1965 году. И вот недавно мы вновь восхищались его щедрым ярким искусством на сцене Кремлевского Дворца съездов.

Культура Мексики вобрала в себя на протяжении веков культуры многих древних цивилизаций и народов. Это культура ольмексов, майя, запотексов, тольтексов, ацтексов и других индейских племен. Это культура завоевателей-конкистадоров, выходцев из Андалусии, Арагона, Валенсии, Каталонии, Кастилии и других самобытных областей и провинций Испании. Это культура французов — жителей разных областей своей страны с их национальными традициями, американцев и рабонегров, которые ввозились в Мексику из всех частей огромного африканского континента. Взаимопроникновение, взаимовлияние всех этих культур и сформировало богатейшую художественную культуру современной Мексики. Об этом и рассказали нам произведения, составляющие программу «Фольклорного балета Мексики».

Генеральный директор и хореограф Амалия Эрнандес, создавая свои постановки, работает прежде всего как ученый-исследователь, особенно когда это касается возрождения искусства давно ушедших поколений. Она скрупулезно изучает исторические материалы в музеях, обращается к исследованиям археологов, антропологов, ко многим другим источникам, спо-

собным пролить свет на бытие и творчество древних обитателей Мексики, не говоря уже о всестороннем изучении живого фольклора. В аспекте ее внимания, к примеру, древнейшая ольмекская культура. Она зародилась за два тысячелетия до открытия Колумбом Америки. Амалия Эрнандес по материалам раскопок создала композицию под названием «Лос Ольмекас де Табаско» — ритуальный танец древних жителей Табаско. В изобразительном искусстве ольмекской культуры человеку нередко придаются черты ягуара, что связано с мифом о происхождении прапродителя племени от ягуара и женщины. Ягуар для ольмеков был божеством, они верили, что он укрывает на ночь землю своим плащом, усыпанным звездами. Ритуал состоит в том, что охотники ищут бога Ягуара в мексиканских лесах, а когда находят — не убивают его, а приносят в храм. Это действо составляют три танца: приготовление к охоте, охота, поклонение богу Ягуару.

...В темно-синем лунном свете, имитирующем мрак леса, мы различаем мужчин в своеобразных шлемах на голове, в обтягивающих торс коротких одеждах. На шлемах и на груди у всех одинаковые эмблемы — очевидно, знак племени. На ногах чуть выше щиколотки и до колен — краги той же фактуры, что и одежда. Обнаженными остаются ноги от бедра до колен, стопы без обуви. Таковы ольмекские охотники. В их пластике одновременно и точность жеста, и ловкость, и осторожная вкрадчивость. Наконец, пятнистый ягуар пойман. Он распластался на земле, а вокруг него застыли, воздев вверх руки, в истовом поклонении охотники. Все их действия вокруг лежащего ягуара окутаны таинственной атмосферой загадочности и фанатической веры в святость их деяния...

Постановки Амалии Эрнандес на редкость театральны, в самом прямом смысле слова. Каждая — целостный законченный спектакль, отмеченный гармоническим единством всех его компонентов, высоким вкусом. Здесь все подчинено замыслу хореографа, который стремится предельно ярко выявить артистическую природу души мексиканского народа. Ее работу дополняет и сценография (Робин Бонд, Луис Аламинос, Хосе Г. Росас), и свет (Луиза Гутман, Эдмундо Арегуин), и, конечно, музыка и песня (Педро Муньос, Армандо Заяс).

Свое представление гости начинали с «Гуелагуетца» — своеобразного приветствия, состоящего из двух традиционных танцев. В «Танце пера» образ павлиньего пера присутствовал не только в головных уборах, аксессуарах, но и в решении самой композиции, легкой, летящей, как перо, и в столь же легких.

изящных движениях босых ног, в прозрачных шарфиках в руках девушек.

Второй танец — тяжеловато-ритмичный «Запотекс», исполнялся в своеобразных головных уборах, которые и теперь носят потомки запотеков. Когда-то оба эти танца были ритуальными.

Многочасочен «Чиapas», названный как местность, где живут люди, особенно преданные крестьянскому труду. Они существуют, как у них говорят, «от земли и для земли». Здесь красивые маленькие фермы неподалеку от гудящего океана, а образ жизни человека, как и образ окружающей природы, находит отражение в их проникновенном искусстве, в танцах, то интимно-лирических, то бравурно-темпераментных, то наполненных юмором. Это «Платочек», Чиапасский вальс, Эл Алкабаран, Эл Пири, Ла Марунха, Эл Чачито, Эл Раскапетате. И снова — несказанное богатство красок в костюмах.

«Веракрус» — здесь сплелись песни и ритмы испанцев и индейцев. Сапатеадо, Тилинго-Линго, Како, Ла бамба. В этом танце восхищает виртуозная игра танцовщиц со своими широченными, украшенными оборками, белыми, словно пена, легкими платьями. Танцуя, они берутся за подол с необъяснимой ловкостью и изяществом, как бы «наматывают» юбку на широко раскрытые руки, все время неувлимо меняя положения и рисунок движений рук. Невозможно передать словами красоту этого грациозного зрелища!

Завершал программу «Фольклорный балет Мексики» композицией «Халиско» — так называется штат в регионе Харос, где в прошлом веке начала формироваться мексиканская нация. Фольклор здешних жителей отличается радостным восприятием жизни, что проявилось в мелодичной музыке, темпераментных танцах, знаменитом Сапатеадо, многоцветных костюмах. Все это мы увидели в праздничной круговерти финальной фиесты с ее пиршеством красок, стрелами серпантина, летящими в зрительный зал, как бы увлекая всех, в нем присутствующих в свой круг веселья и ликования...

«Фольклорный балет Мексики» отличается особым умением захватить своим искусством зрителей и особым, неповторимым колоритом. Колоритом не только красок, но и музыки, и танца. По словам Б. М. Кустодиева, колорит — это оркестр красок. Такой полнозвучный оркестр звучит в спектакле наших гостей.

Фрагмент представления труппы «Фольклорный балет Мексики».

Фото Д. Куликова

Александра ЧИЖОВА,
заслуженный деятель искусств РСФСР





ГАСТРОЛИ



Два из шестнадцати танцев, показанных в Москве артистами японского ансамбля «Вараби-дза».

ОТКРОВЕНИЯ ЯПОНСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Японский фольклорный хореографический ансамбль «Вараби-дза», гастролствовавший в СССР весной минувшего года, привез с собой программу, познакомившую нашего зрителя с истоками классического японского театрального искусства.

Большая часть показанных танцев представляла собой традиционные обрядово-игровые действия, сложившиеся в японской деревне в незапамятные времена. Древние танцы-заклинания были призваны умиловить богов, вымолить хороший улов рыбы или вырастить богатый урожай риса. В них участвовали все жители деревни, если не в качестве исполнителей, то активно подбадривая танцовщиков и музыкантов одобрительными хлопками и выкриками. Веками эстетизировалась исполнительская манера, вырабатывались канонические представления о красоте зрелища, и, наконец, сложились народные танцевальные жанры, которые легли в основу широко известных за пределами Японии самобытных сценических форм — театров Но и Кабуки.

Созданный почти сорок лет назад (в 1951 году), ансамбль «Вараби-дза» ставит своей целью сохранение и изучение народных танцев и песен всех префектур Японии. С 1975 года «Вараби-дза» существует как культурный и просветительский центр японского фольклора. Здесь построено для выступлений ансамбля стационарное здание, созданы условия для приема и обучения учеников, желающих принять участие в движении «Вараби-дза».

В деятельности фольклорного ансамбля «Вараби-дза» участвуют около трехсот человек (включая детей). Три группы (большая, средняя и малая) дают ежегодно почти пятьсот представлений, которые посещают около полумиллиона человек — такова широта популяризаторской миссии коллектива.

В турне по Советскому Союзу отправилась лишь хореографическая группа ансамбля с музыкальным сопровождением в составе около сорока человек. Мы смогли увидеть шестнадцать танцев, отражающих все многообразие тематики и национальных хореографических направлений. В репертуаре «Вараби-дза» содержатся также произведения, адресующие аудиторию непосредственно к современной проблематике.

Наиболее красочную и многочисленную группу в концертной программе составляли танцы, возрождающие на сцене древние обряды-заклинания. Они включают в себя движения, имитирующие различные трудовые процессы — ловлю рыбы, посадку риса и т. д. Содержание этих танцев не нуждалось в пояснении. Завораживали четкий ритм, слаженность движений, молодая энергия исполнителей, красочность оформления. Эстетическая трактовка действия, специфическая национальная стилистика пластики явственно ощущалась в характере движений, в колористическом и орнаментальном оформлении костюмов, в решении мизансцен.

Представление началось с мужского дуэта на барабанах. Барабанам в Японии приписывали магический смысл — старинные гигантские барабаны символизировали собой плодоносящее поле. Силуэты барабанщиков в ярких черно-белых куртках — хаппи появились из темноты и, внезапно освещенные ярким лучом прожектора, включились в игру. Их движения были до того стремительны, что возникло ощущение, будто ударяют они по барабану не колотушками, а огромными бамбуковыми веерами, которые в японских представлениях символизируют и мотыгу, и меч, и росток риса, и ветку вишни. Почти неподвижные фигуры воспринимались на фоне ничем не заполненного пространства причудливыми, резко очерченными силуэтами. Композиция, образованная двумя исполнителями и огромным старинным барабаном, была развернута в одной плоскости, под некоторым углом к краю сцены. Это одна из отличительных особенностей японского танца.

Во всех коллективных танцах можно было увидеть, что движение отдельных групп исполнителей четко ориентировано в пространстве, в единой плоскости. Все представление напоминало внезапно ожившую традиционную гравюру. А так как истоки японской эстетики, канонических представлений о красоте

кроются в древних обрядах, то понимаешь, как развивались во времени и канонизировались традиции народного искусства. Древние земледельческие обряды исполнялись на пустом клочке земли. Яркие костюмы, четкие силуэты и были декоративным началом старинных зрелищ. Все это ярко проявилось во всех показанных во время гастролей танцах.

Танец «Софурэн» появился в Кумидзакэ более четырехсот лет тому назад. Четыре женщины, одетые в лиловые с серым и фиолетовым кимоно, скорбят о мужьях, которые погибли на войне. Покрой кимоно и правила его ношения определяют характер пластики исполнительниц. Ноги в коленях у них стянуты одеждой, поэтому резкие, энергичные движения невозможны. Танцовщицы передвигаются, используя так называемый «скользящий шаг», вытянувшись в цепочку, одна за другой. Направление их перемещений по сцене постоянно меняется, но цепочка не разрывается. В конце концов начинает казаться, что это вереница птиц, которые не находят себе пристанища. Широкие концы рукавов кимоно слегка покачиваются в такт их движениям, а печальная мелодия флейты усиливает ощущения безысходной грусти, щемящей тоски.

Совсем иного характера танец «Торимаи». Он рассказывает о любви мужа и жены. Стилизованные головные уборы артистов, одетых в национальные костюмы, напоминают изображения петуха и курицы. В этом заключена двойная символика танца. Дело в том, что курица и петух олицетворяют в этой стране мир и любовь. Легенда рассказывает, что когда-то священный барабан предупреждал людей своим гулом о приближении врагов. Одно время он долго безмолвствовал, и люди решили узнать, не похищен ли священный барабан. Но когда они подошли к тому месту, где он хранился, то увидели, что курица и петух построили гнездо на барабане, сочтя его самым безопасным местом для своего потомства. С той поры курица и петух стали символом мирной жизни и согласия. В танце присутствуют элементы пантомимы, помогающие познакомить зрителей с самыми разными эпизодами из жизни японской семьи.

Танец «Мамидоума» заимствован на острове Окинава. Но в любом уголке Японии сохранились подобные танцы, повествующие о работе на рисовом поле. Одни из них называются «полевые игры», другие — «праздество рисовой посадки» или «пляски обработки поля», но все они воплощают древние земледельческие обряды. На зрителя танец «Мамидоума» произвел впечатление веселой жанровой сценки, рассказывающей о посадке риса, в которой участвуют старые и молодые. Старичок со

старушкой кажутся комическими персонажами, передвигающимися нарочито немощно, по-стариковски. В конце танца старушка заставляет старичка принести дань полю — вылить сакэ на посадки риса, но он сначала отпивает сам... Исполнители ролей стариков — в масках. Для непосвященных объясним, что на самом деле «окина» — старец и «омина» — старуха символизируют собой Тародзи и Ясумэ, именно они главные действующие лица этой картинки. Некогда, в старину, «окина» представлял собой хозяина поля, покровителя урожая. Позднее к нему присоединяется «омина» — вместе они символизируют общину, семью. По действующим лицам этой маленькой хорео-песни можно судить о времени ее появления, вернее — о времени канонизации соответствующих танцевальных движений. В костюмах девушек-крестьянок сочетаются магические цвета — белый и красный. На белых кимоно выделяются красные шнуры — тасука, которыми подвязывают рукава рабочей одежды во время работы. Вообще, надо сказать, что некоторые элементы костюма народных танцев «Вараби-дза» заимствованы в театральном искусстве Японии. Так, к примеру, в театре Кабуки сидел песца «Рокасэн», героиня которой, изображая знатную даму в двенадцати кимоно, одетых одно на другое, еще и повязана шнуром-тасуки, нужным во время полевых работ. Это порождает комическую ситуацию, вызывает смех в зале. В танцевальном искусстве Японии костюм имеет большое значение. Особенности кроя кимоно полностью скрывают человеческую фигуру, не дают возможности продемонстрировать красоту человеческого тела, более того — кимоно должно скрывать руки и ноги, и потому такое значение придается «движущимся» частям одежды — рукавам, подолу. Они как бы подчеркивают медленные плавные движения человеческих фигур. Кимоно — просторная одежда без застежек, с рукавами, всегда достигающими запястья. Оно драпировается на теле и закрепляется поясом-оби — широким у женщин и узким у мужчин. Рукав кимоно — это прямоугольный кусок ткани, сложенный вдвое. Лишняя длина такого рукава свешивается вниз с опущенной или поднятой руки. Это полотнище подчиняется темпу движения танцовщиков и танцовщиц, игрой цветочных пятен орнамента аккомпанирует их движениям.

Иное дело — традиционная крестьянская одежда. Она тоже скроена по принципу кимоно, но рукава закреплены цветными шнурами. Полы подогнуты или их вообще нет, так как кимоно заменено курткой-хаппи. На ногах и руках матерчатые гетры и наручьи, защищающие крестьян от укусов пиявок во время работы на рисовых чеках, полужатопленных водой. Голову повязывают полотенцем «танугуи», которое давным-давно превратилось в декоративную повязку. Движения ничем не стеснены, можно

ГАСТРОЛИ



от души веселиться, совершать резкие прыжки и быстро кружиться...

Но не только древними источниками обогащается жизнь современного японского фольклора. Он впитывает в себя и завоевания национальной культуры позднейших эпох, и даже последнего времени. К примеру, как очень поучительный и органичный воспринимался опыт японских художников танца, который они продемонстрировали в номере «Моми дайко» (мужская группа на барабанах). Танец повествовал о радости по случаю большого улова рыбы, древний плясовой ритуал освещался новым философским смыслом, поскольку в оформлении костюмов использовались приемы, заимствованные из знаменитой «Волны» художника XIX века Хокусаэ...

Как уже говорилось, ансамбль «Вараби-дза» обращается и к современной тематике. Ее отображает мужской сольный танец «Госин-но мари» с острова Окинава. Введенные в его пластическую ткань элементы каратэ призваны передать решимость и готовность к борьбе жителей острова, их стремление к свободе. Так как представление о каратэ достаточно хорошо известно советской аудитории, этот танец был тепло принят зрителями, удивившими его энергией и напором.

Музыка, пение и танец неотделимы друг от друга в фольклорных формах искусства. Рассказывая о характере сценического движения и декоративном решении костюмов, нельзя не отметить значения музыки в представлениях ансамбля «Вараби-дза». Музыкальное сопровождение, которое складывается из звучания народных инструментов, позволяет достичь высокого эмоционального накала, подчеркнуть наиболее выразительные эпизоды показываемого действия. Оркестр составляют несколько видов барабанов, японская флейта, кото и сямисэн. Особый инструмент — металлический диск, по которому ударяют палочкой, напоминающей барабанную колотушку. Это разновидность «сасара» — деревянной колотушки, которой когда-то распугивали птиц, охраняя поле.

Все формы сценического действия — музыка, танец и пение — органично спаяны в искусстве ансамбля «Вараби-дза» в единое целое. Высокий профессионализм его участников, непосредственность в выражении чувств, глубокое и тонкое понимание национального фольклора помогло им познакомить нас с традициями художественного мышления своего народа, восходящими к глубокой древности и пронизывающими все пласты японской культуры.

Раиса КИРСАНОВА

Музыка, пение, танец органично спаяны в искусстве японских артистов.

Фото А. Степанова



«МОИ РАЗДУМЬЯ Я ПРИНОШУ НА СЦЕНУ»

В Перми, Ленинграде, Москве прошли гастрольные танцевальные труппы «Поппо и группа «Икс» из Нью-Йорка. Поппо Ширази, художественный руководитель коллектива и его ведущий солист, родился в Японии. Он не получил специального хореографического образования и начал танцевать лишь в двадцать три года. Предметами его интересов были и остаются живопись, изобразительное искусство. В танце он видит средство совершенствования самого себя: «Мой танец меняется от места выступления, от моего внутреннего состояния. В танце отражается философия жизни. Я танцую, совершая любые бытовые действия, и тогда, когда разговариваю. Мое тело движется за словом. Слово приобретает очертания».

На гастрольях в СССР группа «Икс» показала представление под названием «Новая Модель Вселенной». В нем занято тринадцать танцовщиков. Только пять из них составляют постоянное ядро труппы Поппо Ширази, остальные набираются им для каждой новой постановки. «В труппе работают люди разных национальностей. Среди них я — единственный японец, — говорит руководитель коллектива. — Я ощущаю, как в моей пластике проявляется национальный склад моего народа. Другие исполнители не столь привержены традиции и более естественны в своих движениях: в них отражается современная городская пластика».

В течение года труппа выпускает два спектакля. Поппо Ширази объясняет это так: «Во-первых, время представлений совпадает с моим духовным циклом, в течение которого я чувствую происходящие во мне перемены, подобные смене времен года. Во-вторых, мы вынуждены в остальное время зарабатывать деньги на постановки». Оказывается, Поппо — плотник высокой квалификации, о своей профессии он не забывает в перерывах между хореографическими занятиями. Свою работу по созданию спектаклей Поппо Ширази называет духовной, потому приезд в СССР в пору перемен считает для себя необычайно важным делом.

«Новая Модель Вселенной», которую увидели советские зрители, является частью постановки «Вечное движение» с проблемой «гибрида внутреннего духа, состояния и влияния извне», по словам автора. Сцены спектакля носят обобщающий философский характер и потому не поддаются однозначному восприятию. В цепи образов-символов, образов-аллегорий, образов-метафор можно усматривать попытку воссоздания и модели человеческого общества, и модели мироздания, и модели Вселенной.

Оригинальная эстетика Поппо Ширази включает в себя, кроме самостоятельно разработанной формы «буто», театральные символы и строгую драматургическую структуру, характерные для традиционного японского театра Но, аскетический подход к жизни, напоминающий практику дзен-буддийских монахов, и элементы «панк-рока». Танец «буто» возник в Японии в конце пятидесятих годов. Своим рождением он обязан атмосфере, создавшейся после атомных взрывов в Хиросиме и Нагасаки, когда вся мировая культура, все традиционные ценности были поставлены под сомнение. «Буто» — это не только специфическая техника движения. Это еще и дисциплина монашеского ордена, соединенная с приемами древнего священного японского жанра и традициями театра Но и Кабуки, в сочетании с авангардными формами.

«Сверхзадача представления, — по словам хореографа, — показать эклектику современной культуры, современного бытия, все усложняющийся духовный мир, возникновение новых явлений, в том числе компьютерной музыки».

Видимо, в основу «Новой Модели Вселенной» положена философская концепция о постоянном творении материи из ничего. В полной тишине и неподвижности мрачного пространства начинается перемещение четырех обнаженных тел из угла в угол медленным монотонным ползущим движением. В программе сказано: «Танцоры находятся в эмбриональном состоянии, из которого они выходят». Не означает ли сменявшая их скульптурная группа выход из этого состояния? Каждая поза составляющих ее фигур неопределенна по смыслу, будто случай-

на. Композиция уподоблена хаосу. Позы трансформируются почти неуловимо для глаз. Но постепенно в них появляется более определенное эмоциональное выражение или действие. Кажется, будто всепоглощающая тишина ширится, обретает немислимые объемы и, наконец, «лопается», не выдерживая внутреннего напряжения. Из нее вырывается музыка. Она подобна свободному парению птицы, выпущенной на волю.

Одинокая фигура появляется из темноты. Существо начинает двигаться. Это шаман. «В моем танце важна концепция шаманизма. Я чувствую себя проводником энергии, идущей из космоса».

В желании исследовать окружающий нас мир автор спектакля рассматривает процессы природы не в их обособленности, а в их великой связи, ставит вопросы бытия и сознания. «В каждом из нас живет и бог, и дьявол, прекрасное соседствует с безобразным. Как в одном человеке, так и в целом мире уживаются ничтожное и значительное, — говорит он. — Когда этот баланс нарушается, магическая сила шамана притягивает энергию из тьмы пространства».

«В лунном свете два ангела играют в теннис» — так названа в программе одна из сцен представления. В ней можно усмотреть желание постановщика выразить категории беспечности, праздности, легкомыслия. Игра ангелов как бы уравнивает две одновременно разворачивающиеся на сцене картины, олицетворяющие добро и зло, красоту и уродство.

...На помосте принимает ванну девушка ослепительной близости. Нагая купальщица словно сошла с полотна эпохи итальянского Возрождения. Она прелестна в своей чистоте. И она сосуществует в одном мире с безобразной ведьмой, которая на другом помосте, покрытом черным покрывалом, играет чистейшими белыми яйцами.

В следующей сцене подростки танцуют технически сложный дуэт, построенный на сочетании танца «буто» с авангардом. В пластике молодых людей просматривается связь прошлого с будущим — с одной стороны, эклектика современной культуры — с другой, и как итог — показ жизни в сложном синтезе явлений. Эта сцена — еще один «кирпичик» в предлагаемой

Новой Модели Вселенной. Перед нами — люди одного поколения. Мы видим их разобщенность, занятость каждого самим собой, нежелание услышать друг друга. И это знамение их времени. Как символ далекого прошлого, возникает напоминание о «Видении розы» Михаила Фокина. Над головами молодых людей словно «проплывает» бутон розы: то проносятся кавалеры в классической поддержке балерину в белом одеянии. Здесь следует заметить, что представление посвящено Нижинскому. «Я обращен в будущее. Самое главное вдохновение приходит из будущего. Но существует момент связи прошлого с будущим. Для меня этот момент заключен в «Видении розы», образ которого создан Нижинским», — говорит Поппо Ширазиши.

Завершающая картина «Новой Модели Вселенной» — «Космический шторм несет ангелов в золотых шлемах». По ассоциации зрелище напоминает Бронзовый век, время значительного прогресса во всех областях жизни. Посредством метафоры в Модель Вселенной закладывается еще один «кирпич». В финале заняты все участники постановки. Их фигуры полностью покрыты бронзовой краской, в руках они держат брусья. В страстной экспрессии танца-действия заключена огромная созидательная сила. Огонь — как неперенный атрибут бронзолитейного дела — покоряется этой силе. Хаос сменяется гармонией. И как порождение гармонии Вселенной, возвышается вождь. Уж не Будда ли это? Пробужденный, просветленный (в буквальном смысле слова) проповедник нового учения. А может быть, это провозвестник грядущего Золотого века?

«Новую Модель Вселенной» можно рассматривать и как новую модель хореографического театра. В отказе от драматургического развития действия по событиям, в отказе от классического танца и сочинении им новой пластики, в синтезе выразительных средств пантомимы, хореографии, свето- и электронной музыки, в отказе от традиционных форм балетного спектакля, в поиске и новых подходах к постановке философских вопросов — конструкция «Новой Модели Вселенной» претендует на утверждение новаторских принципов в формировании самобытной эстетики театра Поппо Ширазиши, направление поисков которого подтверждает возможность вторжения хореографии в любую сферу жизни.

Ирина ВАРШАВСКАЯ

Фрагмент представления «Новая Модель Вселенной»

Фото С. Лидова



В этом пермском доме жил Сергей Павлович ДЯГИЛЕВ, о чем свидетельствует открытая здесь мемориальная доска.

Фото Д. Куликова

Дягилевские чтения

Сергей Дягилев бесспорно являет собой одну из самых великодушных фигур в истории русской культуры. И парадоксом — вполне впрочем закономерным в русле того отношения к своему культурному наследию, которое официально встало у нас до недавнего времени — выглядит тот факт, что в анналах отечественного искусства значения нет ни одной монографии, посвященной жизни и творчеству Дягилева. Между тем, зарубежная «дягилевiana» насчитывает уже более двухсот работ.

Возможно, именно этот факт стал одной из причин рожденья идеи о проведении регулярных научно-теоретических конференций, посвященных Сергею Павловичу Дягилеву (1879—1929). У истоков этого замечательного начинания стояли Пермская художественная галерея и кафедра истории искусства Уральского государственного университета. Почетным местом проведения Дягилевских чтений стала именно Пермь? В Перми прошли детские и юношеские годы Сер-

гея Павловича, когда формировался характер и складывались основы художественных пристрастий, и одна из основополагающих особенностей личности Дягилева, позволившая В. Гаевскому назвать его «урбанистом с усадебным складом сознания», определилась в том самом качестве именно потому, что под богатым петербургским (а затем и парижским) «культурным слоем» лежала питательная полоска пермской почвы.

Первые Дягилевские чтения состоялись в апреле 1987 года и запомнились всем присутствующим как настоящий праздник искусства и живой творческой мысли. Теоретическая часть сопровождалась прекрасной художественно-документальной выставкой, балетными и оперными спектаклями, концертами.

В мае 1989 года открылись вторые Дягилевские чтения: вопреки многочисленным трудностям, замечательная традиция была продолжена. На этот раз конференция «Сергей Дягилев XIX—XX века» проходила под юбилейным знаком восьмидесятилетия со дня открытия Русских сезонов. Основные организационные заботы взяла на себя Пермская художественная галерея. Членами оргкомитета стали также представители хореографического искусства «Арабеск», Пермского отделения фонда культуры, Пермского отделения Союза театральных деятелей РСФСР, Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского, Уральского государственного университета. В залах галереи вновь была открыта выставка, экспонаты

для которой предоставили Всесоюзное музейное объединение «Третьяковская галерея», Исторический музей, Русский музей, Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Пермский краеведческий музей, а также ряд других музеев, библиотек и коллекционеров. Спонсором вторых Дягилевских чтений стало Пермское научно-исследовательское учебно-производственное внедренческое объединение профориентации «Структура». Обществом любителей балета «Арабеск» был подготовлен специальный выпуск информационно-рекламного издания «Балет Урала», полностью посвященный С. П. Дягилеву. Участники конференции выступили с инициативой о создании в Перми Международного культурного центра имени Дягилева.

На заседаниях конференции выступили известные исследователи из Москвы, Ленинграда, Свердловска — балетоведы Е. Суриц (изложение ее доклада публикуется ниже), В. Гаевский, О. Петров, искусствоведы М. Пожарская, Г. Стернин, А. Кантор, С. Голынец, Н. Пицковская, музыковеды И. Нестьев, Л. Серебрякова, М. Мугинштейн. Широкой и неординарной мыслью отличались выступления пермяков В. Абашидзе и В. Альбинского. Получили слово и молодые искусствоведы. Два из их сообщений — Н. Барышевой и И. Склярской — мы также предлагаем вниманию читателей нашего журнала.

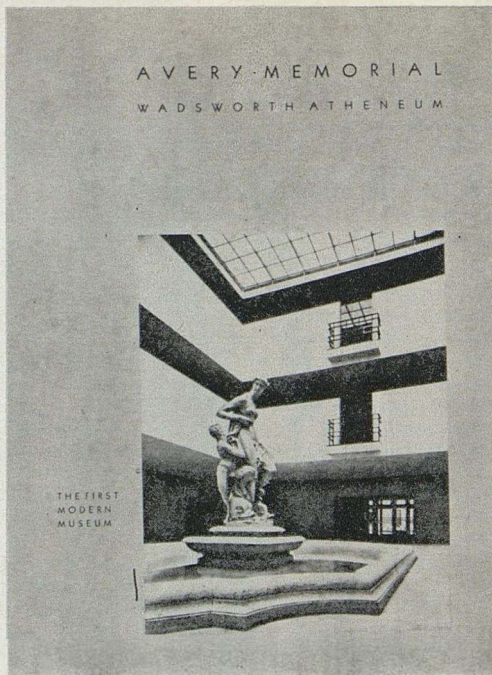


ЕЛИЗАВЕТА СУРИЦ,
кандидат искусствоведения
(Москва)

Материалы, связанные с балетной антрепризой Дягилева, находятся в разных странах. Как известно, много архивных материалов (в частности, архив Бориса Кохно) хранится в библиотеке Парижской оперы во Франции. Большое число эскизов декораций и костюмов, а также сами костюмы — в Англии, в музее Виктории и Альберта, в специальном музее костюма, в частных собраниях. Тем не менее, музеи Соединенных Штатов Америки также являются обладателями немалых ценностей. Некоторые из этих музеев мне удалось посетить.

Прежде всего хочу рассказать о нью-йоркской «Балетной коллекции» — хранилище, которое одновременно является и библиотекой, и музеем и входит в состав Театральной библиотеки (точнее, Библиотеки зрелищных искусств — Library of performing arts). Она в свою очередь считается частью Нью-Йоркской публичной библиотеки. «Балетная коллекция» существует немногим более сорока лет и все эти годы до самого недавнего времени ее возглавляла Женевиève Освальд, замечательная женщина, настоящий энтузиаст своего дела и крупный знаток истории балета (сейчас она носит звание почетного директора).

«Балетная коллекция» занимает этаж большого нового строения в Линкольн-центре, там же, где расположены Стейт театр, принадлежащий труппе Баланчина (Нью-Йорк Сити балле), новое помещение Метрополитен Опера, Джульбардская школа музыки и многие другие здания, имеющие отношение к музыкальному театру. «Балетная коллекция» имеет в своем составе книги, программы,



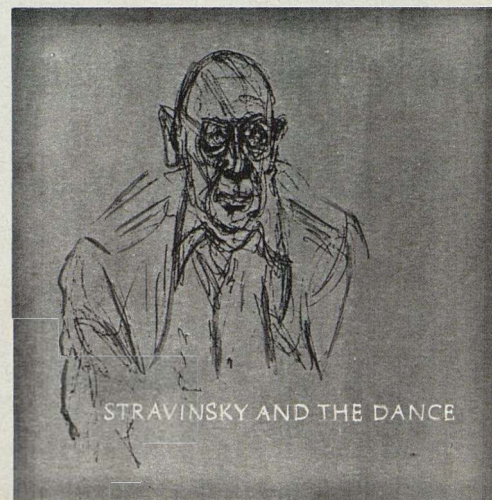
КОЛЛЕКЦИИ

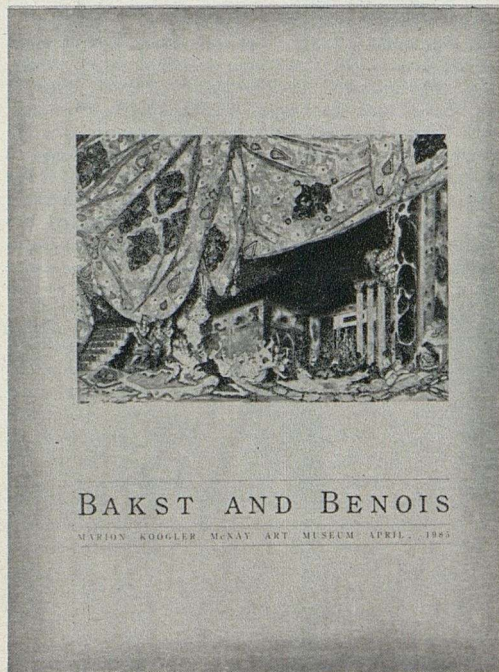
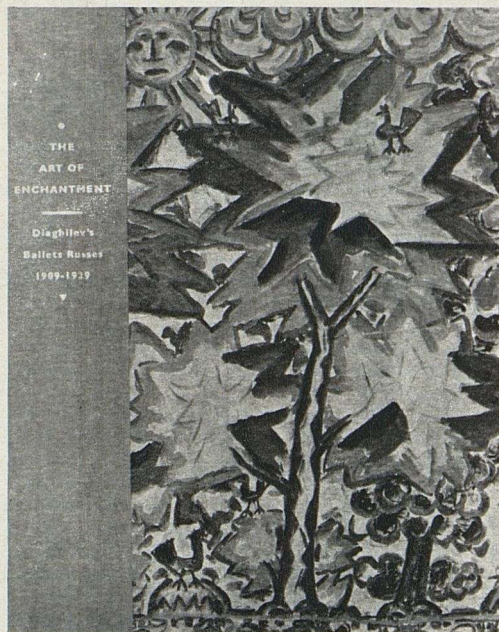
журналы, вырезки, афиши, архивы, альбомы фотографий, фотографии, подлинные эскизы декораций и костюмов, личные вещи артистов, записи их рассказов на пленку, фильмы и большую коллекцию «видео». Отвлекаясь в сторону от Дягилева, скажу, что зал «видео» производит особое впечатление: здесь можно практически посмотреть любой идущий или недавно шедший на сцене балет. В некоторых случаях это косвенно относится и к дягилевской антрепризе, так как, хотя фильмов-спектаклей, снятых до 1929 года, насколько мне известно, не существует, зафиксированы постановки-реконструкции, иногда сделанные с большой тщательностью. Некоторые ленты являются коммерческими, к ним относятся репертуарные спектакли труппы Роберт Джоффри балле, а также некоторые работы, восстановленные хореографами и заснятые лишь для того, чтобы сохранить их: например, реконструкция «Свадебки» Брониславы Нижинской.

«Балетная коллекция» столь богата, что одна могла бы организовать выставку, посвященную балетам Дягилева. Она является обладательницей полного набора всех сувенирных программ — это очень красочный материал. Имеются и подлинные афиши (например, «Парада» Пикассо), эскизы костюмов, а иногда и декорации к балетам «Ода» (Челищев), «Тиль Уленшпигель» (Джонс), «Свадебка» и «Жар-птица» (Наталья Гончарова), «Спящая красавица» (Бакст), «Бал» (де Кирико), к танцам «Садко» (Анисфельд), «Ночное солнце» и «Байка» (Ларионов), «Пастораль» и «Матросы» (Прюна), «Jack-in-the-box» (Дерэн). Есть и зарисовки — Нижинского, Баланчина, Кокто и других. Большое количество фотографий в архиве также имеет отношение к балетам труппы Дягилева. Особый раздел составляет то, что называется «Архив устной истории» («Oral history archive»). Это записанные на магнитную пленку интервью, либо сделанные специально для библиотеки, либо переписанные с радиопередач. В их числе рассказы о Дягилеве Карсавиной, Мясина, Долина, Даниловой, Идзиковского, Жевержеевой, Веры Стравинской, Фелии Дубровской, а также Кохно и Лифаря, скопированные с французских записей. Имеется экземпляр документального телефильма, посвященного Дягилеву, сделанного в 1968 году (118 минут). Текст читает Питер Устинов, в числе тех, кто вспоминает о Дягилеве — Тамара Карсавина, Лидия Соколова, Мари Рамбер, Николай Набоков, Антон Долин, Сергей Лифарь, Алисия Маркова. Имеется также видеофильм, посвященный Нижинскому и сделанный в 1980 году (120 минут). Но, быть может, самый ценный материал в «Балетной коллекции», к тому же особо привлекательный для исследователя, — это архивы.

В «Балетную коллекцию» попали архивы ряда танцовщиц труппы Дягилева, иногда мало известных, но сохранивших ценные материалы. Например, Браницкая, Татьяна Шамие оставили после себя

В АМЕРИКАНСКИХ
МУЗЕЯХ,
БИБЛИОТЕКАХ,
ЧАСТНЫХ
СОБРАНИЯХ





Перед вами — каталоги, выпущенные различными американскими музеями и библиотеками. Они рассказывают о материалах, связанных с жизнью и деятельностью С. П. ДЯГИЛЕВА, которые хранятся в этих собраниях.

огромное число фотографий, целые альбомы, дающие представление о жизни труппы.

Особый интерес представляет «черная книга» Дягилева, которая упоминается в воспоминаниях Сергея Григорьева. Он рассказывает, что, обсуждая со своим «комитетом» планы будущих сезонов, Дягилев время от времени открывал «черную книгу» и делал заметки. Книга эта действительно существовала. Она принадлежала Григорьеву вплоть до его смерти в 1968 году, а теперь находится в нью-йоркском хранилище. Это толстая тетрадь того формата, что мы называем иногда «амбарной книгой». В ней 177 страниц, заполненных списками исполнителей, реальных или предполагаемых, названиями спектаклей, осуществленных или только задумываемых и, конечно, денежными расчетами.

Из этой книги легко выяснить, сколько стоили первые «Сезоны», во что обошлась аренда помещения и его отделка (ведь Дягилев полностью заново декорировал зал театра Шатлэ), сколько платили артистам, сколько и кому остался Дягилев должен. Общая сумма составляет 956.000 франков. Сейчас эта цифра ничего нам не говорит. Ясно одно: несмотря на то, что Григорьев пишет о «художественном и финансовом успехе» первого сезона, списки на страницах 14 и 15 «черной книги» свидетельствуют об ином. Нет сомнения, что успех художественный был полным, можно сказать — триумфальным, но Дягилев был тем не менее кругом в долгах, в результате чего Габриэль Астрюк подал на него в суд.

Обращает на себя внимание еще одно обстоятельство — то, какое внимание Дягилев на первых порах уделял опере. Ясно, что он и не предполагал, что балет скоро станет главным и почти единственным компонентом «Русских сезонов». Из книги видно, что предполагалось ставить оперу «Садко» целиком, причем это должен был быть необыкновенно масштабный спектакль: на странице 111 указывается, что участников будет 470 человек. В действительности зрители познакомились только со сценой подводного царства с участием всего четырех певцов-солистов и без хора. Как известно, и из «Князя Игоря» был показан только «Половецкий стан».

«Черная книга» содержит интересные сведения и о постановке Нижинским «Послеполуденного отдыха фавна». «Фавн» упоминается впервые в заметках, где содержатся планы на будущий 1911 год. Это опровергает сведения, помещенные в книгах Ромолы Нижинской и Лифаря, согласно которым Нижинский начал работать над «Фавном» летом 1911 года, готовя его под руководством Дягилева к 1912 году, и подтверждает то, что рассказывает Бронислава Нижинская в своих воспоминаниях. А именно: что Нижинский начал работать над «Фавном» осенью 1910 года, сначала тайно от всех, кроме сестры, затем показал сделанное им Дягилеву. Дягилев долго скрывал от Фокина, что идет работа над балетом без его участия, так как боялся, что тот в обиду покинет его, а он был в это время Дягилеву еще нужен.

Еще один любопытный момент упоминания о гастролях в Америке в записях Дягилева. Он планировал их буквально с самых первых лет существования антрепризы, наметив первую поездку на 1911 год, но осуществил этот план только в 1916 году.

Так, внимательное изучение «черной книги», уже предпринятое, конечно, американскими исследователями, помогает уточнить многие события первых двух «Сезонов». Но еще больше материала содержат, конечно, бумаги Габриэля Астрюка, антрепренера, с которым Дягилев сотрудничал до первой мировой войны.

Архив Астрюка включает 1300 единиц хранения — это письма, телеграммы, договора, счета, из которых становятся ясны все детали планирования сезона, изменения, вносимые по ходу работы, финансовые затруднения, с которыми сталкивался Дягилев и т. п. Выясняется и то, какую сложную дипломатическую игру Дягилев вынужден был вести в первые годы в России, затем во Франции, в первую очередь для того, чтобы достать средства, а также добиться участия тех или иных артистов. Здесь лежат телеграммы, написанные с помощью шифра, которым Дягилев и Астрюк пользовались, называя Дягилева — Шемино (бродяга, нищий), барона Дмитрия Гинцбурга — Тапир, музыканта Калькаворесси — Вале (слуга, лакей). Здесь можно проследить перипетии судебных процессов, когда, например, Астрюк подал на Дягилева в русский суд за то, что Дягилев давал денежные обязательства, заведомо не имея возможностей выплатить долги. Что с юридической точки зрения действительно подсудно, но без этих денег, которые Дягилев задолжал и отдавать не мог, не было бы никаких «Русских сезонов» и всего того, что они принесли мировому искусству. Здесь же письма Дягилева Фокину, написанные в то время, когда он уже внутренне принял решение отказаться от его услуг, но еще не был уверен, что в лице Нижинского найдет хореографа, способного заменить Фокина. Письма, где он одновременно уличивает с помощью дифирамбов (чтобы не отпугнуть), чуть-чуть угрожает (чего, мол, Вы достигнете без меня?!), очень дипломатичные, я бы сказала даже, хитроумно написанные. Здесь же раскрываются взаимоотношения с Наташей Трухановой (в связи с предполагавшейся постановкой балета «Пери» в 1911 году) и с Идой Рубинштейн, которая должна была участвовать в сезоне, проходившем в театре Монте-Карло в 1911 году, и отказывалась, а Дягилев, как обычно, подписал с театром контракт с самыми широкими обязательствами.

Для тех, кого интересует более подробно, какие материалы есть в нью-йоркской «Балетной коллекции», укажу, что библиотека выпустила полный каталог своих фондов (кажется, восемь или десять томов) в середине 1970-х годов, а потом из года в год выпускала дополнения. Полный каталог имеется в Ленинской библиотеке в Москве, но дополнений, к сожалению, наши библиотеки не приобрели.

В Нью-Йорке есть еще несколько музеев и архивов, где несомненно имеются материалы, связанные с деятельностью Дягилева, например, музей Рериха.

Интересный музей находится в городе Хартфорде (в штате Коннектикут), недалеко от Нью-Йорка. Он основан Дэниэлом Уодсвортом в 1842 году и называется Уодсворт Атенеум. Впоследствии, на протяжении XIX и XX веков, к нему прибавлялись новые здания, которые получали имя построившего их мецената. Музей этот многопрофильный — он включает и то, что мы бы назвали краеведческий раздел, и картинную галерею, где есть произведения разных эпох и стран, и костюмы, и коллекцию мебели, и коллекцию фарфора, бронзовых изделий и т. д. В комплекс музея входят также архивы, школа искусств. Тот его раздел, который нас интересует в первую очередь, называется Эвери Мемориал (по имени Сэмюэла Эвери) и, помимо выставочных помещений и запасников, включает также театральный зал со сценой, сооруженный в 1934 году, где проводились театральные представления и показы кинофильмов. Так, к открытию Эвери Мемориал в 1934 году была поставлена опера на текст Гертруды Стайн с музыкой Вирджила Томаса «Четверо святых в трех актах», которую ставил английский балетмейстер Фредерик Аштон. Здесь работали в разные годы Джордж Баланчин, Дорис Хамфри, Лью Кристенсен, Алвин Николайс и многие другие известные американские хореографы. Кстати, именно в этом здании предполагалось открыть Школу американского балета, основанную в 1934 году Баланчиным и Леонардом Керстаином. В архиве музея содержатся замечательные письма Керстайна, связанные с Баланчиным. Может сложиться впечатление, что здесь я, рассказывая о Баланчине, несколько отклоняюсь от главной темы — от Дягилева, но это не совсем так. Ведь без Дягилева не было бы и Баланчина. Это он фактически спас маленькую группу петроградских артистов балета, сидевшую в Париже без ангажемента, заключив с ними контракт. Тем самым, он дал Америке ее первого балетмейстера, создателя национального классического балета, а также ведущую прима-балерину — Александру Данилову. И в конечном итоге подарил миру Баланчина и новое «баланчиновское» направление в балете.

Одно из писем, хранящихся в архиве Уодсворт Атенеум, особенно интересно, так как свидетельствует о том, что Керстаин понимал, какое значение приезд Баланчина будет иметь для Америки. Он писал Эверетту Аустину, директору музея, в июле 1933 года из Лондона: «Это самое важное письмо, какое я когда-либо писал Вам. Перо жжет мою руку, слова не выливаются достаточно быстро в чернила. У нас есть реальный шанс создать американский балет на протяжении ближайших трех лет». И дальше, объясняя, кто такой Баланчин, пишет: «Это такой талант, что я готов поставить на него собственную жизнь».

Однако заговорила я об этом музее не потому, что он имеет отношение к Баланчину, хотя Баланчин и вышел из антрепризы Дягилева, но потому, что музей имеет большую коллекцию эскизов к балетам Дягилевской труппы, приобретенную у Лифаря в 1934 году. В коллекции, где числится примерно 170 экспонатов, около 120 имеют непосредственное отношение к Дягилеву. (Кроме того, имеются эскизы декораций к спектаклям Маринского театра и балетам, поставленным Лифарем в Парижской опере в начале 1930-х годов). Коллекция включает шесть работ Бакста — костюмы к «Шехеразаде», «Призраку розы», костюм Хлои («Дафнис и Хлоя»), женский костюм к «Спящей принцессе», портрет Нижинского в «Призраке розы». Много работ Александра Бенуа: только костюмов к балету «Петрушка» — более десяти, есть эскизы декораций и костюмов к «Жизели» 1924 года, эскизы к «Павильону Армиды», имеются работы Гончаровой — к «Жар-птице» (1926) и «Свадебке», Ларионова («Ночное солнце», «Байка про лису»), набросок Пикассо к «Треуголке» и его зарисовки танцовщиков, декорации Руо к «Блудному сыну», работы Бошана («Аполлон Мусaget», Брака, Дерена («Jasck-in-the-box»), Габо («Кошка»), Хуана Гри, Педро Прюна, Хоана Миро, занавес Матисса к «Песне соловья».

Большое количество материалов, посвященных спектаклям антрепризы Дягилева, имеется и в частных коллекциях. Одна из них принадлежит собирателю из города Сан-Антонио (штат Техас), расположенного недалеко от мексиканской границы Соединенных Штатов Америки. В городе есть Музей искусств, носящий имя его создательницы Марлон Куглер Мак Ней, одна из частей которого, именуемая «Флигель Тобина», содержит коллекцию Роберта Тобина. Тобин — предприниматель. Он избрал какой-то метод топографической аэро съемки и сделался очень богатым человеком. Часть средств, помимо своего предприятия, он вкладывает в коллекционирование произведений искусства и организацию выставок. В числе выставок, сформированных из коллекции Тобина, была одна, посвященная опере,

другая называлась «Бакст, Бенуа», третью составили эскизы театральных костюмов разных эпох, четвертую — гравюры, рисующие празднества, коронации, свадьбы, крещения коронованных особ (кстати, среди них большое место занимают роскошные издания, посвященные коронации русского царя Александра II) и т. д.

Коллекция Роберта Тобина включает немало материалов, связанных с дягилевскими балетами. Им проводилась специальная выставка «Русские Балеты Дягилева». В каталоге выставки свыше семидесяти работ — восемнадцать эскизов Бакста («Ориентали», «Шехеразада», «Дафнис и Хлоя», «Синий бог», «Тамара», «Игры», «Женщины в хорошем настроении», «Спящая принцесса» — панорама, декорация третьего акта и восемь костюмов). Много эскизов Гончаровой, в частности, к «Золотому петушку», «Литургии», к танцам из оперы «Садко», Ларионова — к «Байке про лису» (9 работ), «Шуту» и «Русским сказкам», прекрасный эскиз костюма Тилы Уленшпигеля Роберта Джонса, костюм Царевича для «Жар-птицы» (работы Головина), эскизы Хуана Гри («Соблазна пастушки»), эскиз костюма Императора в «Песне соловья» Матисса, наброски Пикассо, зарисовки танцовщиков Валентины Гросс и Лоры Найт, скульптурные изображения, в том числе Нижинского в «Нарциссе» (Пирона).

В то время, когда я находилась в Сан-Антонио и мне показывали эту коллекцию в запасниках, многие работы были выданы на большую выставку, организованную в конце 1988 года в городе Сан-Франциско. Это одна из экспозиций, посвященных восьмидесятилетию первого парижского «Русского сезона». Она называлась: «Искусство очарования. Русский Балет Дягилева. 1909—1929».

Музей изящных искусств в Сан-Франциско имеет раздел театра и танца, который вырос из личной коллекции Алмы де Бретвил Спекелс. Она была дружна с известной танцовщицей Лой Фуллер и под ее влиянием начала коллекционировать рисунки и скульптурные изображения танцовщиков. Постепенно у нее сложился как бы небольшой личный музей. Позднее предполагалось, что коллекция ляжет в основу Театрального музея, который госпожа Спекелс намеревалась построить, но в конце концов собрание стало составной частью Музея изящных искусств, позднее ее дополнили другие личные дары — собрания костюмов Лой Фуллер и Анны Павловой, сорок эскизов, подаренных Никитой Лобановым-Ростовским, рисунки, изображающие Анну Павлову и выполненные Мальвиной Хоффман. Хранитель театрального и танцевального раздела музея Нэнси ван Норман Бэр регулярно устраивает выставки, связанные с танцем — «Торжества в честь Лой Фуллер» (1978), «Русский театр и театральный костюм» (1980), «Павлова» (1981), «Танец в искусстве» (1983), «Наследие танцовщицы: Бронислава Нижинская» (1986). Зимой 1988—1989 годов здесь состоялась выставка, посвященная Русскому Балету Дягилева. К ней был выпущен каталог. Собственно, это не просто каталог, но прекрасный сборник статей, рассказывающих о Дягилеве и его антрепризе. Здесь опубликовано одиннадцать статей — о художниках «Мира искусства», о влиянии «Сезонов» на театральное искусство и быт, о музыке, о Дягилеве как личности, о пребывании его труппы в Америке, о Нижинском, а также перечень постановок балетов, опер, опер-балетов со всеми данными, включая исполнителей.

На выставке демонстрировалось 152 экспоната — афиши, книги и архивные материалы, 15 фотографий, примерно 80 эскизов декораций и костюмов, и зарисовок, а также то, что составляло особенность этой выставки — 39 подлинных костюмов, созданных для исполнителей балетов «Синий бог», «Дафнис и Хлоя», «Спящая принцесса», «Золотой петушок», «Жар-птица», «Весна священная», «Песнь соловья», танцев в «Садко», то есть костюмы, которые готовились по эскизам Бакста, Гончаровой, Рериха, Матисса. Все костюмы — из собрания, которое хранится в замке Кастл Хоуард, и принадлежит Джорджу Хоуарду, графу Карильскому — он основал этот музей в своем родовом поместье. Галерея костюмов Кастл Хоуард — музей, в собрание которого входят костюмы бытовые, театральные, военные, церковные и т. п., а также коллекция тканей. Начиная с 1960-х годов, Джордж Хоуард сумел купить на различных аукционах и распродажах костюмы труппы Дягилева. Некоторые из них никогда не экспонировались. Те, которые показывались в Сан-Франциско, были отреставрированы для выставки. Здесь оказалось возможным показать и сами спектакли дягилевской труппы, конечно, в реставрированном виде. Над такого рода возобновлениями больше всего работала американская труппа «Роберт Джофри балле». И видеофильмы ее постановок «Петрушка», «Послеполуденного отдыха Фавна» и «Призрака розы» — все с участием Нуреева — демонстрировались непрерывно один за другим в течение всех часов работы выставки. В репертуаре труппы Джофри имеются и другие балеты Дягилевской антрепризы, например, «Парад», который был показан несколько лет назад во время гастролей труппы в Советском Союзе, но, к сожалению, не во всех городах, где труппа выступала; в частности, его не видели в Москве. И последнее большое достижение труппы — реставрация балета «Весна священная», которая является результатом восьмилетней работы двух исследователей Милисент Ходсон и Кеннета Арчера. По этому спектаклю

снят кинофильм, но, к сожалению, на выставке он не показывался.

В экспозицию вошли и материалы из других частных коллекций. Я уже называла коллекцию Роберта Тобина. Скажу об экспонатах, представленных Ириной Нижинской, дочерью Брониславы Нижинской. К сожалению, я не видела ее коллекцию, но издан каталог выставки, специально посвященный творчеству Брониславы Нижинской, которая несколько лет назад состоялась тоже в Сан-Франциско. Здесь перечисляются архивные материалы, фотографии и эскизы художников, работавших с хореографом, — Михаила Ларионова, Наталии Гончаровой, Александра Бенуа, Мари Лорансен, Хуана

Гри, Льва Зака, Жана Юго, Бориса Аронсона, и особенно много Александры Экстер.

За рубежом находится огромное количество материалов, посвященных балетам антрепризы Дягилева. Было бы необычайно интересно организовать выставку, которая собрала бы в свою экспозицию лучшее из того, что хранится в коллекциях Франции, Англии, Соединенных Штатов Америки, других, а также в музеях нашей страны. Этим проектом сейчас занимается Союз театральных деятелей СССР и американская фирма «Айрек», но пока еще говорить об их планах, как о чем-то реальном, рано.

Парный портрет: Дягилев и Баланчин

ИННА
СКЛЯРЕВСКАЯ
(Ленинград)

История театра богата парадоксами: случилось так, что последним открытием Сергея Павловича Дягилева, последним его балетмейстером, автором самого последнего спектакля его антрепризы стал Джордж Баланчин — самый, должно быть, недягилевский, даже антидягилевский балетмейстер из всех, кто когда-либо у него работал.

В 1924 году Дягилев вместе с Б. Кохно и С. Лифарем заехал между двумя сезонами в Париж, где познакомился с четырьмя молодыми танцовщиками из Петрограда. Это были тогда еще никому в Европе не известные А. Данилова, Т. Жевержеева, Н. Ефимов и Г. Баланчивадзе. Дягилев пригласил их к себе в отель, расспрашивал о России, посмотрел их гастрольную программу, и после этого просмотра все четверо были зачислены в кордебалет труппы. Так началась европейская карьера молодых людей. Дягилев стал их крестным отцом, причем даже в буквальном смысле слова: он заново «окрестил» тех, чьи имена были неудобны для европейского слуха. Тамару Жевержееву он назвал Тамарой Жева, Георгия Баланчивадзе — Жоржем Баланчиным. Тогда-то и прозвучало впервые это имя — имя гения, в будущем — великого балетмейстера XX века, в будущем — родоначальника классического балета Соединенных Шта-

тов Америки, родоначальника новой школы, нового стиля; имя крупного педагога и руководителя знаменитой труппы «Нью-Йорк сити балле», которая пользуется не меньшей славой, чем в свое время антреприза Дягилева.

Попытаемся дать беглый парный портрет Дягилева и Баланчина, а точнее — театра Дягилева и театра Баланчина.

Как театральные деятели, как создатели определенной модели и концепции балетного театра, Баланчин практически во всем Дягилеву противоположен, причем кроме различий человеческих, творческих, мировоззренческих, здесь есть и более глубокая причина. Пятилетнее сотрудничество Дягилева с юным Баланчивадзе-Баланчиным ясно показывает, как внутри одной художественной культуры зарождалась другая.

Есть время разбрасывать камни, есть время собирать камни. Последние годы Дягилева, так и творческое становление Баланчина, совпали со сменой двух эпох, двух таких времен: подлинный Дягилев состоялся до этой смены, а подлинный Баланчин — после нее. Время Дягилева — время разброда и многообразия худо-

жественных идей, время быстрых и бурных перемен, неустойчивости и шаткости, время многочисленных блестящих и коротких вспышек, время множества художественных и политических группировок, сосуществующих, противоборствующих или же сменяющих друг друга. Это, в конце концов, время революций. И дягилевская модель театра соответствует этому времени. Театр Дягилева старается объять все, ничего не упустить, не пропустить, он жадно хватается за все новое, необычное и талантливое, безошибочно схватывает и материализует то, что носится в воздухе, он, наконец, диктует моду. Это театр всегда неожиданный, всегда интригующий, а порой даже эпатажный своей новизной, а потому, естественно, изменчивый, почти вероломный: в любой момент готовый ради новой идеи без сожаления отместить вчерашнего кумира. Время Баланчина — уже иной исторический период. Это время стабилизации, кристаллизации идей и тенденций, это время не только поиска, но и осмысливания. И художественное, и политическое «бурление» первой трети XX века уже дало свои ощутимые плоды. Незнако-

мое и неизданное уже перестало, как прежде, безоговорочно соблазнять. И даже символом новизны незаметно оказывается не переменчивость, а углубление. И кредо Баланчина — постоянство. Для него и естественно, и очень важно десятилетиями использовать одни и те же хореографические мотивы, найденные порой еще в ранней юности. При том, что его произведения исчисляются даже не десятками, а сотнями, Баланчин бережно сохранял и восстанавливал в репертуаре многие из своих старых балетов. Его концепция «современного» и «нового» в искусстве также противоположна дягилевской. Дягилев находит новое вне уже созданного, а Баланчин — внутри. И современное по Баланчину — это прежде всего новая интерпретация старой знакомой формы. Одна из основных тенденций его творчества — выявление подлинной художественной сути той или иной формы, постепенное очищение хореографического текста от всего лишнего. И если Дягилев мыслит осязаемыми — живописными, сюжетными — образами, то Баланчин — ритмом, хореографической структурой. И если Дягилев — апологет синтетического спектакля, и балет для него — плод сотрудничества музыканта, художника, литератора и балетмейстера, то для Баланчина балет — это прежде всего танец, и он, корректируя свои старые произведения, неизменно убирает из них все, что не есть танец.

Эстетика «Мира искусства»,

с которой был связан Дягилев, обращена в прошлое и отчасти его реставрирует. Дягилевская концепция балетного спектакля (причем не только в работе, например, с М. Фокиным, но и с Л. Мясиним, В. Нижинским и Б. Нижинской, и с Баланчиным) тоже «мирискусническая» по своей сути, ибо возвращает нас к старинному мировоззрению двадцатых-сороковых годов прошлого века, требовавшему от балета именно синтетизма. С подобной позиции — и даже почти в тех же словах — рассматривает творчество Баланчина верный дягилевец, С. Лифарь, комментируя его в своих книгах: «Он обогатил русский балет и академический танец новыми методами, а точнее — возможностями, пока еще, увы, с трудом различимыми и нереализованными, чем Дягилев был глубоко неудовлетворен». «Нужно, однако, понимать, — продолжает Лифарь, — что проблема, с которой столкнулся Баланчин, была бесконечно более трудной, чем та, что стояла перед его предшественниками. И Фокин, и Мясин, и Нижинская всегда были тесно скооперированы с Дягилевым, с художниками, музыкантами и поэтами из его окружения, и это сообщало их произведениям замечательное единство. Баланчин работал практически один, со все более и более редкой помощью Дягилева»¹. Однако то, что Лифарь расценивал как сложную проблему — то есть отсутствие помощи, поддержки Дягилева (она, как известно, легко могла обернуться давлением и даже диктатом), для Баланчина оказывалось условием творческой свободы и необходимой ему самостоятельности. Гораздо сложнее Баланчнику было работать именно под опекой Дягилева, который делался неизменным руководителем всех постановок в своей труппе. Позднее стало очевидным и то, что Баланчин не нуждается также в помощи художников, поэтов, того самого «окружения», которое так ценили и Дягилев, и Фокин, и Лифарь. М. Барышников, работавший с Баланчиным в последние годы его жизни, назвал театр Баланчина «театром одного человека»². В своей американской труппе Баланчин имел еще большую власть, чем даже сам Дягилев в Русских балетах, ибо сам же он был постановщиком спектаклей, и педагогом, и репетитором — в одном лице. Проницательный Дягилев не мог не угадать черт, делавших Баланчина его потенциальным соперником. И это не могло не раздражать властного «крестного отца».

Отношения Дягилева с молодым балетмейстером, который с 1925 года был допущен им к постановке балетов, складывались непросто. В немногочисленных упоминаниях Дягилева о Баланчине чувствуется холодок отчужденности. С. Лифарь (впрочем, ревнивый и самовлюбленный, а к тому же претендующий на место

главного балетмейстера труппы) постоянно напоминает о том, что Дягилев Баланчиным был недоволен, боялся доверить ему весь репертуар, подстраховывая его постановками Мясина, Нижинской и более старыми спектаклями.

Вчитавшись внимательно в записки дягилевцев и критику того времени, мы обнаруживаем, что и Дягилев, и Лифарь, и выдающийся балетный критик А. Левинсон видят в Баланчине не столько балетмейстера-творца, сколько своеобразного балетмейстера-исполнителя, и с этой точки зрения оценивают его работу. Все они высказываются о том, насколько танцы Баланчина соответствуют (или не соответствуют) живописи декораторов, музыке, идее либреттиста (что в конечном счете означает, безусловно, идею самого Дягилева). И далеко не всегда остаются довольными.

Однако все-таки привлек же чем-то Баланчин Дягилева как балетмейстер! Увы, похоже, именно тем, что было у него наносным, небаланчиновским, временным. Он приехал из Советской России, страны, Дягилеву незнакомой, но бесконечно интригующей, эпатирующей весь мир страны. Баланчивадец, воспитанный, с одной стороны, на чистой петербургской классике, а с другой — на новейшем послереволюционном русском искусстве, был для дягилевцев прежде всего человеком «оттуда», носителем эстетики, а потом уж оригинальным балетмейстером, тем более, что в те годы он действительно находился еще под сильным влиянием московского хореографа К. Голейзовского. Как о чем-то само собой разумеющемся, Лифарь пишет о «советизмах» Баланчина, который, по его словам, прежде всего мастер «пластических деформаций» и «пародийной хореографии». «Акробатика и гротеск — вот два главных выразительных средства Баланчина»³, — утверждает Лифарь. Для современного читателя слова эти выглядят странно — напомним, что Баланчин вошел в историю как блистательный мастер классического балета, создатель нового его направления — неоклассики, и стал продолжателем и интерпретатором традиций Бурнонвилля и Петипа. Однако ошибки тут нет: в двадцатые годы и акробатика, и гротеск, и пародийность действительно всеерьез увлекли его. Этими средствами были решены и очаровательный «Барашка» (1925), и изощренная «Кощей» (1927), и другие его постановки в Русских балетах. Между тем вскоре стало выясняться, что Баланчин делает все-таки не совсем то, чего от него ждали. Как носителю авангардистской эстетики, как представителю авангардизма ему явно все-таки чего-то не хватало (а точнее — он не укладывался в эти рамки). И это разочаровывало, раздражало и тех, кто делал на него

ставку, и тех, кто отстаивал позицию Дягилева. Начались упреки в самоцитировании, в узости творческого диапазона. Левинсон называет Баланчина балетмейстером «неравным и неполным» («inégal et incomplet») и сетует на то, что тот из раза в раз использует одни и те же принципы — например, интерпретацию движений экзерсиса. Этот метод, по сути, представляющий собой ритмическое и пластическое расчленение классического танца и воссоздание из его элементов новой танцевальной материи, Баланчин будет использовать всю жизнь. Этот метод подхватит и разовьет вслед за ним множество балетмейстеров. Из этого метода будут извлекаться поразительные эффекты — и структурные, и эмоциональные. Но понять значение баланчинского метода мы можем, лишь отсчитывая назад от более поздней его хореографии. А в те годы даже А. Левинсон, тончайший знаток и ценитель классики, склонен видеть здесь лишь недостаток воображения.

За пять последних сезонов Дягилева Баланчин сочинил для его труппы восемь балетов и два танцевальных антракта. Однако впоследствии в собственном уже репертуаре сохранил из них лишь два: «Аполлон Мусажет» на музыку И. Стравинского (1928) и «Блудный сын» на музыку С. Прокофьева (1929), который и оказался самым последним спектаклем дягилевской антрепризы. Балеты эти очень разные, различно отношение к ним самого Баланчина, различна, вследствие этого, и их сценическая судьба. «Блудный сын» остался памятником эпохи, он идет в разных труппах в «законсервированном» виде, изменения, привнесенные в него, минимальны. Он — как музейный экспонат. Его невозможно представить себе без декораций и костюмов Руо, без первоначального реквизита, грима. Это балет дягилевский по своему духу, новинка, вызванная к жизни конкретным историческим моментом. «Аполлон» же остается балетом глубоко современным. В течение пятидесяти лет, как шелуха, отпадало от него все лишнее: отброшены были декорации, ушел пролог, костюмы постепенно изменялись, пока не нашлась форма, адекватная подлинному, глубинному смыслу этого пророческого балета, смыслу, не сразу разгаданному и самим Баланчиным.

Произошло так, что сперва возникло произведение, открывающее новое художественное явление и символизирующее его начало, а то, что вылилось финалом предыдущей эпохи, было создано год спустя. Мы будем следовать истине не хронологической, но художественной, и потому остановимся сначала на «Блудном сыне», в котором ясно вырисовываются интересы позднего Дягилева и далеко не так ясно — облик великого в будущем балет-

мейстера. Тем интереснее обнаруживать его черты в этом словно бы еще небаланчинском балете.

Итак, либретто Б. Кохно, музыка С. Прокофьева, оформление Ж. Руо. Сюжет разбит на три картины. В первой Блудный сын уходит из дома. Во второй — пирует в компании странных гротескных бритоголовых существ, встречается с Сиреной, соблазняющей и обирающей его, и преданный друзьями, оказывается у позорного столба. И, наконец, третья картина — долгий путь и возвращение героя домой. Балет этот обладает эпизодным строением, а точнее — это простому монтаж аттракционов. То, что мы видим, лишено плавного психологического развития: это серия статичных состояний, которые, сменяясь стремительно и скачкообразно, в целом дают ощущение невероятно динамичного действия. Есть здесь и свойственная конструктивизму жесткость, и характерная для эпохи парадоксальность. Например, рембрандтову мизансцену мы видим в начале, а не в конце, и герой не приходит к ней, а из нее вырывается. Есть и эпатирующий гротеск — все, что связано с кордебалетом бритоголовых персонажей. Имеется даже новый для тех лет прием, развитый позднее в драматическом театре и не потерявший художественной актуальности вплоть до наших дней: единственный предмет, единственная деталь сценической обстановки, поворачиваемая поразному, означает каждое новое место действия и оказывается то оградой, то столбом, то позорным столбом, то галерой. Словом, балет, как мы сказали, несет на себе отчетливый отпечаток эпохи. Но более того — он вписывается в общую театральную картину того времени. Некоторые моменты «Блудного сына» заставляют вспомнить знаменитые спектакли двадцатых годов. В мейерхольдовском «Великодушном рогоносце» (показанном, кстати, в 1928 году в Париже) герои съезжали, как с горки, с наклонной поверхности сценического станка — в «Блудном сыне» герой скатывается по наклонной поверхности стола, поднятого бритоголовыми за край. Вращающаяся живая пирамида бритоголовых отсылает к мюзик-холльным постановкам К. Голейзовского. Серия механистических движений заставляет подумать о «танцах машин» Н. Фореггера. Вибрирующая ладонь Блудного сына в сцене у позорного столба переключается с опытами того направления в хореографии, которое позднее оформилось как танец модерн. Все это, однако, не заимствования и в общем-то не цитаты. Что это такое, становится ясно, когда мы, опять-таки, посмотрим на «Блудного сына» сквозь призму более позднего творчества Баланчина. Это не что иное, как постоянный баланчинский принцип использования хорошо знакомых мотивов в новой

интерпретации! Поразительно, что уже здесь, в этом жестком конструктивистском балете угадывается чисто баланчинское ощущение мимолетности этих возникающих и сменяющихся мотивов и ассоциаций. То, что в мейерхольдовском спектакле было сконцентрировано, обыгрывалось, ставилось в центр, здесь возникает мгновенной вспышкой. То, что у Голейзовского составляло суть, основу его композиций, здесь предстает как отголовок.

Кроме общих принципов, в «Блудном сыне», так не похожем по своей художественной фактуре на творчество зрелого Баланчина, тем не менее возникают позы и движения, ставшие позже постоянными для его балетов. В партии Сирены — зачатки баланчинских па, на которых, в частности, построен балет 1946 года «Четыре темперамента», в дуэтах героя и Сирены — специфический баланчинский ритм. Многие пока еще обусловлены сюжетными характеристиками персонажей; в более поздних произведениях мотивировки уйдут, испарятся, останется лишь форма, мотивы, пластические и ритмические.

Очень важно для «Блудного сына» соотношение темпов; динамики и статики. Контраст медленного и быстрого, движения и неподвижности здесь еще не чисто балетный — скорее, кинематографический (как кинематографична, кстати, сама музыка Прокофьева, который не случайно позже столько работал в кино). Персонажи двигаются, бегают, хватают утварь в рваном, дергающемся и заметно ускоренном темпе — как в фильмах тех лет. Вместе с тем, Отец, похожий на библейского пророка (однако нарочито бутафорские парик и борода придают его внешности что-то от лубочного, примитивистского персонажа), — фигура статичная, практически неподвижная, а возвращение героя — долгое, однообразно медленное продвижение вдоль авансцены. Контраст темпов в ином, уже чисто танцевальном варианте тоже станет одним из важных принципов творчества Баланчина.

Таковы были особенности последнего балета дягилевской антрепризы, поставленного Баланчиным по замыслу Б. Кохно и самого Дягилева. Что же касается «Аполлона Мусaget», то его сюжет и структура были придуманы И. Стравинским, человеком, как выяснилось, Баланчину гораздо более близким.

Сюжет балета содержит, казалось бы, немало увлекательного, «жанрового» и даже пикантного: роды Латоны и младенец-бог, юноша-бог, экзаменуемый муз, выбирая прекраснейшую из них (по современным ассоциациям — своеобразный конкурс красоты!) и т. д. Однако Стравинский представлял себе «Аполлона» серьезным и патетичным, решенным средствами «бе-

лого» балета и очищенным от всякой жанровости. Сочиняя его, композитор думал об александрийском стихе, о Расине, о классицистской трагедии. Причем речь шла о духе, а не о стилистике, о духе и — следовательно — о ритме. И здесь Баланчин и Стравинский поняли друг друга ментально. Они оказались единомышленниками и идеальными сотрудниками, и отношения их сложились на всю жизнь. В «Аполлоне Мусaget» Баланчин впервые показал то, чем он будет заниматься всю жизнь — классический «белый» балет, подаваемый в совершенно новом ракурсе. Постановка на этот раз соответствовала замыслу композитора, а не идее Дягилева. От Дягилева здесь — идеи оформления, которым, кстати, был очень недоволен Стравинский: пышные пачки муз (или почти сразу сменявшие их греческие туники), яркая туника Аполлона, сандалии с перевязью до колен, золотые пояса и — судя по фотографиям — покрытые белилами лица. То есть опять стилизация, а кроме того — скульптурность, которая не соответствует хореографии Баланчина. Декорациями служили изящные художником Н. Шервашидзе рисунки примитивиста А. Бошана (излюбленный дягилевский прием в последние годы: для «Триумфа Нептуна» — еще один балет Баланчина — тот же Шервашидзе увеличил старинную английскую гравюру, для «Блудного сына» — живопись Руо). Все это — и костюмы, и декорации — в позднейших возобновлениях балета постепенно отпадало.

В хореографии «Аполлона» беспокойной кинематографической динамики нет — в ней царствуют заданный Стравинским размеренный и благородный ритм александрийского стиха, она полна торжественных и тревожных прозрений. В ней — грозная поступь судьбы и таинственная статика древнего мифа. Эстетика классицизма, эстетика конструктивизма, архаичская пра-эпоха, классический «белый» балет петербургского происхождения — все это завязано здесь в один узел и обнаруживает неожиданные связи. Здесь, вероятно, впервые воплотилась способность Баланчина «просвечивать» взглядом сразу несколько эпох, словно нанизывая их одну на другую. И конструктивизм, представляющий мир как огромную сложенную машину, оказывается связанным с механистическими воззрениями древних; патетика классицизма, очищенная от королевской пышности и роскоши, приведенная к суровому аскетизму, оказывается способной передать древний ужас. Формулой же этого аскетизма становится «белый» балет.

Пролог балета — роды Латоны — соединение смелого натурализма, конструктивистской структуры и классицистского жеста. На сцену вынесены муки

роженницы, но при этом акцентируется четкость профильных поз, нарочитая расчлененность движения, сосредоточенная механистичность. Роды Латоны — содержание материи. Предощущение и предопределенность. Предыстория.

Но вот посреди сцены — спеленутый бог, и мир приходит в движение. Появляются богини-служанки. Пустое пространство заполняется танцем. Намечен еще один характерный баланчинский ход. Многие балеты его строятся именно так: от па в пустоте — к танцевальному дыханию пространства, от темы — к вариациям, от импульса — к многогранному воплощению.

Аполлон пролога — младенец, и он же — грозная сила. И он же — классический танцовщик. Первые движения распеленутых рук — первая и вторая классические позиции. Волшебное взросление на глазах. Все здесь предопределено. В значительный момент появляются Музы. Музы — послушны, безгласны, безмолвны, но тайна в каждой из них. Они кажутся одинаковыми, пока каждая не получает свою вариацию. Их безмолвная замкнутость таит в себе неистовую силу, прорывающуюся, но не осознанную еще до конца ни ими самими, ни Аполлоном. В этом балете поразительно воплотилось ощущение античного понимания судьбы, властного ее зова, древней тайны, той самой, которую хранят странные улыбки архаических статуй — кор. «Аполлон Мусaget» — это первые шаги в только что сотворенном мире, путь в темноте, наощупь, к свету, и недаром завершается балет восхождением на Парнас.

Позже, когда Баланчин был уже руководителем балетной школы и труппы, он вдруг увидел еще один отчетливый смысл поставленного им когда-то балета: отношение Аполлона к музам — это его, Баланчина, отношение к своим ученицам и балеринам, отношение властное и благоговейное, суровое и восхищенное. Тогда и выкристаллизовалась, наконец, внешняя форма балета, и костюмы приобрели современный свой вид: вместо пачек у муз — короткие ученические или же репетиционные платья. И скрытый смысл стал очевиден: Аполлон экзаменует учениц и выбирает Балерину, ученицы послушны и безгласны, но в каждой из них тайна таланта, неведомая пока что сила. «Аполлон Мусaget» — первый истинно баланчинский балет. Рождение Аполлона и его встреча с Музами — это и его, Баланчина, судьба.

¹ S. Lifar. Serge de Diaghilew. Sa vie, son oeuvre, légende. Monaco, Edition du Rocher, 1954, p. 306.

² См.: Интервью М. Барышникова. — «Театральная жизнь», 1988, № 18, с. 22.

³ S. Lifar. Ibid, p. 305.

⁴ A. Levinson. Les visages de la danse. Paris, Editions Bernard Grasset.

ИНФОРМАЦИЯ
ЭКОПРЕСС

ВТОРОЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ — ИМЕНИ БАГАНОВОЙ

Второй Всероссийский конкурс учащихся хореографических училищ состоится в Ленинграде с 19 по 26 июня 1990 года. Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой вновь станет школой-смотрюном юных дарований. Конкурсантам предстоит пройти три соревновательных этапа — три тура. Первый тур включает, как и на первом конкурсе, урок классического танца. Первая часть урока: для девашек — тренинг у палки по программе, сочиненной Н. Дундиковой, юношам предлагается выполнить упражнения класса А. Пушкина, восстановленные по записям класса. Вторая же часть урока («середина») будет проводиться педагогами школ-участниц конкурса. Причем выбор разделов пройдет по жеребьевке. Расширится количество включенных в программу второго тура вариаций и предлагаемых к исполнению дуэтов на третьем. В период подготовки к конкурсу, как и в прошлый раз, проводятся семинары педагогов училищ, готовятся записи текстов конкурсного репертуара. Завершит конкурс гала-концерт, который пройдет в дни фестиваля «Белые ночи».

ИНФОРМАЦИЯ ЭКСПРЕСС

СОЗДАНА НОВАЯ АССОЦИАЦИЯ

Осенью минувшего года в Москве, в рамках Всесоюзного музыкального общества, создана Ассоциация деятелей хореографического искусства. Учредительное собрание, в котором приняли участие ведущие деятели советской хореографии, выбрало председателем Ассоциации народного артиста СССР, главного балетмейстера Большого театра СССР Ю. Григоровича и обсудила проект Устава Ассоциации. В Ассоциацию могут вступить деятели хореографического искусства всех специальностей: артисты балета и ансамблей танца различных жанров, хореографы-постановщики, балетмейстеры-репетиторы, педагоги, критики, балетоведы, дирижеры, художники, сценаристы. Главной задачей своей деятельности Ассоциация видит работу над решением проблем развития современного хореографического искусства, сохранения и пропаганды наследия, педагогики и образования, а также правовых и социально-правовых вопросов. Будут работать комиссии по балетному театру и ансамблям классического танца, по ансамблям народного танца, по эстраднему танцу и спортивной хореографии, по балетоведению и критике, по хореографическому образованию. Ассоциация планирует свою работу в тесном контакте с другими творческими Союдами — композиторов, театральных деятелей. Она предполагает также осуществлять широкую международную деятельность и призывает деятелей хореографии других стран к сотрудничеству, совместным мероприятиям и обмену опытом. Правление Ассоциации просит зарубежных деятелей хореографии информировать аналогичные организации в разных странах о создании Ассоциации деятелей хореографического искусства в СССР. Ассоциация будет рада инициативе зарубежных организаций и деятелей в установлении творческих контактов.

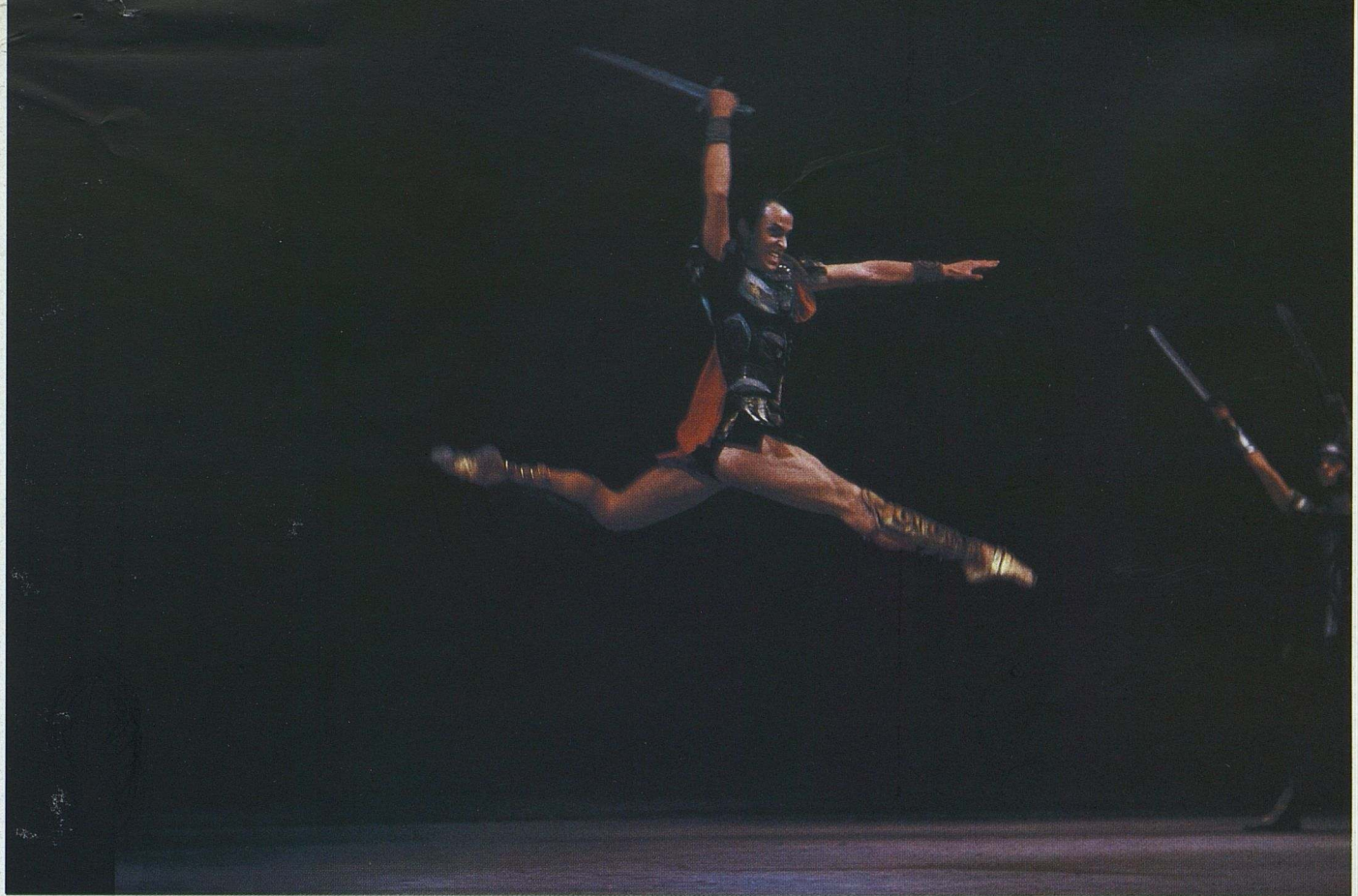
Адрес Ассоциации: 103009, Москва, ул. Герцена, д. 14/2.



Зита ЭРПС Фото А. Тоне

Мира КОЛЬЦОВА Фото В. Щербакова



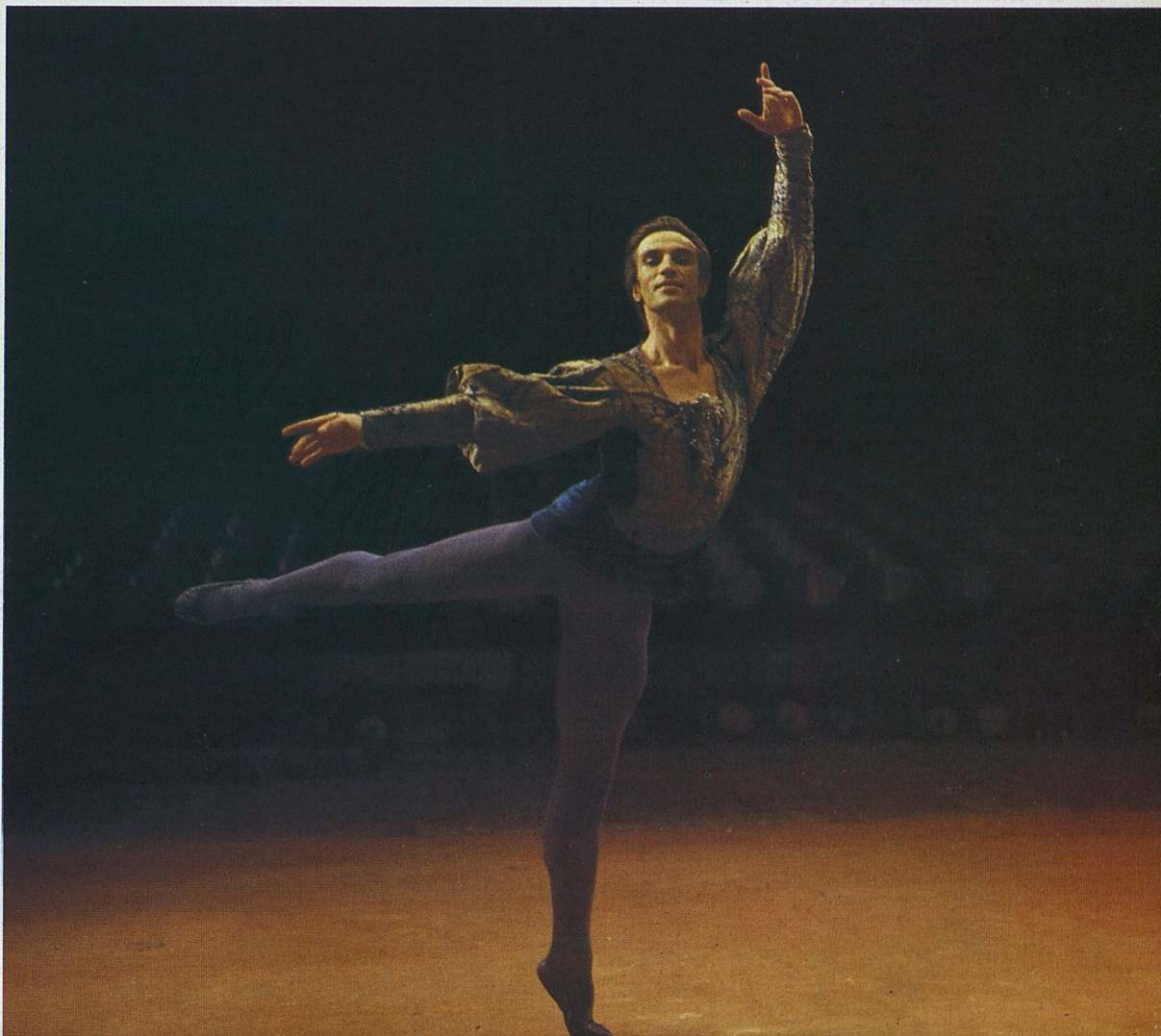


Борис АКИМОВ Фото Г. Соловьева

Никита ДОЛГУШИН Фото Д. Куликова

Почетные звания

Указами Президиума Верховного Совета СССР за большие заслуги в развитии советского хореографического искусства и плодотворную общественную деятельность звание «Народный артист СССР» было присвоено известным мастерам отечественного искусства танца Никите Александровичу Долгушину, заведующему кафедрой Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, Борису Борисовичу Акимову, солисту Государственного академического Большого театра СССР, Зите Евгеньевне Эрр (Дрейере), солистке балета Государственного академического театра оперы и балета Латвийской ССР, Мире Михайловне Кольцовой, художественному руководителю Государственного академического хореографического ансамбля «Березка».





Эскиз костюма герцогини. Гуашь, карандаш, золото. 63×48.

Эскиз костюма Прекрасного принца во дворце. Гуашь, карандаш, золото, серебро. 63×48.



Художник Лев БАКСТ

Эскиз декорации к четвертому акту балета «Спящая красавица». 63×48.

КРУГ ИЛИ



ХОРООВОДЪ

ВИОЛА МАЛЬМИ

С каждым годом книг по народной хореографии становится все больше и больше. Все больше и больше исследователи склоняются к единой системе записи танцев. Хотелось бы, чтобы и наша терминология обрела точность и единство понятий. Пока здесь много неясностей и неточностей, что весьма затрудняет научную работу, вносит путаницу и разногласия в наши публикации, становится нередко причиной неоправданных и бесплодных споров. Чтобы не быть здесь голословной, остановлюсь на нескольких примерах нашей практической деятельности.

Возьмите, в частности, встречающиеся выражения: «хороводный круговой танец» или «круговой хоровод». Что эти слова означают? В работах и наших исследователей, и зарубежных доказано, что круговой танец имеет древнейшее происхождение. К. Голейзовский, в частности, приводит в своей книге «Образы русской народной хореографии» свидетельство летописца: «...Кладут огонь и окрест его емшеся за руце нечестиво ходят и скачут»¹. Летописец, как видите, не употребляет слово «хоровод», видимо, и нам следует сказать: «взявшись за руки, идут по кругу вокруг огня».

У нас в Карелии также существует круговая хореография, но ни один информатор никогда не скажет, что исполняется хоровод. От Беломорья (север Карелии) до Заонежья (юг Карелии) танцуют круги. В Калевальском районе (запад Карелии) еще помнят ринки (в переводе — круг). Все они отличаются один от другого, и, тем не менее, имеют общую особенность, отраженную в названии: танцы идут по кругу. В народе у нас говорят, что круги «водят». Именно водят: в любой из них есть ведущий, чаще мужчина, и рисунок круги зависит от его фантазии, но основа рисунка — круг. Второй отличительной чертой подобных танцев является то, что он имеет вторую часть — плясую. Об этом сказано в одной из наших древних рун:

«Шире круг, споем, сыграем...
Тут едят и веселятся...,
Во дворе танцуют кругом
В середине круга пляшут».

Автору удалось собрать множество различных танцев под единым названием — круга. Имеются у нас и другие круговые танцы, каждый из которых имеет свое значение. Это прежде всего «пришлые танцы». В 1836 году Э. Ленрот, собравший и опубликовавший эпос «Калевала», видел в Карелии «шинку», «контру». Первые контрдансы («контры») появились в России при Петре I. Я. Штелин в сороковых годах XVIII века писал: «На балах высшего света не танцевали никаких других танцев, кроме французских, польских и английских контрдансов»². Сто лет потребовалось для того, чтобы «контры» пришли в Карелию.

Подобно «контре» и «шинке», в Карелии возникли и свои танцы — «рииватту», «сиипутус», «касарейкка» и другие. Все они исполняются по кругу, все имеют плясовую часть, все имеют свое название. Оба вида круговых танца исполняются под песни, но ни разу мне не приходилось слышать, чтобы люди говорили о них — хоровод.

Изучая хореографию народов северо-востока Сибири, юга Дальнего Востока, восточных Башкир, Эстонии и других, я не встречала упоминаний о хороводе, хотя, естественно, что круговые танцы свойственны всем этим народам. С. Карабанова отмечала, что характерно и то, что у многих ближайших соседей изучаемых ею народов — «орочей, негидальцев, эвенков, якутов, тунгусов, айнов — круговые танцы широко распространены»³.

«В настоящее время у эвенков Якутии основным традиционным танцем остается хоровод (круговой танец — В. М.), но в различных районах он носит различные названия... камчатские эвенки называют свой танец норгэли, другие — нэдь»⁴, — пишет М. Жорницкая. И еще обратимся к работе Л. Нагаевой, которая отмечает: «К началу

XX века мужские пляски приобрели форму застывшего круга. В центре круга танцевал солист...»⁵

«Хороводы старого слоя корнями уходят в обряды древности и средневековья»⁶. «До нас дошел другой вариант кругового танца — былгыры ункуу. Его характерный момент — поклон, который все участники делают через шаг. Возможно, что это следы древнего ритуала»⁷.

Несмотря на различие в деталях, все локальные варианты круговых танцев всех народов, исходя из всего сказанного, указывают на их весьма древнюю основу, генетически обусловленную религиозно-магическими действиями (тотемными обрядами, жертвоприношениями, медвежьими камланиями), имеющими много общего у всех народов. Работы исследователей Э. Королевой, С. Карабановой, А. Рудневой, Л. Нагаевой, М. Жорницкой также ясно дают понять, что круговая хореография родилась самостоятельно у каждого народа.

Слово «хоровод» в исследовательской литературе появилось сравнительно недавно. В прекрасной книге К. Голейзовского «Образы русской народной хореографии» содержится огромный библиографический материал, знакомясь с которым убеждаешься, что раньше 1814 года слово «хоровод» не употребляется.

В связи с этим хочется вспомнить и «Евгения Онегина» А. Пушкина:

«Любили круглые качели
Подблюдны песни, хоровод».

О «хороводе» говорит И. Снегирев в книге «Русские простонародные праздники и суеверные обряды» (1838). В книге А. Рудневой это слово встречается в связи с упоминанием работы Н. Кохановской в 1860 году.⁸ У М. Жорницкой, цитирующей высказывание Я. Линденау (1743), читаем: «Об увеселении их мало что можно сказать: есть у них хороводная пляска»⁹. Однако, думается, следует уточнить перевод: возможно, речь идет о «круговой пляске».

В каком регионе России родился «хоровод»?

Не думаю, чтоб Н. Островский подтастовывал факты, когда писал свою «Снегурочку», имея в виду быт жителей севера России.

Дед Мороз:

«...Кануны править
Да бражничать, веснянки петь,
Кругами ходить всю ночь с зори и до зори
одна у них забота».

Снегурочка:

«...и зорькою вечерней
круги водить под песни
Вот что мило Снегурочке».

В книге «Русская свадьба», где идет речь о развлечении молодежи Вологодской области, приводятся слова информаторов: «После рождества круга водили» или еще: «На Троицу на кацюли ходили, кружки водили»¹⁰. В Курской области водили танки, что соответствует, по словам А. Рудневой, общерусскому — водить хороводы.

Слово «хоровод» естественно будет бытовать в хореографической литературе, ибо оно вошло в плоть и кровь лексикона всех балетмейстеров и исследователей. А что если бы его оставить только за русской хореографией? И исключить из словаря специалистов, изучающих народный танец представителей других национальностей, что позволило бы более многозначно и точно раскрывать большую самобытность и самостоятельность хореографического фольклора жителей различных регионов.

Теперь о словах «пляс» и «танец».

Слово «танец» пришло в Россию в XVIII веке вместе с иностранными танцевальными, и окончательно закрепилось при царствовании Петра I. В Карелию слово «танец» пришло в начале нашего века в двадцатых-тридцатых годах, когда открылись клубы, и молодежь стала ходить туда «на танцы». Танцевали вальс, польку, краковяк

и другие бытовые танцы того времени. Как я уже отмечала, когда исполняли круги, говорили, что их «водили». О «пришлых танцах» говорили, что их «играли». Подобные танцы имели определенный рисунок, порядок, то есть то, что свойственно и игре. Недаром карел отнес их к играм, поэтому «играл» «контру», «шинку». О кадрилих и ланце говорили, что их «ходили». Думается, что и в язык других народов нашей страны слово «танец» вошло, видимо, также в начале нашего столетия, либо позже его привнесли туда исследователи и балетмейстеры.

Отметим одну очень существенную деталь. Все танцы, которые пришли в Россию, пришли в виде канонизированной хореографии. Вспомним высказывание Я. Штелина о контрдансах. Определенное построение, определенный рисунок, определенная лексика. Этот же канон мы встретили в той же круговой хореографии, о которой только что шла речь и которая родилась в народе. В связи со словом «хоровод» мы говорили только о круговой хореографии, хотя естественно, что в народе родились танцы, имеющие различные построения. Вся канонизированная народная хореография отличается двумя признаками — народностью и консервативностью (устойчивостью). Благодаря этим двум признакам танцы передавались из поколения в поколение и до нас дошли в первозданной своей красоте. В Карелии, к примеру, собрано около ста оригинальных народных танцев. Но не у всех народов родилась канонизированная хореография. Об этом сейчас и поговорим.

Итак, пляс. Слово «пляс» — исконно русское слово. В любом источнике о русской хореографии мы встречаемся с этим словом, будь то «Синописис» (1679) или «Образы русской народной хореографии» (1964). «...Стучат бубны и глас сопелей и гудут струны, женам же и девам плескание и плясание, и главам их покивание, устам их неприязнен клич и вопль, вбескверные песни, хребтом их вихляние и ногам их скакание и топтание», — писал игумен Елизарова монастыря Памфилий в 1505 году.

О плясе XVII века писал А. Олеарий, что он состоит больше в движении руками, ногами, плечами, бедрами,¹¹ включает в себя прыжки и подскоки. О плясе славянских племен поведал летописец: «...схожахуся на игрища, на плясанье и на вся бесовьска игрища».¹² Что собой представлял пляс в более ранние времена, мы можем только догадываться. Наскальные изображения, эти великие немые свидетели жизни людей до нашей эры, оставили нам в рисунках пляшущих людей, как, например, в петроглифах, найденных на территории Карельской АССР. До XVII века, как пишет Н. Булгаков, Россия не знала другой хореографии, кроме «русской пляски». И никакие «пришлые танцы», будь то контрдансы и прочее не смогли свести на нет русскую пляску — «эту поэзию в лицах... излетевшую из русского сердца в первобытной ее простоте и красоте», как писал Н. Полевой в XIX веке.

Отметим самое важное из сказанного, что под словом «пляс» подразумевалась импровизированная хореография. Ни рисунок, ни движения не были канонизированы. Найдите такого хореографа, такого исследователя, такого человека, который хоть чуть интересуется хореографией своего народа, который бы сказал, что у них не было импровизации в том или другом виде?!

Импровизационное действие знают все народы и народности. И у каждого народа родилось для его обозначения свое слово. Русские говорят — «пляс», карелы — «плясна» (от русского слова «пляс»). Карелии с XII века развивалась в соседстве с Русским государством, и не удивительно, что карелы восприняли русское слово. Но южные карелы и венсы помнят и другое слово — «карг». Эстонцы пытались уверить меня, что знают только слово «танец». Но вот у Х. Тампере находим: «По всей вероятности, наряду с танцами типа хоровода (опять хоровод! — В. М.) преобладали импровизированные «каргусы» в состоянии большего или меньшего экстаза»¹³. Значит, эстонские каргусы и карельские карги имеют не только единый корень, но обозначают единое действие — импровизационный пляс. Пляс по-грузински — дзе, в Коми говорят йоктом, якуты — ингю, эвенки — хэдэдэй и т. д. и т. д.

Говоря об импровизационном действе, все исследователи отмечают прежде всего его чувственно-эмоциональный характер, доходящий до неистовства, переходящего в экстаз. «Разразилось плясовое бешенство... Некоторые еще пытаются противиться, но вот уже и у них голова незаметно начинает покачиваться то вправо, то влево под такт, и вдруг такой зритель, как будто прорвав твердый оплот, вторгается в круг пляшущих...»¹⁴ «Шаман долго дико плясал. Видно было, что он вошел в экстаз».¹⁵

Канонизированное (танец) и импровизированное (пляс) действия развивались параллельно как самостоятельные явления, но народный танец многим обязан плясу, прежде всего лексикой, ибо душа народа ярче всего проявилась в плясе. Чего бы стоил танец, не ворвись туда неистовый стихийный пляс, поднимая состояние исполнителей до кульминационного звучания!...

Как я уже отметила, в Карелии все танцы, до появления здесь кадрили в 1870 году, включали в себя пляс. В кульминационный момент обряда плясали, в конце круг плясали, «пришлые танцы» заканчивались плясом, ибо не мыслит себе карел игрища без эмоционального выплеска. И сейчас можно увидеть еще и сольный, и груп-

Карельская
круга на
острове Киж.

Фото
В. Голубева



повой, и массовый пляс. Описать их архитрудно, ибо вроде и пляски-то нет, а пляшет все — и смеющиеся глаза, и что-то замысловато выделяющиеся ноги, и прищелкивающие пальцы, и колышающееся в такт музыке тело.

Многие исследователи пытаются дать единое определение хореографии. Но «в одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань», думаю, что каждому из явлений, как плясу, так и танцу, надо дать свое определение. Если пляс — это чувственно импровизационное действие, то танец — канонизированное. Танец исполняется в наше время на сцене, его можно увидеть и на фольклорных праздниках. А пляс? Он — редкий гость на фольклорных праздниках. Но... что такое брейкданс? Да это же современный пляс! Молодежь, как много веков назад, вдруг ринулась в неударный, неистовый пляс. Этому способствовал ритмизованный музыкальный бум, шоу. А разве не гремящие, свистящие, скрипящие инструменты давали толчок для возникновения древнему плясу?!

Может, следует рассматривать образцы народной хореографии по принципам импровизационности и называть их плясом, а еще лучше — словом, под которым оно родилось у своего народа, и канонизированности и определять их как танцы. А затем внутри той или другой групп давать классификацию, специфику и т. д.

И еще одна вещь, которая не дает мне покоя, когда изучаю пляс и танец. Сознательно или бессознательно из поля зрения исследователей уходят игры. Плясу и танцу придают те функции, которыми они в силу своей специфики обладать не могут. Игра — прототип человеческой деятельности. С игрой у человека связывалось все, что он реально, конкретно видел. Если сейчас игра — это забава, раньше в игре тренировались ловкость, сила, смекалка, тренировались не только физические качества, но — что самое главное! — приобретался опыт ведения войны, навыки охоты, рыбной ловли. Любой вид труда становился темой для игр.

В играх подчинение единым правилам — закон для всех играющих, поэтому игры по своей природе демократичны. Игра — всегда осознанный, осмысленный акт. Недаром в древности люди ходили на игрища (основа слова «игра»), а не на пляшища, ибо древний человек понимал, что проведение досуга должно пройти по определенному плану, а не превратиться в хаос. Правда, у Казимира Жигульского находим: «Первоначально название праздника в древнееврейском языке было «хаг» от глагола «хагаг» — танцевать». Может, когда-то древняя Русь под словом пляс объединяла тоже все праздничное действо? И вот, далее у К. Жигульского читаем: «Последующее древнееврейское название праздника звучало «мозд» — урочный час».¹⁶ Под словом «игрища» объединились обряды, и игра, и танец, и пляс. Карельское слово «кижа» соответствует русскому слову «игрища». Игра и пляс — два диаметрально противоположных действия. Игра требует сосредоточенности, концентрации внимания, воли и энергии, пляс — выплеск чувств, при этом оба могли раскрыть одну тему. Игра демонстрировала, каким способом поймали того или иного зверя, в плясе можно было имитационно показать, как это происходило, и главное — выразить к этому свое отношение. В игре каждый следующий пытался усовершенствовать тот же способ, прием, в плясе каждый фантазировал, представлял происходящее по-своему. Никогда танец, пляс и игра не происходили одновременно, хотя и объединялись под единым понятием — игрища.

Игра, а не пляска, выполняла роль знака, регулировавшего трудовую деятельность людей, только игре, а не танцу присущи качества, «способствующие быстрому и полному освоению жизненно необходимых навыков». Только играм, а не пляскам была свойственна практически познавательная функция».¹⁷

Обратившись к теме игры, хотелось только напомнить исследователям, что игра — один из древнейших видов человеческого времяпрепровождения, и, пожалуй, наиболее важный.

И последнее, что хочется добавить. Необходима конференция, на которой поднялись бы вопросы выработки единых критериев по вопросам народной хореографии. И возглавить ее должны не «кабинетные мужи», а те, кто собирает полевой материал, у кого свое представление о своей хореографии, кто живет среди своего народа, чувствуя и зная его душу.

¹ Голейзовский К. «Образы русской народной хореографии». М., 1964, с. 13.

² Там же, с. 16.

³ Карабанова С. «Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник». М., 1979, с. 81.

⁴ Жорницкая М. «Народные танцы Якутии». М., 1966, с. 89.

⁵ Нагаева Л. «Танцы восточных башкир». М., 1981, с. 34.

⁶ Руднева А. «Курские танцы и карагоды». М., 1975, с. 79.

⁷ Жорницкая М. (см. 4), с. 49.

⁸ Руднева А. (см. 6), с. 81.

⁹ Жорницкая М. (см. 4), с. 87.

¹⁰ Балашов Д., Марченко Ю., Колмыкова Н. «Русская свадьба». М., 1985, с. 18-19.

¹¹ Олеарий А. «Путешествие в Московии». Перевод П. Барсова. Чтение в имп. обществе истории и древностей российской. М., 1870, с. 23.

¹² Голейзовский К. (см. 1) с. 6.

¹³ Эстонский фольклор. Таллин, 1980, с. 211.

¹⁴ Жорницкая М. (см. 4), с. 87.

¹⁵ Карабанова С. (см. 3), с. 65.

¹⁶ Жигульский К. «Праздник и культура». М., 1985, с. 27.

¹⁷ Карабанова С. (см. 3), с. 24.

не суждено превратить милую, курносую, в общем-то обычную девочку, начисто лишенную эффектной внешности и балеринской стати, в истинную артистку и танцовщицу.

Но отправляться в путь к сияющим вершинам без подарков доброй феи было бы совершенно нелегко. И среди многих других один дар оказался подлинно бесценным. Нет, не хрустальные башмачки — их заменили обычные балетные туфли. А вот ни с чем не сравнимое чувство радости в танце, счастье от самого пребывания на сцене — это и было то главное, что несла зрителям юная балерина.

Тут, видимо, стоит вспомнить, что Воробьева — одна из первых выпускниц знаменитого класса Людмилы Павловны Сахаровой. А, следовательно, ей ведомы секреты мастерства, которыми щедро делилась со своими воспитанницами замечательный педагог. С тех пор уверенная техника — одно из постоянных качеств артистки. Многие из тех, кто вспоминал о Сахаровой, говорили о ее жесткости, неумолимой требовательности, подчас беспощадности. Наверное, это справедливо. Как справедливо и то, что без всего этого класс Сахаровой не стал бы поистине «звездным». Но Лилия Воробьевой помнится и другое: ежедневный урок как праздник. Не утомительные подробности экзерсиса, но увлекательное открытие неведомого прежде, рождающее в душе ощущение необыкновенного подъема. Образ юности, неомраченной и неостреженной, юности, когда беды проходили, грусть светла, а радость безгранична — этот образ был перенесен ею из балетного класса на театральную сцену.

Тот первый период жизни в театре пролетел на одном дыхании: все получалось как бы само собой, без видимых усилий. Роли следовали одна за другой. В каждой из них было так много от самой артистки, от ее молодости, что все они воспринимались скорее вариациями на одну тему. И постепенно возникала опасность навсегда остаться на сцене лишь прелестно-юным, бездумным существом. Танцовщицей одного ампула, того, что раньше именовали словом «инженю». К счастью, этого не произошло. Не произошло потому, что Лилия Воробьева — из тех редких танцовщиц, для которых профессия очень рано стала гармоничным сплавом физического труда и интеллектуальных усилий.

Перелом назревал. Более того — он был запрограммирован и случился в тот момент, когда артистке предложили репетировать партию Жизели. Что побудило Воробьеву взяться за роль, казалось бы, ей не предназначенную, заранее зная, что полный успех вряд ли возможен? Наверное, здесь было желание прикоснуться к шедевр, в работе с уникаль-

ной хореографией почерпнуть для себя новые импульсы. А может быть, тайная надежда на чудо? Ведь в конце концов так и случилось, сегодня уже не возникает сомнений в ее праве на эту роль.

Ее Жизель в первом акте — девочка оттуда, из счастливой лучезарной юности. Для нее выше всего — радость любить и быть любимой. А потому столь трагична развязка — обман, крушение всех надежд, после чего жизнь невозможна. В призрачном мире вилс Жизель Воробьевой — не бесплотная тень, а одинокая душа человеческая. Внутренний монолог, не прерывающийся ни на миг линия напряженного, духовного состояния, право, не менее важны, чем льющиеся длинные линии, которых артистке недостает.

Роль Жизели не обернулась поражением для танцовщицы, но заставила повзрослеть и взглянуть на себя со стороны. Особенно те, первые, выступления принесли много мук и внутренних колебаний. Оказалось, что с годами приходит опыт, крепнет мастерство и появляется желание все осмыслить, но жизнь в искусстве от этого не становится проще. В то время сложилось важнейшее свойство артистического облика Лилии Воробьевой — умение быть предельно искренней и естественной в любых ролях. Пластический голос ее мог звучать негромко или непривычно, но никогда — фальшиво.

В прошлые годы художественное руководство театра нередко приглашало ведущих балетмейстеров страны осуществлять постановки своих балетов на свердловской сцене. Так произошла встреча артистки с хореографией Н. Боярчикова, И. Бельского, Н. Касаткиной и В. Василева. К своим первым крупным партиям в современном репертуаре Воробьева оказалась внутренне готовой. Жизнерадостная беззаботность теперь была отнюдь не единственной краской в ее палитре. Появилась любовь и к резким контрастным штрихам, и к мягким полутонам. Так родилась очаровательная плутовка Смеральдина в остроумном и веселом балете Боярчикова «Слуга двух господ». А партия Лизы в «Тщетной предосторожности», поставленной А. Деметьевым, кажется созданной специально для Воробьевой: лукавое личико и веселая танцевальная пластика! Но и здесь балерина стремилась уйти от однотонности, в ее Лизе проглядывала то безыскусная мечтательница, то своеобразная и дерзкая девочка.

Но нельзя сказать, что на этом пути артистку ожидали только успехи. Достаточно вспомнить как непросто складывалась ее работа в трех спектаклях Н. Касаткиной и В. Василева. Главная партия в «Ромео и Джульетте» — в числе любимых и в числе удач. А недавно дуэт из балета Воробье-

ва танцевала в Италии — на родине своей героини, но... премьеру тогда отдали другой исполнительнице. А в разгар репетиций балета «Пушкин» ее вычеркнули из состава: «Какая она Муза?» — недоумевали постановщики. Такие моменты вряд ли проходят без следа. Но она не обижалась, прекрасно сознавая, конечно, что не все в балете ей суждено. Зато, получив главную роль в «Сотворении мира», Воробьева сумела сделать ее по-настоящему своей. В начале балета ее Ева — нежное и чуткое забавное дитя только что рожденного мира. Постигая его сложность и неоднозначность, она превращалась в прекрасную женщину, полную внутреннего достоинства и силы. Метаморфоза свершалась не вдруг, а постепенно — это и стало главной задачей. Как и в балете «Шелкунчик» (в постановке И. Бельского), где Воробьева вела свою героиню к вершинам счастья дорогой нелегких испытаний, вместе с ней пытались понять мудрую красоту и трагичность жизни.

В этих и других спектаклях Воробьевой было дано ощутить себя не просто танцовщицей, но актрисой современного балетного театра. Основной мотив творчества получил иную окраску: ее интересовало теперь не столько внезапное сказочное превращение, сколько постепенное перевоплощение, долгое и трудное становление — личности, характера, судьбы. Ей оказались доступны тонкая ирония, подтекст, умение существовать на грани жанров. А как естественно она чувствует себя в стихии комических розыгрышей! Лихой мальчишка-сорванец, готовый в следующем явлении предстать пленительной и женственной героиней — такая или подобная роль должна была быть в репертуаре Лилии Воробьевой. Но продолжения не последовало. Вместо этого судьба преподнесла ей совсем другое — роль ведущей классической балерины театра, роль, на которую она, возможно, и не претендовала. Почему так сложилось — разговор особый. В спектаклях нынешнего главного балетмейстера А. Деметьева у Воробьевой нет по-настоящему значительных работ. Его влекут совсем иные жанры, интересуют другие женские характеры. А главное, невостребованным остается танцевальное мастерство артистки. Есть и другая причина. В свердловской труппе, имеющей немало одаренных и своеобразных танцовщиц, вот уже несколько лет нет безусловной прима. Быть первой балериной в разных спектаклях приходится и разным танцовщицам. Возможно, единственная, кто с такой ролью до конца справляется, это Лилия Воробьева.

В классическом танце соединилось все лучшее, чем она владеет: прекрасная школа и музыкальность, отменный вкус и артистизм, помноженный на опыт.

Судьба крупных артистов балета порой даже посвященным представляется неуклонным и прямым восхождением. Между тем положение в театре, главные роли в репертуаре, зарубежные гастроли и даже почетные звания — все это лишь внешние атрибуты успеха. А есть еще сомнения и разочарования, надежды и неисполненные роли, поиски и неожиданные травмы. И главное — ежедневное преодоление себя, своих природой отпущенных возможностей — вот скрытый сюжет, оборотная сторона той жизни, которая для многих лишь цепь счастливых эпизодов, побед и достижений.

Творческой судьбе народной артистки РСФСР Лилии Воробьевой — судьбе, бесспорно, состоявшейся — присуща именно такая неоднозначность, некий внутренний драматизм. Постичь его не менее важно, чем разгадать природу таланта.

Ее появление на балетной сцене в самом начале семидесятых годов памятно многим. То было славное время расцвета балетной труппы Свердловского театра оперы и балета имени А. В. Луначарского. В спектаклях блистали совершенно непохожие друг на друга балерины Н. Меновщикова, М. Окатова, Е. Степаненко, Е. Гускина... У зрителей был выбор для симпатий. Но именно они, зрители, заметили и полюбили миниатюрную, грациозную девочку с обаятельной улыбкой, танцевавшую легко и непринужденно, словно играючи. И уже не казалось странным, что юной выпускнице Пермского хореографического училища удалось пренебречь неписаным законом театра. Минута непремленную студию кордебалета, Лилия Воробьева сразу получила небольшие сольные партии, а вскоре станцевала свою первую главную роль.

Под звуки пленительных прокофьевских мелодий на сцене вершилось чудо: по мановению волшебной палочки замарашка Золушка превращалась в прекрасную сказочную принцессу. Юная дебютантка вряд ли подозревала, что этой ролью она словно предсказывала свою дальнейшую судьбу. Ведь огненные мотивы чудесного преображения, мотив, рожденный сказкой и взлелеянный балетом, будет сопутствовать и ей. Именно балетной сце-



Лилия ВОРОБЬЕВА в балете
«Дон Кихот».

Фото В. Борисова

Портретная
галерея

Лилия
ВОРОБЬЕВА

По своему типу Воробьева — виртуозная балерина. Технические сложности ее не только не останавливают, но, более того, вдохновляют. С веселой отвагой она бросается на их преодоление и, чаще всего, побеждает. Наверное потому в ее танце всегда есть ощущение внутреннего стержня, а точнее — пружины. Именно так, подобно раскручивающейся пружине, «звенят» ее стремительные шене, диагонали туров, неизменно ритмичные фуэте. Но одной техничностью, пусть и высокого класса, нынче трудно кого-либо удивить. Даже там, где артисты обычно не ставят перед собой иных задач, кроме как блеснуть в «коронном» концертном номере и сорвать аплодисменты, Воробьева стремится к большему: передать во фрагменте его не-

повторимую стилистику, дух и аромат эпохи. Так она танцует в па де де из балетов «Талисман» Дриго или «Пламя Парижа» Асафьева, но лучше всего это ей удается в развернутой концепции балетного представления. В неуязвемом «Дон Кихоте» каждая танцовщица, создающая образ Китри, сдает экзамен на право балеринского звания. Лилия Воробьева доказывает это право, не имея даже намеков на импозантную «испанскую» внешность. Ее маленькая светлоголовая фигурка — как вызов всем нашим представлениям о Китри. Однажды, вняв совету столичного балетного критика, она попросила себя «притемнить». Но из такой затеи ничего не получилось. Наоборот, стало еще очевиднее, что у нее единственный, зато неотразимый аргумент — сам танец, темпераментный и экспрессивный. Этим танцем она привлекает к себе внимание с самого первого появления на площадке, его масштабам порой не хватает пространства на сцене. А мастерство актрисы! Какие только проделки не придумывает она, сколько импровизированных мини-представлений разыгрывает каждый раз в спектакле... Причем эффекта она достигает фактически без поддержки. Ведь, к сожалению, в свердловском «Дон Кихоте» оказалось утерянным главное — дух радости и всеобщего веселья. Мы видим на сцене не энергичных, темпераментных испанцев, живущих единой жизнью со своими любимцами, а бесстрастных кордебалет, равнодушно созерцающий происходящее, более или менее слаженно исполняющий свои танцы.

По словам Воробьевой, участие в старинном романтическом балете стало для нее счастливым неожиданностью: «Сильфида — это как подарок судьбы, о нем и не мечталось!» Добавим, что подарком судьбы стал «перенос» именно бурновилевской версии, а в стилистике Тальони ей, возможно, и не удалось бы проявить себя. Ведь ее Сильфида — не призрачная иллюзия, не плод воображения Джеймса. Прелестное и притягательное фантастическое существо, столь же реальное, сколь и окружающий ее лесной пейзаж, Сильфида — частичка этого пейзажа, одухотворенная природа. В ее эфемерности нет ничего потустороннего, никакой мистики. Хрупкость прекрасного цветка, распустившегося ненадолго, очарование редкой бабочки, ожившей лишь на один день. Воробьева танцует судьбу Сильфиды как краткий миг тепла и света, даруемый неверным северным солнцем...

Впервые соприкоснувшись с хореографией А. Бурновилы, артистка, как и вся труппа, с увлечением постигала особенности «датского» романтизма. При этом сумела проявить еще одно присущее ей свойство: чистоту танцевальной дикции. Не всем дано ощущать хореографический текст

не как набор фраз, где что-то можно комкать или недоговаривать, а чувствовать естественность пластической речи, когда одинаково важны и крупные движения, и мелкие, самые незаметные детали.

В противоположность своим лучезарным героиням, в жизни Лилия Воробьева сдержанна, немногословна и кажется погруженной в себя (еще один эффект превращения!). В сложной, подчас суматошной жизни театрального коллектива, особенно в нынешнюю пору, ей удалось завоевать и сохранить почти несбыточное — единодушное уважение коллег. Одна из причин этого заключена в цельности натуры. Для Воробьевой есть главное в жизни — балет, сцена, а все остальное строится в зависимости от него. Как-то раз она призналась: «Когда-то, в самом начале работы в театре, я могла пропустить урок, и это не казалось мне чем-то страшным. А вот сейчас просто так не придти на «классику» — невозможно себе представить!» Слова эти — не пустая фраза. Вспоминаю, как однажды попала на обычное утреннее занятие в балетном классе. Упражнения у станка сменились движениями на середине. Темп нарастал, и к концу урока заполненный поначалу зал почти опустел. Даже среди тех немногих, кто остался до самого конца, Лилия Воробьева выделялась разительно: никаких следов усталости, во всяком случае так казалось, по-прежнему широкая амплитуда в прыжках и батманах, строгая собранность стоп и изящество пор де бра.

Жесткая самодисциплина, проявившаяся в том рядовом случае, свойственна Воробьевой во всем. Не раз неизменная стабильность, творческая воля, наконец, характер выручали и ее, и других. Можно вспомнить случай, когда на открытии сезона, из-за болезни постоянного партнера, она танцевала сложнейшей спектакль с молодым артистом буквально с одной репетиции. Несмотря на то, что не по ее вине многое в тот вечер не получилось, ни на сцене, ни после спектакля она не позволила себе никакого недовольства. Облик ведущей балерины свердловского театра определяет полное отсутствие каких-либо амбиций, капризной раздражительности — этих, увы, нередких спутников «маститости». Ее отношение к избранной профессии можно определить, пожалуй, одним словом — служение. Причем, служение без каких-либо признаков надрыва или жертвенной экзальтации. Просто Лилия Воробьевой трудно представить, что ее жизнь могла сложиться иначе.

Счастливая судьба? Вероятно. Что-то кажется в ней недосказанным, недовольственным? Возможно, и так. Все дело в том, какие цели ставить перед собой. А на сегодняшний день самое лучшее в этой судьбе, на мой взгляд, то, что она далеко не завершена.

На столичных афишах появилось название нового хореографического коллектива — московского театра «Русский балет». Руководимый известным солистом Большого театра СССР, народным артистом СССР Вячеславом Гордеевым, он подготовил программу, которую показал на сцене Кремлевского Дворца съездов. О проблемах молодого театра, о его планах и перспективах Вячеслав Гордеев рассказывает корреспонденту журнала «Советский балет».

— Вячеслав Михайлович, коллектив, который вы возглавляете, носит теперь название «Русский балет». И хотя любители и профессионалы знают, что по сути это — иная ипостась хорошо известных зрителю ансамблей «Московский классический ба-

лет» и «Московский балет» — новое имя обязывает ко многому. Так каково же творческое credo театра «Русский балет»?

— С течением времени сфера деятельности нашего коллектива расширилась. Мы исполнили произведения классического наследия, которые украшают афишу любого уважающего себя театра, воссоздавали шедевры старинной хореографии, не отказывались и от современных постановок. Постепенно сформировалась и наша художественная политика, и наше credo. Название «Русский балет» — и есть ее лаконичная формула. Мы занимаемся возрождением образов творческого наследия Александра Горского, Мариуса Петипа, других русских балетмейстеров. Джордж Баланчин, принадлежность которого к русской культуре для меня несомненна, многие годы был первым и единственным современным художником из работающих на Западе, творчество которого занимало подобающее ему место в нашем репертуаре.

Для своего дебюта в новом качестве мы подготовили программу, куда вошли фрагменты в основном из произведений советских хореографов — «Бахчисарайский фонтан», «Лауренсия», картина «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст»... А так как ни один дебют не должен обходиться без премьеры, показали свою новую работу — одноактный балет «Неожиданные маневры, или Свадьба с генералом».

— Вы уже пять лет возглавляете коллектив. Что отличает ваш театр от других аналогичных трупп? Какие особенности и принципы сложились в его работе за эти годы?

— Когда в 1984 году я пришел в этот ансамбль в качестве руководителя, в нем было шестнадцать человек, теперь его состав вырос до двадцати восьми артистов. С приглашенными на время гастролей у нас — тридцать шесть участников. В поездках по стране в наших представлениях участвуют «звезды» из разных театров. Такое количество я считаю оптимальным и для «восстановительной» деятельности театра, и для того, чтобы он не был «тяжелым». Коллектив должен быть мобильным, а все его участники обеспечены работой, профессионально загружены до предела.

Делая эту программу (а она десятая в данном коллективе), я старался предоставить возможность исполнителям с наибольшей полнотой проявить свою индивидуальность. Театр у нас не совсем обычный. С первого дня его существования это театр солистов и я надеюсь, таким останется навсегда. Нагрузка у танцовщиков такова: около шести сольных выходов за вечер, в остальных номерах — участие в кордебалете.

Данную премьерную программу мы стремились выстроить так,

ВЯЧЕСЛАВ ГОРДЕЕВ, народный артист СССР:

РУССКИМ БАЛЕТОМ ПОКАЗЫВАЕТ

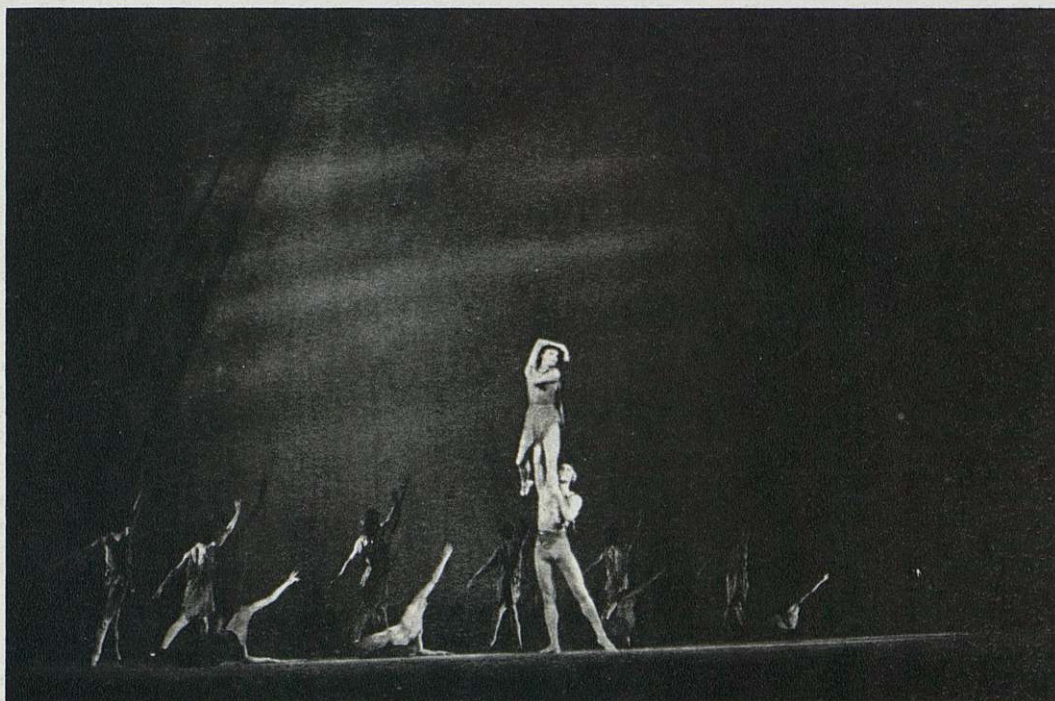
НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ



Новая программа московского театра «Русский балет»

Сцена «Вальпургиева ночь».

Фото Куликова



чтобы артисты «получили» партии согласно своему творческому потенциалу. С таким прицелом, в частности, выбирались фрагменты из «Лауренсии» В. Чабукиани, «Бахчисарайского фонтана» Р. Захарова, миниатюра «Романс» К. Голейзовского... Поэтому и в новой постановке — в балете «Неожиданные маневры, или Свадьба с генералом» на музыку Т. Когана по мотивам Дж. Россини — я тоже старался выявить и использовать с наибольшей полнотой комедийные дарования актеров. И, как мне кажется, это удалось.

— Чем обуславливается выбор вами фрагментов из произведений, называемых ныне советской балетной классикой? Ведь сейчас мало кто последовательно занимается возрождением спектаклей эпохи драмбалета. Считаете ли вы, что они составляют золотой фонд советской хореографии и знать, и беречь их необходимо?

— С этой эпохой связаны великие имена хореографов Ростислава Захарова, Леонида Лавровского, Вахтанга Чабукиани и их коллег. Их творения вписали самые яркие страницы в историю советского балетного театра, открыли плеяду замечательных артистов.

У мастеров драмбалета режиссерское мышление было основополагающим, главным. Те без преувеличения гениальные фрагменты, которые мы попытались восстановить, должны жить всегда, я в этом убежден. Это такая же святыня, как второй акт «Лебединого озера» Льва Иванова. В хореографии есть жемчужины, которые обязательно надо сохранить. Ведь люди, помнящие их, уходят навсегда, и это нужно понимать. Мы безвозвратно потеряли наследие многих современников Петипа. Они работали рядом с ним, но из-за того, что Петипа был Петипа, мы лишились их хореографии. Чудом «уцелел» Фокин, а Горского спасло от последующего забвения только то, что он творил в Москве, а не в Петербурге. Поэтому я считаю, что богатый талантами советский период развития балетного театра, пока его образцы еще не утрачены окончательно и их можно восстановить, заслуживает внимания. Это наш долг перед потомками.

— Конечно, такое стремле-

Татарская пляска из балета
«Бахчисарайский фонтан».

ние может вызвать лишь уважение. Но, проповедуя бережное отношение к классике, вы обращаетесь с ней весьма вольно, соединяя в один отрывок фрагменты из «Бахчисарайского фонтана», разнесенные в первоисточнике в разные акты.

— В «Бахчисарайском фонтане» я совместил два сюжетно не связанных куска только затем, чтобы показать два противоположных мира, что, как известно, было определено и в поэме Пушкина. На мой взгляд, нельзя было предпочесть только «татарскую» или «польскую» тему, поскольку и в спектакле Захарова образно «заложены» обе эти национальные стихии. И его хореография, и музыка Асафьева имели многокрасочную палитру. И мы хотели сохранить эту особенность спектакля. Мне важно, чтобы зритель получил представление, пусть и не очень полное, о многогранности творчества балетмейстера.

— Кто в вашем театре занимается восстановлением классики? Ведь в этом выражается определенная позиция коллектива.

— С нами сотрудничают известные мастера. Немало сделала еще Ирина Викторовна Тихомирнова, прежний художественный руководитель ансамбля. С первых дней мне помогает Ольга Коханчук, человек очень профессиональный и требовательный. Огромную поддержку оказал нам Асаф Мессерер. Над восстановлением «Вальпургиевой ночи» работала с нами, например, Елена Рябинкина, над татарской пляской «Бахчисарайского фонтана» — Шамиль Ягудин. Наш основной репетитор и педагог — Герман Прибылов — большой знаток классического наследия. Я стараюсь «не замыкаться» на определенных именах. Это касается и балетмейстеров (поскольку однообразие хореографического почерка, стилистики считаю порочным), то же относится и к репетиторам. Я стремлюсь выбрать тех, кто лучше и точнее знает интересующее нас сочинение.

— Творческое лицо театра «Русский балет» складывается на основе синтеза двух направлений — возрождения образцов наследия и поиска в области современного репертуара?

— Лицо театра, как и лицо отдельного актера, формируется в процессе работы. Наш коллектив пришел к этому выводу не случайно, а последовательно, в процессе своего творческого развития. Я считаю, и это мое принципиальное соображение, что одна труппа, даже такая маленькая, как наша, не должна быть труппой одного балетмейстера. На мой взгляд, такая практика обедняет хореографический почерк самого же балетмейстера, ограничивает творческие возможности коллектива, но главное — сужает репертуар. И я всегда стремился приглашать в коллектив на постановку разных масте-

ров. У нас в репертуаре — произведения Олега Виноградова, Валентина Елизарьева, Бориса Мягкова, Бориса Эйфмана... Когда на одном вечере встречаются сочинения разных пластических почерков и стилей, сразу становится видно, кто что собой представляет и кто какое место занимает в общей панораме балетного театра.

Однако мне пришлось столкнуться с проблемой отсутствия у многих авторов законченных номеров, миниатюр. К тому же, у тех, к кому я обращался, слишком много работы и проблем, и на артистов нашей труппы уже не хватает времени. Мне очень жаль, что мы не исполняем произведения таких замечательных художников, как Владимир Васильев и Михаил Лавровский. Они бы только украсили наши концертные программы.

С момента руководства коллективом я лично поставил двадцать семь номеров и три одноактных балета. Немало, но и немного. Если бы имелись финансовые возможности и помещение, эта цифра была бы намного больше. Сейчас мы занимаемся в основном тем, что зарабатываем деньги на материальное обеспечение будущих постановок и зарплату артистам.

— Значит, у вашего коллектива немало финансовых проблем?

— К сожалению, они стоят очень остро. Если бы государство нашло возможным дать «Русскому балету» хотя бы четверть той суммы, которую получают подобные коллективы — ансамбли танца, камерные хоры, Московский театр балета Н. Касаткиной и В. Василева — многое бы изменилось. Но сейчас наша дотация в десять раз меньше, чем дотация любого аналогичного творческого объединения.

Мы живем «на колесцах», зарабатывая себе средства на текущие расходы. Я приглашаю на работу многих артистов, балетмейстеров, репетиторов. В восстановлении фрагментов для последнего концерта участвовали Шамиль Ягудин, Асаф Мессерер, Вера Васильева — видные специалисты, помнящие все досконально. Я понимаю, что многие готовы работать исключительно на творческом энтузиазме, но не хочу этого допускать. И если мы оплачиваем работу кого-то, мы должны заплатить всем — от этого принципа я стараюсь не отходить.

— Наверное, закономерным результатом работы с замечательными мастерами стал возросший профессиональный, технический уровень вашей труппы. Это чувствуется в исполнении «Вальпургиевой ночи», «Лауренсии». Но как формируется у ваших танцовщиков индивидуальное актерское мастерство?

— Мне кажется, что наши актеры, будучи яркими индивидуальностями, конкурируя между собой в рамках одного кон-

церта, демонстрируют порой перенасыщенность, изобилие личностей на одной сцене. Они создают сами для себя слишком сильный «фон». Вот, например, в Венской опере — театре с высокопрофессиональной группой — существует принцип: приглашать на главные роли в спектакле только «звезд». И это вовсе не значит, что их собственные солисты не достигли такого же уровня: когда они выезжают на гастроли в другие страны, то сами приобретают статус «звезд». Но таков принцип театра. Для начала я взял этот принцип за основу «внутренней политики» в нашем коллективе. Я собираюсь отходить от него, но не окончательно. Приглашенные актеры только украсят наши спектакли. Работающие с нами люди — настоящие профессионалы и звезды советского балета. Артисты нашего театра учились у них. Что касается наших солистов, то я доволен их уровнем. А публика... Она хорошо реагирует на наши спектакли и в столице, и в других городах, где мы выступаем. А зарубежный зритель всегда принимает нас восторженно. Например, в Америке, случалось, мы бисировали свои выступления по восемь раз — это чистая правда, ее подтверждают видеозаписи концертов.

— В последней программе вашего коллектива состоялась премьера нового одноактного балета. В сущности, это завершено произведение. Каковы цели и задачи вашего нового балета, и вообще — история его создания? Поскольку вы сочинили свой оригинальный сюжет, есть в его развитии отдельные неясности, не всегда выявлены драматургические кульминации, нечетко очерчены взаимоотношения героев.

— История такова: как-то в Ленинграде я встретился со своим старым знакомым — композитором Тимуром Коганом. У меня к тому времени созрела идея сделать комедийный спектакль. С одной стороны, я поддался всеобщему увлечению, с другой — хотел сделать что-то свое. В результате наших переговоров мне досталось пятьдесят минут музыки Когана (до этой встречи я хотел использовать увертюры Доницетти и вполне определенный литературный сюжет), очень танцевальной, искрометной, образной.

«Неожиданные маневры» — это не военный термин, а скорее жизненный, даже просто бытовой. В процессе работы выяснилось, что на руках у меня музыки для коды в два раза больше, чем для действия. И родилась вторая часть спектакля — «Свадьба с генералом». Получалось, что по сюжету главное — свадьба. Насколько успешно удалось совместить эти две линии, судить зрителям. Мне со своей стороны очень приятно, что на первом же представлении был искренний, открытый смех в зале. Это редкость на балетных спектаклях. Конечно, исполнение (особенно пер-

вое) отнюдь не было идеальным: не обошлось без накладок с костюмами, реквизитом, оформлением. Трудности пришлось обгрызывать с юмором, заложенным в самой постановке.

Замысел этого спектакля реализовался довольно быстро. Надо сказать, что постоянный состав исполнителей труппы вообще очень быстро схватывает материал, чему способствует сотрудничество с балетмейстерами разных творческих почерков. С ними легко и приятно работать. Многие делается нами в пути, и в адрес своих коллег я хочу сказать только слова благодарности: мы понимаем друг друга с полуслова.

— И все-таки произведениями крупной формы вы предпочитаете концертные номера, а программы театра «Русский балет» пока строятся по принципу дивертисмента.

— Балетмейстер должен уметь работать в любых жанрах и формах. По-моему, утверждение, что настоящий балетмейстер — тот, кто умеет ставить монументальные спектакли, неверно. Он должен уметь все. Это говорит и о его таланте, и об уме, и о способности логически мыслить. Качество дарования не измеряется длиной и объемом создаваемых произведений. Дивертисмент позволяет проявиться индивидуальностям танцовщиков разных возрастов, дарований, характеров. Недавно мы видели новый номер Владимира Васильева и Екатерины Максимовой — «Элегии» Рахманинова. К нему можно относиться по-разному, но нельзя отказать этим танцовщикам в праве выходить на сцену: то, что они делают, они исполняют на потрясающем уровне мастерства.

Дивертисмент — одна из форм сценического существования актера балета. Способность работать в крупной форме, как ни странно, зависит иногда только от материальных возможностей труппы. Самое трудное — это работать в условиях минимума средств, почти бедности. Если бы у меня как у руководителя танцевального коллектива были деньги, труппа в 290 человек, и, повинаясь движению моей брови, эта труппа делала бы все... Но это фантазия.

Давайте посмотрим трезво: кто, с чем и в каких условиях работает, а потом будем судить. Все сразу встанет на свои места: у одних — привилегированное положение, а у других — наоборот, обстановка для творчества крайне трудная. Я отношу ситуацию с моим театром к последнему варианту: нет необходимой дотации, абсолютно никакого внимания со стороны руководства Министерства культуры СССР, равнодушие и предвзятость прессы. Конечно, наш театр состоит не только из одних «звезд», это мы понимаем, — но за качество исполнения я отвечаю и гарантирую его.

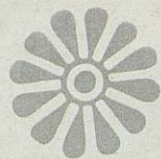
Беседу вела
Наталья КОЛЕСОВА



Л. ШИПУЛИНА
(Эдит Пиаф)
и А. САХАРОВ
(Клоун) в
спектакле
«Эдит Пиаф».

ВСТРЕЧАЯСЬ С ЭДИТ ПИАФ

**ТАТЬЯНА
КАЗАРИНОВА,**
кандидат искусствоведения



Балеты «Метаморфозы»
на музыку Л. Бетховена,
А. Скрябина,
П. Ковальски и
«Эдит Пиаф»
на музыку Э. Денисова,
Ф. Пуленка, М. Моно
с использованием песен Э. Пиаф
в Пермском театре оперы
и балета имени П. И. Чайковского

В Пермском театре оперы и балета имени П. И. Чайковского состоялась премьера спектакля «Вечер современной хореографии», куда вошли балеты «Метаморфозы» (на музыку Л. Бетховена, А. Скрябина, П. Ковальски) и «Эдит Пиаф» (в партитуру включены произведения Э. Денисова, Ф. Пуленка, М. Моно, а также песни Эдит Пиаф). Постановщик — молодой балетмейстер Владимир Хинганский. Его путь был по-своему тернист: он родился в поселке Агинское Читинской области. Окончил хореографическое отделение Восточно-Сибирского института культуры, работал артистом балета и ассистентом балетмейстера в Бурятском театре оперы и балета. После этого в его биографии появился новый этап — учеба в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского, где он постигал основы профессии балетмейстера под руководством профессора О. Тарасовой. Как автор-постановщик крупного полотна, Хинганский выступает впервые.

В «Метаморфозах», представляющих хореографический триптих («Тема с вариациями»,

«Три этюда о любви», «Противостояние»), балетмейстер пытается сформулировать и донести до зрителя мысль о возможности гармонии человеческих отношений только через гармонию любви. Сама по себе эта мысль в искусстве не нова, но, бесспорно, притягательна — в особенности для балета. Отдельные картины триптиха, не связанные между собой сюжетом, представляют своего рода эскизы, наброски, цель которых натолкнуть зрителя на размышление о вечности поднятых в спектакле проблем, о нравственных ценностях, о быстротечности жизни, о возвышающей силе любви. Три эпохи сменяют друг друга: Возрожде-

ние с его борьбой против косности Средневековья, Романтизм с его неудовлетворенностью реальной жизнью, погоней за призрачной иллюзией, за неосуществимой мечтой, Современность с ее потускневшими нравственными идеалами, духовной опустошенностью.

Только в искусстве, только в нашем воображении могут встретиться люди разных эпох, а грядущие поколения спорить с ушедшими. Полет творческого духа Художника (В. Баранов) вступает в конфликт с силой и властью Короля (А. Ларханиди) и подавляется ими («Тема с вариациями»). А любовь к Инфанте (Е. Кулагина) приносит то

восторг и душевную окрыленность, то страдание и горечь разочарования. Погоня за идеалом кончается для Художника крахом.

Тема погони за ускользающей мечтой продолжает варьироваться в «Трех этюдах о любви», из которых нам представляется наиболее удачным дуэт Н. Гусевой и А. Гуляева. Он и Она кружатся в вихре любви. То ли манящая сифлида грезится юному поэту, то ли поэт растворился в сонме туманных грез. Ажурная легкость танца Н. Гусевой, тонкое ощущение романтического стиля вкупе со сдержанно благодарной пластикой А. Гуляева вызывают у зрителя ощущение ностальгии по духовной гармонии.

И, наконец, заключительная часть триптиха — «Противостояние» — вводит нас в мир современной молодежи, которая, пытаясь понять прошлое, старается противопоставить ему свои идеалы. Балетмейстер как бы ставит перед современным зрителем вопрос: «Каковы духовные ценности нашего времени? Можно ли отрицать нравственные уроки прошлого?»

В. Хинганский, обращая к вечной теме любви, стремится найти связь с современными проблемами, подчеркнуть их остроту, единство и противостояние: любовь и духовность, счастье творчества и свобода совести,

нравственная чистота и корысть. Вечное противостояние, вечная борьба! Постановка подобных проблем для современного балетмейстера — дело серьезное и важное. И то, что В. Хинганский пытается искать пути их решения, обозначить связь с современностью, заслуживает внимания. Нам показалось, что всем миниатюрам не хватило развернутости мысли, остроты ее передачи. Метафоричность метаморфоз (превращений) утверждается как бы наспех, подчас слишком декларативно. Это снижает глубину философского замысла спектакля.

Удачен выбор актеров. Е. Кулагина строит образ Инфанта на контрасте лирических и драматических красок. Столкновение возвышенной мечты, находящей опору в любви Художника, и

Музыка, восторженные возгласы, овации публики... Такова заставка балета. Это не биография певицы, а эскизы, штрихи к ее портрету — портрету Художника-Творца.

В пластическом речитативе героини (Л. Шипулина), ее дуэтах с Импресарио (В. Дик), Клоуном (А. Сахаров), Поэтом (И. Шестериков) балетмейстер пытается раскрыть сложную творческую жизнь парижской этуали, взлетевшей на небосклон славы с маленьких улочек невзрачных предместий. Нескладная маленькая девочка пленила сердца сограждан. Успехи, провалы, потери... Сколько их было в жизни Эдит? Не потому ли так трагичны ее песни, так рвется наружу ее душа, так бешено колотится сердце, так волнуется и сопереживают зрители?

шевной свободы классическими арабесками, протяженными линиями адажио, которые вполне закономерны, но... слишком иллюстративны и не несут в себе большой содержательности, а скорее всего пластически заполняют пространство в той или иной сцене. Актрисе приходится доигрывать состояние своей героини, «подтягивать» хореографический текст к своему дарованию, собственному пониманию роли. Увлечение постановщика статичными позами, думается, совсем не помогает артистке в процессе создания образа Пиаф, не дает ей возможности раскрыть перед зрителями сложный, трагический жизненный путь великой певицы. Шипулина органично ощущает себя в непрерывном действии — танце, предполагающем естественное слияние

му, что изначально в ней, в ее природе были заложены «гены» высокого искусства, «гены» будущей знаменитости. Может быть, такая концепция спорна, но интересна и, безусловно, имеет право на существование.

Образ Эдит Пиаф — несомненная удача Л. Шипулиной. Она в ней искренне взволнованна и по-человечески трогательна. Но... текст партии, построенный на академической классике, не «смыкается» с современной музыкой, в особенности тогда, когда звучат песни Эдит Пиаф. Возникает ощущение, что голос поющей артистки, его страсть и боль значительно глубже, объемнее, чем предложенный нам хореографический аналог.

На протяжении всего спектакля героиню сопровождает Клоун, олицетворяющий сущность актерского труда, его радости и муки, восторг и печаль. Это тень, внутренний голос актрисы, а возможно воспоминание о ее детских выступлениях в труппе отца — уличного акробата. Жаль только, что прекрасная идея, на наш взгляд, не получила глубокой хореографической разработки. Как, впрочем, и другие мужские партии. Например, интересный танцовщик В. Дик не получил в партии Импресарио ни одного соло, а выполнял лишь функции партнера балерины. Актерские же сцены, требующие мастерства мимики, жеста, у юного премьера пермского балета пока весьма несовершенно. Не секрет, что традиции «психологической игры», которыми были так сильны артисты старшего поколения, молодежи театра пока не восприняты. С другой стороны, вряд ли стоит напрочь отказываться от того высокого технического потенциала, которым сегодня владеет наша балетная молодежь.

В хореографическом отношении интересно решены силы Зла (четыре пары артистов балета), предстающие то в облике парижских обывателей, то фашистских молодчиков, то ликов смерти. Пластический лейтмотив партии подсмотрен балетмейстером в бытовых (бальных) танцах тридцатых-сороковых годов и обогащен приемами современной пластики.

Не хотелось бы вскользь говорить о художественном оформлении спектакля С. Горянского и костюмах Я. Бодден. И все же — их бытовизм, конкретность, некоторая «мещанская» приземленность, мало способствуют ассоциативному восприятию спектакля, находятся в противоречии с концепцией спектакля, с его стилистикой. Больше других соответствует хореографическим решениям Хинганского костюм Эдит Пиаф, но и он выглядел скорее балетной униформой, чем сценическим костюмом для главной героини балета.

Думается, что новый спектакль займет в афише Пермского театра свое место.



Сцена из балета «Метаморфозы».

Фото А. Лыжина


властной силы королевского рода терзают душу юной наследницы. Великолепно оттеняет эти терзания танец В. Баранова. Артист ведет свою партию без аффекта, тонко обозначает смысловые акценты, акварельно «прописывает текст». О дуэте Н. Гусевой и А. Гуляева мы уже писали выше. Органичны в современной пластике Е. Югова, И. Шестериков, А. Кравченко («Противостояние»).

«Метаморфозы» сюжетно не связаны с «Эдит Пиаф», но их внутреннее родство угадывается: жизнь в ее борьбе за утверждение духовного начала и судьба художника, отдающего свою душу в этой борьбе за утверждение идеалов добра и справедливости.

...Звучит голос Эдит Пиаф.

Людмила Шипулина, самобитная артистка, практически не имеет «своего» спектакля или «своей» роли в театре. Так уж получилось. Классический репертуар, который исполняет актриса в театре, не в состоянии раскрыть особенности ее дарования как трагической и одновременно — гротесковой артистки. Думается, что роль Эдит Пиаф — удачная в целом попытка приоткрыть занавес над тайной творческой индивидуальности Шипулиной. Ломкая, «испуганная» пластика актрисы выпрямляется в минуты творческого вдохновения и ду-

хореографического текста и выразительной актерской игры. Ей трудно долго выдерживать «психологическую» паузу: утрачивается экспрессивный заряд в ее сценическом поведении, рвется драматургическая цельность в развитии характера. Этого свойства дарования артистки балетмейстер, к сожалению, не учел. Почему, на наш взгляд, спектакль об Эдит Пиаф получился ключеватый и фрагментарный. Тем не менее, в образе Пиаф, предложенном балетмейстером и артисткой, намечился, на наш взгляд, довольно интересный ракурс: Эдит Пиаф, порождение трущоб Парижа, прошедшая через нищету и унижения, но и прикоснувшаяся к истокам народного искусства, становится в конце концов этуалью, звездой пото-



Русские балеты» никогда бы не увидели света, если бы «Спящая красавица» не пробудила в группе русской молодежи пламенного энтузиазма, переходящего в неистовство.¹ Эти слова принадлежат Александру Бенуа. В другом месте он же писал: «Восхищение «Спящей красавицей» вернуло меня вообще к балету, к которому я было охладел, и этим загоревшимся увлечением я заразил всех моих друзей, постепенно ставших «настоящими балетоманами»... Едва ли я ошибусь, если скажу, что не будь тогда моего бешеного увлечения «Спящей» [а до того моего увлечения «Коппелией», «Жизелью», «Дочерью фараона» с Цукки], если бы я не заразил своим энтузиазмом друзей, то не было бы Ballets Russes и всей порожденной их успехом «балетомании».²

«Спящая красавица» Всеволожского-Петипа 1890 года стала вехой, отметившей зарождение, предощущение нового периода в истории русского и мирового балета, периода, который пока еще не начался. «Спящая красавица» Дягилева-Бакста 1921 года стала определенным итогом этого нового этапа, который еще не закончился. Классический, академический балет Петипа парадоксальным образом может считаться своего рода символом Русского Балета Сергея Дягилева, основным девизом всей деятельности которого было испровержение хореографического классицизма

известны. Антреприза Русских балетов после 1914 года — это почти сплошной авангардистский эксперимент. Один за другим появляются на сцене «Полночное солнце» Н. Римского-Корсакова и М. Ларионова [1915], «Естественные истории» М. Равеля и М. Ларионова [1916], «Фейерверк» И. Стравинского и Дж. Балла [1917], «Парад» Э. Сати и П. Пикассо [1917], «Фантастическая лавка» Дж. Россини и А. Дерена [1919], «Шут» С. Прокофьева и М. Ларионова [1921]. Но чем сильнее воображаемый маятник художественного поиска отклоняется влево, тем более широким и стремительным должно быть его движение в обратную сторону. И это движение приводит к неоклассицизму «Спящей красавицы». Здесь необходимо сделать оговорку, что, употребляя в данном случае термин «неоклассицизм», мы имеем в виду не стиль, а художественную тенденцию в целом. Неоклассицизм как стиль появится у Дягилева позже, когда в 1928 году Балачини поставит «Аполлона Мусоргета» Стравинского. Дягилевская же «Спящая» как стилевое явление представляла собой чрезвычайно сложный симбиоз амприной пластики Петипа и ретроспективной мирискуснической стилизации.

Итак, с одной стороны, «Спящая красавица», бесспорно, противостояла основной художественной линии Русских балетов. Но с другой — она достаточно органично вписывалась в общий программный и тематический контекст антрепризы по двум причинам.

Во-первых, новатор Дягилев и здесь остался новатором, решив преподнести лондонской, а затем и парижской публике спектакль под совершенно новым для Русских балетов лозунгом нетрадиционализма. Во-вторых, «Спящая красавица» закономерно, хотя и своеобразно, продолжала столь дорогую сердцу Дягилева русскую тему, так как этот «французский» балет по духу своему произведение глубоко национальное, истинная квинтэссенция русского классического танца. И глубоко неправ был Ч. Спенсер когда в своей монографии о Баксте он упрекал художника и антрепренера в том, что они якобы малодушно вернулись к безнадёжно устаревшей франкомании императорской казенной сцены, сделав балет в версаль-

Дягилевские



СПЯЩАЯ
КРАСАВИЦА
Лова Бакста

стения

НАТАЛИЯ БАРЫШЕВА
(Новосибирск)

и неустанный новаторский поиск во что бы то ни стало.

Появление в репертуаре дягилевской антрепризы грандиозной лондонской постановки «Спящей красавицы» лишь на первый взгляд ощущается как нечто чужеродное в общем контексте основной направленности и эстетики Русских балетов. На самом деле «Спящая красавица» 1921 года — явление достаточно закономерное.

Обращение Дягилева к «Спящей красавице» было своеобразным продолжением неоклассических тенденций русского искусства предреволюционных лет. Неоклассика — не как узкая стилевая категория, но как более широкое культурно-историческое движение — в 1910-е годы была в России еще как бы и частью более широкой проблемы искусства и культуры в целом: проблемы их национального характера, так называемой «Русской темы».³ И если 1917 год довольно резко переломил направление художественного развития в самой России, то дягилевская антреприза осталась своего рода нетронутым революцией «оазисом» русского искусства, отчасти продолжившего духовно-стилевые поиски предшествующих лет.

Неоклассика начала XX века была в определенной степени реакцией на «модернистический бунт» новых и новейших направлений в искусстве. Появление неоклассики совпадает с расцветом стиля модерна, ее особенный подъем параллелен поискам русского классического авангарда. Очевидно, в области формально-стилистической и в области духовно-содержательной неоклассицизм с его образной ясностью и логикой играл роль как бы противовеса безудержному экспериментаторству авангарда с его безжалостной деформацией и разрушением формы в ее традиционном понимании.

Программное новаторство Дягилева и его феноменальное чутье в открытии новых талантов и нарождающихся художественных веяний обще-

ском духе, вместо того, чтобы еще раз доказать свой общезвестный патриотизм постановкой в истинно русском стиле. На самом же деле «Спящая красавица» останется русским балетом в любых, самых что ни на есть французских, одеждах, и россияне Дягилев и Бакст, в отличие от англичанина Спенсера, прекрасно это понимали.

Как спектакль «русской темы» балет Чайковского и Петипа парадоксально оказывался в одном ряду с такими произведениями, как «Полночное солнце» и «Русские сказки» с их геометризованными примитивистскими декорациями, резкой лубочной цветистостью, горбатыми ведьмами и дисгармоничной угловатой танцевальной пластикой, или появившийся в том же году, что и «Спящая», прокофьевский «Шут». Но ощущалась и бесспорная разница. В отличие от «Русских сказок» или «Шута» «Спящая красавица» — это характернейшее произведение не просто русской культуры, но именно культуры петербургской, как заметил в своих «Воспоминаниях о русском балете» А. Бенуа.⁴ И сам Дягилев на одном из последних представлений балета в Лондоне говорил своим друзьям: «Посмотрите этот спектакль. Он более не будет возобновляться долгое время, и вы никогда снова не увидите такого совершенного ансамбля, или такой хореографии, или таких декораций. Это последняя реликвия великих дней Санкт-Петербурга».⁵

Один из авторов этой реликвии, Петр Ильич Чайковский, был давним кумиром Дягилева, и постановкой «Спящей красавицы» «маг и чародей» Русских сезонов как бы воздавал должное великому русскому композитору. И вообще во всей этой грандиозной затее именно Чайковский был центральной фигурой, потому что в составляющей любой балетный спектакль единой триаде «либретто — музыка — хореография» Дягилев и Бакст в данном случае безоговорочно отдавали пальму первенства музыке. Осознание и живописно-декорационное освоение образной системы

В статье дается традиционное название балета П. Чайковского. Спектакль же Дягилева-Бакста назывался «Спящая принцесса».



«Спящей красавицы» на первичном уровне либретто было уже позади, а время торжества хореографической архитектуры Петипа еще не пошло.

О горячем увлечении Сергея Дягилева музыкой Чайковского уже упоминалось. Но весьма вероятно, что это увлечение было отчасти производным от того безусловного поклонения, которым пользовалось творчество композитора, особенно «Спящая красавица», со стороны других членов «Мира искусства» — Бенуа, Бакста, Философова, которые в полной мере оценили этот шедевр еще до того, как Дягилев прибыл из Перми в Петербург. Бакст присутствовал на генеральной репетиции «Спящей красавицы», Бенуа — на втором спектакле. Оба были потрясены. И основной причиной этого художественного потрясения была музыка.

«В течение трех часов, — вспоминает Бакст, — я жил в волшебном сне, опьяненный феями и принцессами, роскошными, отливочными золотом дворцами, очарованием сказки... Все мое существо как бы вторило этим ритмам, этому лучезарному и свежему потоку прекрасных, уже полюбившихся мелодий... В этот вечер, мне кажется, призвание мое определено». Бенуа пишет еще более определенно, что «не зрелище, не танцы, не исполнители меня пленили, а покорила меня музыка, нечто бесконечно близкое, родное, нечто, что я бы назвал своей музыкой».

Правда, и Бакста, и Бенуа привлек в музыке балета не столько ее основной философско-гуманистический смысл, сколько тончайший стилизм, к тому же достигнутый композитором отнюдь не имитацией или прямой стилизацией под соответствующий первоисточник, а проникновением в самый дух эпохи и воплощением этого духа в музыкальных образах. Бенуа писал, что музыка Чайковского обладает «подлинностью», которая вовсе не то же самое, что подделка под старину или какая-то там «стилизация». Эта подлинность рождена страстным увлечением композитора, его способностью проникать в скрытую для непосвященных область», в результате чего «Чайковскому было дано вызывать самую атмосферу прошлого чарами музыки».

Из всех художников дягилевской антрепризы «Спящая красавица» была наиболее драгоценна именно для Бенуа — и потому, что во многом благодаря увлечению Бенуа этим спектаклем возникла сама идея русских балетных сезонов, и потому, что Бенуа был буквально влюблен в эпоху Короля-Солнце. Вполне резонно, что Дягилев, решив поставить в Лондоне «Спящую красавицу», хочет пригласить именно Бенуа. Лишь после того, как тот отвечает отказом, не имея возможности покинуть Россию, Дягилев обращается к Баксту.

Тема «Спящей красавицы» не была для художника новой. В 1915 году он делал костюмы к па де де «Очарованная принцесса» из «Спящей красавицы» в антрепризе Дягилева, а в 1916-м оформил сорокатымиминутную сокращенную версию балета для труппы Анны Павловой, гастролировавшей в Нью-Йорке. Нью-Йоркские эскизы стали отчасти тем зерном, из которого позднее вырос роскошный лондонский цветок, потому что именно эти эскизы были взяты живописцем за основу для части костюмов. После премьеры в Нью-Йорке рецензент газеты «New York Evening World» с восторгом писал, что «более прекрасного балета, чем эта роскошная и изысканная постановка, никогда раньше не видели в Нью-Йорке. Гармония цвета, как и богатство фантазии, свойственное Баксту, постоянно восхищают взор».

Но была у Бакста еще одна «Спящая красавица», не имеющая ничего общего ни с нью-йоркским, ни с лондонскими спектаклями, ни с балетом вообще, но весьма любопытная как малоизвестный факт творческой биографии мастера. Речь идет о серии декоративных панно, выполненных художником по заказу английского коллекционера Джеймса Ротшильда.

Очевидно, Ротшильд познакомился с Бакстом в Лондоне в 1913 году. Каким образом в качестве сюжета для декоративных росписей нового городского особняка Ротшильда была выбрана именно «Спящая красавица», неизвестно. Но в 1914 году художник приступает к работе и заканчивает ее лишь в 1922 году. Основной причиной такой медлительности стала мировая война, надолго прервавшая все контакты между живописцем и заказчиком. Но когда в 1918 году миссис Ротшильд посетила мастерскую Бакста в Париже, она нашла большую часть панно практически законченными. Не были написаны лишь лица: как объяснил сам Бакст — ввиду отсутствия подходящих моделей. В итоге моделями стали родственники и знакомые Ротшильдов. Сам заказчик и художник также оказались среди героев сказки: Бакст предстал в виде одного из придворных короля в сцене крещения, а Джеймс Ротшильд, по его собственному желанию, перевоплотился в Прекрасного принца. Для нас оказывается весьма знаменательным тот факт, что в 1918 году росписи были уже почти завершены, то есть ротшильдская «Спящая красавица» была закончена Бакстом задолго до работы над дягилевской, и поэтому ее можно рассматривать как совершенно самостоятельное и оригинальное истолкование темы.

Истолкование это действительно было весьма оригинальным и стоит особняком во всем творчестве Бакста: уникален для него сам жанр декоративного панно, уникальная атмосфера эпохи на грани Ренессанса и Средневековья, резко отличная от излюбленных тем бакстовских стилизаций — востока, античной архаики и бидермайера, наконец, уникальна стилистика, в которой эта атмосфера была воплощена.

Сейчас достаточно общепризнанным стало утверждение о наличии в живописи Бакста многих характерных черт стиля модерна. И, может быть, ротшильдское панно — самое показательное и своеобразное проявление модерна в бакстовском живописном творчестве. Можно предположить, что свою роль тут сыграли некоторые художественные влияния, ранее отсутствующие. Оказавшись в Лондоне, Бакст должен был непосредственно соприкоснуться с искусством прерафаэлитов — английским вариантом «ретроспективных мечтателей» и предтечами, а отчасти и зачинателями модерна. Отголоски прерафаэлитских творений в ротшильдской «Спящей красавице» несомненны: они и в хрупком образе необычайно утонченной юной принцессы, и в самой наивной и благоуханной атмосфере этой старинной легенды, и главное — в причудливом стилистическом балансировании на грани поздней готики и возрождения.

Нельзя утверждать или даже с уверенностью предполагать, что в какой-то момент около 1914 года Бакст пристально заинтересовался позднего-

ческим искусством, так как на этот счет нет никаких сведений. Однако даже при самом беглом взгляде на ротшильдовское панно заметно, что от префазалятов нить тянется дальше, вглубь веков, но не столько к итальянскому кватроченто, как у Россетти и Берн-Джонса, сколько к мастерам интернациональной готики.

Интернациональная готика, бесспорно, имела некие глубинные созвучия с неоромантизмом модерна, ибо сама была по сути первым романтическим стилем в истории европейского искусства. Как писал Краутхеймер, «интернациональный стиль — это уже не готика, а скорее постготика, не поздний взлет или увядание, а скорее романтическое воскрешение идеала».¹⁰ Кроме того, интернациональная готика, «опередив ренессанский культ античности, в конце средних веков была первой эпохой, которая питалась вновь воскрешенным историческим идеалом».¹¹ Художники этой эпохи были, по сути дела, первыми стилизаторами и ретроспективистами в истории живописи, ибо творили первый неостиль — неоготику. В этой неоготике уже было почти все, что потом будет выделяться в качестве стилеобразующих моментов в модерне: ведущая роль орнаментально трактованной контурной линии, плоское цветное пятно, декоративность колорита, сочетание реалистически, иногда натуралистически написанных фрагментов с общей условностью целого. И — романтический идеал плюс утонченная изысканность поздней культуры. Осознанно или неосознанно, Бакст подходит к этим праистокам модерна, когда пишет свои панно.

Панно эти имеют определенные стилистические различия, различно и время их завершения: часть работ не датирована, на остальных стоит дата «1922 г.». Росписи «Чары столетнего сна» (без даты) и «Прибытие Прекрасного принца» (1922) по стилю во многом сходны с декорациями Бакста для его античных балетов, хотя есть и существенные отличия. В таких же работах, как «Принцесса у прялки» (1922) и «Пробуждение» (без даты), архаизирующие, готизирующие тенденции ощущаются с полной отчетливостью.

Панно «Принцесса у прялки» изображает интерьер тесной комнаты где-то под самой крышей высокого замка, подобно знаменитому замку Юсез в долине Луары, где так часто гостил Шарль Перро. Перспективно построенное пространство ниши, в которой мы видим старуху с прялкой и юную принцессу, переходит в почти вертикальную узкую плоскость пола. Объемно написанные части фигур соседствуют с полной условностью живописи одежды: юбка старухи и платье принцессы — это абсолютно плоские красочные пятна, расцвеченные крупным орнаментом. Сам облик принцессы — тоненькой, хрупкой девушки в узком узорном платье, с длинными белокурыми волосами, в венке из белых цветов, без сомнения, восходит к изящным и наивнопростодушным образам позднего готического и раннеренессансных мастеров. Декоративная, стилизованная условность целого сочетается со скрупулезно точной выписанностью отдельных деталей: на тяжелой дубовой двери, обитой железом, прекрасно различим каждый гвоздик — совсем как на картинках старонидерландских мастеров, за окном раскрывается далекий, тщательно написанный пейзаж, а на переднем плане на полу лежит совершенно реальный сердитый кот с горящими глазами. Этот кот, как и стоящая рядом метла и черный ворон под потолком, неожиданно переносят наше воображение из мира эlegantной французской легенды в мир русской сказки.

Пространство высокого и узкого, как готический витраж, «Пробуждения» трактовано художником менее архаично, но образительные мотивы и детали вновь уводят наши ассоциации куда-то к рубежу XIV и XV веков: балдахин над ложем принцессы, рисующийся на фоне резного перспективного портала, подобного порталам средневековых соборов, увенчан высокой готической короной, такая же корона украшает головку только что проснувшейся девушки, звучащая декоративность и ювелирная орнаментальность живописи пола и ковра заставляет вспомнить миниатюры «Богатейшего часослова герцога Беррийского».

Некоторые живописные фрагменты других панно явно стилизованы под Боттичелли, Веронезе и т. д.

При работе же над балетом Чайковского Бакст решительно отказывается от архаизирующих готических стилизаций — отчасти, вероятно, потому, что воссоздать их пластический изыск и аромат едва ли было бы возможно средствами театра, — и возвращается к своей обычной традиционной манере. К тому же само действие спектакля, по желанию Дягилева, несколько смещается во времени: не ренессанс середины XVI века и через сто лет — начало царствования Короля-Солнце, а достаточно единый роскошный стиль, вобравший в себя дух и моду правлений Людовика XIV и Людовика XV.

Бакст ясно сформулировал свое отношение к балету Чайковского в интервью, опубликованном в парижской газете «Comedia» 9 октября 1921 года, когда до премьеры осталось меньше месяца. «Мне, художнику, ясно истинное величие балета «Спящая красавица», — говорит Бакст. — Музыкант не прибегает к подражанию, которое, казалось бы, обязательно, когда дело касается века Людовика XIV, — нет, Чайковский остается здесь, как и всюду, все-таки русским».¹² То есть, главным источником вдохновения для Бакста вновь стала музыка, а в ней — умение композитора дать изысканную и грандиозную стильную фантазию, отнюдь не прибегая к подражанию и имитации, а оставаясь самим собой. Такой же путь избирает и Бакст, всегда отличавшийся свободой в освоении и интерпретации исторических стилей и старавшийся, по его собственным словам, «освободившись от пут археологии, хронологии и быта, передать музыку изображаемого».¹³

Поставленный в крайне жесткие условия, меньше чем за шесть недель Бакст написал, а, точнее, сымпровизировал шесть декораций и почти три сотни костюмов. Несомненно сыграл свою роль предшествующий опыт, но основной секрет успеха заключался в ином. Как писал А. Левинсон, «художник скорее робкий, чем смелый, стремящийся найти точный исторический документ, роющийся в старых папках... не преодолел бы трудностей. Бакст, художник, одаренный прежде всего богатым творческим воображением, победил».¹⁴ Он победил потому, что, следуя за Чайковским, вместо того, чтобы создавать имитацию, он создал мечту о реальности. И совсем не о той реальности, в которой добрый Шарль Перро жил жизнью буржуа.



Фрагменты из серии декоративных панно «Спящая красавица», которые Л. БАКСТ выполнил по заказу коллекционера Д. РОТШИЛЬДА.

Бакст «объединил все компоненты спектакля в одно большое волшебство, «царство грез» XVIII века, настоящие владения маркиза де Карабаса».¹⁵

Главным орудием Баксту-декоратору всегда служил цвет. «Чисто вкусовое чутье краски»¹⁶ определяло изысканность и одновременно буйное многообразие колористических гармоний и контрастов его костюмов и декорационных сюит. Изумительное цветовое решение во многом определило и успех лондонской «Спящей красавицы», бесспорно затмив первую постановку 1890 года, ибо при всех достоинствах эскизы Всеволожского строились в пределах весьма ограниченного числа довольно однообразных красочных сочетаний, лишенных подлинного колористического чутья.

Как пример искусной красочной оркестровки Бакста можно привести сцены из пролога, когда на фоне мраморных колонн с позолоченными базами и капителями и вереницы алых швейцарцев выстраивались придворные в темнозеленых, почти черных камзолах, создавая великолепный глубокий фон для белозолотой королевской пары, длинные шлейфы которой несли голубые пажы, или когда в финале королевские гости устремлялись одной алой волной к колыбели Авроры, тогда как пыльная группа мавров в черном и золотом, звучно и остро оттененная пятнами ультрамарина, стоящая неподвижно среди потока цвета, создавала выразительнейший контраст яркой цветовой волне, заполнившей царственный простор декораций.

Вторым, а быть может еще более важным, чем цвет, определяющим элементом бакстовской «Спящей» стала грандиозная организация сценического пространства. Здесь слияние столь значимого для Бакста в музыке Чайковского принципа воссоздания определенной эпохи без конкретно-узнаваемых стилистических цитат с аналогичным изобразительным методом прослеживается наиболее ясно. «Ни одна сцена XVII или XVIII века не видела столь роскошной оправы архитектурных декораций, — пишет Р. Листер в своей книге «Русский павлин». — Викторманскими декорациями восхищались за педантичные «реконструкции», но никто бы не подумал, что возможно создать оформление, столь художественно убедительное и передающее дух определенной эпохи, без какой-либо имитации».¹⁷

Бакст обращается к традиции архитектурной декорации XVIII века и прежде всего к величественным архитектурным фантазиям Дж. Бибиены. В итоге кисть художника создает живописные задники, менее всего напоминающие слишком строгий и скучный для Бакста стиль Версаля и скорее вызывающие ассоциации с роскошной вымышленной архитектурой Тьеполо.

И третий момент, обеспечивающий Баксту успех в Лондоне и всегда отличавший его театральные работы, — это неистощимость художественного вымысла, богатство фантазии, особенно ярко проявившееся в заключительном действии спектакля. Это финальное действие у Петипа представляло собой дивертисмент, обязательный в структуре «большого балета», — парад драгоценных камней и героев французских сказов, пришедших на свадьбу Авроры и Дезире. Этот чисто французский по тематике дивертисмент был выстроен балетмейстером весьма логично и, как и все предыдущие действия, увенчивался большим классическим ансамблем — па де катр Авроры, Дезире, феи Золота и феи Сапфирос. Именно этот дивертисмент подвергся в Лондоне наибольшим переделкам и деформации (в предшествующих актах были изменены лишь некоторые движения и построения кордебалета и переставлена Б. Нижинской сцена охоты).

Дягилев, делавший ставку на Бакста как на один из решающих факторов успеха, убрал коллективное антре всех персонажей в начале действия, побоявшись испортить эффект их поочередного появления, и поэтому на музыку открывающего бал полонеза танцевали польские дворяне в зеленых плащах с закутаннами в белое партнершами. Так начинался этот чисто дягилевский, мирискуснический дивертисмент, представляющий собой как бы изобразительно-тематическую ретроспекцию «золотого века» Русских сезонов. Вместо драгоценных камней, исполнявших у Петипа классический па де катр, на сцене появлялись Арлекин и Коломба, словно сбежавшие из бакстовско-фокинского «Карнавала». Па де де Флорины и Голубой птицы воскрешало легенду о Нижинском. Поставленные на музыку китайского и индийских танцев из «Щелкунчика» номер Мандарина и двух «фарфоровых» принцесс, и прибитые Шехерезады в персидско-французском портшезе привносили в спектакль пряный аромат столь любимой Бакстом восточной экзотики, впрочем, поданной здесь не без иронии. И, наконец, «Танец трех Иванов» на музыку коды финального па де де заставлял вспомнить о «Петрушке» и «Золотом петушке». Лишь большое адажио Авроры и Дезире по своему духу и стилю принадлежало балету Марисса Петипа, а не балету Сергея Дягилева.

Проследив мысленным взором дягилевскую логику построения финального дивертисмента, можно предположить еще одну причину обращения великого антрепренера к монументальному творению Чайковского: лондонская «Спящая красавица», последний акт которой соединил в себе три любимых темы первых Русских сезонов — европейскую, восточную и национально-русскую, эта «Спящая красавица» была детищем ностальгии Дягилева не только по России, но и по «золотому веку» своей антрепризы.

Насколько же органичной была лондонская постановка, если рассматривать ее не как самодовлеющее творение Дягилева и Бакста, а как воплощение «большого балета» Петипа!

«Большой балет» — балет обстановочный, и ему полагалось восхищаться, изумлять и ослеплять взоры зрителей великолепием этой обстановки. Костюмы и декорации Бакста и восхищали, и изумляли, и ослепляли. Но при всей изобретательности художника, пытавшегося при помощи декораций создать иллюзию простора и глубины, маленькая сцена Альгамбры оставалась все же слишком маленькой, в результате чего отсутствовал необходимый для «Спящей красавицы» широкий разворот свободного пространства и, без сомнения, должно было произойти заметное количественное сокращение кордебалета в классических ансамблях. Идеально выверенные хореографические структуры Петипа неизбежно должны были деформироваться.

Главный герой «большого балета» Петипа — конечно, классический танец, которому Мастер преданно служил всю свою долгую жизнь и в огромные возможности которого свято верил. Но как раз этот танец отнюдь не был главным источником вдохновения для Бакста. Так, нарочитая

конкретизация образов фей пролога, получивших имена Вишни, Рябины, Алой Гвоздики, Лиственницы и Колибри, равно как их длинные тяжелые тюники с испадующими шлейфами, никак не свидетельствовали о том, что художник стремился создать костюмы, максимально выявляющие специфику стиля академического танца Петипа. Пряная, чрезмерно изобильная роскошь бакстовских костюмов и барочная усложненность декораций были тяжеловатым грузом для его хореографического классицизма.

Чем же в итоге увенчалась попытка Дягилева и Бакста воздвигнуть монументальное творение Петипа на сцене Альгамбры — триумфом или провалом! Едва ли можно ответить однозначно на этот вопрос. С одной стороны, никак нельзя согласиться с утверждением автора книги «Английский балет» Н. Рославлевой о том, что это последнее грандиозное предприятие Дягилева закончилось крахом.¹⁸ То есть крах действительно был, и самый оглушительный крах за всю историю антрепризы, но не художественный, а чисто финансовый. Финансировал постановку директор Альгамбры сэр Освальд Столл, пламенно влюбленный в русский балет с тех пор, когда в 1908 году он впервые увидел его в Петербурге. В общей сложности Столл субсидировал Дягилеву 20 тыс. фунтов стерлингов. Предполагалось, что «Спящая красавица» будет идти ежедневно в течение шести (!) месяцев и за это время кассовые поступления позволят выплатить долг. Но балет был показан только 105 раз, после чего его сняли ввиду падения зрительского интереса. Столл наложил арест на бакстовские декорации и костюмы, и поэтому Дягилеву не удалось осуществить свое заветное желание показать балет в Париже. Париж в 1922 году увидел лишь последний акт «Спящей» под названием «Свадьба Авроры», обladenный в старые декорации Александра Бенуа к «Павильону Армиды». Выкупить у Столла драгоценные бакстовские творения Дягилев смог лишь в 1925 году, но большая часть костюмов была безнадежно испорчена сыростью и потому «Спящая красавица» больше не показывалась никогда.

Да, балет не смог пройти в Альгамбре шесть месяцев, но 105 ежедневных спектаклей подряд — это ли не успех!

Успех Бакста был бесспорен, и восторженное утверждение Сирила Бомонта, что эта «великолепная постановка... самый прекрасный пример классического балета, который когда-либо видели в Лондоне в наше столетие»,¹⁹ — достаточно типичное суждение свидетеля премьеры. Но это не значит, что к спектаклю нельзя отнестись критически. Конечно, в «Спящей» Бакст действительно блеснул — в последний раз — всем великолепием и уникальностью своего декоративного дара. Но, думается, что прав был Спенсер, писавший, что «ни эскизы, ни фотографии постановки не убеждают, что тема была подходящей для Бакста»²⁰ и что в целом эта высокопрофессиональная и моментами даже блестящая работа все же «не производила впечатления той безусловной самобытности, которая столь ярко окрашивала его шедевры».²¹

Действительно, великий век и сменивший его век гранитный никогда не были особенно близки Баксту и потому даже этот французский по сюжету балет мастер изрядно подкрасил в свои излюбленные ориентальные тона, обильно населив сцену маврами и иными восточными персонажами и одев всех героев в слишком по-восточному роскошные и красочные костюмы. Однако ориентальность эта была всего лишь самоповтором и наверняка не всегда уместным. Петипа, да и Чайковского, были отодвинуты на второй план, ибо на сцене царил Бакст. Столь своеобразное, хотя и вполне характерное для Русских балетов, верховенство художника-декоратора нашло отражение и в программе спектакля, где сразу после названия балета значилось, что это — «произведение мистера Леона Бакста».²² Имена Чайковского и Стравинского, заново оркестровавшего ряд эпизодов, Петипа и Сергеева, ставшего спектакль, оказались позади имени Бакста. Спектакль 1921 года был в гораздо большей степени «большим балетом» Бакста, а не «большим балетом» Петипа.

А о чем вообще поставил Петипа свой лучший балет! Не об истории принца и принцессы, о которой написал Перро, не о блестящей эпохе Короля-Солнце, о которой грезили — каждый по-своему — Всеволожский и Бакст, и даже не о борьбе добра и зла, ставшей главной темой музыки Чайковского. Петипа поставил балет о судьбе классического танца. Мудрый старик знал, что он не будет в должной мере понят и оценен современниками, ни ближайшими потомками. Он знал, что Аврора, олицетворение классического танца, должна будет уснуть надолго, может быть на целых сто лет. Сто лет со дня премьеры «Спящей красавицы» исполняется в этом году. Но принцесса Аврора, к счастью, проснулась раньше, чем предполагал Петипа. И Дягилев с Бакстом, сами так и не сумевшие разбудить очарованную принцессу, все-таки сделали очень многое для того, чтобы развезть ее волшебный сон.

¹ Benois A. Reminiscences of the Russian Ballet. Putnam, London, 1941, p. 187.

² Бенуа А. Из воспоминаний. В кн.: «Музыка и хореография современного балета». Л., 1977, с. 223.

³ Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900—1910-х годов. М., 1988, с. 162-185.

⁴ Benois A. Указ. соч., п. 130.

⁵ Grigoriev S. L. The Diaghilev Ballet. 1909-1929. London, Constable, 1953, p. 174.

⁶ Бакст Л. Чайковский в «Русских балетах». «Советская музыка», 1970, № 9, с. 81.

⁷ Бенуа А. Указ. соч., с. 217.

⁸ Там же, с. 219-220.

⁹ Spencer C. Leon Bakst. Academy Editions, London, 1978, p. 205.

¹⁰ Эрши А. Живопись интернациональной готики. Будапешт, 1986, с. 21.

¹¹ Там же.

¹² Бакст Л. Указ. соч., с. 82.

¹³ Пожарская М. Н. Русские сезоны в Париже. М., 1988, с. 91.

¹⁴ Levinson A. The disians of Leon Bakst for the Sleeping Princess. London, 1923, p. 14.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Бакст Л. Указ. соч., с. 80.

¹⁷ Lister R. The Muscovite Peacock. Cambridge, 1954, p. 31.

¹⁸ Рославлева Н. Английский балет. М., 1959, с. 15.

¹⁹ Beaumont C. Bookseller at the Ballet. Memoris 1891 to 1929. London, 1975, p. 275.

²⁰ Spencer C. Указ. соч., p. 205.

²¹ Там же.

²² Там же, p. 203.

*Звезды
мировой
сцены*

В балете «Ундина».



ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ
МАРГО ФОНТЕЙН

Без сомнения, Марго Фонтейн — величайшая балерина, которую Великобритания дала миру и чья долгая артистическая карьера доставляла удовольствие миллионам зрителей. В двадцатисемилетнем возрасте она стала символом Британского балета. Даже сегодня, спустя десять лет после ее последнего появления на сцене, ей нет равной замены. Но это не единственное, чем поражает личность Марго Фонтейн. Сколько еще танцовщиков, кроме Фонтейн, о которых мировая пресса писала в статьях с крупными заголовками, арестовывались, например, за революционную деятельность?

Отсюда возникает желание сравнить ее с бунтаркой Айседорой Дункан. Но оно неправомерно. Дункан была революционеркой и в искусстве, и в жизни, а Фонтейн — нет.

Может быть, Фонтейн — британская Павлова? Тоже нет. Павлова отдала целиком себя искусству. Оно стало целью и смыслом ее жизни до последних дней. А Фонтейн посвятила свою жизнь мужу, Роберто де Ариасу, бывшему послу Панамы в Великобритании. Она говорит, что лишь после своего замужества наконец-то обрела «чувство личности». А ведь ко времени своего замужества она уже проработала в течение многих лет в Королевском балете. Ее привязанность к супругу усилилась, после того как он был ранен в результате политических разногласий в Панаме. Рана оказалась очень опасной. И не будет преувеличением сказать, что если б не забота жены, он мог бы не выжить.

Кто же является настоящим историческим предшественником Фонтейн? И был ли он? Прежде чем попытаться ответить на данный вопрос, следует вспомнить ее творческий путь.

Маргарет Хукхем родилась в Англии в Рейгейте 18 мая 1919 года и звали ее в детстве «Пегги». Первым ее учителем была Грейс Босастоу в Лондоне. Позже семья переехала в Китай, и в Шанхае девочка училась у Джорджа Гончарова.

По возвращении в Лондон Марго некоторое время брала уроки у Серафимы Астафьевой. Затем Нинет де Валуа приняла ее в труппу «Вик-Уэллс балле», позже получившую имя «Сэдлерс Уэллс балле». К тому времени коллектив существовал всего несколько лет. Прима-балериной здесь была Алисия Маркова.

Маркова, в Лондоне ставшая Алисией Маркс, была на восемь лет старше Фонтейн. Как и Нинет де Валуа, она пришла из труппы Дягилева. С ее опытом и достижениями, а также драматическими способностями она за-

няла место балерины, ей завидовали юные танцовщицы труппы, в том числе и Пегги Хукхем, впервые появившаяся на сцене в 1934 году снежинкой в «Щелкунчике». В том же году пятнадцатилетняя артистка выступала в балете «Проклятая зала» (хореография Нинет де Валуа) уже под сценическим именем Марго Фонтес. Марго — от ее настоящего имени Маргарет. Фонтес — от бразильских родственников по линии матери. Но бразильским родственникам не понравилось, что их имя будет ассоциироваться с театром. И Марго изменила его на Фонтейн.

Она считает, что ее карьера началась, когда ей было пятнадцать лет, скромно, как у большинства танцовщиц такого возраста. Но уже к шестнадцати годам ее положение изменилось коренным образом. Ушла из труппы Маркова, и Нинет де Валуа начала выдвигать Фонтейн. Критики стали называть ее будущей звездой.

Она не могла сразу получить большие роли классического репертуара, поскольку еще не была готова к этому. И осваивала их постепенно. Например, в декабре 1935 года молодая артистка станцевала Одетту, полностью же партию Одетты-Одиллии исполнила лишь через два года. Так же было и с работой над ролью Авроры. В сентябре 1936 года ей поручили выступить в па де Авроры и принца Дезире, и лишь в 1939 году доверили вести спектакль.

Какие же качества юной танцовщицы заставили Нинет де Валуа поверить в нее, задолго до того, как Фонтейн обрела достоятельную технику? Ведь в составе труппы выступали другие, более опытные и технически более подготовленные балерины, на кого мог бы пасть выбор?

Может быть, опытный мастер оценила глубокий интеллект девушки, ее способность понять, чего от нее ожидают. Естественно, Нинет де Валуа видела обаяние юной Фонтейн, прелесть ее лица и фигуры, хотя, возможно, и не предвидела, какую уникальную красоту придадут эти качества Марго ее творческому облику позже.

Основным партнером Фонтейн в этот период ее жизни на сцене стал Роберт Хелпман, танцовщик, воспитанный труппой «Вик-Уэллс балле». Он не считался блестящим виртуозом, но имел безусловную репутацию тонкого мастера, опытного кавалера. Тогда же Марго Фонтейн начала сотрудничать с Фредериком Аштоном, главным балетмейстером труппы, признанным основателем Британского балета наравне с самой Нинет де Валуа. Взаимоотношения складывались нелегко, так как артистка оказалась трудным соответствовать требованиям Аштона: его как художника не устраивали ограниченные возможности ее техники. Но постепенно их совместное



Марго ФОНТЕЙН
в различных партиях
своего репертуара.

творчество принесло обоим и вдохновение, и удовлетворение. Первая роль Фонтейн в балете Аштона — роль невесты в «Поцелуе феи» Стравинского (1935).

К 1939 году труппа получила признание как национальный культурный центр. Был канун второй мировой войны. В том же году труппу с Фонтейн и Хелпманом пригласили выступить с фрагментами из «Спящей красавицы» на сцене Королевской Операхаус в «Ковент Гардене» в честь государственного визита президента Франции. В Британии «Спящая красавица» называлась «Спящая принцессой» согласно традиции, начатой Лондонской постановкой Дягилева 1921 года. Дягилев оправдывал это название тем, что не все Авроры должны быть красавицами.

Видимо, никогда прежде мо-



лодая балерина не добивалась признания так быстро. Но слава не изменила Фонтейн: скромность всегда была ей присуща.

С началом войны возросла культурная значимость коллектива для нации. Его отправили с патриотической миссией дружбы в Голландию — всего за несколько дней до фашистской оккупации этой несчастной страны. Английские танцовщики уехали из Арнхели за два часа до вступления в город фашистов. Они едва успели вернуться в Великобританию, бросив музыкальные партитуры и декорации.

Патриотические чувства англичан в сороковых годах дали толчок для развития национальной культуры. И труппа стала одним из главных его символов. Несмотря на все трудности военного времени, спектакли ар-

тистов шли в переполненных залах с огромным успехом. Люди не покидали театра даже при объявлении воздушной тревоги и начала бомбардировки.

Название «Вик-Уэллс балле» было изменено. Первоначально труппа работала в двух театрах, Олд Вик и Сэдлерс Уэллс, но в дни войны положение изменилось. Большинство танцовщико-мужчин ушло в вооруженные силы. Хелпман остался, но партнером Фонтейн все чаще выступал Алексей Рассин. Коллектив обрел имя «Сэдлерс Уэллс балле».

После окончания войны труппа и Марго Фонтейн обрели мировую славу. Как часть стратегических планов развития искусства в Британии, «Сэдлерс Уэллс балле» без изменения названия перевели в Королевский Опера-хаус

«Ковент Гарден». Так первая английская балетная труппа разместилась в этом историческом и самом престижном театре Лондона. Когда Королевский Опера-хаус вновь открылся в 1946 году, Фонтейн танцевала ведущую партию в «Спящей красавице» (балет было возвращено его подлинное название). Следует отметить, что архитектором британского культурного возрождения в послевоенное время стал человек, известный своей преданностью балету и другим искусствам, — Джон Мейнард Кейнс.

Кейнс направлял экономическое возрождение не только Британии, но всего западного мира от разрушений войны. Будучи профессором экономики Кембриджского университета, он стал самым знаменитым экономистом в истории, создателем «Кейнсовской экономики», ставящей своей целью обеспечение роста промышленности и полной занятости. Его деятельность во многом зависела от влияния его жены — русской балерины Лидии Лопуховой, сестры Федора Лопухова. Она внесла неоценимый вклад в развитие британского балета и, таким образом, хотя и косвенно, в становление карьеры Марго Фонтейн.

Карьера Марго Фонтейн естественно делится на три этапа. Первый — вступление на путь, который привел ее, пятнадцатилетнюю девочку, работавшую в небольшом коллективе, к положению прима-балерины в одной из трупп с мировой известностью. Этого артистка достигла в 1946 году, когда ей исполнилось двадцать семь лет. С того времени начался расцвет физических и профессиональных сил. Появился у нее и новый партнер — Майкл Сомс, который только на год был старше ее, работал в «Вик-Уэллс балле» до войны, но только что вернулся в театр с военной службы.

Один из первых балетов, где они танцуют вместе — «Симфонические вариации» Аштона (1946) на музыку Цезаря Франка. Она стал значительной вехой в истории британского балета, выдающимся примером преломления в искусстве танца принципов симфонизма. Любопытно отметить, что, несмотря на название, слово «симфонический» не вошло в словарь английского балета.

Спустя год после возникновения ансамбля Фонтейн-Сомс началось восстановление «Жизели». Впервые этот балет Фонтейн танцевала в начале 1937 года. С тех пор ее творческий опыт значительно вырос. Она гастролировала за рубежом, работала с другими хореографами, например, Роланом Пети и Леонидом Мясиним (ранее ее хореографический опыт складывался только из сотрудничества с Аштоном и де Валуа).

Увидел свет рампы еще один симфонический балет в хореографии Аштона — «Балетные

сцены» на музыку И. Стравинского, в главных партиях выступали Фонтейн и Сомс. Затем Сомс выступал партнером балерины в спектакле «Императорский балет», осуществленном Дж. Балланчиным на музыку Второго фортепианного концерта Чайковского. На западе Дж. Балланчин обрел признание самого выдающегося создателя симфонического танца, для чего он вынужден был применить новый термин «бессюжетный балет».

В технике Фонтейн не стала виртуозом в традиции итальянских танцовщиц типа Пьерини Леньяни или Карлотты Брианца. От этого сравнения придется отказаться. Несмотря на тот факт, что Энрико Чеккетти внес огромный вклад в развитие искусства в Лондоне, где он поселился и организовал Общество Чеккетти, и что «Спящая красавица», балет весьма делеемый итальянской школой, стал значительной постановкой «Сэдлерс Уэллс балле».

Стиль Фонтейн, мягкий и лиричный, давал ей огромные возможности в поисках драматургической выразительности. Она осознавала ограниченность своего технического диапазона, но, обладая ясным интеллектом и интеллигентностью, старалась восполнить это иным: например, Фонтейн обладала великодушным чувством баланса, создавая впечатление, что для нее нет ничего такого, что ей не под силу.

Появление значительного количества новых или восстановленных в «Сэдлерс Уэллс балле» балетов стало вехой в прогрессе дуэта Фонтейн-Сомс в пятидесятых годах. Вот названия лишь некоторых — «Сильвия», «Жарптица», «Ла Пери», «В честь королевы», «Подарок ко дню рождения», «Дафнис и Хлоя».

В 1949 году «Сэдлерс Уэллс балле» впервые гастролировал по Северной Америке. Его успех во многом обязан личному успеху Марго Фонтейн. На тех гастролях она встретила с Роберто де Ариасом, своим довоенным другом. Они поженились в 1955 году.

В 1957 году «Сэдлерс Уэллс балле» был присвоен титул Королевского балета. В конце 1958 года наступила кульминация в творчестве Марго Фонтейн и в ее партнерстве с Майклом Сомсом — балет «Ундина», восстановленный балет XIX века. Аштон видел, насколько подходит Фонтейн заглавная партия. Один из лучших эпизодов спектакля, когда Ундина играет со своей тенью. Сегодня Марго Фонтейн считает тот балет своим самым любимым.

С этой ролью связано и другое, весьма захватывающее событие в жизни балерины. В год

создания образа Ундины мир Фонтейн наэлектризовало им: панамские власти обвинили ее в соучастии в антиправительственном заговоре ее мужа и выдали ордер на ее арест. Газетные полосы тогда пестрели заголовками: «Марго в тюрьме», «Самая странная ее роль»...

Каким-то образом шум и испуг улеглись, и дело совсем забылось к тому времени, как Королевский балет впервые отправился на гастроли в Советский Союз. В 1961 году Фонтейн и Сомс танцевали в «Спящей красавице» на той сцене, где в 1890 году состоялась премьера балета Чайковского. Вспоминая сегодня этот спектакль, артистка считает, что она танцевала для русских зрителей не так хорошо, как ей хотелось бы. Уж лучше она показала бы в «Ундине».

Естественно, вечерние тени удлинись. Ей сорок два года, расцвет физических сил позади. После гастролей в России Сомс не стал танцевать партии классического репертуара, дуэт распался. Так завершился наиболее плодотворный творческий период артистической карьеры Марго Фонтейн.

Наступила третья, финальная фаза ее сценической деятельности. Она перестала быть прима-балериной Королевского балета и начала жизнь гастролирующей балерины. Хотя она продолжала выступать в спектаклях Королевского балета, но уже не состояла в его труппе.

Она не пыталась обрести нового постоянного партнера и танцевала со многими: Дэвидом Блэром, Дэвидом Воллом, Микифумо Нагадой, Виктором Ронной, Фернандо Буханесом, Кейтом Россонно, Иваном Наги, Ричардом Крагунном, Карлом Музилье, Аттилио Лабисом, Хайнцем Бослом — трудно перечислить всех. Но один партнер, а именно Рудольф Нуреев, оказался важнее других.

Это время ее жизни омрачили печальные последствия покушения на ее мужа в 1969 году, после которого он стал инвалидом и нуждался в ее заботе.

Балерина в творческом плане сохраняла приверженность хореографии Аштона, о чем свидетельствует ее исполнение партии Маргариты в балете «Дама с камелиями». Нуреев танцевал Армандо, а Сомс — характерную роль его отца. Тем не менее в течение долгого времени ее главный творческий интерес в те годы шел в другом направлении. Она мечтала познакомить западную публику, давно привыкшую считать, что «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» — единственные достойные внимания балеты русского классического репертуара XIX века, с такими про-

изведениями, как «Корсар», «Пахита», «Раймонда», «Баядерка». Эти спектакли иногда показывались ею полностью, иногда — одним актом, иногда — просто отдельными отрывками. Фонтейн выступала здесь с Нуреевым или с какими-либо другими партнерами. Хореографию сочинений Нуреев воспроизводил по памяти.

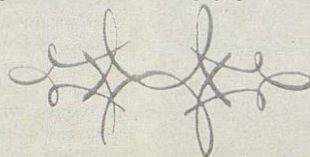
В Королевском балете рядом с Фредериком Аштоном появился еще один балетмейстер — Кеннет Макмиллан. Наиболее памятным достижением Макмиллана остается его постановка «Ромео и Джульетты» С. Прокофьева 1965 года. Она делалась «на других исполнителей», не на Фонтейн и Нуреева, но магнетизм их индивидуальностей произвел такое воздействие, что премьеру танцевали они.

Стало модным говорить о влиянии исполнителей на развитие британского балета. Многие надеялись на появление последовательниц Фонтейн, и ждали с нетерпением, когда же это произойдет, но пока выступала Фонтейн — стало очевидно: преемниц у нее нет.

Действительно, британский балет переживал новый период. Его золотой век, пятидесятые годы, прошел. Но было бы неверно винить в этом, даже косвенно, Фонтейн. Пока ее восторженно принимала публика во всех частях мира, неправильно отказывать ее многочисленным поклонникам наслаждаться ее выступлениями.

В семидесятых годах стало очевидно, что подъем британской культуры затормозился. И если что-то и могло хоть как-то замедлить спад, то это влияние самой Марго Фонтейн. Но в это время стало ясно, что ей пора уходить со сцены. Это случилось в 1979 году, на шестидесятом году жизни артистки.

Если постараться отыскать балерину, которую можно было бы сравнить с Фонтейн, следует совершить путь назад, к эре романтического балета, где можно найти истоки стилистических особенностей танца балерины. Не случайно, что самой замечательной ее ролью стала Ундина, образ которой в прошлом связывали с именами Фанни Черрито и Карлотты Гризи. Но в биографии ни одной из романтических балерин мы не найдем никаких аналогий с судьбой Марго Фонтейн, с ее связанностью с развитием национального балета. Она пришла на сцену, когда возникла в этом историческая необходимость. Но ее призвание — не создание новой балетной эпохи, а стремление показать, что английская балерина может воспринять и развить европейские и, главным образом, русские традиции международной балетной культуры. Марго Фонтейн великолепно со своим пред назначением справилась, занимаясь этим сорок пять удивительных лет.



Международному балетному соревнованию в Варне — четверть века. Оно среди состязаний такого ранга — ветеран: ныне здесь состоится XIV Международный балетный конкурс. Он пройдет с 14 по 31 июля 1990 года.

В конкурсе участвуют исполнители двух возрастных групп. Старший возраст (группа «А») представляют артисты балета не старше 26 лет, то есть родившиеся после 1 января 1964 года, младший возраст (группа «Б») — юноши и девушки 14—19 лет, то есть родившиеся не ранее 1 января 1971 года и не позднее 31 декабря 1976 года.

Участники конкурса могут выступать на всех трех турах дуэтом или соло, однако в обоих случаях их выступления будут оцениваться индивидуально. Выступая дуэтом, участники могут принадлежать к одной и той же группе, либо к разным группам, а именно: один из конкурсантов может войти в группу «А», другой — в группу «Б».

Репертуар первого тура определяется обязательной программой, которую составляют фрагменты из балетов «Тщетная предосторожность», «Фестиваль цветов в Дженциано», «Жизель», «Корсар», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Баядерка», «Дон Кихот», «Пахита», «Раймонда», «Привал кавалерии», «Сатанилла», «Пламя Парижа», «Неаполь», «Ярмарка в Брюгге», «Сильфида», а также Классическое па де де на музыку Д. Обера.

Во время второго тура участники, выступающие в группе «А», исполняют два номера с интервалами между ними минимум 50 минут — один номер современной хореографии, поставленный после 1 января 1980 года, продолжительностью 8 минут, одно па де де (адажио, вариации, кода) или две вариации из произведений классического репертуара, созданных до начала XX века (по своему выбору). Конкурсанты из группы «Б» показывают одно па де де (адажио, вариации, кода) или две вариации из произведений классического репертуара, созданных до начала XX века (по своему выбору).

На третьем туре танцовщики показывают по два произведения в один вечер с интервалом между ними не менее 50 минут — па де де (адажио, вариации, кода) или две вариации из балетного репертуара, созданного до XX века, а также один номер современной хореографии продолжительностью не более 8 минут, поставленный после 1980 года, по своему выбору.

Условиями конкурса предусмотрены традиционные премии и призы. Танцовщики, выступавшие по группе «А» и удостоенные первой и второй премий, получают также право на гастроли в Париже, отличники младшей группы — в Токио. По окончании собственно состязания 28—31 июля 1990 года предполагается провести его второй этап — на варненской сцене балетная труппа Софийской оперы покажет спектакли «Жизель» и «Дон Кихот», в которых принять участие приглашаются лауреаты первой и второй премий и обладатели специального отличия молодежной организации города Варны трех последних конкурсов, состоявшихся в 1983-м, 1986-м и 1988-м годах.

Участники конкурса должны использовать при исполнении своих номеров общепринятую для классических произведений музыку, как и демонстрировать общепринятую хореографию.



ВАРНА

МЕЖДУНАРОДНЫЕ БАЛЕТНЫЕ КОНКУРСЫ 1990 ГОДА

ДЖЕКСОН



Джексон не является тем городом, о котором сразу подумаешь, если речь пойдет о международном конкурсе артистов балета, этом важнейшем событии в танцевальном мире. Но в 1979 году благодаря старомодной американской смелости эта столица штата Миссисипи получила статус американского центра проведения международных конкурсов артистов балета по ротационной системе наряду с такими великими городами, как Москва, — писал журнал «Dance magazine» в 1986 году. Состязания в Джексоне стали традицией — ныне город приглашает молодых артистов принять участие в IV Международном конкурсе артистов балета, который состоится здесь с 17 июня по 1 июля 1990 года.

В конкурсе могут выступать исполнители по двум категориям — младшей (возраст участников от 15 до 19 лет, то есть родившихся не ранее 1 января 1971 года и не позднее 31 декабря 1975 года) и старшей (возраст участников от 20 до 26 лет, то есть родившихся не ранее 1 января 1964 года и не позднее 31 декабря 1970 года). Им предлагается продемонстрировать свое искусство либо в качестве солистов (мужчины и женщины), либо в дуэте, который разрешается формировать независимо от возрастной категории.

Программа конкурса состоит из трех туров.

На показах первого отборочного репертуара участников состоит из одного па де де или двух сольных вариаций из творений классического репертуара. Время выступления на сцене максимум 15 минут. Выбор сочинений ограничивается следующими произведениями классического репертуара — «Жизель», «Корсар», «Пламя Парижа», «Шопениана», «Коппелия», «Раймонда», «Фестиваль цветов в Дженциано», «Тщетная предосторожность», «Сильфида», «Баядерка», «Неаполь», «Дон Кихот», «Эмеральда», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик». Причем к исполнению предлагается весьма значительное количество фрагментов из этих балетов. Например, из «Жизели» в обязательную программу включены четыре номера, а из «Спящей красавицы» одиннадцать (в том числе пять вариаций фей).

В ходе второго тура исполнители демонстрируют одно соло или дуэт из произведения современного, осуществленного не ранее 1950 года. Выступление не должно превышать 8 минут.

Те, кто выступит на третьем туре, исполняют в один вечер два произведения с перерывом не менее 20 минут. Сначала — па де де (адажио, вариации и кода) или две сольные вариации из балета классического репертуара (XIX или XX века). Время выступления на сцене не более 15 минут. Затем — одно соло или дуэт из сочинения, созданного после 1970 года, продолжительностью не более 8 минут.

Ни одно произведение (ни классическое, ни современное), демонстрируемое на третьем туре, не может быть повторением того, что показывалось на предыдущих турах, и должно отличаться от тех дуэтов и вариаций и по техническим элементам.

Информация: размеры сцены, на которой в Джексоне происходят показы, 16×11 метров.

Победителей конкурсов в Варне и Джексоне ждут премии и призы.



Вацлав НИЖИНСКИЙ за работой. Фотография 1910-х годов.

РОМОЛА
НИЖИНСКАЯ

Глава из книги

(перевод Э. Гохмарк)

НИЖИНСКИЙ 2

Когда он танцевал для меня цыганские и русские танцы. Как по волшебству, он превращался в ловкую дикарку, объятую дрожью с ног до головы, встряхивающую плечами так, будто они были отдельно от всего корпуса. Ему нравилось также изображать выдающихся балерин Мариинского театра. Много раз я просила его, чтобы он показал, как танцевала Кшесинская. Но он предпочитал имитировать кокетство крестьян во время танцев. Тогда он бросал такие гипнотические взгляды и ходил вразвалку с такой чувственностью, что был способен увлечь и более серьезных зрителей.

В течение многих и многих месяцев я видела, как он писал, составлял планы и чертил с бесконечной внимательностью. Нередко бывало, что в поздние ночные часы я звала Вацлава, который еще работал, склоняясь над столом: моя мать не разрешала чрезмерно расходовать свет.

У меня вызывала любопытство эта работа, кружки и черточки,

которые заставляли вспоминать о геометрии или арифметике. Но это было ни то, ни другое. Вацлав увлек мой интерес, и он объяснил мне, что старается найти систему, которая бы позволяла записывать танцы и все движения человека. Он рассказал мне, что уже много веков мастера балета и видные танцовщики ищут удовлетворительное решение этой проблемы. Музыка и слова ныне фиксируются, но, к сожалению, нет системы, которая помогала бы запечатлеть мгновения танца. Поэтому самые прекрасные произведения балета исчезают из жизни и забываются.

Он также объяснил мне, что музыка и искусство движения очень похожи и подчиняются одним и тем же законам. Их различие только в том, что проникают они в нашу душу разными путями: музыка посредством слуха, танец — посредством зрения. Вацлав полностью завершил теорию фиксации танца. Ежедневно, в качестве репетиции, он шел учить меня своим знакам, потому что хотел знать, можно ли вообще их использовать.

Русская армия сражалась, отступая, и война казалась бесконечной. Моя мать была все больше и больше настроена против Вацлава, и каждый раз, когда происходило что-то неприятное, в доме или возле него, она сразу обвиняла зятя, сначала в завуалированной форме, а потом без всяких церемоний. Так она поступила, например, когда взорвался большой котел паровой машины.

— Уверена, что это сеньор Нижинский спровоцировал взрыв, — внушала она одному из слуг и без промедления запретила моему мужу пользоваться горячей водой.

Сырость разрушала стены помещений, плесень начала портить бархат и ковры.

— Сеньор Нижинский — вот кто принес это бедствие, — считала моя мать.

Я уже не могла понять ее. Почему она так несправедлива? Почему так ненавидит Вацлава, который всегда оказывает ей внимание и уважение? С первого дня он всегда старался быть почтительным сыном. И решила — зачем терпеть все это? На следующий день пошла к начальнику полиции и попросила его отправить нас в концентрационный лагерь.

— Я посмотрю, что можно сделать, — ответил он. — Сеньор Нижинский — гражданский пленный и в соответствии с международными правилами он не может быть отправлен в концентрационный лагерь.

Что делать? Мне пришла в голову смелая идея. Я попросила Вацлава, чтобы он позволил мне поехать в Вену. Я хотела проконсультироваться с профессором Альбаном. Вацлав не хотел, чтобы я подвергала себя опасности — ведь выезжать из Будапешта мне как жене подданного России было запрещено. И если бы меня выдали, то я бы была наказана. Но я думала иначе: я — венгерка, нахожусь на земле своей родины и говорила на языке своей нации. Почему меня должны в чем-то заподозрить? Вена же находилась в четырех часах езды на поезде от Будапешта, и я легко могла бы за один день обернуться. Вацлав проведет день в доме моей тети Поли,

которая не любила мою мать и окончательно разорвала с ней всякие отношения после смерти моего отца, несколько лет назад. Таким образом, в доме никто не узнает о моей поездке.

Я привела в исполнение свой план с ощущением полного счастья. Села в поезд и в полдень приехала в Вену. До этого все шло очень хорошо. В австрийской столице начались трудности. Мне было необходимо поговорить с крестным — его превосходительством Таллоси, в то время одним из пяти членов военного совета, который находился прямо в военном министерстве. Как проникнуть в это ведомство неузнанной? Я подвергалась риску. У входа солдат с наточенным штыком меня остановил:

— Я крестница его превосходительства Таллоси и мне нужно срочно с ним поговорить.

Меня пропустили в здание министерства. Офицер бросил на меня враждебный взгляд, я попросила его выдать мне пропуск к крестному.

Он сразу рассердился, лицо его посуровело, настроение изменилось, когда он узнал, что я — русская гражданка:

— И вы осмелились прийти в военное министерство! Я задержу вас и отправлю в тюрьму!

Но когда я объяснила, зачем пришла, он меня обнял, хлопнул по плечу:

— В конце концов, ничего не остается, как оценить вашу храбрость и преданность мужу. С другой стороны: вот как нужно поступать и какой всегда следует быть венгерской женщине!

«Нет, невозможно отправить вас в концентрационный лагерь. Все, что мы можем сделать, это переместить вас в какое-нибудь уединенное место в Богемии, где русских уважают. Чехи всегда принимают на свою сторону союзников. А если нет, мы можем сделать обмен пленными, которые находятся в России. Я подумаю, что было бы лучше.

«Конечно, я хорошо знаю вашу мать. Это совершенно очаровательная дама. Я признаю также, что чувствую к ней юношескую страсть. Великая актриса, большой художник, без сомнения. Но как театр... Представляю себе, на что она способна. Но вы, глупенькая, этого разве не понимаете? Вы не знаете человеческой психологии? Ваша мать, выдающаяся актриса, крепко связана с Венгрией. Ее триумфы никогда не простирались дальше наших границ, так как она выступала только в Венгрии. Искусство вашего мужа, наоборот, универсально. Им восхищаются везде. Она чувствует ревность. Бессознательно, но чувствует. Наконец, я сам ее критиковал, когда она впервые приехала в Будапешт. Я не имею права худо обходиться с нашим пленным, очень ценным пленным».

Так успокаивал меня крестный. Он посоветовал возвращаться в Будапешт и там терпеливо ждать. Из предосторожности Таллоси дал мне охранное свидетельство, чтобы я не имела никаких препятствий для возвращения.

И хотя никаких изменений в нашем положении не происходило, надежда все же у нас появилась.

В это время наша дочь Кира начала делать первые шаги, что очаровывало Вацлава. Потом она стала кричать «татака», что на ее очень своеобразном русском языке значило «папа». Вацлав обожал ее, и девочка, похоже, платила ему тем же. Никто не интересовал Вацлава так, как ребенок. Его непрестанные заботы, день и ночь, неисчерпаемое терпение вознаграждались. Вацлав мог играть с Кирой в течение многих часов. Он подбрасывал ее вверх к ее большой радости, они катались вместе по газону и вместе кидали разрисованную деревянную уточку, сделанную им. Иногда она поднималась в кровати, изогнув корпус.

— Видишь? Она будет балериной. Это уже движения балерины, — говорил Вацлав. Он радовался, когда однажды утром ребенок, сидевший у него на руках, услышав шарманку, начал двигать руками и головой, точно попадая в музыкальный ритм.

Прошло несколько недель, и к нам пришел новый проблеск надежды в письме от маркизы де Рипон, которое, несмотря на цензуру, попало к нам в руки через одного испанца, ее друга, который приехал в Австро-Венгрию со специальной миссией.

Маркиза писала нам очень сердечно. Сообщала, что пыталась предупредить нас, когда выяснилось, что война неизбежна, сожалела, что ее любимый Ваца подвергается суровым испытаниям. И добавляла, что продолжает добиваться нашего освобождения, делая ставку на добрую волю многих друзей. А в заключение просила рассказать о «моей балеринке», как она называла Киру. Из письма маркизы мы узнали о том, что происходит в созданном ею госпитале, об ужасах, которые несла всем война.

«Я знаю, что никогда уже не смогу смеяться, увидев такое людское горе. В эти полные отчаяния дни только воспоминание о вашем танце — это то хорошее, что у нас осталось. Нужно, чтобы все мы его снова увидели», — писала леди Рипон.

Вацлав избегал встречаться с моей матерью, они едва разговаривали. Однажды от нее мы услышали новое невероятное предложение: Вацлав должен сменить национальность и стать венгром, поляком или еще кем-нибудь. Но он отказался:

— Я родился русским и всегда буду русским. Я храню признательность своей стране только за то, что она сделала меня артистом.

Когда мы пришли в полицию, нас упрекнули в том, что мы учим Киру только русскому языку, не желая, чтобы она понимала повенгерски. Мы ответили:

— Девочке едва исполнился год и четыре месяца. И она пока еще слишком мала, чтобы понимать другой язык, кроме русского.

Я спрашивала себя, кто донес на нас.

Зимой моя мать, готовясь исполнять роль Заза в пьесе Викториа Сарду, спросила Вацлава, как она должна загримироваться, чтобы лучше соответствовать этой роли. Вацлав захотел узнать сюжет произведения, понять образ женщины, который матери предстояло воссоздать на сцене. Он приготовил ей такой грим, в котором она выглядела элегантно женщиной со следами блылой красоты. Впечатление было прекрасным, работа — очень художественной. Но моя мама решила, что Вацлав хотел «состарить» ее, лишить блеска красоты.

— Ладно, теперь я догадалась, что вы не хотите делать меня молодой...

— Но вы же говорили мне, что роль — это роль женщины в возрасте около пятидесяти лет, что я и старался воспроизвести.

Этот инцидент еще больше удалил их друг от друга, нарушив перемирие, которое казалось мне окончательным.

Моя тетя Поли, с которой я говорила о возможности обменять нас на австро-венгерских офицеров, согласовала это со своим сыном, военным врачом, к тому времени находящимся в концентрационном лагере на озере Байкал. Я поехала к своему дяде, барону Буриану, министру иностранных дел в Вене, просить его помочь нам в хлопотах.

Вацлав, по-видимому, очень страдал от невозможности танцевать. Одних занятий ему было недостаточно. Иногда он брал меня за талию, и мы танцевали, напевая вальс из «Евгения Онегина» Чайковского. Вацлав танцевал вальс не так, как все, а грациозно выполнял движение из трех шагов так, как исполнялся настоящий венский вальс в 1830 году.

Во время долгих месяцев нашего плена, когда мы почти не соприкасались в повседневной жизни с другими людьми, мы лучше узнали друг друга.

Вацлав мне много дал и повлиял на мое восприятие и понимание жизни и искусства. Он открыл мне необъятные перспективы человеческой природы и дал мне в изобилии новые идеи, которые не переводились в сокровищнице его мыслей.

В этой полной изолированности мы говорили на многие темы. Я спрашивала Вацлава о его семье, о его детстве и о годах, проведенных в императорской школе. Он рассказал мне все, особенно остановившись на счастливом времени учебы. Затем он рассказал мне о годах в труппе Сергея Павловича, об их дружбе и о большой любви к нему.

— Я никогда не сожалел о том, что сделано. Думаю, что никто не может совершенствоваться, не пробуя, не экспериментируя, опыт всегда реализуется в намерении открыть истину. Нет, я не раскаиваюсь в своих отношениях с Сергеем Павловичем, хотя мораль их осуждает.

Затем он рассказал мне, как в нем родилось желание уехать в Сибирь и жить там кающимся монахом. Но танец... Танец! Было так мучительно отказаться от него! «Потом я встретил тебя. Говоря по правде, мы уже были знакомы с того вечера в Будапеште, когда одетая в черное и сидящая в уголке с поклонением в глазах, ты присутствовала на одной из моих репетиций. Сознаю, что меня расстроило такое почитание моего искусства. Неужели у девушки из высшего общества может быть душа? Много позже, когда Сергей Павлович сказал мне, что он имеет желание зачислить тебя в труппу, я тотчас воспользовался этим. Затем я начал наблюдать за тобой во время поездки, и в тот день, когда ты говорила мне о подушечке для иголок, подарке моей матери, и о восторге от Вагнера и его музыки — в тот день я решил, что ты станешь моей женой».

— Вот как ты это себе представляешь! Если бы я была интриганка, тщеславный человек, еще какая-нибудь... Ты даже не знал, как меня зовут.

— Ты так думаешь. Я все знал. Я знал, что мы должны быть вместе.

И он объяснил мне:

— Ты молода. Сейчас я для тебя — целый мир. Мы супруги. Это нерушимый союз, но только если мы оба его хотим. И это возможно, только если каждый из нас максимально искренен по отношению к другому. Во всем быть человеком, во все времена, — это важнее самого себя. Ты берешь обязательство любить меня и быть мне верной. Но как можно надеяться на верность чувства? Если однажды ты встретишь того, к кому чувствуешь больше любви, чем ко мне, ты должна прийти и сказать мне об этом откровенно. Если этот человек будет достоин твоего внимания, я сделаю все, чтобы ты могла стать счастливой. Не думай, что брак может повредить твоей свободе.

Наш союз был настолько полностью счастливым, что иногда я начинала опасаться какого-нибудь несчастья. Для Киры Вацлав был товарищем по играм. Он становился ребенком, когда занимался с ней. Для меня он был настоящим товарищем, другом, братом, мужем, возлюбленным. Он понимал все перемены в моем настроении, мыслях и желаниях, его интересовало все, что я делала.

Я поняла, что никто из моих друзей не мог бы настолько заниматься мои мысли. Он оказался способным проникать в душу женщины. Он относился ко мне с глубоким уважением и стихийной радостью. Я бессознательно верила, что я живу с экстраординарной личностью, с гением. Вацлав же никогда не отдавал себе отчета в этом. Он был человеком совершенно простым и естественным. И поэтому мы все забывали, что живем рядом с Нижинским. В любви, как и в искусстве, Вацлав был мастером.

Однажды вечером, когда мы вернулись домой после одной из

наших длинных прогулок, моя мать, которая лежала в постели с гриппом, попросила нас, чтобы мы зашли к ней в комнату и задержали нас, говоря о тысяче банальностей. Мы рассказали ей о нашей прогулке по холмам, и отчим сказал:

— Если наша оборона зависит от той тонкой проволоки, которая была там, между пшеничными полями, тогда Будапешт не продержится долго.

На следующий день, когда я еще не вставала, к нам пришел инспектор — нас вызывали в полицию. Как только мы вошли, нас с Вацлавом развели. Каждого из нас допрашивали в отдельной комнате. В течение многих часов мне пришлось отвечать на бесконечные вопросы. Вацлаву устроили то же. Я не могла догадаться, чего они от нас добивались.

Начальник мне сказал:

— У меня есть сведения, что уже много месяцев ваш муж занят разработкой плана. Это военный план? Что сенатора может нам рассказать о нем особенного? Должно быть, это код. Патриоты донесли нам.

— Но это более, чем нелепо! Мой муж работает над системой записи движений человека. Начиная со времен Людовика XIV, танцовщиков не перестает волновать эта проблема. Нет сомнения, мой муж большую часть дня и часть ночи посвящает этой работе, но это не имеет ничего общего с военными планами.

— Тема серьезная, — настаивал чиновник. — У нас есть человек, который уверяет, что госпожа и ее муж хотят сделать свою дочь русской. В письменном столе господина Нижинского нашлся рукописный текст, который похож на математику, но не является ни музыкой, ни геометрией. Тогда что же это такое?

— Система записи танца.

— Ну, хорошо. Если господин Нижинский не сможет доказать то, что вы говорите, вас придется разлучить. Его отправят в крепость и будут судить военным судом. Мы воюем.

Я задрожала. Нижинский человек миролюбивый, разумный, честный. Он не был и не мог быть шпионом. Но тогда царил настоящий психоз войны. И кто знает, что ожидало моего бедного мужа...

К разбирательству привлекли знатоков музыки и математики, и Вацлав объяснил им свою систему. Расследование длилось несколько дней, наконец, его участники поздравили Вацлава с изобретением, которое, без сомнения, станет эпохой.

Когда нас пригласили в комиссариат полиции, мы настойчиво спрашивали у начальника, кто на нас донес.

— Я не могу это открыть вам. Это профессиональная тайна. Но мне кажется, что во всем этом было много нелепого. Дошло до того, что мы оказались в комичной ситуации. Но что делать? По по-

ступившему доносу требуется открывать следствие. Нас уверяли, что Нижинский занимается разработкой военного плана...

— Но кто... Кто мог внушить вам такую глупость?

— Ну, ослепленные люди, которые напуганы и боятся потерять свои позиции. Семейные недоразумения иногда имеют плачевные результаты.

Я поняла, что он намекал на моих мать и отчима.

— Пожалуйста, скажите мне: донос пришел из дома, не правда ли?

Полицейский опустил голову и попросил еще раз:

— Не настаивайте. Все, что я вам могу пожелать, это скорее перебраться в другое место.

Много лет спустя, когда ужасная трагедия закончилась, и я возвращалась со своим больным мужем, я встретила того же человека, который сказал мне:

— Я начал спрашивать себя: что бы было, если бы не было того печального инцидента во время войны, который стал причиной драмы сегодняшнего дня?

Осенью один венгерский театральный импресарио пришел к нам и сказал, что он вернулся из Швеции, где узнал, что Дягилев хотел бы связаться с Вацлавом, так как планировал везти Балет в Северную Америку. Ехать в Америку! Намерение Дягилева нам казалось таким фантастичным, что мы не могли даже в это поверить.

В это время я получила открытку от крестного, цитировавшего следующую поговорку: «Вот теперь ты попадаешь в состояние языка колокола, нужно звонить».

Я только тогда поняла значение написанной им фразы, когда нам пришло из полиции извещение готовиться к переезду в Карлсбад, в Богемию. Никогда я не собирала наш багаж с таким легким сердцем. В полиции, прощаясь с нами, комиссар сказал нам:

— Надеюсь, мы не были жестокими к вам. По крайней мере мы делали для вас все, что могли. Нередко нам приходится следовать инструкциям против нашей воли. Но вы всегда можете рассчитывать на наше сочувствие.

Затем, повернувшись к Вацлаву, он заверил:

— Было бы не лишним, чтобы господин Нижинский задержался в Вене, чтобы проконсультироваться с врачом по поводу здоровья своей супруги.

И глядя мне прямо в глаза:

— Госпожа чувствует себя неважно, правда?

Я ответила:

— Правда. Совсем неважно.

Мы поняли, что в эту минуту для нас обозначился путь к свободе.



PS. Из сообщений прессы тех лет: «Пишут из Бордо, что сюда ожидается с женой и малолетней дочерью знаменитый русский балетный артист В. Ф. Нижинский, собирающийся отправиться на гастроль в Соединенные Штаты.

Это первое выступление его в Северной Америке, где его ждут с большим нетерпением.

Жена его в начале войны находилась в Будапеште, куда она приехала, чтобы посоветоваться с местными светилами. В. Ф. Нижинский сопровождал ее.

Как русского подданного призывного возраста, австрийцы интронировали его немедленно по объявлении войны.

С ним обошлись очень сурово и отобрали все деньги, оставив лишь небольшую сумму на прожитие. Понемногу режим смягчился, но это длилось недолго, до наступления русских в Карпаты. Нижинский отказался участвовать в благотворительном вечере, устроенном в Вене австрийским «Красным Крестом»; его тотчас же лишили всех привилегий, и ему пришлось очень круто.

Несмотря на тяжелые условия жизни, Нижинский не забыл

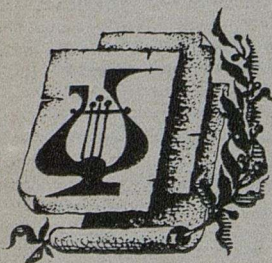
своего искусства, и не только сам продолжал методические упражнения в танцах, но и обучал свою маленькую дочку Киру; этот живой ребенок отлично перенес все лишения австрийского плена и, по словам матери, обещает под руководством отца сделаться неподражаемой танцовщицей.

В Нью-Йорке Нижинский застанет труппу русского балета и своего друга Дягилева. Понадобилось три месяца времени и усердное заступничество американского и испанского послов, чтобы Нижинского освободили.

Однако, он не освобожден совсем, а лишь отпущен на честное слово, и должен вернуться в Австрию по окончании сезона.

Австрийцы хотели было даже задержать в Австрии в качестве заложников его жену и ребенка, но он решительно запротестовал против этого. Только благодаря барону Буриану, к которому обратилась жена Нижинского, австрийцы в последний момент отказались от этого условия освобождения артиста.

(«Рампа и жизнь» от 19 июня 1916 года).



Странницы календаря

Национальной
опере
Латвийской ССР —
семьдесят лет

Марте Грэхем —
девяносто пять
лет

Лило Грубер —
семьдесят пять
лет

Национальной
опере Латвии — так теперь, по
своему прежнему названию, именуется Государственный академи-

Александр ЛЕМБЕРГ
на репетиции.

Фото О. Карасева



ческий театр оперы и балета Латвийской ССР — исполнилось семьдесят лет. Окруженный с момента основания народной любовью, театр сразу же стал и объектом законной гордости латышей, сумев завоевать признание как коллектив, умело сочетающий верность национальным традициям с открытостью ко всем достижениям мировой оперной и балетной культуры. Об этом наглядно свидетельствовал и прошедший сезон Рижской оперы.

— Юбилейный сезон начался, — подчеркивает в беседе со мной главный режиссер Национальной оперы Гунтис Гайлитис, — с важного для нас события: первых в истории нашего театра зарубежных гастролей оперной труппы. На сцене известной Русенской оперы мы показали два спектакля — «Риголетто» и «Паяцы», которые были прекрасно приняты болгарскими зрителями. А в это же самое время наша балетная труппа, чьи зарубежные маршруты в последние два десятилетия пролегли по многим странам разных континентов, поехала на гастроли в Италию, а затем — в Югославию. За рубежом же, в ответственной для себя поездке, она и завершила юбилейный сезон, став первым крупным советским балетным коллективом, совершившим турне по Израилю. Свой празд-

ник театр отметил весной минувшего года специальной юбилейной декадой, показав лучшие спектакли с участием всех ведущих солистов. Открыли мы ее нашей оперной классикой «Огонь и ночь» Я. Мединьша, затем прошли «Лебединое», «Анюта», «Турандот», «Ромео и Джульетта», «Любовный напиток», «Дон Карлос», «По ком звонит колокол» (одна из последних балетных работ театра), «Паяцы», «Спящая красавица». А завершилась декада двумя большими концертами: «Концертom дружбы» с участием наших друзей — известных артистов из Большого театра Союза ССР, театров Таллинна, Вильнюса, Тбилиси, а также солистов Русенской оперы (Болгария), оперного театра Остравы (Чехословакия) и торжественным «Юбилейным концертом», в который мы включили фрагменты наших лучших спектаклей (балет, например, показала фрагменты из «Лебединого озера», «Жизели», «Дон Кихота»), а затем долгодолго, такова уж традиция, принимали поздравления и подарки. Наш театр — будь то опера или балет — живет на классическом репертуаре, он — и мы гордимся этим — основа нашего репертуара. Это ничуть не означает, что мы закрыты для нового, современного, для эксперимента.

Рижский балет сегодня пре-

красно знают в мире. Начиная с конца шестидесятых годов, балетная группа Национальной оперы Латвии, выезжая практически ежегодно на зарубежные гастроли, в том числе и в такие удаленные от берегов Даугавы страны, как Никарагуа или, скажем, Сингапур, завоевала горячее признание зрителей и более чем лестные оценки критики. Рассказывая о балетной группе, наверное, правильно еще и сегодня говорить о балете Александра Лемберга — бывшего ее солиста, возглавившего труппу в 1968 году и руководившего ею вплоть до того трагического ноябрьского дня 1985 года, когда он внезапно скончался, держа в руке партитуру балета «Раймонда», постановку которого задумал осуществить. И тем не менее — особенно в статье, посвященной юбилею, — этого недостаточно, чтобы понять истоки мастерства рижан, своеобразия стиля латышских балетных артистов. История Рижского балета столь насыщена, что требует большой книги. Сейчас же — лишь вехи, имена...

В момент создания в 1919 году Национальной оперы в ее балетной труппе, которую возглавлял Волдемар Комисарс, было всего двадцать танцовщиц. Самостоятельные балетные спектакли не шли, труппа исполняла только хореографические номера в оперных спектаклях. Лишь в 1921 году, к которому состав труппы удвоился в первую очередь за счет латышских танцов-

щиков, учившихся в балетных студиях России, начинаются репетиции первого балетного спектакля — балет «Карнавал» (на музыку Р. Шумана) ставит приглашенная в Оперу знаменитая русская балерина Ольга Спесивцева. Но, не завершив работы, она уезжает — по вызову Сергея Дягилева — в Лондон, а вместе с нею покидает театр и В. Комисарс. Руководство Оперы срочно ищет нового балетмейстера: называются имена Николая Легата, Ольги Преображенской, Бориса Романова... Выбор падает на Николая Сергеева — бывшего режиссера Мариинского театра, открывшего в Риге свою балетную студию.

1922 год становится годом формирования профессионального латышского балета: 1 декабря на сцене Национальной оперы был показан первый большой балетный спектакль — «Тщетная предосторожность» П. Гертеля, в котором главные партии исполнили гости из Петрограда Елена Люком и Борис Шавров. Н. Сергеев осуществит постановку еще трех балетов, в том числе и «Пахиты». В двадцатые годы на гастроли в Ригу приезжают выдающиеся русские мастера балета Тамара Карсавина, Петр Владимиров, Михаил и Вера Фокины. Их выступления, с одной стороны, вдохновляют артистов труппы, с другой же, подчеркивают ее неравноправное положение по сравнению с оперной труппой. 1925 год станет переломным: 21 августа в Москве заключен

договор с танцовщицей и балетмейстером Александрой Федоровой, женой брата Михаила Фокина. Именно она и считается создательницей присущего труппе стиля. А начинала Федорова с подготовки премьеры «Лебединое озеро» и за семь лет руководства труппой осуществляет в Риге восемнадцать балетов, в том числе лучшие образцы классического наследия («Спящая красавица», «Жизель», «Сильвия»...). 30 октября 1931 года на премьере поставленного ею спектакля «Дон Кихот» главную партию исполнил Елена Тангиева-Бирзниекс, с именем которой будет связано послевоенное развитие Рижского балета вплоть до 1965 года.

Еще одно известное имя: в начале тридцатых годов труппой руководит бывший премьер Мариинского театра Анатолий Вильтзак. А сменил его ведущий латышский танцовщик театра Освальд Леманис. Значительным событием предвоенных лет стала постановка им первого латышского национального балета «Победа любви» Я. Мединьша, за которой последовали и другие его работы на национальном музыкальном и сюжетном материале. Среди этаных работ того времени — постановка на рижской сцене советским балетмейстером Василием Тихомировым балета Р. Глиэра «Красный мак». В 1935 году латышский балет впервые выезжает на зарубежные гастроли: в Стокгольмской королевской опере он показывает «Победу любви» и дебютный спектакль в

качестве балетмейстера Е. Тангиевой-Бирзниекс — балет «Корсар».

В предвоенные годы, после возвращения из Франции, где он совершенствовал свое мастерство у Любови Егоровой, а затем танцевал в труппе «Ballet de la jeunesse», привлекает к себе внимание молодой Александр Лемберг. После освобождения Риги от фашистских оккупантов он и известная балерина Анна Приеде исполнят главные партии в первом балетном спектакле в освобожденном городе — «Лебединое озеро», возобновленном Арвидом Озолиньшем*, возглавившим труппу. В 1948 году происходит важное событие для истории национального балета — в Риге открывается хореографическое училище.

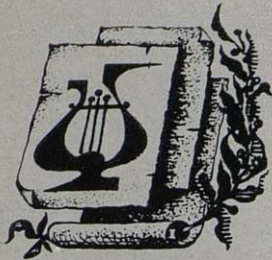
Вторая половина сороковых — конец пятидесятых годов: творческий путь Рижского балета отмечен сочетанием развития национальных традиций с верностью всемирной классике. Этим путем уверенно ведут труппу Елена Тангиева-Бирзниекс, выпускница Ленинградского хореографического училища, ученица А. Я. Вагановой, и воспитанник Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначар-

* Статья Е. Чанги о творчестве Арвида Карловича Озолиньша была опубликована в № 6 журнала «Советский балет» за 1988 год.



Инесса ДУМПЕ и Артур БЛУКС в спектакле «Аннота».

Фото А. Тоне



Странники таланта

ского Евгений Чанга. После смерти Е. Тангиевой-Бирзниекас в 1965 году этот творческий курс театра продолжается под руководством Ирены Стрде.

В 1955 году латышский балет впервые выступил на сцене Большого театра Союза ССР в Москве. Среди показанных спектаклей — первый латышский советский балет «Лайма» А. Лепина, поставленный Е. Тангиевой-Бирзниекас в 1947 году, и «Сакта свободы» А. Скулга, созданный Е. Чангой в 1950 году. Имена ведущих солистов латышского балета — Анны Приеде, Велты Вилциня, Янины Панкрате, Арвида Озолинша, Александра Лемберга, Харалдса Ритенберга становятся известными за пределами республики.

В 1968 году во главе балетного коллектива становится Александр Лемберг и начинается новый этап развития труппы.

Сильная творческая личность — «Шеф», как с уважением называли его артисты, — Александр Янович Лемберг своим рыцарским служением искусству танца сумел поднять Рижский балет до уровня лучших групп мира, открыл его зарубежному зрителю. Мне не дано уже, уверен, забыть тот волшебный вечер 28 июля 1985 года, когда состоялось единственное выступление труппы на фестивале «Эстерельские ночи» во французском средиземноморском городке Теуль. «Лебединое озеро» в редакции Александра Лемберга — одному из лучших его спектаклей — вместе с полутора тысячами фестивальных зрителей горячо аплодировали и приехавшие специально из Парижа придирчивые балетные критики, и присутствовавшие известные французские солисты балета, и счастливый организатор фестиваля известный французский модельер Пьер Карден.

«Лебединое озеро», — написала после этого вечера в газете «Франс-суар» Жаклин Картье, — является несомненно самым «затанцованным» балетом. Но артисты из Риги показали на фестивале в Теуле такую его версию, что она вызывает восхищение. Балет Латвии... подтвердил, что находится на высоте мировой репутации своего хореографического искусства. Выступление этой труппы позволило оценить строгость танца кордебалета и, что особенно важно, великолепный стиль солистов».

Другой не менее известный парижский критик Жерар Манони заметил в «Котидьен де Пари»: «Балет Рижской оперы отличается высочайшим профессионализмом вплоть до малейших деталей. Его 85 артистов — все они выпускники Рижского училища — доказывают, что следование ряду основных принципов обеспечивает артистические высоты труппе...»

Четыре года спустя, минувшим летом, во время гастролей труппы в Израиле, не было ни од-

ной газеты, которая бы не посвятила Рижскому балету несколько восторженных рецензий. «В Рижском балете, — пишет «Маарив», — отлично сознают, что значит техническое совершенство, что значит чистота линий, абсолютная слаженность. В артистах танцует молодость, и в этом особая прелесть». «Неожиданностью премьеры в театре Манн в Иерусалиме, — написала «Джерузалем пост», — стало то, что танец не только солистов, но и каждого артиста группы чрезвычайно уверен и совершенен».

Каковы же, говоря словами французского критика, те «основные принципы», следуя которым А. Лемберг гарантировал успех своей труппе? Прежде всего, думается, это продуманный интересней репертуар, в котором образцам классического наследия отводится главенствующая роль. Ведь не случайно, что программным спектаклем, своего рода «визитной карточкой» коллектива стало «Лебединое озеро». Где бы рижане ни показывали балет, он всегда и везде встречает великолепный прием не только зрителей, но и профессиональных критиков, которые обычно не скупаются на комплименты.

Другим фактором, способствующим успеху труппы у зрителей, являются, без сомнения, оригинальные постановки самого А. Лемберга — им создано около двадцати произведений. Развивая заложенные своими предшественниками традиции национального балета Латвии, он начинает, возглавив труппу, с постановки балета А. Жилинскиса «Спридитис» по пьесе-сказке известной латышской писательницы А. Бризадере. На следующий год вместе с Тамарой Витыня он готовит балет «Золото инков» (на музыку О. Барского). Заметным событием в жизни латышской хореографии стала постановка оперы-балета М. Зария «Чудо святого Маврикия», осуществленная Лембергом в 1974 году. Среди принесших Александру Яновичу известность спектаклей — «Пер Гюнт» (на музыку Э. Грига), «Собор Парижской богоматери» (на музыку Ц. Пуни, Р. Дриго и Р. Глазуна) и, конечно же, «Кармен» Ж. Бизе-Р. Щедрина.

Еще одной основой успеха труппы следует считать умение хореографа раскрыть индивидуальность солистов, увидеть их потенциальные возможности, дать танцевать те партии, которые их увлекают. Так, например, он заметил еще в училище и выделил среди других сегодняшнюю ведущую солистку труппы Зиту Эрсрр и вскоре после ее прихода в труппу поручил ей партию Эсмеральды в «Соборе Парижской богоматери». То было точное попадание — о молодой балерине в один день заговорила вся Рига. В сочиненной им «Кармен» ярко раскрылась самобытная индивидуальность Ларисы Туусовой, которая навсегда остается в

памяти рижских балетоманов как «лембергская Кармен». Александр Янович сумел увидеть в Лите Бейрис удивительную Одетту-Одиллию, ее способность актерского перевоплощения. Я привел всего несколько примеров. Лемберг же воспитал целое поколение интересных мастеров, любимых сезодами не только рижанами, но и зрителями, живущими у нас в стране и за рубежом: Геннадий Горбанев, Лора Любченко, Инесса Думпе, Александр Румянцев, Виестур Янсонс, Айварс Лейманис... И список этот далеко не полон.

И еще один основной принцип Рижского балета — открытость к восприятию творчества других хореографов, обладающих своим оригинальным, пусть даже и чуждым самому Александру Яновичу почерком. В годы, когда коллектив возглавлял Лемберг, в театре ставили спектакли Борис Эйфман («Гаянэ», «Прерванная песня»), Олег Виноградов («Тщетная предосторожность»), Игорь Чернышев («Анжара», в театре балет шел под названием «Здравствуй, любовь»), Наталия Касаткина и Владимир Василев («Сотворение мира»), Май Мурдмаа («Блудный сын»). Плодотворно работала в те годы и балетмейстер театра Ирена Стрде («Асель», «Корсар», «Бахчисарайский фонтан», «Мирнодолина»).

Период в жизни труппы, наступивший после кончины Александра Яновича, совпавший с первым годом перестройки в СССР, был сложным. Стоит ли удивляться этому?! Уход большого Мастера выявляет в воспитанном им творческом организме существование скрытых до поры трудностей, внутренних конфликтов... Главное в такие моменты не растратить нарабатанное, не потерять завоеванный огромным трудом престиж. А метод лечения всегда один — все тот же труд. И театр, несомненно, продолжал трудиться. В 1986 году труппу ждала, согласно желанию Александра Лемберга, встреча с Владимиром Васильевым, который «перенес» на рижскую сцену балет В. Гаврилина «Анюта». Тепло принятый рижанами, он затем весной 1988 года в течение трех недель шел на сцене парижского театра «Шатле» с Екатериной Максимовой в главной роли. В 1987 году новый главный балетмейстер Национальной оперы Латвии Янина Панкрате осуществила постановку балета «По ком звонит колокол» Валтера Каминского по мотивам произведений Э. Хемингуэя. Он стал тринадцатым крупным произведением в истории латышского балетного искусства.

Не оказался исключением и юбилейный сезон: возобновлены «Щелкунчик», «Спящая красавица» (еще ранее был возобновлен «Корсар»), а главное — подготовлены три творческих вечера солистов театра — Геннадия Гор-

банева, Зиты Эррс и Литы Бейрис. Они вызвали большой интерес у рижских зрителей.

— У нас в театре, — рассказывает Янина Дмитриевна Панкрата, — сложилась хорошая традиция делать для творческих вечеров ведущих солистов новые оригинальные постановки. Геннадий Горбанев работал с балетмейстером Юрисом Капралисом, мне же было очень интересно работать с Зитой Эррс, для которой я поставила новый балет «Дама с камелиями» Дж. Верди — Р. Паулса, и Литой Бейрис, которая включила в свой творческий вечер две мои новые постановки — одноактные балеты «Чудесный мандарин» на музыку Б. Бартока и «Тристан и Изольда» на музыку Р. Вагнера. Разные балерины... Но в их характере есть и общее: стремление показать свою индивидуальность, желание и умение выйти за рамки традиционного, работать в экстремальных условиях. Они много думали, искали, что очень помогало в работе и мне как хореографу. Я старалась предоставить им наибольшие возможности выразить себя, испытать творческое удовлетворение от нашей общей работы. О результатах судить, конечно, не мне...

К словам Янины Панкрате добавим: зрители тепло приняли новые работы труппы.

...Судьбе было угодно летом 1985 года свести во Франции в одно практически время Рижский балет, приехавший выступить на фестивале в Монпелье, и Майю Плисецкую, которая танцевала заглавную партию в балете Сергея Лифаря «Федра» с труппой Балет Нанси. Снимая репетицию М. Плисецкой и готовя интервью с ней, ведущий ежесекундной телепередачи «Дневник танца» задал артистке вопрос: «Что вы думаете о Рижском балете?» Нисколько не удивившись последовавшему более чем краткому ответу: «Я Рижский балет не знаю», он перед сюжетом о выступлении рижан в Монпелье прокомментировал его следующим образом: «Итак, Майя Плисецкая никогда не слышала о Рижском балете. А тем не менее рижская школа, хотя она и находится под влиянием русских балетных традиций, остается верной своему балтийскому происхождению».

Меня же, москвича, сегодня, как и четыре года назад, когда я смотрел в Париже тот выпуск «Дневника танца», заделали эти две реплики, хотя, конечно же, их и не следует воспринимать слишком серьезно. А почему собственно труппа, которой с полным основанием гордится Советский Союз и которую горячо приветствуют Париж и Рим, Стокгольм и Осло, Будапешт и Прага, и многие другие города мира, так редко имеет возможность показывать себя москвичам? Последний раз это было в 1980 году. Янина Дмитриевна Панкрата заметила: нам бы очень хотелось показать себя в Москве. Уверена, что

такая перспектива подняла бы моральный дух труппы, усилила бы ее творческий потенциал.

Думаю, что рижская балетная труппа в ее сегодняшнем составе сумеет покорить и москвичей. И быть может тогда, по возвращении в Ригу, возникнет у артистов потребность прийти на лесное кладбище к могиле Александра Яновича Лемберга, чтобы положить цветы и произнести чужь слышно: «Шеф, мы только что из Москвы, там нас чудесно приняли...»

Олег КАРАСЕВ



Марта ГРЭХЕМ

Марте Грэхем — девяносто пять. Этот юбилей отмечался во всем мире как юбилей новатора XX века, автора великих открытий в сфере танца.

Автор журнала «Dance magazine» Мариан Хороско в своей статье пишет о том важном, что отстает мастера от многих танцовщиков и хореографов, даже тех, что внесли значительный вклад в развитие американского танца модерн. Критик подчерки-

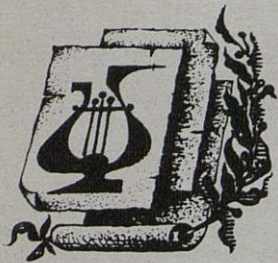
вает, что именно Грэхем танцевала дольше всех (она закончила выступать в качестве балерины в 1969 году, в возрасте семидесяти пяти лет) и одновременно сочинила наибольшее количество танцевальных произведений (около двухсот). Она остается единственным художественным директором своей труппы; основанный в 1926 году, этот коллектив — старейший из постоянно выступающих в Соединенных Штатах Америки. Марта Грэхем создала самую подробную и глубокую методологию движения и лексикку (технику Грэхем во всем мире изучают как классическую основу современного танца). Искусство выдающегося художника оказало влияние на огромное количество актеров нашего времени.

Мариан Хороско рассказывает на страницах журнала, как бывала у Марты Грэхем, которая живет рядом со своей школой, и взяла у нее интервью. О чем они говорили? Например, о том, как Марта Грэхем распределяет роли в своем коллективе.

«Когда я распределяю роли, — говорит она, — то ищу жажду жизни в исполнителе. Мне хочется, чтобы он или она смогли выразить (несмотря на юный возраст) тот жизненный опыт, который у них в генах, в крови. В танцовщике должен ощущаться творческий голод. Естественно, необходимо иметь профессиональную подготовку, но нужно еще и мужество, желание изучать неизвестные чувства и смелость ощущать их, сделать их частью себя. Это пугает, страшит, но это делаешь, так как другого пути для тебя нет».

Композитор Варезе однажды сказал мне, что он верит: каждый человек гениален. Но у некоторых такое состояние длится лишь несколько минут. Я не употребляю слово «гений», но думаю, он имел в виду, что все мы в состоянии жить в соответствии с высшими идеалами, но большинство из нас этого не делает, не желает. А я ищу исполнителя, который именно желает так жить». Комментируя эти слова хореографа, Мариан Хороско сообщает, что роли в постановках Грэхем требуют большой эмоциональной самоотдачи, необходимо ощущать крайности — сумасшествие и благоразумие, грубость и нежность, похотливость и любовь, экстаз и искреннее раскаяние, грех и радость, духовность и плотскую чувственность. «Этому не учат. Танцовщик должен быть в состоянии соответствовать образу, рожденному движением, логике движения, должен понимать внутренние мотивы и чувства своего персонажа в данный момент», — так считает Марта Грэхем. Она часто цитирует стихи, ссылаясь на литературные произведения, мнения философов, на библию или просто вспоминает... анекдот.

Критерием успеха для создания образа, равно как и критерием Грэхем для выбора движе-



Страницы календаря

ния, является часто рассказываемая ею история о том, как в раннем детстве отец уличил ее во лжи. Он был врачом-психиатром и определил это по тому, как Марта двигалась. Грэхем запомнила тот урок на всю жизнь. «Движение никогда не лжет, — эмоционально повторяет она, применяя это правило ко всему. — Представление либо искренне, либо нет».

«Существуют некоторые темы, на которые я не говорю, — сообщила она журналистке. — Это политика, религия и секс. Я интересуюсь правами человека, но не политикой. Из-за этого я не приняла в свое время приглашение Геббельса выступить в Германии. Что касается религии, это личное дело каждого. Я не придерживаюсь строго какой-либо одной религии. А секс — это таинство. Исходя из этих причин, я набираю учащихся со всего мира, любых вероисповеданий, равное число мужчин и женщин. Поступая так, я никогда не принимаю во внимание вопросы политические, религиозные или секса».

Естественно, Мариан Хороско поинтересовалась: что или кто оказывал на нее влияние при формировании ее убеждений?

«В моей жизни было много учителей и влияний, но я расскажу об одном. В 1920 году я танцевала в труппе Денишоун. Однажды за кулисами ко мне подошел мужчина и сказал: «Вы хорошая танцовщица, вы умны. И в вас есть нечто. Не могу объяснить точно, просто нечто...» Я была молода и впечатлительна и навсегда запомнила его слова. Я поверила ему и с тех пор всегда подчинялась своему «нечто». Однажды, когда некая богатая дама предложила отправить меня на учение к Мари Вигман в Германию, я отказалась. Я хотела идти за своим «нечто».

«Я по-прежнему создаю танцы, — продолжает Марта Грэхем. — Я не называю себя хореографом, потому что это чудесное, важное слово, которое в состоянии скрыть множество грехов. Я работаю. Я говорю, что работаю, когда создаю танцы».

Изменился танец, и я изменилась. Мы живем в иное время, но это не причина, чтобы не восстанавливать танцы прошедших времен и не показывать их сейчас. Прошлое не умирает, это даже и не прошлое. Люди живут в соответствии с внутренним временем, время принятия важного решения или получения глубоких эмоций может наступить в любой момент. Чувства, не подвластные времени, являются общими для всех нас. Прошлое может жить сегодня».

Над чем она работает сегодня? Будет ли она говорить об этом?

«Нет, — просто отвечает мастер. — Я всегда помню, как у мисс Рут Сен-Дени родился замысел танца, она даже сделала костюмы, позировала для рекламы, а танец в конце концов так и не родился. Я берегу свою энер-

гию для репетиций, и мне бы не хотелось разбазаривать идеи, распродавая о них».

За четыре года до первого концерта Грэхем в 1926 году в театре на 48-й улице в Нью-Йорке она впервые увидела картину Василия Кандинского. Она запомнила резкий мазок красного цвета поперек голубого поля. «Я буду так танцевать», — заявила Грэхем. И с этими словами она предприняла энергичные поиски, шла неизведанными тропами, преодолевшая в течение десятилетия формы, влияния и источники, которыми затем воспользуются другие в танцевальном мире.

Мариан Хороско сообщает в своей статье, что Грэхем родилась в Аллегейни, Пенсильвания, в 1894 году. Ее ирландский прапрадед приехал в Америку из Шотландии делать карьеру в Питсбурге. Две религии — пресвитерианская и романо-католическая — оказали влияние на ее пуританство и церковные ритуалы. Ее няня, католичка Лиззи, невероятная выдумщица, знала множество сказок, а прислуга в доме и садовники, японцы и китайцы составляли мир ее детства. Все впоследствии нашло отражение в ее театре.

После учебы в колледже серьезные занятия танцами начались в 1916 году в школе Денишоун в Лос-Анджелесе. Тед Шоун и Рут Сен-Дени обучали своих воспитанников испанским, греческим, а также восточным танцам. Сильное ощущение сцены, большой подъем, драматический талант — все это способствовало тому, что вскоре юная артистка стала исполнять ведущие роли в спектаклях труппы Денишоун. Но к 1926 году Грэхем уже выступила с первым сольным концертом в Нью-Йорке и занималась преподавательской деятельностью.

В свои классы в то время она включила тренаж на полу для укрепления мышц спины и ног (инновация), различные виды баланса, растяжки на полу по четырем образцам для рук и на разных уровнях, всевозможные падения, боковые растяжки, бег, прыжки по диагонали и т. д. К 1927 году определились методические основы принципа «сжатие-освобождение», пришло ощущение физической сущности движения, зависимость от дыхания. С этого времени стала расти техника и лексика танца Марты Грэхем.

Мариан Хороско считает важным этапом в развитии современного танца в Соединенных Штатах Америки выступление в 1934 году преподавателей и студентов в конце летнего танцевального сезона, которое состоялось в колледже Бенингтон в Вермонте. Программа этого представления продемонстрировала, что танец модерн совершенно определенно развивается по нескольким направлениям. Дорис Хамфри, Чарльз Уайдман, Ханья Хольм, Марта Грэхем. — каждый разви-

вал свою особую технику и лексику».

Грэхем продолжала оказывать влияние на историю развития американского танца, но это давалось не без борьбы. Ее жгучий темперамент кое-кому наносил раны. Она, в свою очередь, переживала долгие периоды отчаяния и печали. Но что никогда не покидало ее, так это ее неукротимые, бесконечные «поиски себя» (так говорит она сама) и поиски того «нечто», что всегда движет ею.

«Единственная неизменная вещь — это перемены», — говорит Грэхем. Подтверждением тому, что это — не просто фраза, а принцип творчества, может служить рассказ Мариан Хороско о сотрудничестве Марты Грэхем с Джорджем Баланчиным. В 1958 году для «Нью-Йорк сити балле» Грэхем сочинила первую часть «Эпизодов», а Баланчин — вторую часть. Пол Тейлор, в то время танцовщик Труппы Грэхем, исполнил соло, поставленное Баланчиным.

В 1987 году Рудольф Нурев и Михаил Барышников станцевали «Весну в Аппалачах» на открытии сезона труппы Грэхем.

«Они просмотрели видеокассеты и имели представление о работе, — вспоминает Марта Грэхем, — но вначале они выучили отдельные фразы, а потом «приспособили» их к своему телу. Я им помогла в этом, но не знаю, как именно мы это делали. Они абсолютно открыты к новым движениям и воспринимают их с радостью и волнением. Это было новым для них и для меня. Трудно определить, как учится человек. Некоторые — визуально, с помощью видеокассет, другие учатся физически. Но оба артиста были совершенно свободны от предвзятости и восприимчивы к любому предложению».

«Часто говорят, — сказала Марта Грэхем в заключение, — что я в моем возрасте не могу наблюдать за всеми аспектами деятельности моей труппы и школы. До определенной степени это справедливо. Репетиционный процесс и преподавание осуществляют два моих помощника. А я все еще создаю танцы, наблюдаю за светом, костюмами и веду генеральные репетиции».

Я бы хотела прояснить два пункта, беспокоившие меня уже несколько лет. Меня беспокоит тот факт, что некоторые танцовщицы определяют мою технику с того времени, когда сами обучались ей и знают лишь один аспект. Они ограничивают себя и собственные знания, не владея всей перспективой с того времени, когда они учились у меня.

Другой вопрос в том, что говорят, у меня есть содиректоры. Много лет тому назад я решила, что мое место впереди и в центре и там остаюсь до сих пор».

Семидесятилетний юбилей одного из крупнейших своих балетмейстеров, действительного члена Академии искусств, лауреата Национальной премии Лило Грубер отметили деятели хореографического искусства Германской Демократической Республики.

В трудные для страны первые послевоенные годы Лило Грубер многое сделала для возрождения ее национального балетного искусства. Сейчас трудно даже себе представить, какое его деятелям досталось наследство после страшных лет фашистского господства. Ведь в период нацизма прогрессивно настроенные художники и среди них — мастера танца преследовались, их деятельность подвергалась запретам. Многие артисты и балетмейстеры-антифашисты покинули Германию, оказались в эмиграции. Балет нуждался в притоке свежих сил. Трудности становления новой социалистической культуры балета усугублялись еще и тем, что западная пропаганда и фашиствующие элементы Федеративной Республики Германии обрушили на молодую республику поток клеветы, не щадили они и балет. Не гнушаясь никакими средствами, вплоть до грубого обмана и подкупа, суля материальные преимущества, они ста-

рались убедить артистов покинуть родину и устраиваться в театры Западного Берлина и Федеративной Республики Германии. Ставка делалась на то, что подобная акция обескровит театр, не даст ему возможность восстановить силы, обрести авторитет.

В эти годы творческое горение, политическая зрелость Лило Грубер, ясность ее мировоззрения, педагогический и режиссерский талант способствовали сплочению балетного ансамбля. Именно в тот весьма сложный период Лило Грубер предложили возглавить балетную труппу Немецкой государственной оперы, и в 1955 году она становится ее художественным руководителем. Начало ее деятельности оказалось весьма нелегким. И дело не только в том, что коллектив с недоверием принял нового прогрессивного руководителя. Надо было восстановить, причем в короткий срок, из руин знаменитое здание главного музыкального театра страны, расположенного на центральной улице — Унтер ден Линден («опера под липами», как любят его называть берлинцы). Какие трудности предстояло преодолеть — подумать страшно: война не пощадила и его. Одновременно Лило Грубер решала и еще одну важную задачу — формировала коллектив артистов-единомышленников, идейно-эстетические взгляды и высокое мастерство которых позволили бы сделать балет театра ведущим в

стране. Успех поставленного хореографом спектакля «Гаянэ» (1955) поднял ее авторитет, сделал центральной фигурой в творческом коллективе.

Лило Грубер рано стала брать уроки хореографии (кстати, среди ее педагогов была и Мари Визман) и уже в семнадцать лет обрела известность как танцовщица. Одновременно она выступала и как драматическая актриса.

В тридцатые годы Лило Грубер демонстрирует свое искусство на сценах не только Германии, но и Швейцарии, Голландии, Швеции, Норвегии, Бельгии. Тогда же, не переставая учиться и совершенствовать свое мастерство, она пробует свои силы и как балетмейстер. Особое значение для молодой артистки имела поездка в Копенгаген. Датский балет в отличие от балета других западноевропейских стран сумел сохранить чистоту стиля классического танца. Даже в период фашистской оккупации постановки Королевского балета в Дании утверждали победу добра и света над силами тьмы.

Лило Грубер вместе с тем внимательно следила и за творческими исканиями таких известных немецких балетмейстеров, как Р. Лабан, К. Йосс. Ее привлекала гуманистическая антивоенная направленность их произведений, особый экспрессивный стиль исповедуемого ими «выразительного» танца, сформировавшегося в период между двумя мировыми войнами.

В дальнейшем, будучи танцовщицей и балетмейстером академической школы, она успешно синтезирует в своем творчестве культуру классической хореографии с элементами «немецкого художественного пластического танца».

После разгрома фашизма Лило Грубер работает несколько лет в Лейпциге. Она преподает во вновь открывшейся школе-студии Мари Визман, а затем становится балетмейстером Лейпцигского оперного театра, художественным руководителем которого был замечательный артист и режиссер-антифашист Макс Бурхардт. Лило Грубер вспоминает, что встреча с этим выдающимся художником сцены, участником подпольного движения сопротивления против нацизма, бывшим узником гитлеровских концлагерей, оказала решающее влияние на формирование ее художественных и эстетических принципов.

Широта взглядов балетмейстера сказалась и в ее живом интересе к фольклору различных народов. Особенно ее внимание привлек фольклор народов, живущих на Кавказе и в Закавказье, в частности, народное творчество Армении. Специальное изучение обычаев, костюмов и плясок армянского народа сказались в оригинальной постановке в 1955 году балета А. Хачатуряна «Гаянэ», впервые осуществленного на немецкой сцене.

Возглавив балетный ансамбль Немецкой государственной оперы в Берлине, Лило Грубер расширяет его состав до семидесяти человек и осуществляет постановку больших многоактных классических балетов, которые не осуществлялись в Германии с начала XX века.

Знакомство и изучение опыта советских хореографов, гастроли артистов советского балета в Германской Демократической Республике позволили Лило Грубер осуществить такие спектакли русской балетной классики, как «Лебединое озеро», «Спящая красавица», хореографические картины в операх «Князь Игорь», «Хованщина», «Иван Сусанин».

Она обращается к творчеству советских композиторов, впервые показав в Лейпциге и Берлине немецким зрителям балеты Б. Асафьева «Пламя Парижа», С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». В поле ее зрения постоянно находятся и сочинения современных немецких композиторов.

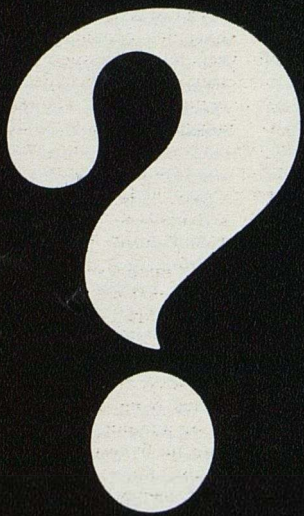
Оставив в 1971 году руководство балетным ансамблем Немецкой государственной оперы, Лило Грубер продолжает заниматься проблемами балетного искусства Германской Демократической Республики.

Сцена из спектакля Лило ГРУБЕР «Новые приключения Одиссея».



А ВЫ ПОДПИСЧИК ЖУРНАЛА

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ



П

родолжается подписка на журнал «Советский балет».

Если вы любите балет, если вас интересуют новости хореографического искусства, актуальные проблемы его сегодняшней жизни, его история, — читайте и выписывайте журнал «Советский балет». Он познакомит вас с выдающимися советскими и зарубежными мастерами и талантливыми молодыми артистами, расскажет о творческих поисках деятелей современного танцевального искусства, о новых спектаклях, поставленных различными балетными труппами в нашей стране и за рубежом. Журнал предложит вам фрагменты из новых и мало известных советскому читателю книг, которые выпускаются у нас в стране и за рубежом. Вы познакомитесь с театральными мемуарами, историческими исследованиями и документами.

Подписку на журнал «Советский балет» вы сможете оформить в любом почтовом отделении, в агентстве «Союзпечать». В каталоге «Газеты и журналы 1990» он значится в разделе «Центральные журналы» под индексом 70947.

О всех случаях отказа принять подписку просим сообщить в редакцию по адресу: 103050, г. Москва, ул. Горького, 22-б.

В розничную продажу журнал поступает в ограниченном количестве.

Искусство и практика

КОНТРАКТЫ В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ:

ЗАИЩРОТИВ

ЕЛЕНА ЛЕВШИНА,
доцент кафедры планирования
и организации театрального дела
Ленинградского государственного
института театра, музыки
и кинематографии
имени Н. К. Черкасова,
кандидат искусствоведения

*А*ртист балета — звучит гордо. Тем более, что право именоваться так в нашей многомиллионной стране принадлежит кругу лиц весьма узкому, насчитывающему едва десяток тысяч человек. Кому же такое право дано? Вопрос, казалось бы, ясный, «Блестящему танцовщику», — скажут одни. «Выпускнику хореографического училища, человеку со специальным образованием», — уточнят другие. «Ан нет, — возразят им и правовед, и чиновник, — по закону артистом балета называется лишь тот, кто зачислен на соответствующую должность в государственном учреждении, с кем заключено трудовое соглашение. Вот он — профессионал». И правда будет на их стороне. Мы можем в обычных беседах и критических статьях употреблять слова «артист» и «профессионал» в оценочном смысле, придавая им значение похвалы или награды ими как званиями. В системе же трудового законодательства эти понятия жестко связаны с закреплением профессионального статуса. Независимо от квалификации и рода деятельности, для рабочих и ученых, артистов и врачей, наши законы знают лишь один способ признания профессионалом — зачисление на должность. При этом допускается три вида трудовых соглашений — бессрочный договор, договор на срок и разовое соглашение. Закон един, он не делает никаких различий. Это с позиций содержания труда артист балета — человек с особой одаренностью и умениями, а с колокольни трудового законодательства — работник, подлежащий на общих основаниях найму и увольнению. Вот из этого корня на самом деле и произрастают все болезненные и почти неразрешимые проблемы формирования трупп в последние десятилетия советского театра.

У любой медали, как известно, две стороны. Одна из них: включение артистов балета в общую систему трудового законодательства необходимо, ибо защищает их права. Другая: театру нужен не трудящийся вообще, а талант, однако способов поддержания таланта и защиты его (и искусства, между прочим) от бездарности в законах нет. Унифицированное, стригущее всех под одну гребенку законодательство совсем не обязательно благо. Оно не позволяет видеть за массой людей отдельную личность, заставляет специфичное вписываться в прокрустово ложе всеобщего, даже ценой утраты особой своей сути.

Сегодня, в условиях, когда реформы становятся нормой жизни, когда театральное дело отыскивает свой путь развития, ломая многие преграды и запреты прежних лет, заново встал столь остро вопрос о формировании трупп. И — тоже примета времени — вдруг выяснилось, что далеко не всем так уж искренне хочется ломать старое. Как только стало понятно, что давно ведущиеся разговоры об изменении системы трудовых отношений артиста и театра могут приобрести характер реальных преобразований, что от слов может быть недалеко и до дела, волнения в артистической среде приобрели размах необычайный.

Что же нового предлагается в проектах, столь беспокоивших многих? Контракт. Слово красивое, для кого заманчивое, для кого пугающее. Но в чем же, собственно, новшество? Контракт — это договор. Практика заключения с артистами срочных трудовых договоров у нас уже есть, и со временем становится все более распространенной. Но не случайно для предполагаемых изменений нашли свой термин. Сторонники контракта понимают под ним не просто зачисление в театр на определенное время, но обязательное и имеющее юридическую силу разъяснение обязательств сторон: что должен театр артисту и что должен артист театру. Противников же контрактной системы настораживает возможная неотвратимость, обязательность контрактных отношений для всех и усиление на этой почве социальной незащищенности артиста. Так что же уверенные в себе, как на театре говорят, пошедшие, контракта хотят, а неуверенные в своих силах боятся еще большей неуверенности? Или корыстные хотят вытребовать условия, а бескорыстные готовы танцевать «за идею»? А может быть, молодые и надеющиеся бесстрашны и соглашаются, а те, кто близок к пенсии, за себя опасаются? Где лежит водораздел между сторонниками и противниками контракта? И нужен ли он театру, а если нужен, то в какой форме?

Чтобы в этом разобраться, мы побеседовали со многими из тех, кто сегодня отдает свои силы балетному театру, стараясь выслушать мнения всех сторон: и солистов, и артистов кордебалета, и балетмейстеров, и директоров театров, и жителей столиц, и представителей провинции. Кто-то из наших собеседников на вопрос: можно ли упомянуть имя, приводя его точку зрения, не задумываясь, отвечал согласием, но были и такие, что откровенничать соглашались только при условии «тайны исповеди». Поэтому, обобщая позиции опрошенных, мы решили отказаться от принципа диалогового изложения (вопрос — ответ), а постараться обрисовать общественное мнение в целом, как некую систему совпадающих или сталкивающихся взглядов.

В чем солидарны все — так это в негативной оценке состояния балетных трупп в современном театре. Конечно, говоря об этом, повторяли проблемы всем известные, давно ставшие предметом громких жалоб и споров: сложности смены поколений, невозможность избавиться от тех, кто не сумел вписаться в этот коллектив или вообще потерял форму, неравномерность загрузки. Но довольно часто затрагивалась тема, раньше не выявлявшая себя столь громко: отношение к труду, профессиональная ответственность. Болезнь, которой наше общество охвачено, гораздо глубже, чем мы до сих пор признаем это вслух — утрата самой идеи профессиональной гордости, и, как следствие, отсутствие нравственного стержня, заставляющего работать с полной

отдачей, не уклоняться от обязанностей — проникает и в балетную среду. Артисты, и в большей степени, к сожалению, молодые, привыкают чаще требовать, чем отдавать. Делать минимум, форму поддерживать лишь на самом необходимом уровне, избегать нового и старательно высчитывать, не заставили ли его, образно говоря, ступить лишний шаг. К чести балетного клана надо сказать, что бацилла безразличия к профессии распространена в нем гораздо меньше, чем во многих других сферах и даже в театре драматическом, но все-таки она уже проникла, и не видеть этой опасности нельзя.

Балетмейстеры и директора театров уверены, что контракт в формировании трупп — панацея если не от всех, то от многих бед. И движение в труппе организовать можно будет, и постепенно подбирать состав, способный воплощать задаваемую художественным лидером программу и расставаться с неприжившимися, и приманивать звезд. Да и ответственность артиста повышается, если он будет помнить, что через какое-то время заново решается его судьба.

Читатель, очевидно, ждет противопоставления — балетмейстеры и директора «за», артисты — «против». Нет. И артисты также хорошо понимают, что без кардинальных мер состояние трупп не изменится. Все, с кем приходилось беседовать, «первачи» и самые рядовые, в крупных «твердых» театрах и в сложных коллективах, говорили, что за контрактом — будущее. Но только большинство, за исключением нескольких ведущих солистов, исполнителей с именем союзным или, во всяком случае, далеко известных за пределами своего театра, считают контрактную систему идеалом далеким, который ни сегодня, ни даже, может быть, в обозримой перспективе вводить в жизнь нельзя. Почвы нет, нет самых необходимых условий. Не контракт, оказывается, пугает, а последствия его насильственного преждевременного повсеместного внедрения.

При этом интересно, о движении в труппах, об организационной в разумной степени миграции творческих кадров все говорят как о благе. Артист (и вышедший в ведущие, и не сумевший этого добиться), начиная с какого-то времени, перестает ощущать возможность роста в своем театре. А надежды терять не хочется. Поиск балетмейстера, который меня поймет, раскроет во мне еще какую-то грань, научит новому, заставит проявиться, представляется светлой мечтой. Конечно, вот тут контрактная система могла бы помочь артисту искать свой театр, а театру своего артиста. Могла бы... Сегодня же артисты препятствий к внедрению видят больше, чем она может принести благ.

Контракт — свободное соглашение двух свободных сторон. В реалиях нашей жизни театр еще кое-как почувствует свободу (когда войдут в жизнь новые условия хозяйствования), артист же все равно будет носить многочисленные вериги зависимости, вряд ли мгновенно обретет уверенность в себе.

И вот здесь, признаюсь, обнаружила весьма поразивший меня поворот мыслей. Большинство артистов связывают использование контрактной системы с проблемой школы. Поразмыслив, я поняла, почему они действительно ощущают в ней основу проблемы. Школа дает первый заряд уверенности в себе. Выученные хотят проявиться, хотят искать, не боятся себя показать. Не чувствующие после школы профессиональной твердости, постоянно выслушиваю-

щие от балетмейстера упреки, что пришли без элементарных умений и навыков и только в театре кое-чему научились, надолго приобретают своеобразный комплекс неполноценности, им представляется, что в другом театре их могут и совсем не признать. Приниженность оказывается следствием недостаточной выучки. Конечно, в теоретических спорах такая позиция легко подлежит оспариванию. Наоборот, смена требований, можно убеждать, сделает квалифицированнее, разовьет. И, наверное, так и было бы. Но уже с первых шагов те, кто вышел из школы без осознанной профессиональной уверенности, приобретают психологию зависимых, от чего избавиться трудно, даже окрепнув профессионально. Начинать, как говорится, надо с начала. Проблема школы все равно оказывается печкой, от которой вытанычиваются большинство театральных бед. Но если в театре перестройка идет, что-то меняется, то до реформы школы дело еще не дошло.

Ну и, безусловно, проблему контракта связывают с социальными гарантиями. Да, никому не хочется продлить себе бытовое неустройство. А особенно с возрастом: семья, дети, что заставляет задуматься о вещах, с искусством прямо не связанных, вспоминать о неудобстве общезжитий, мытарств в ожидании места в детском саду. А сегодня не будем уподобляться гоголевским дамам, приятным во всех отношениях, и искать эвфемизмы для обозначения вещей вполне житейских, перед любым переездом каждый поинтересуется, как там, в новом городе, «с колбасой» и на что там уже введены талоны. Быт вызывает к месту, и сложности быта оказываются клеткой для взлета искусства. Ведь бытовое обеспечение — вопрос большой не только для артистов, но и для театра. Директор, ясно осознающий необходимость обновления или расширения труппы, тоже человек, и его воображение сразу вырисовывает ему все мытарства «выколачивания» квартир. Подумаешь в этих условиях, прежде чем принять решение.

Но, заметьте, в изложении самых распространенных взглядов как-то так получается, что контракт — это как бы обязательно переезд после окончания срока договора. Но ведь с точки зрения правовой вполне допускается перезаключение контракта сколько угодно раз, то есть вполне допустимо, чтобы артист, работая на срочном трудовом договоре, протанцевал в одном и том же театре всю свою профессиональную жизнь. Понимают ли это артисты? Конечно, понимают. Но и здесь видят подводные рифы. Чтобы с тобой контракт заключили заново, ты должен быть не только творчески нужен, считают они, но и угоден — администрации, художественному руководству, коллегам — неформальным лидерам, словом, тем, кто определяет политику в театре. Значит, должен быть покорным и послушным. Вроде бы, контракт предполагает закрепление взаимно устраивающих стороны условий. Артист, заключив контракт, казалось бы, должен быть уверен, что его место в труппе правово определено, он получит оговоренные партии, будет выходить месяц в определенном числе спектаклей и, в случае невыполнения театром обязательств, может потребовать. Может, оно, конечно, может, но посмеет ли, думая о грядущем акте перезаключения контракта. Получаются права на бумаге. А корень, на самом деле, здесь тот же — страх перед неизвестностью, неуверенность в своем положении при необходимости смены театра.

И еще одно. Может быть, артист мораль-

но и готов расстаться с коллективом, мечтает найти «своего» балетмейстера, интересно ему труппу, и ради этого готов, что называется, на любые бытовые подвиги. Но как ему узнать адрес своей мечты? Кто знает балетные артисты о других коллективах? Кто знакомый написал или рассказал коллега, встреченный на отдыхе? Пресса пишет о выдающихся. Но с ними все работать не будет. Более того, чтобы решить предложить какому-то театру свои услуги, надо знать не только его репертуар и творческий стиль, но и вещи более прозаические: есть ли там вакансии, сколько там будут платить и т. д. Такую информацию о других театрах артисту балета получить негде. И уже это нередко практически мешает миграции творческих кадров. Неведение заставляет сидеть на месте. А ведь наладить информационно-поисковую систему для балета совсем не составляет сегодня технических сложностей. Не создается она только потому, что, как это ни странно, нет заинтересованной организации. Кому сегодня, кроме самого артиста и его друзей, интересна его судьба. Министрство культуры? Союзу театральные деятели? Если при Союзе театральные деятели СССР будет создана ассоциация музыкальных театров, то ей, наверное, и карты в руки, она и должна заботиться о членах своей корпорации и одновременно — и о жанре в целом.

Резюмируя, приходится признать, что в устах деятелей балетного театра звучит панихида по, в сущности, нерожденному дитю. Логически ведь получается, что сначала в государстве надо порядок навести, социальные проблемы решить, всех всем обеспечить, а потом уж вводит контракты в балетном театре.

Я бы не торопилась петь отходную. Вспомним, выше подчеркивалось, что удобство контракта многие понимают. Бояться на самом деле бросков из крайности в крайность. Страхаться нового, одного на всех решения, не учитывающего детали и нюансы индивидуальности как театра, так и артиста.

Истина же, очевидно, как всегда, в середине. Театры переходят на новые условия хозяйствования, обретают действительную самостоятельность, права гораздо шире, чем даже в условиях театрального эксперимента. Пусть же театры, и это с правой точки зрения вполне допустимо, используют разные способы формирования трупп. Те, кто хотят, пусть заключают контракты — со всеми исполнителями или с какой-то их частью. Но именно продуманные, оговаривающие подробно взаимные интересы, оговаривающие и творческие условия, и порядок оплаты труда (размер не только должностных окладов, но и надбавок, возможность дополнительных выплат и т. д.). Контракт с артистом теперь можно будет заключить и на перспективную оплату, но при обязательном определении гарантированного минимума. И так — контракты там, где для этого есть условия. Если же театр не видит возможностей изменений, пусть пока сохраняет действующую систему формирования трупп. В ее рамках новые условия хозяйствования тоже помогут вводить материальные стимулы творческой отдаче.

Да, — возразят мне директора и балетмейстеры, — такой путь слишком осторожен, тогда мы так и останемся надолго, если не навсегда, в прежнем застое. Конечно, резко и быстро реформировать все труппы сегодня нереально. Но давайте задумаемся, полезно ли обязательно исправлять положение хирургическим путем.

Я согласна с артистами: бросание из крайности в крайность никогда не доводило до добра. Давайте искать способы органичного сочетания интересов всех и применять для этого параллельно все имеющиеся способы. За контрактом, конечно, будущее, но не надо его искусственно торопить.

СТАТЬЮ Е. ЛЕВШИНОЙ КОММЕНТИРУЕТ ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР БОЛЬШОГО ТЕАТРА СССР В. КОКОНИН:

Нельзя не согласиться как с основной идеей статьи о пользе и целесообразности дозвора начала в структуре музыкальных театров, так и с предостережениями автора о необходимости обдуманной подготовки перехода на такую форму взаимоотношений между театром и актерами.

Я могу рассматривать эти вопросы лишь с позиций нашего театра, то есть Большого театра Союза ССР, с его особенностями и проблемами. И считаю, что только дифференцированный подход, то есть выбранный каждым театром для своей деятельности принцип, возможен в решении вопроса перехода на контрактную систему формирования трупп.

Так, для Большого театра нам представляется необходимым переход на договорные отношения с артистами — солистами во всех цехах нашего многожанрового коллектива. Для таких же подразделений, как хор, оркестр, кордебалет, контрактная система не только невозможна в обозримом будущем, но и вообще спорна.

Перейти на заключение договора с солистами, особенно «звездами», нас торопит и то, что наш театр начал активно входить в русло международных взаимосвязей и обмена исполнительскими кадрами.

Система, скажем прямо, полукрепостной зависимости была сформирована в те времена, когда работник (к сожалению, и творческий, в том числе и редкий талант) в завуалированной форме как бы приписывался в собственности предприятию (в том числе театру). Эта аморфная структура и родила массу творческих потерь для культуры страны. К сожалению, мы их продолжаем нести и сейчас.

Руководство театра ни юридически, ни практически ничего не может предпринять против действий актера, в любое время покидающего труппу. Первое, что напрашивается в решении такой ситуации: знаменитое российское — «не пущать». Иной путь — вступление в мировую систему взаимоотношений «театр-актер». Это означает, прежде всего, дифференцированную систему оплаты труда и таланта актера. И такими правами должно обладать руководство. «Звезда» должна оплачиваться по особому тарифу, взаимовыгодному артисту и театру (а не ограниченом какой-либо прописанной сверху вилкой: «от сих до сих»). Театр должен иметь возможности и права, чтобы заинтересовать артиста, которого хотел бы «удержать» в труппе, и материально, и творчески. Сегодня же артист, получивший приглашение из-за рубежа, готов даже заплатить неустойку, чтобы только уехать. Иными словами, переход на контракт должен быть обеспечен в правовом отношении гораздо более четко, причем с учетом интересов двух сторон: и театра (в лице его директора), и артиста. Ведь известная решительность и дерзость в определении своей судьбы свойственна артисту пока он находится в расцвете твор-

ческих сил. А когда возраст приближается к пенсионному, у него возникает необходимость в социальной защищенности. Иными словами, заключенный в период творческого расцвета контракт должен учитывать возможность отчислений на будущее, на создание своего рода страхового фонда (ведь помимо возрастных проблем труд актера чреват травмами, потерей трудоспособности по болезни и т. п.). Тогда при выходе на пенсию актер может быть обеспечен некоторой достаточной суммой — или в виде накоплений от контракта, или в виде различных форм доплат к пенсии. К сожалению, все это пока юридически не разработано. Кроме того, танцовщик относится к одной из самых социально незащищенных категорий творческих работников. Ведь его положение во многом зависит от отношения к нему режиссера, дирижера, балетмейстера... Поссорился — и вот уже «не видит» тебя творческий руководитель в своем спектакле, а это чревато месяцами, а то и годами творческого простоя, потерей формы, несостоявшейся творческой биографией (карьерой, если употребить это почти не употребляемое у нас слово). И здесь также необходимы правовые гарантии для артиста.

Другими словами, не только артист, разрывающий контракт, должен платить неустойку театру, но в определенной ситуации — театр артисту. Причем цена такого разрыва должна быть огромна, чтобы не позволить простому «капризу» распоряжаться судьбой актера или благосостоянием и репутацией театра. Какова форма таких гарантий, не берусь сказать, но в них нуждаются и творческий коллектив, и творческий индивидум. Возможно, учитывая международные обязательства театров, следует формировать такие финансовые отношения, которые должны выражаться не только в рублях, но и в валютных компенсациях с обеих сторон.

Еще раз хочу подчеркнуть, что подход здесь не может быть единым для всех театров страны. Он может решаться только индивидуально в каждом конкретном случае. Причем учитывать следует и мировой опыт, и специфические условия функционирования данного коллектива в данный отрезок времени.

Для артистов балета эти общие проблемы музыкального театра являются наиболее острыми, если иметь в виду наименьшую по сравнению с другими цехами оплату их труда, краткость активного периода их сценической жизни, опасность травматизма, раннюю потерю формы и т. п., потому здесь особенно тщательно должна вестись подготовка перехода на контрактные формы взаимоотношений, особенно серьезно должны обдумываться вопросы социальной защищенности артиста, условия правового «страхования» его труда.

Однако особенно важным представляется то, что, думая об актере, стремясь понять интересы каждого и всех, мы подчас забываем о том, что театр существует не ради администратии, не ради артиста, а ради театра, то есть храма искусства, творящего коллективно для зрителя.

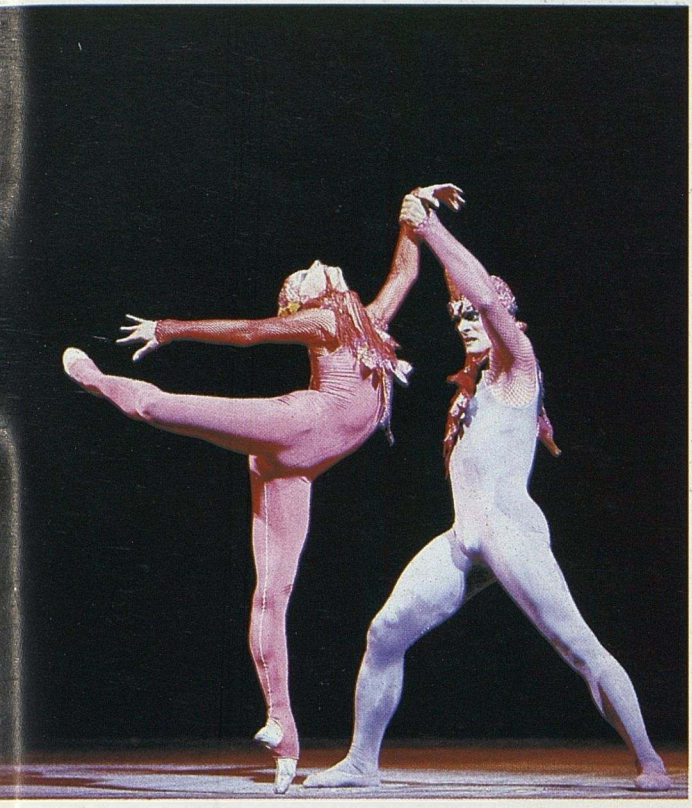
Итак, контракт: «за и против». Голосуем «за!» Но в каждом конкретном случае дифференцировано. У нас в театре однозначно «за» — для всех категорий солистов и «против» в кордебалете. А это значит — проблема решаться должна не «сверху» в руководящих организациях, а «снизу»: расширяя права театра и его самоуправления.

Сцену из балета «Вызов»
исполняют
Дагмар МОРАДИЛЬО
и Роландо КАНДИЯ
(Кубинский национальный
балет).



Фото А. Бражникова,
А. Степанова
и Д. Куликова

Алисия АЛОНСО
(Афродита) в спектакле
Кубинского
национального балета
«Амарис».



ГАСТРОЛИ

Японские артисты из труппы
«Вараби-дза» показывают
один из ритуальных
национальных танцев.

Выступают исполнители
коллектива
«Фольклорный балет
Мексики».





Здание Национальной оперы Латвии в Риге.

Лита БЕЙРИС
и Виестур ЯНСОНС
в Монпелье (Франция).

Фото О. Карасева

