

# СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1991

1



1991 год объявлен ЮНЕСКО годом  
Сергея ПРОКОФЬЕВА. К 100-летию со  
дня рождения композитора.

# СНОВА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

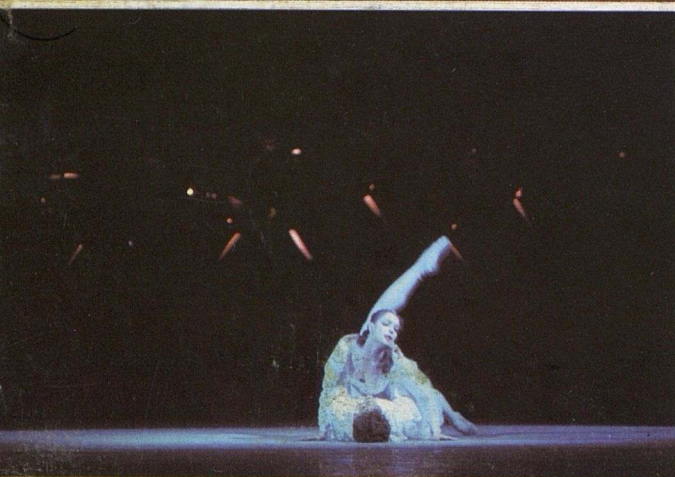


С. СМЕРНОВА-Джульетта,  
А. ДУБИНИН-Ромео.

Сцены из балета «Ромео и Джульетта».  
С. СМЕРНОВА-Джульетта.

Н. ЛЕДОВСКАЯ-Джульетта, М. ГУЭРРО-  
Ромео.

Фото Д. Куликова



Известие о том, что Владимир Васильев хочет ставить «Ромео и Джульетту» С. Прокофьева, вызвало некоторую тревогу. После знаменитого спектакля Л. Лавровского (1940) состоялось столько попыток создать новую драматургическую и хореографическую концепцию балета Прокофьева. Среди них были интересные, но ни одна не заслонила впечатления от масштабности и величия постановки Л. Лавровского и П. Вильямса, от замечательных воплощений шекспировских образов Г. Улановой, К. Сергеевым, М. Габовичем, А. Лопуховым, С. Корнем, Р. Гербеком, А. Ермолаевым... И вот снова «Ромео и Джульетта». Стоит ли создавать еще одну версию, которая, все равно, едва ли сравнится с тем, еще памятным многим, шедевром?

Как выяснилось из статьи, написанной для буклета к спектаклю Театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Васильев отлично понимал опасность положения: «Из всех постановок, на мой взгляд, редакция Л. М. Лавровского и сегодня остается самой цельной по всем компонентам — и по драматургии, и по линии художественного оформления и, главное, по эмоциональному накалу. Все другие редакции все же в какой-то мере являются продолжением, развитием того, что сделал Лавровский».

Спектакль Васильева тоже в большей, а не в «какой-то» мере является продолжением, развитием многого из того, что сделал Лавровский. Но выигрыш балетмейстера заключается в том, что он восхищенно, последовательно и открыто следует замечательной традиции, по-своему продолжает драматургические и хореографические принципы своего выдающегося предшественника.

Создавая новую, необычную композиционную концепцию спектакля, Васильев развивает хореографическую стилистику первого воплощения «Ромео и Джульетты» — его широкий, певучий лиризм, создающий ощущение свежести и непосредственности танцевального языка, его яркую, подробную разработку массовых сцен и танцев, изобилующих множеством жанровых фигур и подробностей.

Васильев танцевал в балете Лавровского Бенволио и Ромео, жил в этой удивительно созданной атмосфере уличных шествий, празднеств и тайных свиданий, кровавых дуэлей, драк и благоговейной тишины кельи Лоренцо. И он почтительно склоняется перед памятью хореографа, столь успешно приведшего на балетную сцену образы Шекспира. И это смирение, эта любовная бережность вознаграждается сторицей, не ведет к обеднению танцевального языка, к робкому эпитонству, а словно удесятяряет творческие силы балетмейстера, рождает прекрасное изобилие танцевальных форм, непрерывный, блестящий выдумкой, кипящий жизнью поток танца, то стремительный и бурный, то лирически тихий, но, кажется, всегда неиссякаемо полноудный. Балетмейстер не боится хореографических цитат и аналогий, если они помогают ему точнее выразить нужную мысль.

Васильев нигде не мудрит, не титится загадывать пластические задатки. Его лексика естественна, словно интуитивна. Гармония дуэтов Ромео и Джульетты, виртуозность партий Меркуцио и Тибальда, динамика массовых сцен — все создает впечатление стихийной первозданности, правдивости возникновения и развития.

Васильев обращается к хореографической традиции Лавровского, потому что она не сковывает, а, наоборот, освобождает его творческое воображение. Он смело доверяется избранному пути, обнаруживая на нем множество неожиданных находок.

Увидев на балу Ромео, Джульетта тянется к нему: она пленяется его взглядом, взором. И в следующем затем чопорном *pas de cinq* Джульетты, Ромео, Париса, синьоры и синьора Капулетти сплетаются холодное безразличие учтвого ритуала и зарождающаяся тайная нежность. Так Васильев закручивает в тугую узел коллизию, которая потом разрешится трагически.

Когда мать Джульетты сообщает ей о неизбежности брака с Парисом, приносят длинную венчанную фату, которая захлестывает девушке горло. Она бежит к Лоренцо, а бесконечная фата тянется за ней, словно напоминая о длинной череде безрадостных дней, которые уготованы ей судьбой.

Интересно обозначен переход Джульетты от детства к юности. Когда она выходит в платье, в котором должна танцевать на своем первом балу, ее покой, достоинство и уверенность говорят о зрелости ее души, о том, что кончились ребяческие забавы... Это невеста, а не девочка. Появление Париса не вызывает в ней смятения. Потом, на балу, увидев Ромео, она сделает свой выбор. А сейчас танцует вариацию, выказывая полное самообладание хорошо воспитанной девушки.

Васильев в этой работе напоминает нам о неисчерпанности лучших традиций нашего балета, о том, как много мы теряем, пренебрегая сокровищами культуры, в том числе и хореографической. Вслед за Лавровским Васильев наполняет классическую форму *pas de deux* лирической певучестью, множеством тонких психологических нюансов и оттенков. Он заставляет исполнителей жить на большом дыхании протяженных танцевальных фраз.

Сам несравненный виртуоз танца, он щедро наделяет вариации Меркуцио и Тибальда целой россыпью блестящих, остроумных танцевальных находок, ярко рисующих веселые причуды первого и злые притихи второго.



С. СМЕРНОВА /Джульетта/ и А. ДУБИНИН /Ромео/ в спектакле «Ромео и Джульетта».

Шуточное площадное представление, в духе пантомимического Боккаччо, которое затевают Меркуцио и его слуга, изобилует акробатическими приемами, его бурлескный, буффонный характер порой приобретает почти непристойный смысл, но все оправдывает стихия безудержного народного веселья, которая царит на сцене.

Надо сказать, что Васильев строит спектакль на контрастах возвышенных чувств и терпкой заземленности, романтических эпизодов и пластических вульгаризмов.

Массовые танцы темпераментны, обильны, в них вкраплены колоритные пантомимические эпизоды. Васильев умеет воодушевить сценическую толпу, составляющие ее артисты живут и действуют с полной, самозабвенной отдачей. И здесь тоже ощущается одна из линий традиции Лавровского.

Надо сказать, что эта традиция сильно, если можно так выразиться, динамизирована Васильевым. События разворачиваются стремительно, без пауз, одна сцена мгновенно переходит в другую, нет перемен декораций, нет мебели, театральных аксессуаров, бутафории.

Сценография С. Бархина далека от живописных картин Вильямса. Здесь скорее вспоминаются решения М. Бежара, эффектная лаконичность, умение сделать выразительным само, не заполненное декорациями, сценическое пространство.

«Я не думал, что буду ставить «Ромео», так как видел очень много постановок. Ведь это самый репертуарный балет двадцатого века, — говорит Васильев. — Почему я все-таки обратился к «Ромео и Джульетте»? Прежде всего меня увлекла идея Мстислава Леопольдовича Ростроповича поставить вместе балет. Это было в Италии, и Ростропович предложил лишь одно название — «Ромео и Джульетта». Мы не знали, где будем ставить, с какой труппой, но идея «Ромео» уже запала мне в душу.

Я вернулся в Москву, и вдруг звонок моего друга, прекрасного дирижера, художественного руководителя Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Евгения Владимировича Колобова. Он предложил мне поставить вместе балет в Музыкальном театре. Название я могу предложить сам, но... желательно «Ромео и Джульетта». Я согласился». Надо сказать, что Е. Колобов раньше снимался в фильме Васильева «Фузте» в роли дирижера, и его артистичность уже была известна балетмейстеру.

Заметьте, что идея, преложение исходило от двух музыкантов. Можно предположить, что это каким-то образом определило замысел и зрительный образ спектакля. Тем более, что оно совпадает с утверждением Васильева: «Мой текст — это музыка. Она является основой драматургии спектакля. В ней и только в ней я ищу режиссерское решение».

Когда открывается занавес, мы видим своеобразное архитектурное построение — над выдвинутой вперед за счет закрытой настилом оркестровой ямы сценической площадкой расположен оркестр с поптит-

# СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1 56  
1991  
ЯНВАРЬ —  
ФЕВРАЛЬ

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И  
КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ  
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит шесть раз в год  
Основан в 1981 году

Учредители — трудовой коллектив  
редакции журнала «Советский балет»,  
Всесоюзное объединение «Союзтеатр»,  
Государственный театр Дружбы народов

Главный редактор  
Р. С. ЛАПАУРИ /СТРУЧКОВА/

Творческий совет:  
В. В. ВАСИЛЬЕВ  
О. М. ВИНОГРАДОВ  
С. Н. ГОЛОВКИНА  
Ю. Н. ГРИГОРОВИЧ  
Н. А. ДОЛГУШИН  
В. Н. ЕЛИЗАРЬЕВ  
О. В. ЛЕПЕШИНСКАЯ  
И. А. МОИСЕЕВ  
К. М. СЕРГЕЕВ  
Е. Р. СИМОНОВ  
Г. С. УЛАНОВА  
М. А. ЭСАМБАЕВ

## В НОМЕРЕ

1991 ГОД ОБЪЯВЛЕН ЮНЕСКО ГОДОМ  
СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

Б. Львов-Анохин. Снова «Ромео и Джульетта» . . . . . 1

К 150-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ П. И. ЧАЙКОВСКОГО  
Праздник — его радостные и тревожные уроки.  
Отчет о дискуссии в Большом театре СССР. 4

## КОНКУРСЫ

В. Уральская. Два конкурса в конкурсной  
индустрии . . . . . 10  
Г. Иноземцева. В эпицентре борьбы и рядом . 14  
Г. Челомбитко. Как бы на это взглянула  
Ваганова? . . . . . 18  
А. Климов. Первый всероссийский . . . . . 20  
О. Розанова. Имени Леонида Якобсона . . . . . 22

НОВЫЕ ТРУППЫ: РАСЦВЕТ ИЛИ  
РАЗРУШЕНИЕ?

Подборка материалов . . . . . 26

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ,  
ВОСПОМИНАНИЯ

Т. Шмырова. Уроки Андрея Лопухова . . . . . 35

ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ  
БАЛЕТ»

О. Преображенская. Пережитое . . . . . 38  
А. Левинсон. ...Вознесенные магией искус-  
ства . . . . . 41

## ЧИТАЯ РЕДАКЦИОННУЮ ПОЧТУ

Будет ли 1993-й год годом Петипа? Письмо  
группы авторов . . . . . 43

В. Светлов. Балетные коллекционеры . . . . . 44

В ВАШЕ НОТНОЕ СОБРАНИЕ . . . . . 48

ГАСТРОЛИ . . . . . 51

ШКОЛА СТЕПА . . . . . 59

## РЕКЛАМА

«Айдиа Интернейшнл» представляет худож-  
ника Марию Федорову . . . . . 64

## Редакционная коллегия:

Г. В. БЕЛЯЕВА /ЧЕЛОМБИТЬКО/  
В. В. ВАНСЛОВ  
Г. А. ГУЛЯЕВА  
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА  
/ответственный секретарь/  
В. Г. КИКТА  
М. М. КУРИЛКО-РЮМИН  
Б. А. ЛЬВОВ-АНОХИН  
А. А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ  
В. И. УРАЛЬСКАЯ  
В. Н. ФИЛИППОВ  
/заместитель главного редактора/  
Ю. М. ЧУРКО

## Совет директоров:

С. Ю. БЕДИН,  
генеральный директор СП «Айдиа  
Интернейшнл», СП «Айдекс»  
Н. Ю. ГРИШКО,  
председатель производственного  
кооператива «Танец»  
Ю. Ф. ЕФРЕМОВ,  
директор издательства «Известия»  
В. А. ТИМОШЕНКОВ,  
заместитель генерального дирек-  
тора Всесоюзного объединения  
«Союзтеатр»  
М. М. ЧИГИРЬ,  
директор Государственного театра  
Дружбы народов

## Художник

А. А. СОКОЛОВ  
Художественный редактор  
А. А. СУШИНА  
Технический редактор  
О. А. ГРИШКИНА

## Адрес редакции:

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

## МОСКВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»



На первой странице обложки:  
лауреат Международного  
балетного конкурса «Варна-90»,  
солистка московской труппы  
«Русский балет»  
Елена КНЯЗЬКОВА.

Фото Д. КУЛИКОВА

На третьей и четвертой  
страницах обложки: реклама.

Сдано в набор 16. 11. 90.  
Подписано в печать  
16.01.91.  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Бумага импортная, 100 г.  
Глубокая печать, офсет.  
Усл. печ. л. 8,5.  
Усл. кр.-отт. 20,25.  
Уч.-изд. л. 13,91.  
Тираж 21 000 экз.  
Заказ 1837.  
Цена номера 2 руб. 50 коп.

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

рами, дирижер на небольшом помосте, а над ним вторая площадка, с которой ведут сходы на нижнюю. Медленно загораются попирты (оказывается, это удивительно красиво), дирижер в черной рубашке поднимает свою палочку, возникают первые звуки. Увертюра становится строгим и необычным зрелищем.

Затем верхняя и нижняя площадки заполняются актерами. Начинается хореографическое действие, но оно не стирает, не заслоняет оркестр. Он продолжает быть творцом и участником происходящего. Не только изящество и пластичность дирижера Е. Колобова (он дирижирует большую часть спектакля лицом к публике), но и вся жизнь оркестра, движение смычков, поднятие инструментов, сосредоточенность музыкантов (они одеты в костюмы эпохи), их скупые движения — все это органично входит, вписывается в пластическую партитуру балета, составляет неотъемлемую часть его рисунка.

Я уже упоминал о новой, композиционной концепции спектакля. Ее необычность заключается в том, что, находясь на сцене, оркестр играет в ней роль как бы античного хора, который, по сути дела, был главным компонентом античного греческого хора. Так и здесь оркестр вершит судьбы героев, «комментирует» все события, символизирует тему рока, олицетворяет саму душу трагедии.

В финале спектакля умирающая Джульетта падает, так и не дотянувшись до Ромео. Дирижер покидает свое место, медленно подходит к ней и бережно соединяет руки погибших любовников. А оркестранты совершают свои последние аккорды, уже не следя за дирижерской палочкой...

«Я поставил перед собой принципиально новые задачи, — говорит Васильев. — Дело в том, что я всю свою творческую жизнь стремился поставить спектакль, в котором на равных были бы задействованы все компоненты балетного театра. И сейчас мне такая возможность представилась. В нашем спектакле оркестр и дирижер выведены на сцену — они участники всего происходящего. Видимое и слышимое в спектакле должно неразрывно соединиться...

Оркестр становится преградой между Монтеки и Капулетти, и, наоборот, он служит мостиком, соединяющим Ромео и Джульетту.

Для меня очень важно, что душа Дирижера — это аббат Лоренцо, который хочет сделать добро, но не может. Бессмысленная ненависть и слепая жестокость глухи к голосу разума. Кстати, это очень современная тема».

Теперь о теме спектакля. Это торжество жизни над усилиями ненависти и убийства. Непрерывный поток танцевального действия бурлит радостью, весельем, шутками, взмывает к небесам в парении любовных сцен и словно останавливается, наткнувшись на мертвящие, бессмысленные обряды вражды.

Васильев подчеркивает именно бессмыслицу распрей. Расположенные на разных плоскостях сцены кланы Монтеки и Капулетти механически проделывают, по сути дела, одни и те же движения, у них нет разных убеждений, мнений, принципов, нет настоящего повода для вражды. Все это только тупая, слепая инерция, упорство ленивых душ. В самом начале спектакля синьор Монтеки подходит к синьору Капулетти, пауза, они готовы протянуть друг другу руки, и толпа, следящая за ними, тоже с каким-то видимым облегчением готова к

соединению, к забвению обид, но... срывается вековая злая привычка, руки не соединяются, и вновь вспыхивает кровавая схватка.

Когда толпа расступается, на нижней площадке остается убитая девушка, на верхней — юноша. Зловещий пролог трагедии, ее печальный прообраз. Предсказание, которому никто не внимлет. В жестокой свалке всегда гибнет чья-то любовь.

Вот эта бессмысленность вражды, неразумие ненависти подчеркнуты Васильевым в контрасте с праздничным кипением жизни, с ее пестрым, неостановимым бегом. Действительно, современная тема.

«Я очень рад моей встрече с Театром имени Станиславского и Немировича-Данченко... Я репетирую с единомышленниками, а не с рабами, которым безразлично, что предлагает балетмейстер. Актерские сомнения, находки заставляют меня думать, искать, сомневаться».

Очень характерное для Васильева высказывание. Его творческий процесс всегда демократичен, лишен стремления к режиссерскому диктату. Он легко делает актеров союзниками, умеет заечь их своими мыслями, воодушевить, освободить, принести им радость творческого самопознания. Он бесконечно щедр в работе, неутомим в талантливейших показах, ошеломляя силой и остротой мгновенного пластического перевоплощения, глубиной и правдой так же мгновенно взятого состояния.

В «Ромео и Джульетте» Васильев подготовил к премьерным спектаклям три, а то и четыре состава, и каждый из них оказался по-своему интересным.

Ромео А. Дубинина мужественен и благородно сдержан, а Максимилиан Гуэрра лиричен и грациозен. В Петрунин застенчив и скромнен, а В. Кириллов импозантен и уверен в себе. Джульетта С. Смирновой красива и аристократична в своей строгой манере классического танца, а Н. Ледовская пленяет трепетной юностью, трогательной непосредственностью. Г. Крапивина сдержанна, «закрыта» от враждебного мира, а Т. Чернобровкина эмоциональна, полна живости, радостного ожидания счастья. В. Лантрантов в партии Тибальда ярко передает свирепую, неумолимую тупость упрямого задиры, а В. Бондарь придает этому персонажу черты аристократической надменности, высокомерной презрительности. С увлечением и свободой преодолевает все технические трудности партии Меркуцио А. Глазштейндер, создавая образ неутомимого шутника и проказника. В. Саркисов в этой же роли более сдержан, оттеняя глубину дружеской привязанности Меркуцио к Ромео.

Яростное честолюбие и властность синьоры Капулетти М. Иванова передает темпераментно и одержимо, Л. Рыжова — нервно и фанатично, а Н. Трубникова изящно и женственно, оттеняя «породу» знатной синьоры.

Большой успех у зрителей имеют Г. Янин и Нгуен Фьонг Лик в трудной виртуозной партии слуги Меркуцио, где они обнаруживают замечательную танцевальную легкость и живость. А Г. Янин просто поражает редким баллоном и элевацией.

В интервью, данном в премьерные дни, Васильев сказал, что этот спектакль обозначает для него определенный рубеж — он больше не собирается танцевать, будет заниматься только творчеством балетмейстера. Может быть именно поэтому он работал так жадно, так много показывал, словно стремясь выплеснуть, избить все еще не уходящую страсть к танцевальному лицедейству. Наверное, должно пройти какое-то время, прежде чем деятельность хореографа станет доминантой его жизни — жизни гениального танцовщика.

Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта». В центре — дирижер Е. КОЛОБОВ.

Фото А. Ключиной



# ПРАЗДНИК: ЕГО РАДОСТНЫЕ И ТРЕВОЖНЫЕ УРОКИ

Завершился знаменательный для мировой музыкальной культуры 1990-ый год, объявленный ЮНЕСКО годом Чайковского. Его 150-летие со дня рождения отмечалось во всем мире. Торжественно праздновалась знаменательная дата и у нас в стране — под знаком гения музыки Чайковского проходила в минувшем году вся наша театральная и концертная жизнь. Московский фестиваль балетных спектаклей, осуществленных в музыкальных театрах РСФСР на музыку П. И. Чайковского, еще одно выдающееся явление в ряду ярких юбилейных событий. Он проводился Министерством культуры РСФСР, Ассоциацией деятелей хореографического искусства СССР, театрално-гастрольным объединением «Росконцерт» в сентябре 1990 года на сцене Большого театра СССР. Его участники — балетные труппы российских академических театров Москвы, Ленинграда, Перми, Новосибирска, Куйбышева. Шесть коллективов показали в столице шестнадцать произведений, выступая в Москве со своим оркестром и дирижером, что дало возможность столичным любителям музыки познакомиться с различными прочтениями партитур Петра Ильича. Всего в фестивале участвовало около полутора тысяч человек, в том числе наряду с известными мастерами и молодые артисты, и ученики Ленинградского, Пермского, Новосибирского хореографических училищ.

Как уже сообщалось, праздник открыл спектакль Куйбышевского театра оперы и балета «Щелкунчик» (хореография И. Чернышева). Кроме этой редакции, в столице были показаны еще четыре версии произведения, которые подготовлены Пермским театром оперы и балета имени П. И. Чайковского (хореография В. Вайнонена, редакция Н. Боярчикова), Ленинградским театром оперы и балета имени М. П. Мусоргского (хореография

И. Бельского), а также Ленинградским хореографическим училищем имени А. Я. Вагановой и Новосибирским театром оперы и балета (хореография В. Вайнонена). Зрители увидели три постановочные редакции балета «Лебединое озеро» — Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (хореография В. Бурмейстера, Л. Иванова), Кировского театра (хореография А. Вагановой, М. Петипа, Л. Иванова, редакция К. Сергеева),

Театра имени М. П. Мусоргского (хореография М. Петипа, Л. Иванова), две постановки «Спящей красавицы» — Кировского театра (хореография М. Петипа, редакция К. Сергеева) и Пермского (хореография М. Петипа).

В афишу фестиваля были включены балеты Дж. Баланчина, осуществленные на музыку П. И. Чайковского. Театр имени М. П. Мусоргского подготовил специальный вечер спектаклей хореографа, в программе которого — «Струнная сере-



Ю. МАХАЛИНА /Одетта/ и А. ЛИЕПА /принц Зигфрид/ в балете «Лебединое озеро» /Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова/.

нада», Па де де, «Тема с вариациями», а Кировский театр предложил зрителям «Тему с вариациями». Увидели гости фестиваля и балет «Снегурочка», осуществленный В. Бурмейстером в Театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко почти тридцать лет назад, и премьеру-спектакль молодого хореографа. А. Босова «Ромео и Джульетта», совсем недавно поставленный в Кировском театре.

Подобный фестиваль балетов Чайковского проводился у нас впервые. Собранные вместе, эти сочинения создали интересную и многокрасочную картину исканий деятелей советской хореографии на пути постижения нравственно-философского содержания балетной музыки великого композитора, высветили актуальные проблемы жизнедеятельности российских балетных коллективов и потому разговор, состоявшийся по окончании фестиваля в Большом театре СССР на заседании «круглого стола», в котором участвовали и практики балетного искусства, и его теоретики, и представители Министерства культуры РСФСР, и объединения «Росконцерт», вышел за пределы обсуждения только показанных спектаклей, обрел проблемно-аналитический характер, затрагивал важные вопросы состояния советской хореографической сцены, общие для всех российских театров.

Дискуссию открыл доктор искусствоведения В. ВАНСЛОВ, отметивший безусловный успех праздника. В своем вступительном слове он говорил о важности проблемы исполнительских трактовок и творческих интерпретаций балетов Чайковского как некоего хореографического целого. Подчеркнув, что музыкально-пластические тексты шедевров необходимо оставить неизменными, он отметил, что общая идейно-эстетическая концепция спектакля не остается и не может остаться застывшей — вне актуальных проблем современной жизни невозможно существование классических полотен во времени, невозможно постижение и развитие традиций их исполнения. Такие сочинения нельзя консервировать. Вместе с тем возможны и современные трактовки прославленных произведений. Другое дело — насколько правомерно или неправомерно то или иное сегодняшнее прочтение знаменитого сочинения. Прошедший фестиваль дает большой материал для сравнений, сопоставлений, анализа, для выводов.

Выступивший затем заместитель министра культуры РСФСР А. КОСТЮКЕВИЧ поблагодарил за помощь в проведении праздника работников «Росконцерта», Большой театр СССР и все его службы, спо-

собствовавшие тому, чтобы все тринадцать фестивальных вечеров прошли на достойном уровне, запомнились зрителям. Фестиваль, как заявил заместитель министра культуры Российской Федерации, — начало той большой просветительской работы, которую предстоит нам проделать, и потому весьма огорчителен тот факт, что столичная пресса уделяла празднику столь незначительное внимание. Такие события, как наш фестиваль, должны быть в центре внимания всех средств массовой информации. И «Советская культура», и «Советская Россия», не говоря уже о специальных изданиях, должны, как думается, более активно поддерживать подобные начинания — ведь мы старались показать все то достойное, что есть в российских труппах, но не закрывали глаза на трудности их существования, на сложные проблемы их творческой деятельности.

Иное мнение высказал главный балетмейстер Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Д. БРЯНЦЕВ. Он считает, что советский балетный театр — в катастрофическом положении. И получается, что говорить о фестивале, — значит обсуждать прическу, когда того и гляди потеряем самое голову. Хореография — на грани исчезновения. «Мы, — считает Дмитрий Александрович, — никому не нужны. Развлекательное искусство само себя «прокормит», а в настоящее, высокое надо вкладывать деньги». Д. Брянцев говорит о низких ставках актеров, о невозможности прописать в Москве нужных ему исполнителей, о жалких ассигнованиях на новые постановки... А рядом, как грибы после дождя, растут маленькие коллективы, которые финансируются богатыми спонсорами. Кроме того, при Кремлевском Дворце съездов и Большом театре СССР организуются новые труппы, значит, и они потребуют новых материальных вливаний. Кстати, выступивший позже перед собравшимися руководитель новой экспериментальной труппы при Большом театре СССР Ю. ГРИГОРОВИЧ разъяснил, что его коллектив — хозрасчетный и ни одной копейки у государства не взял, а, наоборот, надеется зарабатывать деньги и для главной труппы театра.

Маленькие группы девальвируют ценность нашего балета, отмечает Д. Брянцев. Дайте нам равные с ними экономические условия, иначе нам скоро нечего будет обсуждать, поскольку большие академические труппы — на грани исчезновения: люди сегодня вынуждены думать не об искусстве, не о своей профессиональной форме, но о деньгах, о рынке. Ведь уборщица в нашем театре

получает 400 рублей, начальная ставка артиста балета — 125 рублей.

Что же касается творчества, то и здесь Д. Брянцев был категоричен — пусть балетмейстер делает с партитурой все, что хочет, пусть думает, как считает нужным, не подчиняясь конъюнктуре. Время делает свой выбор. Но если уж кто-то взялся восстановить шедевр наследия, то делать это следует стопроцентно. «Мы же, — отмечает оратор, — позволяем себе «влезать» в чужие полотна, делать с ними, что пожелаем, а потом еще ставим и свою фамилию».

Отвечая Д. Брянцеву, А. КОСТЮКЕВИЧ признал, что экономические условия жизни балетных театров очень тяжелые. И ситуация, сложившаяся в искусстве, будет рассматриваться в Верховном Совете республики с тем, чтобы найти выход из создавшегося положения. Но ограничивать предмет сегодняшнего обсуждения лишь вопросами экономики, думается, неправильно.

С А. Костюкевичем согласилась кандидат искусствоведения Э. КОРОЛЕВА, которая считает, что экономические проблемы не должны заслонять от нас проблем творческих. «Я посмотрела одиннадцать спектаклей фестиваля и перед моими глазами возникла картина художественной жизни российских городов». Самое главное, почувствовать, таково мнение Эльфриды Александровны, есть ли подлинное искусство в спектакле? Какова его духовная наполненность? О чем он? Сохранен ли стиль первоисточника? Анализируя с этих позиций спектакли пермской труппы «Щелкунчик» и «Спящая красавица», признавая хорошую школу исполнителей, она, тем не менее, критиковала обе постановки, отмечала безвкусицу в декорациях и костюмах, отсутствие стилиевой точности в танцах, эклектику хореографических решений (в частности, «Щелкунчика»), что привело к разрушению духовной основы этих произведений. Сопоставляя постановки «Щелкунчика» в Новосибирском театре и Ленинградском хореографическом училище, Э. Королева говорила о том, что хотя оба коллектива следовали версии В. Вайнонена, но спектакли получились очень разными — иная пластика у исполнителей, иная сценография, иные смысловые акценты в трактовке целых партий и отдельных эпизодов... Эта тема — для серьезного проблемного разговора. Необходимо, считает оратор, сохранить вайноненовскую редакцию, зафиксировав ее в лучшем, наиболее подлинном варианте.

Театр имени Мусоргского показал свое прочтение партитуры «Ле-

бединого озера», назвав в программе двух авторов балета — М. Петипа и Л. Иванова, чья хореография восстановлена совместно с кафедрой хореографии Ленинградской консерватории под руководством П. Гусева. Но взгляните в пластическую партитуру спектакля, говорит Э. Королева, это же конгломерат решений и стилей различных балетмейстеров, в том числе А. Горского, П. Гусева, Н. Боярчикова, а не только одних М. Петипа и Л. Иванова. А вот «Тема с вариациями» в этом театре, начиная от солистки И. Шапчиц, гораздо ближе к стилю Дж. Баланчина, чем тот же спектакль Кировского театра. Зато настоящим праздником для меня, указывает критик, стала «Спящая красавица» в постановке этой труппы, где поистине великолепно выглядели А. Асылмуратова (Аврора), Л. Кунакова (фея Сирени) и другие солисты и кордебалет.

«Музыка и хореография, — сказала в своем выступлении музыковед, кандидат искусствоведения Л. РАПАЦКАЯ, — в лице Союзов композиторов и Союзов театральных деятелей никак не находят путей к сотрудничеству. Конечно, с ходу отрешиться от наших повседневных проблем сложно. Но есть проблемы, которые важны и актуальны в любых ситуациях и о которых следует говорить всегда». Одна из них — интерпретация музыки Чайковского в контексте культуры сегодняшнего дня. Как трактуют произведения великого композитора на сегодняшней балетной сцене? Здесь существуют две тенденции. Одна из них — стремление сохранить то, что мы считаем классическим наследием. Однако при этом важно не забывать, ради чего Петр Ильич создавал свои балеты, — ради того, чтобы образовать всю трагедийность борьбы добра и зла. Чайковский был великим трагиком, и в музыке каждого его балета элемент трагизма всегда присутствует. Если эта тема уходит из спектакля, то утрачивается главное в прочтении его сочинений. «Когда я смотрела балет «Щелкунчик» Ленинградской балетной школы, — отмечает далее Людмила Александровна, — мне показалось, что этот балет в известной степени утратил ноты трагедийности».

Вторая тенденция — новые интерпретации музыки великого композитора. Одноактный балет А. Босова «Ромео и Джульетта» на музыку одноименной увертюры-фантазии не убедил ни с точки зрения пла-

стического решения, ни с точки зрения оркестрового звучания. К сожалению, у нас в стране не сложились традиции воплощения на хореографической сцене небалетной музыки Чайковского. А какие тут имеются огромные возможности, мы убедились, познакомившись с композициями Дж. Баланчина, — отметила Л. Рапацкая.

«Почему мы теряем классический танец? — этот вопрос задала присутствующим балетмейстер, заслуженный деятель искусств РСФСР О. ТАРАСОВА. — Теряем его первозданную красоту?» И сама же ответила: тут следует прежде всего говорить о школе и о школах. Именно оттуда сегодня приходят в труппы танцовщики, наделенные схематичным пониманием танца как суммы технических приемов, лишённые ощущения той живописности классической хореографии, какая была свойственна русским танцовщикам во все времена. Оратор с горечью говорит о том, что ленинградские артисты, всегда державшие у нас пальму первенства в исполнительской культуре, еле-еле справляются с тем, что предлагает им хореография Дж. Баланчина, не владеют ее аппаратом — где уж тут говорить о духовной наполненности.

Сегодня надо очень подумать, как изменить характер взаимоотношений школы, института и театра, которые сейчас работают разобщенно, сделать их связи более тесными и плодотворными, чтобы не страдало искусство.

О. Тарасову поддержала кандидат искусствоведения Н. ЧЕРНОВА, развивая высказанные ею суждения в двух аспектах.

Аспект первый — вопрос преемственности культуры: борьба с космополитизмом, формализмом и прочими «измами» прервала в нашем искусстве связь времен. И школа первой ощутила на себе пагубность этих процессов, потому у нас и не видно ни второго А. Пушкина, ни второго Н. Тарасова. Аспект второй — необратимость процесса изменения исполнительской манеры и стиля. Нельзя заставить Ю. Махалину танцевать Одетту так, как танцевали эту партию ее выдающиеся предшественницы на сцене Кировского театра. Новое время, активные контакты с зарубежными школами, взаимовлияния, отсюда — иные темпы, ритмы, иные пластические интонации. А главное — иное восприятие мира, событий, происходящих вокруг.

Н. Чернова подчеркнула также, что ей очень интересно было познакомиться с различными версиями балета «Щелкунчик», которые определили два направления в его прочтении: одно — детское, идущее от Л. Иванова и продолженное В. Вайнонемом, другое — трагическое, наметившееся у нас в шестидесятые годы, благодаря появлению на сцене спектаклей Ю. Григоровича, И. Бельского, И. Чернышева. И еще — о балетах Дж. Баланчина. Ни один русский театр не будет танцевать их так, как танцует «Нью-Йорк сити балле». Кировский театр возвращает его спектакль к традиции М. Петипа, создав своеобразное хореографическое воспоминание о Мариинском театре.

«Такой фестиваль — благое дело, — сказала балетный критик Н. САДОВСКАЯ. — Наши театры переживают трудное время — на пе-



Фрагмент декорационного оформления спектакля Куйбышевского театра оперы и балета «Щелкунчик»





Сцена из балета «Щелкунчик»  
/Ленинградский театр оперы и балета  
имени М. П. Мусоргского/.

риферии наметился чудовищный отток кадров из академических театров. И тем не менее коллективы собрались, подтянулись, продемонстрировав хорошую репетиторскую работу».

«Покорил меня, — продолжала Наталия Михайловна, — «Щелкунчик» Ленинградской школы. У спектакля — большое количество репетиторов, но в исполнении детей не ощущалось натаскивания. Особенно хрустально и чисто выглядел у юных исполнителей «Вальс снежинок». Думается, что спектакль Вайнонена должны танцевать дети. «Спящая красавица» в Кировском театре — это праздник балета, где и кордебалет, и малые ансамбли, и сольные партии — все, как по маслу. Есть и режиссерские находки, в частности, к ним можно причислить образ Калалобюта, созданный Г. Селюцким. Но номер один в спектакле — Л. Кунакова в роли феи Сирени. К сожалению, менее интересной оказалась А. Асылмуратова в роли Авроры. Она — великолепная Медора в «Корсаре», Никия в «Баядерке», Аврора же, думается, — не ее партия. Радует, что О. Виноградов смело выдвигает молодых. Но у исполнительницы роли Одетты-Одиллии в «Лебедином озере» Ю. Махалиной прочтение партии еще далеко от совершенства — и в смысле эмоциональной наполненности, и в смысле отработанности техники.

Свое выступление кандидат искусствоведения С. КОРОБКОВ поставил проблемам «выпрямления» стиля в современном балете. Это проявляется в спектаклях, показанных и пермской, и обеими ленинградскими труппами. Процесс ста-

новления этого абстрактного стиля движется по своим объективным законам и будет развиваться: театр отражает явления культуры, происходящие за его пределами.

Из актерских работ, по мнению С. Коробкова, совершенна лишь Л. Кунакова в роли феи Сирени, которая выглядела в «Спящей красавице» идеальной танцовщицей с точки зрения и традиций, и стиля императорского театра.

Молодой балетный критик М. КРЫЛОВА обратила внимание собравшихся на стилистические неточности в противопоставлении эпохи Короля Солнца и эпохи, наступившей через сто лет в обеих постановках «Спящей красавицы» (в Пермской их больше, в Ленинградской — меньше). Понятием театральной иллюзии пренебрегать нельзя — иначе утрачивается смысл, философия произведения Чайковского. Заслуженный деятель искусств РСФСР А. ЧИЖОВА говорила о необходимости изменения существующей модели балетного театра, о создании такой системы его работы, которая стимулировала бы подлинное творчество, а не зарботки.

«Пусть балетный фестиваль станет традиционным, — такое пожелание высказал в своем выступлении директор «Росконцерта» Г. ЗАРИВНЯК. — Пусть он каждую осень проходит в Москве, в Большом театре СССР. Это будет стимулировать и труппы, и их солистов. Если такое решение будет принято, считает оратор, следует оповестить театры, и они заранее начнут к нему готовиться, что поможет увеличить и количество коллективов — участни-

ков праздника, и качество предлагаемых им в фестивальную афишу спектаклей. Тему, девиз такого форума тоже надо определять заранее. Например, фестиваль 1991-го года можно было бы посвятить творчеству Сергея Прокофьева».

Завершая обмен мнениями, В. ВАНСЛОВ поблагодарил всех принявших участие в заседании «круглого стола».

Р. С.

В дополнение к отчету о заседании «круглого стола» предоставляем слово тем из его очных и заочных участников, которые по разным причинам не смогли выступить в тот день на дискуссии в Большом театре СССР.

«Помимо прочих достоинств, фестиваль предоставил редкую возможность сравнить различные редакции «Щелкунчика», — считает кандидат искусствоведения Н. ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ. — Наиболее цельной по замыслу и реализации мне представляются две версии — Василия Вайнонена, бережно сохраненная в новосибирском театре (спектакль ленинградской школы мне видеть не удалось), и Игоря Бельского в ленинградском имени Мусоргского. И в той, и в другой нашли свое точное отражение время, его эстетика, образ мышления.

Конечно же, вайноненевская постановка сегодня выглядит в своей бытовой достоверности, лишенной гофманианской таинственности, несколько наивной и архаичной. Но благодаря реалистическому решению мизансцен (кстати, прекрасно поставленных) возникает достоверная картина зимних праздников, по-прежнему берущая душу в полон. На этом спектакле еще раз убеждаешься в том, что Вайнонен сочинил свободно льющийся хореографический поток, неотделимый от музыкального. Его танцы, давно ставшие советской классикой, удобны и выигрышны для исполнителей, что помогло нам по достоинству оценить, в частности, исполнительницу роли Маши — С. Кузнецову, у которой прекрасная школа, отличные данные, несомненное пластическое обаяние, безупречная и притом разнообразная техника. Следует добавить, что и дирижер А. Людмилин трактует партитуру «Щелкунчика», сглаживая трагедийную тему. Хотя это и упрощает замысел Чайковского, но соответствует решению спектакля, рассчитанному на детское восприятие.

И совсем иные музыкальные и смысловые акценты выделены в ре-



Сцена из спектакля «Струнная серенада» / Ленинградский театр оперы и балета имени М. П. Мусоргского /.

дакции Игоря Бельского, созданной в 1969 году. Вновь поверив во всеобъемлющую выразительность танца, он попытался вплести в сказочную канву раздумья о жизни и наделил героев сложным внутренним миром. Рядом с Дроссельмейером (И. Соловьев), интересно пластически решенной фантастической фигурой, на первый план выходит и Щелкунчик, ставший чем-то похожим на фокинскую Петрушку — то же кипение страстей, скованное гротесковой оболочкой.

Недетскость чувств героев подчеркивается усилением трагического звучания темы любви (дирижер П. Бубельников), неожиданно обнаружившей сходство с аналогичной темой в «Пиковой даме». Во втором ее проведении — в адажио последнего акта трагизм усугубляется переменной освещенности на зловеще красное и появлением мышей: Дроссельмейер словно бы предупреждает Машу, что побежденные Щелкунчиком враги могут возникнуть вновь. Являясь главной пружиной всего происходящего в спектакле, он активно действует и в адажио. Мне думается, что в спектакле трагическая тема введена очень тактично, главным образом, благодаря стилистическому единству хореографии, оригинальной по лексике и поставленной с безупречной музыкальностью.

Именно этого, к сожалению, не удалось достичь Игорю Чернышеву в редакции, созданной в куйбы-

шевском театре. Он во многом идет тем же путем, что и Бельский, также проводя аналогии между бюргерами и мышами, также придавая Дроссельмейеру роль некоего проводника, раскрывающего перед Машей светлые и темные стороны жизни. Но логика поведения персонажа выстроена недостаточно четко, отсюда многое в спектакле воспринимается, как ребус. Присутствует в постановке и элемент эклектики.

Четвертая редакция «Щелкунчика», показанная пермским театром, представляется, на мой взгляд, самой неудачной. Ее постановщик Николай Боярчиков соединил редакцию В. Вайнонена с новациями И. Бельского. Хорошо зная роль Дроссельмейера, поскольку исполнил ее в спектакле Бельского, Боярчиков повторяет пластический рисунок персонажа в своей версии, но не находит ему должного места в драматургии спектакля. От Боярчикова можно было ожидать интересных драматургических ходов, но он ограничился лишь перестановкой некоторых танцев, притом сделанных крайне немusыкально. Хорошо, что «Розовый вальс» и адажио последнего акта остались в неприкосновенности — у исполнителей есть возможность показать свое мастерство. В частности, видно, что Н. Ахмарова творчески очень выросла.

У пермского спектакля есть и нечто общее со всеми ранее названными — это плохое оформление и костюмы. Их общая беда — сти-

листический разноречивой, колористическая грубость живописных панно, безвкусные костюмы. Лишь оформление спектакля И. Бельского (художники В. Окунев и И. Пресс) было, по-видимому, довольно удачным, но сейчас оно крайне обветшало».

«Первое, что я хотела бы отметить, — считает кандидат философских наук В. УРАЛЬСКАЯ, — это важность того, что тематические фестивали, посвященные балету, начинают утверждаться в нашей жизни. И фестиваль балетов П. И. Чайковского в Москве — тому пример. Этот фестиваль не позволяет вообще говорить о театрах России, их состоянии, уровне, репертуаре и т. п. Но наши зрители и мы, критики, видели, считает В. Уральская, как понимается и трактуется музыка Чайковского и какова хореографическая интерпретация его балетов на сценах ряда театров России.

Подготовка к фестивалю и его ход показал, что каждый театр имеет в своем активном репертуаре балеты великого композитора, что по-прежнему отечественная классика — основа репертуара. Можно сказать, что наметилась тенденция к расширению репертуара, ранее ограниченного только музыкой балетов композитора. Рядом с «Лебединым озером» и «Щелкунчиком» и более сложной в постановочном отношении, а потому более редкой «Спящей красавицей» появились балеты Дж. Баланчина, осуществленные на небалетную музыку Чайковского, и первые аналогичные постановки советских хореографов, хотя эти тенденции у нас еще слишком робкие для конца XX века. К сожалению, даже в год Чайковского не заинтересовали театры и хореографов балеты «Весенняя сказка» или «Снегурочка». То есть по-прежнему богатства музыки не стали достоянием наших балетных сцен, а следовательно — зрителей-слушателей.

Появились и не очень убедительные попытки модернизации стиля исполнения хореографии известных балетов, которые связаны с ускорением музыкальных темпов, скороговоркой, сменой интонационных оттенков, и, пожалуй, самое обидное — потерей внутреннего всеозаряющего тепла, потоком истекавшего со сцены и из оркестра в души смотревших слушателей.

Можно было бы говорить и о деталях, изменявших текст хореографов, о некоторых купюрах и перестановках. Но это разговор для кон-

кретного спектакля и для конкретной аудитории, то есть в беседе с труппой того или иного театра. Важны те потери, которые волей или неволей приводят к потере праздничного духа, наполнявшего атмосферу спектаклей и следовательно потенциально определяющего тональность фестивальных дней в Большом театре СССР. Но увьи.. Часто даже казалось, что свет в люстрах фойе и вестибюлях «притушен», как и приглушена тональность общей атмосферы. Было бы нечестно не сказать об этом, зная, что праздник души и эмоционального состояния — это та поддержка, которую своему народу может дать театр, это та роль, которую по традиции призван играть театр.

Далее можно рассуждать о причинах и аргументах. Но не хочется терять, пожалуй, наивысшую ценность балетного театра — его духовную приподнятость, нравственную веру, рождавших праздничность. Это может сохраняться только в актерском мастерстве, чувстве сценической ответственности. Мне, как зрителю и критику, этого не хватало в течение всего фестиваля, и какова была радость, когда детский балет «Щелкунчик» в театрально-школьном исполнении ленинградцев «прорвал» эту общую приземленность хода фестиваля. Я могла бы как критик говорить о глубочайшем, с моей точки зрения, проникновении хореографа И. Чернышева в строго хранящий свои музыкальные тайны балет «Щелкунчик», о поразительно интересных пластических темах И. Бельского в его версии того же произведения. Но это другой ракурс разговора. Потому свое впечатление о фестивале я хотела бы за-

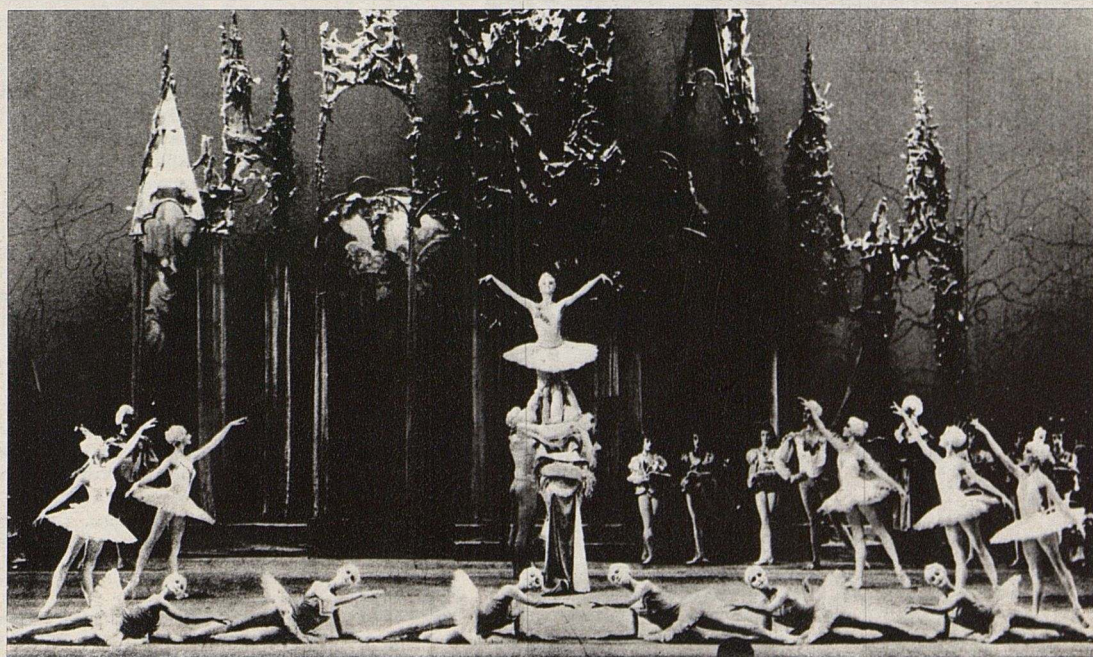
вершить словами поддержки деятельности его организаторов, необходимости и важности его проведения и обращением к актерам балетных трупп с верой в их неисчерпанные духовные возможности сохранить «высокий штиль» балетного праздника».

Прошедший фестиваль, по мнению балетного критика Г. ИНОЗЕМЦЕВОЙ, поставил перед нами множество проблем и практического, и теоретического характера, а некоторые повернул к нам совсем новой гранью. «Такой для меня оказалась проблема сохранения классического наследия. Мне, — считает критик, — всегда представлялось, что это вопрос профессионально-творческого порядка. А посмотрев спектакли Театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой «Снегурочка» и «Щелкунчик», поняла, что эта проблема имеет и свой глубоко нравственный аспект — можно ли сбереечь то, что не любишь, во что не веришь, что тебе не дорого и чуждо? «Снегурочка» поставлена В. Бурмейстером в 1963 году, ленинградская школа танцует «Щелкунчик» с 1954 года. Как говорится, оба спектакля — старожилы. Но какая разница в их сценическом состоянии! Для ленинградцев «Щелкунчик» — школа, через которую прошли многие поколения исполнителей. И чувствуется — нынешние педагоги школы берегут его как своего рода память сердца. Мы увидели чистый, живой, поэтичный спектакль, где каждый штрих, деталь, нюанс тщательно, с любовью прорисованы, уточнены. Наверное,

от этого и происходит подлинное чудо искусства — наивный, в чем-то, наверное, немного старомодный спектакль вызывает какие-то удивительные ностальгические чувства, от которых щемит сердце.

Щемит сердце и от «Снегурочки», но по другой причине — ярко национальный, многокрасочный балет как-то поблек, выцвел. Ведь хореография В. Бурмейстера не терпит формального отношения — она требует обязательной эмоциональной наполненности, тщательной осмысленности каждого жеста, каждой позы в мизансцене, каждого самого мелкого штриха. Ничего подобного в показанном спектакле мы не обнаружили, а лишенная всего этого пластическая живопись Бурмейстера с ее полутонами и нюансами словно бы полиняла, осталась сухой бесцветная схема. Даже Г. Крапивина, балерина опытная и серьезная, не сумела (или не захотела?) проникнуть в смысл, в суть тех пластических приемов, какие хореограф использовал, создавая портрет Снегурочки.

Итак, в первом случае — трепетное бережное отношение к тексту Вайнонена, к исполнительским традициям, сложившимся за годы жизни сочинения, к его стилю, во втором — наоборот, художественному руководителю, вставшему во главе труппы, оказались чужды и непонятны сформировавшиеся в коллективе за его более чем полувековую жизнь «правила игры», и он не стремился беречь их, не проявлял к ним должного уважения. И сопоставление на фестивале двух этих спектаклей показало, насколько плодотворен первый путь, настолько же разрушительен второй».



Сцена из балета  
«Спящая красавица»  
/Пермский театр  
оперы и балета  
имени  
П. И. Чайковского/.

Фото Д. Куликова



Ирма НИОРАДЗЕ /СССР/,  
третье место на конкурсе в Джексоне.

## ДВА КОНКУРСА В КОНКУРСНОЙ ИНДУСТРИИ



ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ,  
кандидат философских наук

Конец XX века — время рождения своеобразного сценического действия, если хотите, шоу, когда в соревновательных (почти спортивных) ситуациях используются исполнительские виды искусства: вокальное, музыкальное, хореографическое, режиссура — чтецкое. Это ни хорошо, ни плохо. Это есть. И зрители полюбили конкурсы балета, их ждут, на них идут, ожидая острых эмоциональных впечатлений и творческих открытий новых имен (правда, не всегда звезд). Профсоюзы также съезжаются на конкурсы, одни как участники и педагоги, другие как члены жюри, третьи как представители прессы. И конкурсы становятся заметными форумами профессионалов, давая возможность столь дефицитного в наш век общения. Последние годы эти мероприятия стали включать в себя и семинары или летние школы, начало которым положила Г. Палукка в 1945 году, организовав первые *sommer-cours* в Дрездене. Это привлекло к конкурсному сезону профессионального зрителя, придав самим показам значение образцовых, утверждающих стиль и уровень как репертуара, так и исполнительских трактовок. Приезжающая за знаниями на семинары и курсы молодежь посещает конкурсные туры как зрители и корректирует увиденное со своими представлениями как эталон.

Нужно ли говорить, что все это повысило ответственность конкурсов в общей существующей мировой системе классического балета.

Количество же конкурсов, никем и ничем не регулируемое, непрерывно растет, что не может не сказаться на уровне каждого, так как их число превышает рождение заметных имен в школах и театрах традиционной балетных стран и вновь осваивающих это искусство.

Международные конкурсы 1990 года в США естественно несли на себе весь груз сложившейся ситуации в этом виде сценического действия. Мы же позволим себе осветить происшедшее в Нью-Йорке и Джексоне, исходя из своей системы требований к конкурсам как составной части мирового классического балета.

Начнем наш рассказ с конкурса в Джексоне, как имеющего большие традиции, проводящегося уже в четвертый раз.

Конкурс принимает в один достаточно короткий период (две недели) на своей территории большое количество гостей и потому вопросы организации здесь очень важны. Конкурс в Джексоне с этой точки зрения можно охарактеризовать только в превосходных степенях. Важны не только бытовые и профессиональные условия, важна сама атмосфера. В период конкурса его факт является центральным для города. И город живет этим событием. Конкурс нужен городу, его жителям, он праздник населения — эпицентр художественной жизни этого периода.

Устроители могут наверняка рассказать о трудностях в получении средств (и мне говорили об этом), гостиниц, транспорта и прочих проблемах, но это не ощущается на пребывании на конкурсе. А если к этому добавить, что за год, приехав в Москву в качестве гостей нашего конкурса, члены его оргкомитета могли уже тогда показать всю рекламную продукцию, план и разработки каждого дня будущего мероприятия, то можно представить себе степень готовности к началу конкурса.

Джексон за годы проведения праздников создал свой ритуал его открытия, закрытия и ежедневного прощания. Ритуал красивый, театрально-эффектный и рационально-удобный для участников. В данном конкурсе были представлены 24 страны в количестве 160 молодых танцовщиков. Соревнования проходили по младшей и старшей возрастным группам в три тура. Первый демонстрировал школу классического танца, второй — современную хореографию, третий объединял в себе две задачи — владение классическим и современным стилем танца.

Таким образом, в процентном отношении требования к исполнению современной хореографии на джексонском конкурсе превышает принятое на московском. И если, как правило, делясь впечатлениями об итогах своих конкурсов, мы каждый раз отмечаем бедность современного репертуара, то в этом случае я могла бы констатировать большое количество интересных, художественно значительных хореографических миниатюр, позволивших прозвучать исполнительскому дару молодых индивидуальностей. И прежде всего хотелось бы назвать имя Б. Стивенсона, чья хореография стала центральным событием репертуара, а номер «End of time» на музыку С. Рахманинова получил первую премию за лучшую хореографию. Обобщенно хореография всех его номеров — это песни любви. Но как поэтичны и современны эти песни! И это авторские песни, песни-поэмы, хореографически богатые интонационно и образно, содержательно возвышенные и человечески теплые

Приз журнала «Советский балет»,  
Всесоюзного объединения «Союзтеатр» и Ассоциации деятелей хореографии СССР, который за лучшую педагогическую работу вручен кубинскому педагогу Алонсо.

Фото Д. Махони

одновременно. Они красивы и графичны, танцевальны, музыкальны и правдивы. Но миниатюры-шедевры Б. Стивенсона были не единственными радостными впечатлениями конкурсной хореографии. Хотелось бы уделить несколько слов Люку де Лайерсу — хореографу и педагогу, чье имя знакомо советскому зрителю по V Международному конкурсу в Москве, когда его воспитанница Мария Тереза дель Реал получила приз журнала «Советский балет», а «Три легких танго» в исполнении ее и Пабло Савоя запомнились умной детализацией отношений двух молодых людей и тонкостью хореографической нюансировки. Сегодня можно только сожалеть, что жюри Московского конкурса не откликнулось на просьбу редакции нашего журнала и не вручило Люку де Лайерсу приз как педагогу, подготовившему исполнителей к пониманию стиля классического танца. Ведь то, как дуэт из «Сильфиды» и Классическое па де де Обера интерпретировали его воспитанники, многим открыло глаза на стиль этих произведений балетного театра. Столь же точное понимание стиля было присуще его подопечным на конкурсе в Джексоне, мы имеем в виду дуэт из «Сильфиды» в исполнении Стефан Елизабет и Карол Арбо. Но мы несколько забежали вперед, а сейчас, говоря о хореографических авторских работах в современном репертуаре, хотели бы отметить чувство молодости и времени в его произведении «From «Live». Не случайно исполнявшийся, если можно так выразиться, в житейском костюме (джинсы и модного покроя рубашка) его номер был срезом сиюминутной игры сцена-улица. Но вместе с тем это хореографический образ и потому оставил след в памяти. Другая его миниатюра угадала удивительно точно талант нашей молодой танцовщицы Ирины Дворовенко. В силу сложившейся ситуации Люк де Лайерс буквально в двухдневный срок подарил артистке свой номер «The qiceen and the soldier». Лирический монолог-воспоминание, романтический по природе и очень теплый, живой по настроению — большая радость из увиденного на конкурсе. А мы не можем не оценить поступок друга и очень надеемся увидеть Люка де Лайерса гостем нашей страны, лучше узнать его творчество, познакомиться с его учениками и произведениями.

К сожалению, слова, принятые при рассказе о современном репертуаре наших исполнителей, останутся обычными, мы не можем обрадовать читателя происшедшим движением вперед в этом наболевшем вопросе. Такое впечатление, что это просто никого не волнует. И мы вновь ставим вопрос о конкурсе хореографов в стране как назревшей потребности для развития нашего искусства и ищем тех, кто возьмет на себя его организацию, финансирование и проведение. Среди хореографов, чьи произведения интересно прозвучали на джексоновских турах, хотелось бы ещё назвать Джоана Аллеуна (Канада) и Алберто Мендеса.

В классической же части конкурса мы на какое-то время забыли даже, где мы находимся, так как повторялось все то, что радовало и волновало нас годом раньше в Москве. Даже неловко повторять: рост общего среднего уровня, расширение географии владеющих классической школой танца, увлечение техническими приемами, нивелировка стилей произведений наследия и почерков хореографов, вольности во включении элементов в тексты классики, спортивный ажиотаж в стремлении поразить технической стороной исполнения. Мы повторимся еще раз, сказав, что это все, становясь нормой конкурса, переходит в условия спектаклей театров, в *pas de deux* и вариации героев, ломая образную и стиливую целостность балетов. А потому волнует нас уже не с точки зрения конкурсов, а жизни классических балетов, их стиливой традиции и художественной сохранности. Об этом была речь на заключительной конференции, статьи в прессе отмечали это. Но были и свои подлинные радости в исполнении классического репертуара на джексоновском конкурсе. Это Марта Бутлер и Марк Арвин — американский дуэт, их душевное исполнение *pas de deux* Авроры и Дезире из «Спящей красавицы». Не это ли решило золотую медаль Марты Бутлер?

Наверное, читатель справедливо ждет рассказа о наших участниках конкурса и не понимает, почему автор тянет с этой информацией, откладывая ее в конец своего отчета об увиденном. Дело в том, что на данном конкурсе мы не задавали тон своими яркими победами и, как это ни обидно, необходимо признать этот факт. А обидно потому, что молодежь, поехавшая на этот конкурс, потенциально и по своей одаренности, и по своей школе была значительно выше всех участников джексоновского конкурса. И не прозвучала.

Томас ЭДУР /СССР/, третье место на конкурсе в Джексоне, и Аге ОКС.

Владимир МАЛАХОВ /СССР/, бронзовая медаль,  
и Татьяна ПАЛИЙ.

Хосе Мануэль КАРЕНО /Куба/,  
Гран при конкурса в Джексоне, и Ана ЛОБЕ

Фото Т. Лехтик



У каждого из видевших конкурс, вероятно, есть свое объяснение этому. Кто-то, вдаваясь в амбиции, обвиняет жюри и хозяев конкурса, кто-то ищет причины в непонимании или случайностях. Попытаемся дать свой анализ этому факту и мы.

На предыдущем конкурсе наша делегация, состоящая из Нины Ананишвили, Андриша Лиёпы, Вадима Писарева, заявила столь высокий уровень, что взятая нота до сих пор звучит в памяти этого конкурса, став его своеобразной символикой и гордостью. Эти три артиста — любимцы города и страны, своеобразные художественные герои джексоновского конкурса. Своеобразие нашего участия в последующем конкурсе связано с тем, что на нем было много исполнителей из СССР, но они не являлись единой советской делегацией: самостоятельно участвовали в конкурсе четыре пары из Донецка, две пары из Эстонии и солисты из Алма-Аты.

Все вместе (с шестью участниками советской делегации), они безусловно сыграли положительную роль, подняв общий уровень мероприятия. Но не предложили ни зрителю, ни жюри подготовленную до мастерства предшественников программу классического и современного репертуара. Это общая картина. А индивидуально возникают только вопросы: сколько лет можно эксплуатировать фантастический дар Владимира Малахова от конкурса к конкурсу, не меняя его репертуар? Почему Ирина Дворовенко не имела обдуманного современного репертуара и вновь пыталась покориť профессионалов вариацией Редисочки из балета «Чиполино»? Как могла чуть ли не самая перспективная индивидуальность из всех, кто был на конкурсе, Ирма Ниорадзе, оказаться в своих номерах без достойных костюмов и наскоро менять их прямо в Джексоне?

Если мы переходим на частное решение этих вопросов, и на конкурс едет, кто хочет, когда хочет и с чем хочет, то нужно повисить ответственность этого каждого, а если это делегация от страны, нужно готовить делегацию. Почему большинство советских исполнителей исполняли номера под запись, изменив нашей традиции? Ведь известно, что концертмейстер и так называемая «живая музыка» очень важны. Не случайно М. Банк получил грамоту на этом конкурсе. Мы не можем настаивать на том, чтобы на всех конкурсах все придерживались нашей точки зрения на участие в них концертмейстеров и оркестра (на третьем туре), но сами-то можем быть принципиальными в этой позиции.

Неясно также, зачем Донецкий театр выпустил на конкурс сразу четыре пары, создав микроконкурс в своей среде, в нашем представительстве, вместо того, чтобы решить, кого готовить к конкурсу, найти возможность более тонкой отработки материала классики, большей индивидуализации трактовок, подбору более совершенного современного номера. Очень обидно, что, дойдя почти полным составом до третьего тура, никто из донецких артистов не получил премии. Ведь это не обычная для театра очередная гастроль, и не помогло руководство театра ни этим участникам, ни себе, ни артистам, ни, к сожалению, всему нашему представительству на конкурсе. Обидно.

Но, пожалуй, самое обидное — это ситуация, в какую попал Владимир Малахов. Его место на верхнем пьедестале конкурса, его поразительно надежная, стабильная партнерша Татьяна Палий — блистательная помощница для успеха. А его не было, и, на мой взгляд, справедливо. Спокойное созерцание самого себя, безразлично уверенная чистота исполнения сделали скучными, лишили трепета и откровения все выступления. А непонятная банальность хореографии сцены «Пробуждение Присыпкина» из балета «Клоп», несмотря на то, что приоткрыла иные пласты одаренности артиста, в целом усугубила картину неуспеха. Исключение в программе составил лишь знаменитый «Нарцисс» К. Голейзовского, принесший артисту наибольшее количество баллов. Думается, что перспективы Ирины Дворовенко и Ирмы Ниорадзе огромны. И обе эти балерины — наше богатство и будущее. Так оценили их и запомнили. Их первые шаги на международных соревнованиях принесли им успех и медали. Но могло быть и лучше! Было очень приятно быть свидетелями успеха эстонской пары Аге Окс и Томаса Эдура, особенно запомнилось их ощущение стиля исполнения *pas de deux* Авроры и Дезире из «Спящей красавицы». Удача артистов и современный дуэт (хореография М. Мурдмаа), их объявление лучшей парой конкурса и вторая премия Томаса Эдура — большое признание их одаренности и работы их преподавателей.

Прежде чем завершить анализ джексоновского конкурса, мне бы хотелось сказать несколько слов о проблеме участия в конкурсе педагогов, так как это также во многом определило ход события.

Из наших участников лишь Ирма Ниорадзе была в Джексоне вместе со своим педагогом Наталией Золотовой, сопровождали также своих учеников педагоги из Эстонии. Все остальные на первом туре были вообще без педагогов или без того, кто их непосредственно готовил к конкурсной программе. Верно ли это? С нашей точки зрения, нет. Все победители предшествующего конкурса, завоевав Гран при и золото, справедливо благодарили Раису Стручкову, буквально нестесновавшую их весь период подготовки и проведения конкурса. Может быть, в любом другом виде искусства возможно пребывание участника на конкурсе без педагога, но не в балете. Такова специфика, и с ней необходимо профессионально считаться. Потому принципиален, с нашей точки зрения,





Айдар АХМЕТОВ /СССР/,  
второе место на конкурсе в Нью-Йорке.

тот факт, что впервые на конкурсе в Джеконе, благодаря умному решению жюри и его председателя Брюса Маркса, после многолетних выстулений в печати был присужден приз педагогу Алонсо, подготовившей к конкурсу того, кто получил Гран при. Да, Джоус Мануэль Каррено — открытие конкурса, и в этом заслуженная доля успеха Алонсо. Мы рады, что совместный приз — приз журнала «Советский балет», Ассоциации деятелей хореографии СССР и Всесоюзного объединения «Союзтеатр» положил начало этому доброму и профессионально-справедливому начинанию.

При всей значимости и уровне конкурс в Джеконе вписывается в общую систему международных конкурсов и по программе, и по структуре, и по типу, и по концепции, и в той или иной степени несет на себе печать их достоинств и недостатков.

Конкурс же в Нью-Йорке заинтересовал нас своей необычностью и принципиально иным направлением. Несколько слов о его программе и задачах. Заявившие об участии в нем заранее получают информацию и кассету с нотами на обязательный дуэт (на этот раз им было вставное *pas de deux* из балета «Жизель»), а также сообщение, какого типа костюмы (пачки, шопеновки, хитоны и т. п.) подготовить для другой программы. Эта программа объявляется только по приезду на конкурс, где в течение двух недель все участники имеют возможность на занятиях с педагогами освоить этот репертуар. В этом году это были *pas de deux* из «Жизели» (второй акт), *pas de deux* Одиллии и Принца из «Лебединого озера» и дуэт хореографа Энтони Тюдора «Опавшие листья». Этот репертуар и составляет три тура конкурса. В завершение же каждый участник может исполнить все, что пожелает, по своему выбору, а значит, заранее приготовленное и индивидуально ему близкое.

Естественно, что такие условия ограничивают число участников конкурса. Их обычно не бывает больше пятидесяти человек, в этом году — менее тридцати. Строго ограничен и возраст участников — до 23 лет. Мы впервые участвовали в конкурсе, имея своего представителя в жюри и конкурсанта Айдара Ахметова, получившего серебряную медаль (золото не было присуждено).

Интересны задачи, которые ставят перед конкурсом его организаторы (художественный руководитель конкурса И. Юткевич) — познакомить молодежь со стилями балетов хореографов-классиков в их максимально подлинном виде, без наслоений поздней техники, спортивности, эстрадности и т. п. Посему все занятия во время подготовки репертуара ведут так называемые носители этих произведений классического танца, те, кто исполнял их сам.

Сам конкурс после его, вероятно можно сказать, семинарской части, продолжается неделю и завершается гала-концертом. У конкурса свой заинтересованный зритель. Директор и энтузиаст конкурса Элона Купер в интервью рассказала мне, как непросто путь к нему, как сложно иметь средства и поддержку. Поэтому пока у организаторов — скромные возможности. Тем не менее они снимают весьма престижную сцену Алис Тулли Холла в Линкольн-центре. Думается, что не является остроумным проведение его практически в параллель с мероприятием в Джеконе. Так как это безусловно сказалось в оттоке исполнительских сил и на общем уровне конкурса.

Те же, кто решил для себя участвовать в нем, профессионально обогатились значительно. Молодые артисты говорили мне о творческой обстановке репетиций, общей атмосфере культа традиций и школы. На сцене, при часто скромных возможностях исполнителей, господствовал вкус и стиль его величества классического танца. Можно с позиций русской школы спорить с той или иной его трактовкой, но нельзя забывать, что показывали его в своем понимании американцы и этот «срез» представляет бесспорный интерес.

Молодые же люди, безусловно, не стали танцовщиками первой половины века, но они приобрели непосредственно к пониманию классики теми, кто ее воспринял от своих учителей. Контакт времен состоялся не по учебникам и рассказам, не через посредников, а из рук в руки, и молодые люди смогут этот счастливый факт своей биографии оценить в своем творческом пути.

Сумели оценить его и мы. Конкурсы могут быть разные по теме и объявляемому репертуару, по задачам и формам поощрений. Важно, чтобы целью и средствами каждого способствовали развитию искусства сценического танца вообще и, в первую очередь классического, где знание подлинных традиций, текстов и стиля — гарантия сохранения школы во времени и пространстве нашей подвижной и спрессованной по циклам эпохе.

Нью-Йоркский конкурс и его организаторы нашли, как думается, себя и свое место в общей не сложившейся и нерегулируемой системе конкурсов мира. Система, которая нуждается в умной координированности, корректировке и руководстве со стороны заинтересованных лиц, а ими является мировое содружество профессионалов. Вопрос только в организации, которая должна на себя это взять. Не грех, если конкурсы будут регистрироваться, получать свой статус в общей системе, сегодня склонной к стихийному росту количества, а потому снижающей уровень и ценность каждого из этих форумов, их успех у зрителя и пользу для профессионалов.

# В эпицентре борьбы и рядом

ГАЛИНА ИНОЗЕМЦЕВА

Международный балетный конкурс, как показала практика, — это не только просмотры, баллы, места, вернее, не столько, но, как думается, еще целый комплекс разнообразных и значительных событий, происходящих вокруг, — дискуссий, семинаров, встреч... И они, как представляется, в меньшей степени, чем сами соревновательные баталии, определяют его профессионально-художественную температуру. В этом меня еще раз убедила поездка в Варну, на XIV Международный балетный конкурс.

В последнее время у нас много говорится о том, что конкурсы изжили себя, что художественный уровень их участников снижается, что утратили они интерес и у исполнителей, и у зрителей. Вместе с тем, их количество из года в год постоянно возрастает — Варна и Москва, Нью-Йорк и Джексон, Лозанна и Париж. В Азии

рядом с японским соревнованием обретает статус международного балетный конкурс имени Малики Сабировой, место «прописки» которого столица Советского Таджикистана — Душанбе... Поэтому, естественно, растет конкуренция не только между исполнителями, но и между самими этими балетными состязаниями.

Варненский конкурс — старейший: летом 1990 года он проходил в четырнадцатый раз, а в первый раз состоялся в 1964 году. И за это время на сцене варненского летнего театра обрели известность многие знаменитые артисты мировой балетной сцены. Так что, казалось бы, его авторитет бесспорен. И тем не менее, директор Варненского конкурса Эмил Димитров в интервью, опубликованном в одном из конкурсных бюллетеней, говорит о будущем варненского состязания: «Он, как живой организм,

будет расти и развиваться, с учетом новой обстановки в нашей стране, причем достаточно динамично и автономно». Эмил Димитров указывает, например, на то, что спонсорами состязания являются крупнейшие болгарские и иностранные фирмы. Поддержка государства и их помощь, отмечает Эмил Димитров, «дает нам возможность развернуть конкурс как комплекс инициатив». Среди подобных инициатив Варны-90, в частности, можно назвать международную летнюю балетную академию, чьи занятия состоялись в дни конкурса, показ балетных фильмов. Привлекательным, надо надеяться, показались молодым исполнителям и заявленные в условиях соревнования гастролы в Париже для лауреатов первой и второй премии (старшая группа), и поездка в Токио для обладателей наград первой, второй и третьей степени (младшая группа).

Итак, варненский форум 1990 года. Жюри, которое возглавляла известный деятель болгарской хореографии Нина Кираджиева, предстояло оценить мастерство 42 представителей старшего возраста (то есть не старше 26 лет) из Болгарии, Чехословакии, Японии, Франции, Аргентины, Румынии, Бельгии, Китая, Дании, Швеции, Канады, Федеративной Республики Германии, Югославии, Испании, Венгрии, Советского Союза, Италии, Соединенных Штатов Америки и 52 — младшей группы (то есть четырнадцати-девятнадцатилетних танцовщиков) из Франции, Аргентины, Югославии, Соединенных Штатов Америки, Болгарии, Китая, Кубы, Испании, Румынии, Италии, Венесуэлы, Польши, Венгрии, Федеративной Республики Германии, Японии, Советского Союза, Бельгии.

Мы приехали в Варну к началу второго тура, и поэтому проследить за ходом борьбы с самого начала нам, естественно, не удалось. Но и события второго и третьего тура дали, думается, достаточный материал для того, чтобы составить картину конкурсных баталий.

Существует мнение (и высказывать его уже приходилось неоднократно), что советская школа танца безнадежно отстала, что вперед вышла самобытная американская, что уверенно набирают силу японская и китайские школы, что возрождает свою былую славу французская... Наверное, есть известная доля истины в этих разговорах. Но когда я смотрела выступления конкурсантов, мне вспомнилось высказывание известного советского режиссера

Сергея Радлова, который, посмотрев в Москве спектакли в Московском Художественном театре и в театре у Вс. Мейерхольда, написал в одной из своих статей, что все-таки главное в театре — система игры актеров. И эта мысль Сергея Эрнестовича, обнародованная более шестидесяти лет назад, оказалась и сегодня весьма актуальной: ведь на конкурсе, как и в театре, главное действующее лицо — исполнитель! И успех здесь определяют его талант, его мастерство, его психологическое состояние.

Советская балетная сцена была представлена очень небольшой группой — всего четырьмя молодыми артистами. Они приехали в Варну одни, без педагогов, без наставников, без авторитетных руководителей (их сопровождал лишь технический работник Госконцерта). Хорошо, что в Варне в то время оказалась известная советская артистка и педагог Марианна Подкина, которая и взяла ребят под свою опеку и помогла им, чем могла. Спасибо ей!

Молодые советские танцовщики показали достойно. Солистка московской труппы «Русский балет», воспитанница Воронежского хореографического училища, девятнадцатилетняя Елена Князкова, выступавшая в младшей группе, была удостоена отличия первой степени, диплома и медали, а ее товарищи из старшей группы — солистка Государственного театра балета СССР, выпускница Пермской школы Людмила Васильева и солист Одесского театра оперы и балета, в прошлом — ученик Киевского хореографического училища, Владимир Борисов заняли соответственно второе и третье места, получив серебряную и бронзовую медали. Причем здесь следует оговориться — первое место у женщин оказалось не занятым, а разделивший с Борисовым третье место болгарин Владимир Роже в профессиональном отношении выглядел намного слабее советского конкурсанта (к сожалению, подобные пассажи жюри — не редкость на балетных форумах).

Советские артисты и на этот раз подтвердили в Варне авторитет нашего отечественного балета. Каждый из них отдал борьбе все свои силы, умение, волю. Ведь, например, Борисов на втором и третьем турах выступал с травмированной ногой. Но кто заметил это? Его кружевные пластические рулады в «Арлекинаде» и захватывающие дух своей эмоциональной динамикой полеты в «Гопаке», его исполненный глубокого внутреннего напряжения и тревоги монолог Маугли и доходящее почти до кафкианской болезненности состояние души героя в миниатюре «Страх» вызвали в зрительном зале ответный отклик, трогали, волновали, заставляли сопереживать.

Подлинным открытием конкурса стала Елена Князкова — в Варне она проявила себя как балерина, для которой классиче-



Аньес ЛЕТЕСТЮ



ский танец — ее естественная среда обитания, живой язык, та трепетная нить, что связывает артистку со зрительным залом. Князькова тонко ощущает богатые образные возможности академической лексики, многозначность ее интонационных красок, самоценность ее выразительных средств... И па де склав из «Корсара» танцуется ею совсем иначе, чем дуэт из «Дон Кихота». Прозрачная, невесомая, как легкая вуаль, скрывающая ее лицо, Медора и озорная уличная девочка, любимица севильской толпы Китри — каждая говорит со зрителем о своем и по-своему. А героиня «Танго» и Коломбина из «Арлекинад» — скрытый пламень чувств, готовый взорваться огненным смерчем у одной, и кокетливая игривость другой передаются исполнительницей органично, как бы на одном дыхании. Нельзя не сказать добрых слов и в адрес партнера Князьковой Олега Козлова — он не только умелый и предупредительный кавалер, но и равноправный участник ансамбля, который на протяжении всего конкурсного марафона вел свою партию в дуэте артистично и выразительно.

Как уже говорилось, Людмила Васильева — воспитанница Пермского хореографического училища, что само по себе является достаточной профессиональной рекомендацией, и основательность своей подготовки она в Варне подтвердила: исполнявшиеся ею вместе с известным артистом Станиславом Исаевым дуэты из «Шелкунчика» и «Баядерки» отличались академической строгостью трактовки, стилистической чистотой стиля. Но как преобразилась артистка, когда показывала зрителям современные композиции, сочиненные Светланой Воскресенской! «Монолог Офелии» и «Этот вечный канкан» — миниатюры, предполагающие абсолютно полярную эмоциональную атмосферу и образный мир, абсолютно разный характер танцевания: роковая предопределенность судьбы шекспировской ре-

роини, ее трагические предчувствия, наконец, ее гибель и веселый розыгрыш с переодеваниями. И Васильева обнаружила здесь незаурядный и актерски разносторонний дар перевоплощения, способность к тонкому ощущению самых, на первый взгляд, несоместимых душевных состояний.

К сожалению, за чертой призеров оказалась Гульжан Туткибаева, солистка Казахского театра оперы и балета имени Абая, закончившая несколько лет назад Московское хореографическое училище. Балерина яркого, самобытного дарования, она выступала уверенно, темпераментно, с подъемом. И многие, с кем в Варне приходилось беседовать, в ее успе-

Туткибаева участвовала в аналогичном состязании в Джексоне. И там, и тут — огромные физические и эмоциональные нагрузки, и там, и тут — стрессовые ситуации, характерные для конкурсной борьбы. Психические же возможности артиста — отнюдь не безразличны.

Если же сопоставить результаты наших танцовщиков с результатами французских исполнителей, которые выступали в Варне большим отрядом в двенадцать человек, то выяснится, что среди лауреатов старшей группы нет ни одного представителя Франции, в младшей их трое — Аньес Летестю (первое место), Гилен Фалу и Франсуа Пти (второе).



Лаура ГРЕЕМ и Стивен ХАЙД /партнер/

хе на конкурсе не сомневались. Но на третьем туре Туткибаева в вариации Одиллии из «Лебединого озера» допустила помарки, лишившие ее всякой надежды на медаль. Надо отдать должное артистке, она сражалась до конца, и следующие фрагменты своей конкурсной программы исполнила безупречно точно. Но конкурс есть конкурс. Случаен ли такой срыв опытной артистки на последнем этапе состязания? Думается, что нет. Вспомним, что за месяц до варненского форума Гульжан

Дан САСАКИ



Владимир РОЖЕ

объединения «Союзтеатр» и Ассоциации деятелей хореографии СССР за лучшую и наиболее результативную педагогическую работу по праву был присужден французскому наставнику Жозетт Амие. Очень ровный уровень профессионально-технической подготовки французских конкурсантов почти устранил риск случайных срывов и одновременно предоставил каждому возможность творчески «высказаться», полнее и многограннее продемонстрировать свое собственное индивидуальное понимание исполняемого репертуара.

Наиболее интересно выглядели в Варне две юные балерины Аньес Летестю и Гилен Фалу, что и отразилось на их конкурсных результатах. Аньес Летестю, как Елена Князькова, стала обладательницей отличия первой степени, Гилен Фалу — второй степени. И Князькова, и обе французские танцовщицы выступали в младшей группе, чьи представители, заметим, в целом на варненском форуме вообще смотрелись интереснее, чем их старшие коллеги. Может быть, в мировом балете грядет новый блистательный взлет?

И девятнадцатилетняя Аньес Летестю, и семнадцатилетняя Гилен Фалу — воспитанницы хореографической школы Парижской оперы — сейчас в составе ее балетной труппы.

Аньес Летестю — обладательница яркого масштабного дарования — танцует уверенно, с истинно балеринским шиком. Ей, как показали варненские баталии, одинаково близки произведение и классического, и современного репертуара. Она тонко ощущает несколько архаичную манеру пластического мышления авторов «Корсара», «Дон Кихота», «Эсмеральды», но для нее органична и стилистика современной хореографии. Высокая культура танцевания, изящество внешнего об-



лика, музыкальность, стремление к осмысленному прочтению хореографических текстов — эти качества юной артистки, проявившиеся в Варне, думаю, дают основания надеяться увидеть вскоре Летестю среди балетных звезд мировой величины.

Самобытные свойства артистической природы Гилен Фалу — светлый лиризм, душевная теплота, обаятельная естественность танцевальной манеры — определили и особенности ее прочтения конкурсного репертуара. На втором и третьем туре он включал фрагменты из «Пахиты», «Сатаниллы», «Эсмеральды», «Сильвии», а также современную миниатюру Клодин Алегра «Состояния» на музыку Паганини. Ее исполнение отличалось женственностью, чистотой и изысканностью линий, проникновенностью.

И еще одна артистка, оставившая заметный след в памяти, — двадцатилетняя солистка Виннипегского балета Лаура Греем из Канады (вторая премия, старшая группа). Первая встреча

Гилен ФАЛУ

с ней на втором туре не оставила яркого впечатления. Наоборот, ее исполнение дуэта из второго действия «Жизели» (партнер Стивен Хайд) показалось формальным, лишенным эмоциональности. Да и сама артистка в старинном тюнике смотрелась достаточно неорганично. Но во втором отделении произошло чудо преобразования — в своем длинном темновышивом платье белокурая Лаура предстала перед нами поистине волшебным видением, залетевшим в наш мир из иного незнакомомго нам мира (кстати, современный номер канадки, созданный Марком Годеном, так и назывался: «Миф»). Мы увидели артистку, чье подлинное призвание — современная хореография. Это убеждение подтвердилось композицией «Горячий джаз», где Греем и Хайд продемонстрировали такой пламенный темперамент, такую зажигательную жизнерадостность, что, пожалуй, не оставили в огромном амфитеатре летнего театра ни одного равнодушного. И хотя лично у меня и возникли сомнения в правомерности показа такого откоро-

венно эстрадного номера на балетном конкурсе, тем не менее, нельзя отрицать, что миниатюра Жака Лемея очень выигрышно раскрыла самые привлекательные стороны дарования Лауры Греем.

Из представителей «мужской половины» конкурсантов наряду с Владимиром Борисовым хотелось бы отметить Кшиштофа Новогородского из Польши (младшая группа), который привлек мое внимание еще на московском состязании в 1989 году. Правда, тогда артист не очень удачно показался в современном репертуаре. За год Новогородский творчески очень вырос, и те же номера — «Гопак» из «Тараса Бульбы» и вариация из «Пламени Парижа» уже «звучали» у него по-иному — он танцевал с размахом, раскованно, демонстрируя и осмысленность, и эмоциональность трактовки. Отсюда и результат — отличие третьей степени.

Назовем и других отличников «Варны-90»: Дялиану Никифорову (Болгария), которой присуждено отличие третьей степени, Данилу Мазото (Италия), Франсуа-Пти

(Франция) — они удостоены отличия второй степени, а также японца Даи Сасаки (отличие третьей степени). Все четверо входили в младшую группу конкурса.

Кроме того, специальные награды получили: Альма Мунтяну и Джордже Постелнику (Румыния, старшая группа), Ксиомара Рейес и Ят Сен Чанг (Куба, младшая группа) — как балетные дуэты, Веса Тонова (Болгария) и Стивен Хайд — как партнеры, а также концертмейстеры Елена Сердюк (Советский Союз) и Ян Малина (Франция).

Как и всегда на подобных конкурсах, и в Варне-90 камнем преткновения стали две проблемы — проблема прочтения творений классического наследия и качество показываемых участниками состязания современных номеров. Об этом шел разговор и на творческой конференции, хотя основной ее доклад «Терпсихора и Янус», прочитанный балетоведом Анной Александровой, был посвящен конкретно становлению и сегодняшнему состоянию болгарского балетного театра. Но выступая в ходе обсуждения вопросов, затронутых Александровой, автор этих строк смогла уже сетовать не только на допускаемые конкурсантами искажения, но и на то, что заблаговременно доставленные в Варну комплекты сборника «Вариации из балетов русских хореографов», выпущенные в Советском Союзе в прошлом году и снабженные видеокассетами, так и не поступили во время конкурса для широкой продажи в его почти пустые киоски.

Что же касается современной хореографии, то здесь по-прежнему приоритет за большими мастерами — Морисом Бежаром, Джоном Ноймайером, Уильямом Форсайтом, Норбертом Визаком... Правда, как и всегда, в этом ряду появляются и новые для нас имена. Жюри отличием второй степени отметило Марка Годена (Канада) — за композицию «Миф» (музыка С. Барбера), отличием третьей степени — Светлану Воскресенскую (Советский Союз) — за миниатюру «Монолог Офелии» (музыка Д. Шостаковича). Обладательницей отличия второй степени за лучшее произведение, осуществленное на музыку болгарского композитора, стала Маргарита Градечлиева (Болгария), поставившая номер «Берлога» (на музыку Ивана Динева).

Кроме «Берлоги» Градечлиевой, которую показали Веса Тонова и Владимир Роже, мы увидели на втором и третьем турах состязания сочинения и других болгарских хореографов — Христомира Михайлова, Недко Бошнакова, Владимира Ангелова... Мне показались интересными работы Христомира Михайлова — «Последняя дума», которую показали Виктория Гионина и ее партнер Марин Торнев, и «Тракийский херос», вошедший в конкурсный репертуар Вяры Начевой и Вла-



димира Басанова (партнер). В ходе нашей беседы балетмейстер рассказал, что его остро волнуют ныне проблемы человеческих взаимоотношений, больно ранят проявления вражды, бездуховности, расшатывания нравственных устоев. Эту проблематику он и стремился воплотить в своих постановках. Христомир Михайлов — воспитанник Ленинградской консерватории, которую закончил по классу Николая Боярчикова в 1982 году и сейчас работает в оперном театре города Руссе. Руководимый им коллектив невелик — что-то около сорока человек, но в репертуаре труппы — спектакли «Щелкунчик», «Жизель», «Болеро», «Фея кукол», «Арлезианка», «Голубой Дунай», рок-балет «Репетиция»... Рассказал мне Михайлов и о вечере хореографических миниатюр, родившемся в результате инициативы театра, который решил проводить своеобразный хореографический вернисаж — открытие творческих встреч имени Асена Манолова, чтобы предложить не только зрителям, но и «заинтересованным лицам» сочинения современных балетмейстеров для программ участников будущих балетных состязаний. Формируется такая программа следующим образом: театр в Руссе приглашает болгарских хореографов поработать с артистами местной труппы над постановкой новых произведений. Так молодые авторы обретают сцену и исполнителей, театр — новые названия на афише, будущие конкурсанты и их наставники — возможность познакомиться с «новинками», «примерить» их, вступить в творческий контакт с их создателями. В частности, именно благодаря такому вернисажу в Руссе вошли в конкурсную программу болгарских артистов сочинения и самого Михайлова, и его коллеги Тани Андоновой (к сожалению, эту постановку увидеть не удалось — ее исполнительница на второй тур не прошла).

Подобный опыт, думается, весьма поучителен и заслуживает внимания. Тем более, что у нас в стране есть и артисты, нуждающиеся в репертуаре, и молодые балетмейстеры, жаждущие проявить себя, о чем журнал «Советский балет» неоднократно писал.

Международная балетная академия — еще одна инициатива. Ее занятия проводились в течение двух недель во время варненского соревнования ежедневно во Дворце спорта. Молодые артисты из разных стран имели возможность за весьма умеренную плату посещать уроки классического танца и занятия по изучению методики А. Я. Вагановой, которые проводила известная болгарская танцовщица и педагог Калина Богоева, постигать основы фламенко под руководством Игоря Юрсевица (Франция), проникать в тайны техники джаз-танца с помощью Имме Дальберг из Голландии.

Калина Богоева — в прошлом прима-балерина Софийской оперы — училась в Софийском хореографическом училище, совершенствовалась в Московской балетной школе, как балетмейстер-постановщик получила образование в Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского. Игорь Юрсевиц закончил Белградскую академию классического танца, где занимался в классе известного русского педагога Нины Кирсановой. Затем, уехав во Францию, сотрудничал с известными мастерами, в частности, с Сергеем Лифарем, Розеллой Хайтауэр. Искусство фламенко изучал под руководством опытных испанских педагогов. Возможно ли за две недели постичь основы техники исполнения фламенко? Любый профессионал ответит отрицательно. И Игорь Юрсевиц, понимая это, старается помочь своим подопечным освоить отдельные элементы танца, основные поло-

жения рук и ног, которые и помогают танцовщикам почувствовать своеобразие стиля фламенко. И за две недели добился на этом пути немало.

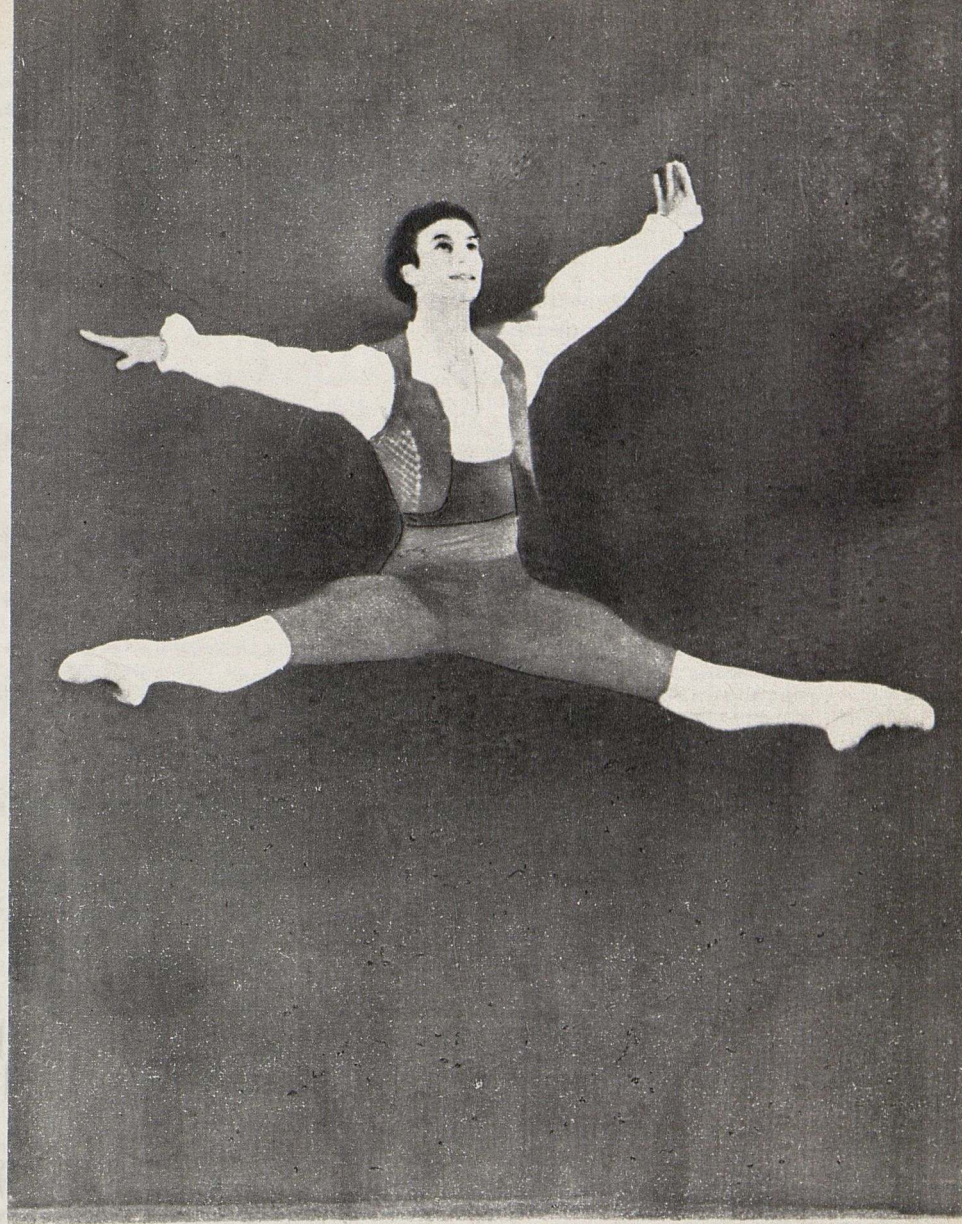
Имме Дальберг начала свой артистический путь как классическая танцовщица, выступала в составе труппы Австралийского национального балета, работала под руководством Мориса Бежара, но с 1968 года она постигает технику современного танца (среди ее учителей — Марта Грэхем), а позже — джаз-танца и тоже — под руководством отличных наставников, в том числе Кэтрин Денхэм, Элвина Эйли. Родина Имме Дальберг — небольшое государство Суринам в Южной Америке, но ныне она живет и работает в Голландии. Ее занятия в классе смотрятся как эффектное театральное действие, но, вместе с тем, во всем, что она объясняла и показывала, ощущалась железная логика методики. Давая интервью журна-

Владимир БОРИСОВ

Фото С. Лефеджиева

листам, Имме Дальберг отметила: «Я считаю, что каждый преподаватель должен иметь свою систему, свой метод, уметь не только показывать движение, но и объяснить, как его выполнить. Если этого нет, то научить чему-либо невозможно. И еще: для того, чтобы стать профессиональным исполнителем танца модерн или джаз-танца, необходимо владеть и школой классического танца».

Из сказанного выше видно, международный балетный конкурс «Варна-90» дал достаточно обширный материал для того, чтобы поразмышлять над инициативами болгарских коллег, которые пытаются реформировать привычные традиционные формы и структуры подобного рода творческих состязаний.



# Как бы на это взглянула Ваганова?

ГАЛИНА ЧЕЛОМБИТЬКО,  
кандидат искусствоведения

Русский советский балет: школа, академизм, артистичность, чистота стиля, духовный полет танца... Все это в последние полвека неразрывно с именем Агриппины Яковлевны Вагановой, с ее педагогической методикой. И имя это постепенно превратилось в икону, а порой, как ни прискорбно, в солоухинскую «черную доску». И не секрет, что многие кризисные явления в нашем балете кое-кто склонен связывать с «ретроградством и консерватизмом» приверженцев классики. Но это, конечно же, не так! И не стоит доказывать профессионалам, что математически выверенные законы классического танца — тот фундамент, который способен удержать прекрасную «эkleктику» всех стилей и направлений современной хореографии.

«Ваганова была прогрессивной личностью, всегда поддерживала интересный нужный поиск, и едва ли сегодня она отказалась бы от новых веяний в балетном искусстве», — так подчеркнула Габриэла Комлева, председатель жюри Второго Всероссийского конкурса хореографических училищ имени А. Я. Вагановой, который проводился прошедшим летом в Ленинграде. Конкурс родился два года тому назад как сугубо учебное соревнование. Поэтому в ходе подготовки к соревнованию педагогам представлялась возможность активно участвовать в собственной конкурсной работе — в форме учебных семинаров и консультаций получить исчерпывающие знания текста и стилистики, включенных в программу состязания хореографических шедевров. Отметим сразу: этого достичь пока еще не удается, были и различия вариаций, и спорные трактовки тех или иных танцевальных пассажей, отдельных движений. Но это тема совсем иного разговора, очевидно, нет единой точки зрения среди самих педагогов, нет и единой формы фиксации танцевального текста. Однако прошедший вагановский конкурс стал еще одним предзавершающим этапом в достижении такого единства.

В соревновании на сей раз участвовали представители Ленинградского, Воронежского, Саратовского, Пермского, Новосибирского, Красноярского, Улан-Удэнского хореографических училищ — всего двадцать четыре исполнителя в сопровождении многочисленных педагогов и наставников. Естественно возник вопрос: почему нет представителей Московской школы? Ответ прозвучал невразумительно и странно: Московское училище — де-юре подчинения, а тут собралась школа, находящаяся под эгидой Министерства культуры РСФСР. Как будто Москва — не российский город... К сожалению, из-за отсутствия московской мероприятия не позволило сделать полных выводов о состоянии хореогра-

фического образования на сегодняшний день.

Хотя основные традиции прослеживались. По судейским баллам и вочую лидировала Новосибирская школа во главе с педагогами А. Никифоровой и В. Владимировым. Как всегда, на высоте оказались ленинградцы, показавшие лишь часть имеющегося «материала» и даже в этом нещедром участии в смотре добившиеся несомненных успехов. Воспитанники Пермской, Саратовской и Воронежской школ демонстрировали уверенность, ровный академический профессионализм. Жаль, что из Улан-Удэ и Красноярска приехал лишь по одному конкурсанта, что, естественно, не могло дать достаточно объективной картины состояния педагогической работы в этих училищах.

Но познакомимся с победителями конкурса. Ими стали Оксана Кнобеева (Новосибирск, педагог А. Никифорова) и Ульяна Лопаткина (Ленинград, педагог Н. Дудинская), завоевавшие первое место среди девушек, — отличные выученные танцовщицы лирико-драматического амплуа. Среди юношей первой премии удостоился Константин Осин (Новосибирск, педагог В. Владимиров) — импозантный кавалер, обладающий красивыми пропорциями и линиями танца, перед которым стоит задача стабильности техники при наличии хорошей школы. Вторые места поделили Виктория Иванченко (Ленинград) и Екатерина Березина (Пермь), Рубен Бобовников (Ленинград) и Петр Колпаков (Новосибирск). Третье досталось Ирине Козинцевой (Пермь) и Екатерине Ковмир (Ленинград), Менгелену Сат (Улан-Удэ) и Сергею Домрачеву (Пермь). Яркостью индивидуальностей выделялись две ученицы Л. Сахаровой: искрометная, радостная и смелая в танце Е. Березина в ярко выраженном амплуа инженер-комик и сугубо «сильфидная», хрупкая певучая И. Козинцева, обещающая оформиться в незаурядную артистку. Но пока что все выступающие сделали лишь заявку на будущий артистизм.

К сожалению, редко возникало ощущение безбрежно льющегося (пусть не без изъянов) потока танца — чаще демонстрировалось старательное ученическое исполнительство и острое желание показать технически сложный «трюк». Лишний раз мы убедились в том, как поразно могут выглядеть ученики в классе и на сцене. Как известно, первый тур предусматривал показ в классе. Девушкам был предложен трудный урок Агриппины Яковлевны Вагановой с тридцатью двумя фуэте для учащихся третьего курса, с итальянскими фуэте по восемь с каждой ноги, с турами-шене и турами по кругу; юношам — «силовоу» экзерсис

Владимира Ивановича Пономарева — с большим пируэтом, воздушными турами, жете ан турнан... Здесь запомнилась воронежская танцовщица Н. Щелокова, чрезвычайно крепкая, выразительная, с врожденным «брио». Ей еще предстоит работа над формой, но хочется надеяться, что ее содружество с опытным педагогом Н. Валитовой даст плодотворные результаты. Второй тур предполагал исполнение репертуара, созданного Вагановой и Пономаревым. Третий тур предоставлял танцовщикам большой простор выбора дуэтов из произведений русской классики и современной хореографии. В ходе свободных творческих дискуссий раздавались настоятельные требования о «поименном голосовании» в жюри. Впрочем, подобные настроения всегда сопутствуют любому нашему конкурсу, а в нынешнее гласное время они лишь стали громогласными. К ним стоит прислушаться, так как порой решение жюри может «сломяк» творческую судьбу юного танцовщика.

О. Лепешинская, член жюри:

«Мне очень трудно работать в жюри, брать на себя ответственность за карьеру юного артиста. Раны физические заживают, раны словом — никогда. Нужно судить строго, но демократично и по-доброму. Ведь конкурс для любого из участников — серьезный этап его жизни».

Н. Дудинская, почетный член жюри:

«Конкурсы-соревнования при всех их недостатках очень развивают учеников, заставляют педагогов думать, как лучше воплотить в танце их индивидуальные качества. наша встреча коллег полезна сама по себе с позиций обмена опытом».

В. Красовская:

«В конкурсе завышена ставка на виртуозность. Удручает приспособленчество музыки к танцюющим. Общих недостатков — «катастрофа с руками».

Н. Боярчиков, член жюри:

«Наш смотр оставляет нерадостное впечатление. Слабый «материал» учащих, налицо методические расхождения. Запад нас обогнал и в балете. Там у учеников другое тело, другая координация. Система Вагановой и конец XX века — несовместимы. Нужна другая система, которая бы шла навстречу жизни... Самое высокое достижение Мариинского театра вагановской эпохи — кордебалет высочайшего уровня. Мы обязаны его сохранить. Ленинградская школа славила и своими руками. Еще Петипа говорил: попробуйте танцевать руками! Это тоже необходимо беречь. Мы становимся свидетелями, как сравнились и усреднились все наши школы.

Назрело время в корне пересмотреть учебные программы, ввести новые дисциплины, отражающие законы современного хореографического искусства...»

К. Сергеев, член жюри:

«Мы решили, что количество набранных баллов на первом туре не будет влиять на прохождение на второй тур. Но отрадно, что все наши дети набрали их больше восьми «переходных». Они достойно выполняли труднейшие уроки Вагановой и Пономарева — экзерсис не «трюковой», но поистине академический, четкий в логике развития, изобилующий виртуозными комбинациями. Школы справились со своей задачей. В методических разночтениях я склонен видеть не столько ошибочность преподавания, сколько личный опыт того или иного педагога. Но самое главное, мы должны определиться: как учить? С точки зрения победных рекордов, или с точки зрения академизма? По-моему, ответ абсолютно ясен. И никакие «модерные» влияния не должны воздействовать на чистоту классической школы танца. Это не значит, что я против нововведений в педагогической программе — мы будем стремиться освоить все лучшее новое, что появляется в мире хореографии, но не в ущерб академизму. Сверхзадача нынешнего конкурса — стимулировать в школе учебный процесс».

Г. Комлева, председатель жюри:

«Подобные конкурсы необходимы. Они подытоживают методику работы в школах, уточняют редакции произведений. Неизбежно возникают пожелания по совершенствованию воспитания молодых артистов. Кто будет спорить, что без крепкой хорошей школы танцовщик не состоится. Но не надо всю критическую часть нашего соревнования адресовать вагановской системе. Проходит смотр школ, и мы должны исходить из требований школы. А урок Вагановой можно развивать, ее наследие гибко поддается совершенствованию, дополнению, прогрессу. Педагог призван готовить ученика к сценическому действу. Этому была посвящена жизнь Вагановой. К новому современному сценическому действу пусть теперь готовят нынешних учеников их педагоги...»

Мы можем лишь присоединиться к словам известной балерины, возглавившей жюри ленинградского смотра.



## ЭКСПРЕСС-ИНФОРМАЦИЯ

# ПРИГЛАШАЕТ ГОРОД ХЕЛЬСИНКИ

**С 26 июня по 8 июля 1991 года в столице Финляндии во второй раз пройдет Международный балетный конкурс. Впервые он состоялся летом 1984 года.**

**В состязании предполагается участие исполнителей в возрасте 15-18 лет, которые образуют младшую группу, танцовщики 19-26 лет войдут в старшую группу.**

**Конкурс будет проходить в три тура. В программе первого — исполнение одного па де де или двух вариаций из классического балетного репертуара (XIX век).**

**Артисты, допущенные на второй тур, обязаны представить жюри один современный балетный номер или фрагмент из хореографического произведения, сочиненного после 1 января 1970 года, длительностью — не более шести минут.**

**Финальный — третий тур предполагает показ одного па де де или двух вариаций из классического балетного репертуара продолжительностью не более восьми минут, и один современный балетный номер или фрагмент из хореографического произведения, осуществленного не ранее 1 января 1986 года.**

**Все участники должны иметь письменное разрешение на исполнение современных номеров.**

**Мастерство конкурсантов оценивается индивидуально международным жюри, состоящем из пятнадцати человек.**

**Для исполнителей установлены премии различного достоинства (пять для представителей старшей группы, три — для представителей младшей). Условиями состязания предусмотрены также призы хореографам — авторам показанных артистами номеров.**

**Конкурс будет проходить в городском театре города Хельсинки, куда все его участники должны прибыть не позднее 26 июня 1991 года.**

Народный танец — художественное достояние нации. Он — летопись жизни человека от древнейших времен до наших дней. Отражает быт и нравы людей той или иной эпохи, разные грани их характеров, их переживания. Танец — не музейное искусство, все его виды бытуют и в наши дни, но они творчески перерабатываются и дополняются народом сообразно с требованием современности. Разнообразные пляски, кадрили, переплясы, хороводы украшают также и репертуар профессиональных коллективов Российской Федерации.

Многие наши хореографы серьезно изучают и любовно сохраняют богатое народное наследие, и, опираясь на него, развивают народные танцевальные традиции, создают новые интересные произведения — большие композиции, танцевальные сюиты, вокально-хореографические сцены. Однако это-то увлечение крупномасштабными массовыми постановками привело к тому, что на профессиональной сцене мы все реже и реже стали видеть сольные танцы, танцы, исполняемые двумя-тремя исполнителями или малым ансамблем. В погоне за массовостью, за внешней зрелищностью хореографы забыли о человеке с его индивидуальным духовным миром, со своеобразной пластикой, манерой. А ведь сольный танец — это всегда монолог талантливого умельца, человека, одаренного неумолимой фантазией. Также большое место в народной исполнительской традиции занимает и парная пляска, которая поначалу сложилась как часть свадебного обряда. Ее содержание — это сердечный разговор-диалог влюбленных, где исполнители посредством разнообразных движений доносят до зрителей чистоту отношений, целомудрие и взаимную любовь — все те чувства, которых нам так не хватает в наше беспокойное время и по которым так соскучился зритель. А лихой перепляс, исполняемый двумя, тремя, четырьмя плясунами или плясуньями, — это соревнование в силе, ловкости, изобретательности, это демонстрация индивидуального мастерства танцовщика, его умения виртуозно преподнести движение, часто сочиняемого во время выступления, это, наконец, возможность показать себя, свою удачу, фантазию... Все эти пляски являются распространенными и популярными видами народного танца.

Одиночная-сольная пляска, парная-дуэтная пляска, перепляс и иные пляски и танцы, исполняемые малым количеством участников, требуют от артистов человеческой смелости, высокого профессионализма, актерского мастерства, умения свободно вла-

деть искусством импровизации, а самое главное — требуют таланта. И если все эти качества — nämlich, то на любом концерте, в любой аудитории такие произведения находят горячий прием и понимание у зрителей. Но сочинить и поставить сольный танец и танец с малым числом исполнителей, в котором бы все компоненты — содержание, лексика, музыка, костюм были бы слиты воедино, выражали бы его подлинно народную суть, — процесс очень не простой и не легкий. Поставить такой танец порой бывает намного труднее, чем осуществить постановку массового танца. Работа над постановкой сольных танцев на профессиональной сцене — это огромное поле деятельности для балетмейстеров, требующее полной отдачи всех творческих сил и четкой направленности.

Не менее остра и другая проблема — проблема интерпретации. Мы говорили о народных самородках — плясунах, плясуньях, а разве нет своеобразных, одаренных артистов в профессиональных коллективах? Конечно, есть! Придя на концерт, мы искренне радуемся, увидев на сцене своеобразного танцовщика или танцовщицу и, как завороченные, следим за ними. Так, видимо, воздействует на человека настоящее искусство, ради которого мы и приходим в концертные залы, чтобы встретиться с одаренным артистом, восхититься его яркой индивидуальностью. А индивидуальность надо не только выявить, а любовно растить, бережно пестовать, скрупулезно работая с артистом или артисткой, создавая для них оригинальные танцы, сценки, миниатюры, основанные на национальном хореографическом фольклоре. Желание познакомиться с артистическими силами искусства народного танца, а также стремление восстановить традиции исполнения незаслуженно забытых, но популярных у зрителей видов национальной хореографии, способствовать возрождению импровизации, выявить талантливых исполнителей, содействовать совершенствованию мастерства и исполнительской культуры артистов — профессиональных исполнителей сольного народного танца, привлечь балетмейстеров-постановщиков к созданию новых хореографических номеров малых форм на основе народного танца и побудило, а вернее, заставило творческую комиссию Всероссийского музыкального общества по развитию и пропаганде хореогра-



Солисты Омской филармонии Наталья ПАЛАГИНА и Александр ТАГИЛЬЦЕВ исполняют композицию «Чай на двоих».

Фото Б. Чугунова

фического искусства во главе с ее председателем — главным балетмейстером Государственного русского народного хора имени М. Е. Пятницкого Татьяной Алексеевной Устиновой поставить вопрос о проведении Первого всероссийского конкурса профессиональных исполнителей сольного народного танца и балетмейстеров-постановщиков.

Наша инициатива была полностью одобрена и поддержана не только президиумом Всероссийского музыкального общества, но и Министерством культуры РСФСР. Была выделена значительная сумма, создан оргкомитет. И вот в результате огромной подготовительной работы в городе Куйбышеве летом 1990 года этот праздник народного танца состоялся. О мастерстве исполнителей и балетмейстеров удача строго, но очень доброжелательно судило жюри, состоящее из четырнадцати человек. В его состав вошли известные хореографы, музыканты, художники, руководители коллективов и учреждений культуры, в том числе — главный балетмейстер Русского народного хора РСФСР имени М. Е. Пятницкого Т. Устинова (председатель жюри), балетмейстер-постановщик Академического хора русской песни Гостелерадио СССР А. Климов (зам. председателя жюри), заместитель начальника Главного управления музыкальных учреждений Министерства культуры РСФСР А. Никульченков (зам. председателя жюри).

Конкурс проходил в три тура. Первый тур — отборочный, прошел там, где живут и работают исполнители. Они получали рекомендации для участия во втором туре от министерств культуры автономных республик, управлений культуры городских, краевых, областных исполкомов совместно с республиканскими, краевыми и областными отделениями Всероссийского музыкального общества.

В положении конкурса мы ввели новшество и принимали заявки на участие во втором туре от исполнителей, балетмейстеров-постановщиков также и в индивидуальном порядке, без рекомендаций этих организаций. По условиям на конкурс должны были быть представлены два танца, длительностью не более шести минут каждый. Это могли быть произведения местного хореографического фольклора, сценические обработки и разработки фольклорных танцев, авторские постановки в стиле и духе подлинно народного искусства, их исполнение должно соответствовать высоким требованиям престижного республиканского соревнования.

Номера, представленные на конкурс, могли сопровождаться игрой на народных инструментах (соло, дуэт, ансамбль не более пяти человек) или показываться под фонограмму.

Исполнители и балетмейстеры-постановщики соревновались по трем разделам — сольные танцы, дуэтные танцы и малые ансамбли (от трех до пяти испол-

ПЕРВЫЙ  
ВСЕРОССИЙСКИЙ

ителей). В каждом направлении были объявлены три премии исполнителям и три премии балетмейстерам-постановщикам, победителям присваивались звания лауреатов и дипломантов.

Во втором туре приняли участие артисты-исполнители и балетмейстеры-постановщики из Волжского русского народного хора, ансамблей песни и танца «Байкал» (Бурятская филармония), «Саяны» (Тувинская филармония), «Тюльпан» (Калмыцкая филармония), ансамбля танца «Лезгинка» (Дагестанская филармония), ансамбля танца «Урал» Челябинского концертного объединения, из Башкирской, Чечено-Ингушской, Карачаево-Черкесской, Кемеровской, Оренбургской, Томской, Тюменской филармоний, учащиеся Воронежского хореографического училища, балетмейстеры-постановщики из Чувашской АССР, Саратовской и Новгородской областей. Всего в просмотрах второго тура участвовало девяносто шесть человек. А к третьему туру оказались допущенными тридцать девять исполнителей и балетмейстеров-постановщиков.

Конкурс выявил много ярких, одаренных исполнителей, которые по праву были удостоены звания лауреатов. Среди них Орлан Монгуш (первая премия) — солист ансамбля песни и танца «Саяны» из города Кызыл (Тувинская АССР), исполнивший композицию «Будем жить», где показал народного героя, поднимающего аратов на борьбу против своих врагов, и «Шаман», в которой средствами образной хореографической выразительности на сцене воссоздается древний обряд шаманского действа. Добавим к сказанному, что оба номера он сам и поставил, продемонстрировав здесь и незаурядное балетмейстерское дарование. Кстати, за постановку танца «Шаман» Орлану Монгушу присвоена вторая премия. Самый молодой лауреат — семнадцатилетний Валерий Арцер (первая премия) — солист Тюменской филармонии, завоевавший симпатию зрителей и жюри за свой темперамент, сценическую внешность, актерское мастерство. Валерий предложил нашему вниманию танец «Ухажер», осуществленный на русскую народную мелодию, и своеобразную хореографическую миниатюру «Очи черные» на музыку Владимира Вайсоцкого. В числе девяти лауреатов-исполнителей сольного танца — Гузель Мамина из Башкирской филармонии. Она показала две миниатюры — «Обновка» и «Сплетница», созданные на основе башкирского народного хореографического и музыкального материала. Особенно хорошо выступила артистка в темповом танце «Сплетница», нарисовав колоритный портрет женщины-сплетницы. Гузель удостоена третьей премии. Ее победа на конкурсе заслуживает внимания еще и потому, что соревноваться с мужчинами в сольном

танце женщине намного труднее, учитывая, что возможности мужского танца в этом виде хореографии шире и многограннее.

Открытием конкурса стали Наталья Палагина и Александр Тагильцев из Томской филармонии. В основу миниатюр «Табуреточка» и «Чай для двоих», которые они продемонстрировали, лег русский национальный хореографический материал. Исполнительская трактовка Палагиной и Тагильцева отличалась музыкальностью, артистичностью. Они, используя средства выразительности народной хореографии, вылепили яркие человеческие характеры. Они по праву стали первыми среди исполнителей дуэтного танца. Александр Тагильцев удостоен первой премии и как постановщик миниатюры «Табуреточка», в постановке которой он обнаружил выдумку в развитии сюжета. Лауреаты второй премии конкурса Виолетта Ратенкова и Абдурашид Омаров — дуэт из Ансамбля танца Дагестанской АССР «Лезгинка». Их прочтение номера «Моя горянка», построенного на аварском хореографическом фольклоре, сопровождалось игрой на зурне и барабанах. Ратенкова и Омаров, продемонстрировав незаурядное мастерство, стремились донести до зрителей дыхание гор Дагестана, самобытные пластики их жителей — красоту жеста, благородство осанки, ту особую сдержанность общения друг с другом.

Филигранная техника отличала выступление солистов Ансамбля песни и танца «Тюльпан» Калмыцкой АССР — Адыяна Манджиева, Николая Болдырева, Валерия Сангаджиева. Она ярко проявилась и в калмыцком народном танце «Чичердык», и в хореографической миниатюре «Оцья цогдк», рассказывающей о калмыцких воинах, которые участвовали вместе с русскими солдатами в сражениях Отечественной войны 1812 года. В основу пластического решения «Оцья цогдк» положен фольклорный материал, в качестве сопровождения используется народная музыка, а звон шпор придает танцу своеобразный ритмический акцент. Органично выглядели и исторические костюмы калмыцких воинов. Среди исполнителей ансамблевых танцев артисты признаны лучшими, получив первую премию. Автор этих двух произведений Валерий Эрднеев удостоен второй премии, учрежденной для балетмейстеров-постановщиков ансамблевого танца. Солисты ансамбля танца «Урал» из города Челябинска Владимир Сивков, Валерий Побежимов и Валерий Кособуцкий, предложив вниманию зрителей и жюри своеобразную «Уральскую скоромощину», получили третью премию в этой группе участников конкурса.

Талантливый человек всегда старается проявить себя, свои способности не только в одном каком-либо направлении, одной какой-то сфере творчества. Так,

исполнитель постоянно ищет новые образные приемы, стремится помочь здесь балетмейстеру, а балетмейстер, находя новые выразительные средства, хочет исполнить их сам, как видится ему, со всеми техническими нюансами и душевными тонкостями. И рождается явление, которое выражается понятием «играющий режиссер», «танцующий балетмейстер» и т. д. И на этом конкурсе мы неоднократно встречались с таким «танцующим балетмейстером». Из десяти постановщиков, удостоенных звания лауреатов или дипломантов, восемь человек выступали интерпретаторами своих сочинений.

Так солист Оренбургской филармонии Александр Золотарев — молодой балетмейстер — отмечен второй премией как постановщик сольного танца «Не пришла», поставленным музыкально, с юмором, на русском материале, а как его исполнитель — третьей. По разделу дуэтного танца второй премии удостоен номер «Комедианты». Его автор и исполнитель — солист Кемеровской филармонии Виктор Селиверстов. Хореограф ищущий, в чьих постановках присутствует зрелая мысль, элементы народной лексики органично сочетаются с приемами современной хореографии, в результате чего рождаются оригинальные движения, которые способствуют развитию сюжета, выявлению характеров действующих лиц. Профессионально интересно выглядел он и как один из исполнителей композиции, и жюри поощрило его третьей премией. Приятное ощущение осталось от постановок «Казачий пляс» и «Валдайские колокольца» молодого балетмейстера из города Новгорода Юрия Гончарова. Он серьезно изучает русский фольклор, и это ощущается в его постановочных решениях. Особенно затронул душевные струны зрителей и жюри танец «Валдайские колокольца», созданный на основе свадебного обряда Новгородской земли. В этом поэтичном сочинении с помощью валдайских колокольников доверительно беседуют четыре девушки и жених, в роли которого мы увидели постановщика. За постановку ансамблевого танца «Валдайские колокольца» Юрию Гончарову присуждена вторая премия.

К сожалению, в этой небольшой статье невозможно рассказать о всех исполнителях и балетмейстерах, но необходимо отметить самое главное и самое ценное — во всех танцах отразился национальный склад характера, неповторимая самобытность и профессионализм их создателей и исполнителей, проявилось стремление при помощи народной лексики создать художественный образ, показать характер человека, и что очень характерно — ни у кого не было желания удивить зрителей стандартными трюками, завоевать успех внешней эффектностью: все участники конкурса, и совсем молодые,

и более опытные, еще и еще раз подтвердили большую любовь к замечательному искусству народного танца. По единодушному мнению участников и гостей конкурса, членов жюри и представителей прессы, он прошел на высоком творческом уровне и, бесспорно, внес свою лепту в дальнейшее творческое развитие народного танца в профессиональных коллективах Российской Федерации.

Подводя итоги прошедшего конкурса, можно с большим сожалением отметить, что несмотря на приказ Министерства культуры РСФСР и письмо Всероссийского музыкального общества, которые были разосланы всем органам культуры и музыкальным обществам автономных республик, краев, областей, городов Москвы и Ленинграда, о желании участвовать в состязании сообщили лишь семнадцать территорий России. Это говорит о том, что многие учреждения культуры и музыкальные общества на местах не обеспечили широкую пропаганду целей и условий состязания среди артистов-исполнителей и балетмейстеров-постановщиков.

Очень жаль, что мы среди участников не увидели артистов наших ведущих ансамблей «Березка», «Россия» и других хореографических коллективов. Сейчас профессиональные русские народные хоры стали своеобразными лабораториями в работе по сохранению и пропаганде русского народного танца, но только представители одного — Волжского русского народного хора — выступали на состязании.

Конечно, надо признать, что и работа организаторов всероссийского форума не была свободна от недостатков. Видимо, времени для подготовки к конкурсу на местах было отведено недостаточно: приказ Министерства культуры РСФСР и прочие материалы отправлялись из Москвы на места лишь в конце февраля. Наверное, и срок проведения состязания (конец июня) тоже был выбран не совсем удачно. Да, и конкурсная реклама оставяла желать лучшего, что, конечно, и отразилось на посещении публичной просмотров. Имелись и другие мелкие просчеты. Без них, наверно, и невозможно обойтись при организации первого такого большого мероприятия. Будем извлекать из ошибок уроки.

Учитывая мнения и желания членов оргкомитета, жюри, участников соревнования, признавая его значение в развитии народного танца, Министерство культуры РСФСР и Всероссийское музыкальное общество решили сделать его традиционным и провести второй такой форум весной 1993 года. Куйбышевцы, хозяева конкурса, начальник управления Куйбышевского облисполкома С. Хумарьян и заместитель председателя музыкального общества Куйбышевской области В. Дунаева, старавшиеся, чтобы первый «блин» не вышел комом,

высказали пожелание проводить его постоянно в городе Куйбышеве (Самаре).

Все конкурсные просмотры, открытие и закрытие, заключительный концерт лауреатов и дипломантов проходили в прекрасном концертном зале Куйбышевской филармонии. Здесь в торжественной обстановке были объявлены имена лауреатов и дипломантов. Тепло встретили собравшиеся председателя жюри Татьяну Алексеевну Устинову, пожелавшей всем участникам большого успеха в их дальнейшем творческом пути. «Этим конкурсом, — сказала она в заключение, — мы старались объединить Россию». Это удалось в полной мере. Соревнование объединило юношей и девушек разных национальностей, среди конкурсантов царил атмосфера дружды, взаимного уважения и товарищества. Добрые слова говорили коллеги по искусству, представители министерства, куйбышевского облисполкома и музыкального общества. От участников конкурса выступил Александр Тагильцев. От их имени он поблагодарил Министерство культуры РСФСР и Всероссийское музыкальное общество за проведение такого конкурса, а Управление культуры Куйбышевского облисполкома, Куйбышевскую филармонию, музыкальное общество Куйбышевской области — за его организацию. Автор этих строк, будучи председателем Российского оргкомитета, объявил Первый всероссийский конкурс профессиональных исполнителей сольного народного танца и балетмейстеров-постановщиков закрытым.

В заключении вечера состоялся концерт победителей. Глядя на сцену, мы еще и еще раз убежились в том, что танец, построенный на народной основе, на национальной лексике, исполненный талантливыми артистами, приносит радость людям, вызывает у них восторг и самые добрые чувства. И подумалось — надо все сделать для того, чтобы благородное, освежающее искусство, замешанное на народных традициях, на фольклоре, заняло бы свое главенствующее место в воспитании у людей любви к Родине, духовности, вкуса, в познании ими национальных корней своего народа. В финале концерта, когда все его участники в ярких красочных костюмах вышли на сцену и закружились в вихревом плясе, зрительный зал не выдержал и, стоя, долгими аплодисментами приветствовал исполнителей, постановщиков, музыкантов и человека, влюбленного в народный танец, инициатора проведения конкурса выдающегося хореографа — Татьяну Алексеевну Устинову.

Красочный концерт, режиссерами которого стали члены жюри С. Кветный и М. Мурашко, поставил хорошую достойную точку в этом ярком празднике народного танца в городе на Волге.

## ОЛЬГА РОЗАНОВА, кандидат искусствоведения

Год назад в городе на Неве был проведен Первый фестиваль современного танцевального искусства. Инициатор фестиваля — балетмейстер Николай Остальцов и его спонсор — генеральный директор консорциума «Апрокон» Леонид Шалагин задумывали дело «всемерно и надолго» и покамест не изменили намерению. Весной прошлого года, как то и было обещано, фестиваль состоялся вновь. На этот раз он был обставлен с особой торжественностью и приобрел более значительный масштаб.

Президентом праздника стала балетная звезда первой величины Наталия Макарова. В работу оргкомитета включились опытные сотрудники городского творческого центра по проведению массовых праздников и фестивалей. В жюри, помимо компетентных ленинградских специалистов, вошли также московские и зарубежные деятели хореографии. Среди почетных гостей форума были известные советские артисты Галина Мезенцева, Андريس Лиела, итальянские танцовщицы Паола Каталани и Альфонсо Паганини, а также лауреаты первого фестиваля. Местом проведения праздника стала лучшая концертная площадка города — зал «Октябрьский».

Не обошлось, однако, и без накладок. По причине участвовавших зарубежных гастролей собрать вместе представителей всех балетных коллективов Ленинграда оказалось практически невозможно. В конкурсе не приняли участия труппа «Хореографические миниатюры» и Хореографическая мастерская Ленэстрады, которая подготовила в прошедшем сезоне два интересных спектакля — «Ангел» на музыку из репертуара группы Битлз (либретто и хореография Эдвальда Смирнова) и «Коммуналка» (по мотивам романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» на музыку Тимура Когана, хореография Олега Тимуридина).

Справедливые претензии были высказаны и в адрес некоторых номеров конкурсной программы. Действительно, разрыв между лучшими работами и работами откровенно слабыми оказался весьма значительным. Наконец, кое-кто посчитал, что коль скоро на афише фестиваля появилось имя Леонида Яковсона, участие любителей не должно на его просмотрах иметь места. На этот, отчасти заслуженный, упрек можно возразить следующее: спору нет, Яковсон великий мастер, выдающийся хореограф, но и он не отказывался работать с самостоятельными коллективами. Главное же — имя Яковсона давно уже стало синонимом творческого дерзновения, новаторских экспериментов, безостановочных поисков. А фестиваль для того и создавался, чтобы выявить и поддержать любящие ростки нового в искусстве танца, и задуман он был не как парад шедевров, а как рабочей смотр сегодняшнего состояния хореографии, ее различных жанров и направлений. И в этом смысле Второй ленинградский фестиваль свою задачу выполнил. Он показал творческие устремления хореографов и их реальные достижения.

Увы, по итогам конкурсной программы никак нельзя сказать, что наш балет переживает период расцвета. Не открыл фестиваль и новых имен. Но он подтвердил, что художники, вкладывающие душу и талант в любимое дело, в нашем городе еще не переелись. Их работа была по достоинству оценена жюри и зрителями. Лауреатами фестиваля стали:

балетмейстеры

Борис Эйфман — руководитель Ленинградского театра современного балета (первая премия); Леонид Лебедев — руководитель творческой мастерской Театра имени М. П. Мусоргского (вторая премия); Олег Игнатъев — балетмейстер хореографического коллектива «Контрасты» Дворца культуры работников связи (третья премия);

солисты

Виктория Гальдикас и Владимир Карелин — кафедра хореографии Ленинградской консерватории (первая премия); Александр Кукин — руководитель студии современного танца Ленинградского финансово-экономического института имени Н. А. Вознесенского (вторая премия); Наталия Свешникова — артистка Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова (третья премия).

Из ансамблей первой премии удостоена труппа Ленинградского театра современного балета, руководимая Борисом Эйфманом, хореографический коллектив «Контрасты» (вторая премия), студия эстрадного танца Дворца культуры имени Ленсовета (третья премия).

Обладательницей приза «Мисс Изящество» стала Ирина Кирсанова — солистка Театра имени М. П. Мусоргского, обладателем приза зрительских симпатий — Альберт Галичанин — солист театра Эйфмана, приза спонсоров — Леонид Лебедев.

Лучшими балетмейстерскими работами признаны балет Б. Эйфмана «Человеческие страсти» (музыка Сарманте), миниатюра Л. Лебедева «Иллюзия» (музыка Субраманиума) и композиция О. Игнатъева «Цветок лотоса» (музыка Франка). Каждую из этих работ отличает ярко выраженный авторский почерк и столь же индивидуальный взгляд на одну, в сущности, тему, вынесенную в заглавие эйфмановского балета.

В первом звучат излюбленные мотивы хореографа, название могло бы стать эпиграфом ко всему его творчеству в целом, но при этом спектакль оставляет впечатление свежести и новизны. Сам о том, видимо, не подозревая, Эйфман сочинил нечто, воскрешающее дух средневековых моралите и мираклей, но по стилистике принадлежащее нашему времени, театральной эстетике конца XX века. Свообразие спектакля определяют хлесткие ритмы, томительная кантилена джаз-рока, тугой пружиной сжатое действие, терпкость пластики танца модерн, и, наконец, аскетическая строгость убранства сцены, подчеркивающая волшебство световых эффектов. Композиционное искусство Эйфмана, экспрессия его хореографии, где образной доминантой являются совершенные по красоте скульптурные группы и неистовой динамике акробатические дуэты и трио, заслуживают особого разговора. Пока же

Имени Леонида Яковсона



ограничимся кратким резюме: эмоциональный заряд зрелища столь силен, пластическая игра превосходных исполнителей — Ирины Емельяновой, Татьяны Матвеевой, Гюльнаны Муртазаевой, Альберта Галичанина, Романа Бичурина — столь выразительна, что не ответить сердцем на «Человеческие страсти» просто невозможно.

Иной ритм, иная атмосфера в миниатюре Лебедева «Иллюзия». Это изящный, нежный и грустный диалог мужчины с воображаемой возлюбленной.

Дуэт изысканно красив в своей ориентальной пластике. Но самое ценное в нем — тонкий психологический подтекст, который с безупречной чуткостью передают Ирина Кирсанова и Юрий Петухов, идеальные интерпретаторы замыслов балетмейстера Лебедева. Влюбленность в его хореографию, полнота живания в текст — до малейших нюансов — сообщают особо интимную интонацию и особую прелесть дуэту талантливых танцовщиков.

Мини-балет Олега Игнатъева «Цветок лотоса» звучит во славу любви. Построенный как развернутая метафора, он маскирует тему образом растительного царства.

Но почему же с таким неослабевающим интересом следишь за неспешными эволюциями кордебалета? Причина — в красоте пространственных рисунков, в изобретательности и точном расчете, с какими обыграны соотношения горизонтальных и вертикальных, прямых и закругленных линий. И прежде всего — в оригинальной драматургии танца, основанной на контрасте внешнего и внутреннего. Мерный, убаюкивающий ритм композиции настраивает на отрешенно-созерцательный лад. Бесстрастность исполнителей передает безмятежный покой природы. Однако асимметрия рисунков, выявляющая противостояние двух групп, рождает внутреннюю напряженность. Фигуры протагонистов — мужчины и женщины, кажется, излучают энергию взаимного притяжения. Эта энергия все нарастает по мере их неуклонного движения друг к другу, и

когда встреча наконец происходит, и фигуры сливаются в неразделимое целое, составленное из зеркально отраженных половинок, это похоже на короткое замыкание, беззвучный взрыв. В финальной группе объединившийся кордебалет окружает «цветок» венчиком «лепестков». Сверхшвишея таинство природы становится мигом желанного умиротворения, обретенной гармонии...

Достаточно было бы трех вышеназванных работ, чтобы считать фестиваль удавшимся, но нельзя не сказать хотя бы несколько слов и о других достойных внимания сочинениях.

Среди номеров традиционной тематики особняком стояла композиция Александра Кукина «Танк» на музыку Эмерсона и Палнера. Разумеется, автор меньше всего стремился запечатлеть в пластике род боевого оружия. Он изобразил некую примитивную, но прочную систему, запрограммированную на элементарные действия.

Остроумно придуманный, точно выстроенный номер рождает далеко идущие ассоциации. Удача Кукина тем примечательней, что «Танк» едва ли не первая его попытка выйти за рамки «чистой» хореографии, которой он хранит верность многие годы. Однако, уж таковы причуды конкурсной борьбы, свою премию Кукин получил... как исполнитель за пятнадцатиминутную импровизацию на музыку группы «Везе рипот».

Как исполнитель, был отмечен и начинающий балетмейстер, студент Ленинградской консерватории Владимир Карелин, показавший вместе с Викторией Гальдикас (оба удостоены первой премии) сцену из своего будущего балета «Дама с камелиями». Если автор хотел поразить зрителей неожиданностью трактовки хрестоматийных образов, известность, в основном, благодаря вердиевской «Травиате», противопоставить оперной благопристойности эпатажную стилистику гротеска, то это ему удалось вполне: под звуки «Грустного вальса» Сибелиуса балетмейстер развернул пластический вариант «театра жестокости». Раскованная фантазия хорео-

рафа и эффектное исполнение вызвали бурную реакцию зрителей.

А вот рок-балет Василия Махрина «Эротические сны» (музыка Алексева) был принят сдержанно, несмотря на интригующую тему. Автор слишком увлекся сугубо зрелищными задачами, забыв о логике и содержательности балетного действия. Изобретательно скомпонированные группы и всевозможные «телосочетания», сменявшие друг друга на протяжении двадцати минут, это еще не спектакль, а скорее пластические зарисовки, которые потребуют продуманной драматургической разработки.

На фестивале был предоставлен и так называемый «развлекательный» жанр. Среди ансамблей варьете уверенно лидировала группа балетмейстера Владимира Павловича, выделявшаяся и крепким профессионализмом, и точным ощущением специфики жанра, чего явно не доставало другим группам, правда, еще совсем молодым, впервые выступавшим на столь ответственной площадке.

Многого стоит и успех двух любительских коллективов — «Контрасты» Дворца культуры работников связи и Ансамбля эстрадного танца Дворца культуры имени Ленсовета, вновь, как и в прошлом году, оказавшихся в числе победителей. Стабильный творческий тонус этих коллективов — результат серьезной, без скидок на любительство, работы балетмейстеров Олега Игнатъева и Владимира Катаева и столь же серьезного и кропотливого труда педагогов-репетиторов Юлии Серебряковой и Маргариты Суховой.

В дни фестиваля состоялась и первая встреча зрителей с артистами недавно созданного в Ленинграде фонда имени Л. В. Якобсона (филиал Международного фонда) — общественной организации, призванной сохранять и пропагандировать творческое наследие выдающегося хореографа. Шедевры Якобсона — «Романтический па де катр», «Миотавр и Нимфа», «Экстаз» — не потускнели в исполнении юных и опытных танцовщиков ленинградских театров, хотя говорить о художественном совершенстве дебюта еще рановато. Одним из стимулов для дальнейшей работы и должен стать переходящий приз имени Леонида Якобсона, врученный артистам Фонда.

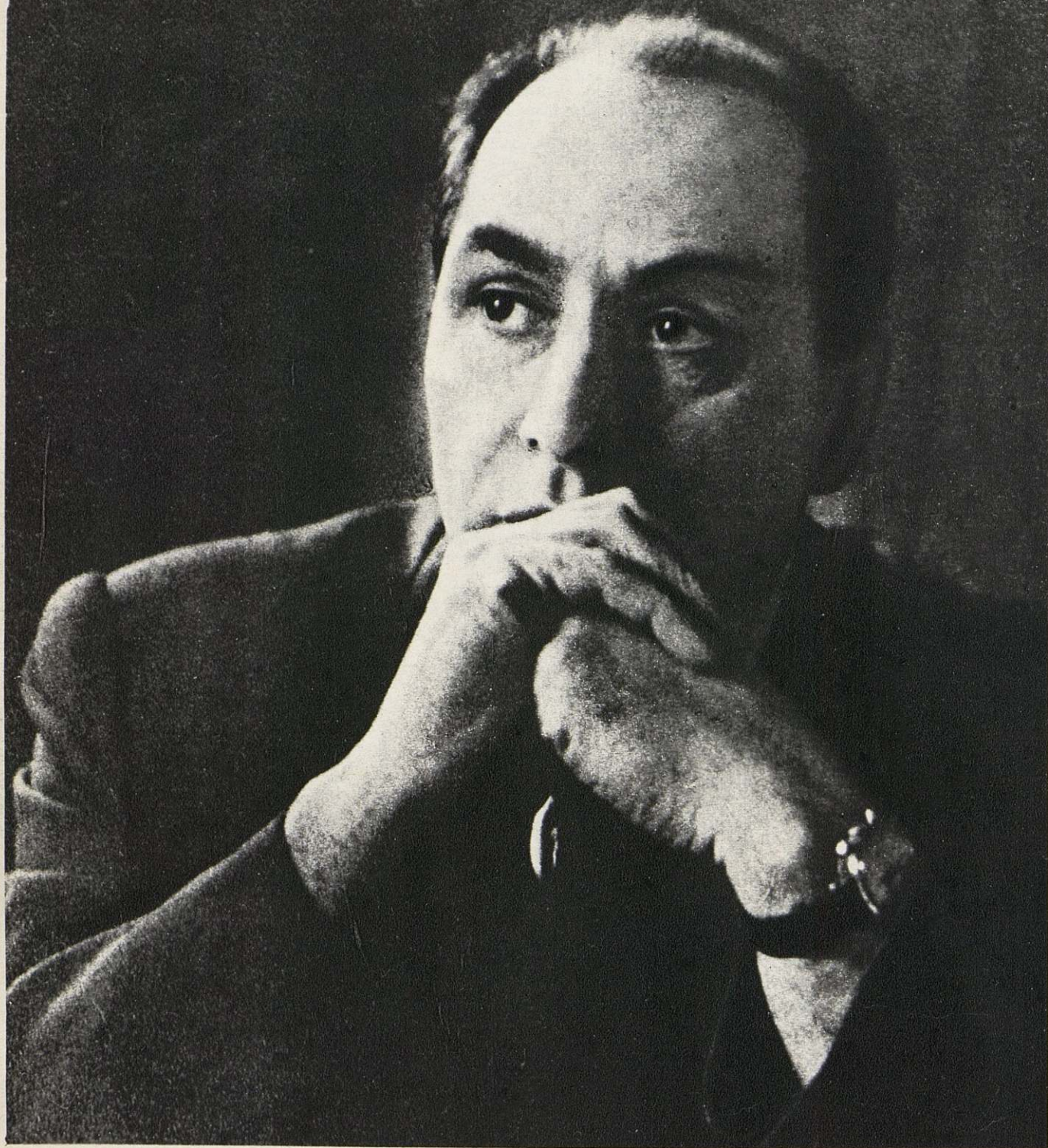
Ценным дополнением к конкурсной программе явилось выступление почетных гостей фестиваля — Галины Мезенцевой, Андрииса Лиепе, Паолы Каталани и Альфонсо Паганини.

Рамки рецензии не позволяют рассказать обо всем, что было на фестивале, но если сформулировать его основной итог, то им будет твердое убеждение организаторов праздника, его участников и подавляющего большинства зрителей в актуальности начинания.

Фестиваль должен жить, и подготовка к следующему уже началась. Учитывая критические замечания и рекомендации, оргкомитет совместно с представителями городского управления культуры разрабатывает программу и основные положения Ленинградского фестиваля современного танцевального искусства, с которыми смогут заблаговременно познакомиться будущие участники.



**И. КИРСАНОВА  
и Ю. ПЕТУХОВ  
исполняют  
хореографическую  
миниатюру  
«Иллюзия»  
/творческая  
мастерская  
Ленинградского  
театра оперы  
и балета имени  
М. П. Мусоргского/**



# Поздравляем

с юбилеем ИГОРЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА МОИСЕЕВА,  
выдающегося мастера советской хореографии, Героя Социалистического Труда,  
лауреата Ленинской и Государственных премий СССР, народного артиста СССР.



Сцена из балета  
«Ночь на Лысой горе».

Более полувека назад Игорь Александрович Моисеев создал прославленный ныне во всем мире Государственный академический ансамбль народного танца СССР и столько же лет бесменно руководит им, удивляя зрителей молодостью, оригинальностью, масштабом своего яркого таланта хореографа. Сочиненные им произведения обогатили сокровищницу советского танцевального искусства. Фоторепортаж Д. Куликова знакомит читателей с фрагментами из постановок Игоря Моисеева разных лет.



Артистки ансамбля  
исполняют молдавский танец.



Сцена из миниатюры  
«Вечер в таверне».



# НОВЫЕ ТРУППЫ:

расцвет или разрушение?

Вопросы, которые возникают у зрителей, когда они смотрят на спектакли новых трупп, — это вопросы о будущем искусства. Вопросы, которые возникают у зрителей, когда они смотрят на спектакли новых трупп, — это вопросы о будущем искусства. Вопросы, которые возникают у зрителей, когда они смотрят на спектакли новых трупп, — это вопросы о будущем искусства.

# НОВЫЕ ТРУППЫ:

расцвет или разрушение?

**Новые труппы: что они несут советскому балету — расцвет или разрушение? Известие о том, что у нас в стране родилась еще одна балетная труппа, теперь уже никого не удивляет. Это явление, похоже, стало велением времени. Поэтому вопросы задаются совсем иные — теперь уже или чисто коммерческие, или чисто бытовые: «Кто дает деньги? Какие ставки? Откуда набрали артистов? Какой из академических коллективов сегодня лишился на этот раз своих перспективных солистов?» Процесс образования новых хореографических трупп обретает все большую динамичность. И настало время выяснить, что же он несет советскому балетному театру — расцвет или разрушение. Давайте попробуем в этой проблеме разобраться.**

«Это замечательно, что рождаются новые хореографические коллективы, — считает Валерий Кикта, создатель творческого объединения композиторов и балетмейстеров Москвы «Содружество». — Причина возникновения театров-студий — творческая неудовлетворенность, неуспокоенность балетмейстеров и артистов балета. Ни для кого не секрет, как трудно «пробиться» молодому постановщику в академическом театре. А я считаю — если им есть что сказать, пусть скажут.

Не раз приходилось слышать: «Ну вот, еще одна труппа. Зачем?» Думаю, некорректна сама постановка вопроса, важно другое — с чем приходит новый коллектив?

Не стоит выстраивать искусственную альтернативу: или академический театр, или театр-студия. Процесс появления новых трупп — процесс, далеко не однозначный. Происходит «размывание» академического балетного театра, академической хореографической культуры. Снижается, и об этом нельзя не сожалеть, общий художественный уровень этих коллективов. А новые ансамбли, случается, выходят на публику творчески недостаточно подготовленными. Программы, которые они демонстрируют, порой весьма компромиссны: многое списывается на «студийность».

ВАЛЕРИЙ КИКТА:

## «ЕСЛИ ЕСТЬ ЧТО СКАЗАТЬ, ПУСТЬ СКАЖУТ»

Но не будем слишком строго судить их. Пройдет какое-то время, коллектив «отстоится», сформирует свой репертуар, тогда уже можно будет увидеть, что удалось, а что осталось только в замыслах. Создание новых коллективов расширяет возможности общения композитора с аудиторией, дает возможность пластически интерпретировать современную музыку. Сколько музыки написано только московскими композиторами для балетного театра, и сколько еще камерных, симфонических сочинений, которые можно было бы использовать как основу хореографического представления.

Приходится сожалеть, что из-за нашей бедности все студийные труппы вынуждены выступать под фонограмму, которая нередко оказывается весьма некачественной. И мы, конечно, мечтаем о возвращении к чистой воде, к чистому воздуху и... к чистому звуку. Беспokoит коммерциализация нашего искусства. Все на продажу!

Конечно, путь творческих компромиссов неприемлем. Трудно согласиться с тем, что некоторые «новоиспеченные» балетные труппы пытаются создать себе авторитет, показывая урезанные, усеченные, до предела купированные произведения классического наследия. Оригинальных же, истинно самобытных сочинений появляется крайне мало. Но будем оптимистами! Воспримем все негативное как «болезни роста». Ведь главное — появились неограниченные возможности для реализации творческих планов».

мирования труппы, ее становления и зарубежной деятельности. Наша репетиционная база находится в Москве. Под таким именем мы стали известны на Западе.

Я решил сделать классическую труппу для тех артистов, которые считают классику основой своего творчества, потому что

ты понимают, что в такой системе работы они не выживут, они сами уходят. Звезды у нас есть, но при этом все артисты исполняют все роли (соло, ансамбль, кордебалет, миманс).

Наша труппа существует на жесткой договорной системе. С актерами заключается контракт на год, в котором оговаривается

## «УЙТИ ИЗ СИСТЕМЫ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРОВ»

ВИКТОР СМИРНОВ-ГОЛОВАНОВ:

Я много лет отдал государственному театру, боролся за него, пытался его реформировать, искал пути к оздоровлению разложившейся, с моей точки зрения, системы. В результате я пришел к выводу, что следует просто уйти из системы государственного театра и создать свою труппу, в которой можно реализовать собственные художественные принципы. Название созданного мною коллектива «Moscow city Ballet», или «Московский городской балет», сложилось в процессе фор-

в Советском Союзе артисты балета получают классическое образование. Репертуар театра — это классика и неоклассика.

Наша труппа состоит из 57 человек основного состава (35 женщин и 22 мужчин) и примерно 10 человек так называемой «буферной зоны», где артисты проходят адаптацию, прежде чем начинают танцевать в основной труппе. Система выдвижения строится по принципу — танцуй лучше, чем другие. И если арти-

принцип работы коллектива. Выпускники хореографического училища подписывают договор на три года. Педагогический состав я собирал из своих единомышленников, поручив это ответственное дело молодым. Л. Нерубашенко долгое время занималась у Юлия Иосифовича Плахта, записывала его классы и оказалась хранителем его традиций. Ведущая солистка А. Мангушева активно занимается репетиторской работой. А. Воротников да-



## «ПОЯВИЛИСЬ ВОЗМОЖНОСТИ ДЛЯ САМОВЫРАЖЕНИЯ»

СЕРГЕЙ РАДЧЕНКО:

Новый театр-студия «Московский Фестиваль-балет», созданный в конце 1989 года, уже известен столичным зрителям своими спектаклями и участием в благотворительных концертах, прошедших под эгидой ассоциации «Милосердие и культура». О задачах, проблемах и перспективах рассказывает художественный руководитель коллектива, в прошлом — солист Большого театра СССР, Сергей Радченко.

— Как возник «Фестиваль-балет»?

— Главное действующее лицо в этой истории — Марис Лиена. Он набирал труппу для своего театра и попросил меня помочь ему, поскольку, будучи председателем профкома Большого театра СССР, я имел определенные организационные навыки. Когда Мариса Эдуардовича не стало, артисты, приехавшие из разных городов страны, оказались «бесхозными». Пришлось взяться за дело, засучив рукава. Я нашел ответственных людей, прежде всего — компетентного директора и продюсера Владимира Согомоняна, нашел спонсоров, деньги; и работа закипела. Мы хотели дать новому коллективу имя Мариса Лиены, но его родственники не согласились. Тогда возникло название «Фести-

Солистка труппы «Фестиваль-балет» Елена РАДЧЕНКО.

Фото Д. Куликова



ет мужские классы. Исполнительскую культуру Большого театра СССР прививают репетиторы А. Богуславская, А. Лавренко и В. Кокарев.

У нас есть долгосрочное соглашение с Государственным оркестром кинематографии. Он записывает фонограммы для наших спектаклей или выезжает с нами на гастроли.

Театр формировался на классическом репертуаре, и мы начали с балета «Лебединое озеро». Это достаточно синтетический спектакль по хореографии, и я сделал завершающую редакцию, где постарался использовать порядок номеров по клавиру П. Чайковского и сохранить хореографию А. Горского (полонез я сделал заново), «Лебединая» картина (второй акт) — в хореографии Л. Иванова. В ней занято 18 артисток кордебалета и две четверки больших и маленьких лебедей. Третий и четвертый акты поставлены мной и Натальей Рыженко, кроме па де де третьего акта: адажио здесь идет в хореографии М. Петипа, вариации — Ю. Григоровича.

Я сделал свою редакцию «Дон Кихота» в двух актах, в которой стремился максимально сохранить хореографию, стиль, атмосферу спектакля Большого театра. Все основные номера сохранены, ушли мизансцены, длинные переходы, драматургия дворцового акта. Действие происходит на площади. В первый

Сцена из спектакля «Дон Кихот» /«Московский городской балет»/

Фото Д. Куликова

акт после мениэта включена сцена «Сон». Спектакль сделан только на русском материале, хотя использованы поиски зарубежных коллег. Композиция балета «Спящая красавица» сведена к одному акту. Как показала практика зарубежных гастролей, целиком спектакль не имеет успеха у публики, за исключением, пожалуй, постановок Кировского театра.

В репертуаре труппы «Кармен-сюита» (во второй редакции А. Алонсо), одноактная версия балета «Любовь и смерть Анны Карениной» (на музыку Р. Шедрина), увертюра к фантазии П. Чайковского «Ромео и Джульетта».

Есть в программе дивертисмент. Завершена работа над постановкой «Жизели» в редакции Л. Лавровского. Сейчас я готовлю новую редакцию балета «Война и мир» на музыку В. Овчинникова в двух актах, а в 1991 году собираюсь ставить «Щелкунчик».

У нас прошли гастроли в Южной Корее, на Кипре, в Египте и в Израиле. С Каирской оперой заключено долгосрочное соглашение на три года. Спектак-



ли «Война и мир» и «Жизель» делались по их заказу. Заключен контракт с крупной фирмой «Талит Продакшн», которая будет представлять интересы коллектива в течение двух лет. На нашу рекламу за рубежом вкладываются деньги, и это говорит о том, что качество спектаклей достаточно высокое. Мы хозрасчетная труппа и работаем на свободном рынке. За нашей спиной нет Министерства культуры или марки Большого театра. Приезжают импресарио и нас приглашают на гастроли. Мы показываем жи-

вой театр, что отмечалось зарубежной прессой.

Что касается выступлений в Советском Союзе, то работа здесь для хозрасчетного театра убыточна. Так могут работать коллективы, которым государство доплачивает за их существование. Мы будем работать в Союзе, но когда заработаем достаточное количество денег. Нам очень хочется выступить в Москве, на хороших площадках, поделиться своими успехами. Но мы не можем это делать себе в убыток.

валь-балет». Известная английская труппа с таким названием переименована в Национальный балет, так что мы никого не дублируем.

— Что побудило вас уйти из Большого театра и возглавить собственную труппу?

— Неудовлетворенность состоянием дел в Большом театре и протест против такого состояния.

— Как вы думаете, с чем связано появление в последнее время большого количества «малых» балетных коллективов?

— Маленькие труппы сейчас находятся порой в более выгодном положении: в каком-то смысле у них больше перспектив по сравнению с крупными академическими театрами, как это ни парадоксально звучит. «Малые» труппы в сравнении с академическими гораздо свободнее в выборе репертуара, они могут брать любой, — самый разнообразный — материал, который сочтут нужным. И для заграничных гастролей мобильные коллективы предпочтительнее, поскольку многочисленным театрам пригласить в состоянии только очень крупные импресарио. Поэтому в поле зрения их младших коллег все чаще попадают «малые» театры.

Организовать свою труппу стало реальным, появились возможности для самовыражения с помощью спонсоров, финансирующих дело. Спонсорские организации — это, в основном, совместные предприятия, нуждающиеся в рекламе. Балет, как они прекрасно понимают, — это тот вид искусства, который даст им рекламу не только внутри страны, но и за ее пределами. Спонсор труппы — советско-финское полиграфическое предприятие «ИКБА». Наши спонсоры прекрасно к нам относятся, дают значительные суммы, что позволяет нам существовать во всяком случае безбедно.

— Что из себя представляет труппа «Фестиваль-балет», какие творческие принципы положены в ее основу, каковы ее стремления?

— В труппе восемнадцать балерин и восемь танцовщиков из разных городов страны. Есть москвичи и ленинградцы, но их немного. Наши артисты, в основном, молодые. Они были «не у дел» в других коллективах, не сумели хорошо устроиться, годами ничего не танцевали. Премьеров мы пока приглашаем «со стороны» — с нами выступают Ирина Пяткина, Ольга Старикова, Виктор Барыкин из Большого, Маргарита Левина и Валерий Лантрова из Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Айвар Лейманис из Национальной оперы Риги. Надеемся, что со временем у нас появятся свои ведущие солисты. Уже сейчас буквально на глазах происходит интенсивный твор-

ческий рост исполнителей, чему способствовала кропотливая работа педагогов. Недавно из Большого театра в нашу труппу перешли Ольга Александрова, Майя Федченко, Юрий Ромашко. Есть планы сотрудничества с Галиной Мезенцевой, Виктором Федорченко...

Что касается репертуара, то, на мой взгляд, в нашем балете нет такого нового, чем бы мы могли поразить Запад. Советский балет безнадежно отстал. И в этой ситуации мы обязаны хотя бы сохранить классику, интерес к которой в мире по-прежнему огромен. Представителем классического направления является «Фестиваль-балет».

Мы подготовили программу, куда вошли второй акт «Жизели», гран па из «Дон Кихота», па де де из балета «Фестиваль цветов в Дженцано», па д'аксьон из «Баядерки» в постановке Вахтанга Чабукиани и другие номера. Подготовили спектакль «Кармен-сюита», согласие на постановку которого мы получили от Альберто Алонсо и Майи Плисецкой. Хотелось бы, чтобы в каждой нашей программе одно отделение составляла «белая» классика. Чистота — и еще раз чистота исполнения — к этому мы стремимся.

В деятельности труппы значительное место займет восстановление наследия выдающихся советских хореографов Касьяна Голейзовского и Леонида Яковсона, других произведений из «золотого фонда» советского балета. С нами сотрудничают также балетмейстеры Владимир Хинганский и Виктор Харченко. Предполагает осуществить у нас свои постановки и Владимир Васильев. Какие именно — говорить пока рано.

Главное для нас — возрождение классического балета, подготовка высокопрофессиональных кадров танцовщиков, а не зарубежные поездки.

— Но и в деятельности вашей труппы зарубежные турне, очевидно, займут важное место?

— Заграничные поездки просто необходимы для поддержания жизнеспособности коллектива. Мы заработаем валюту с тем, чтобы отдать ее своим спонсорам. Иначе мы не сможем существовать. А в нашей стране мы ничего не сможем заработать. Одна аренда сценических площадок стоит огромных денег. Заплатить аренду и не набрав 70% зрителей — а это очень высокий показатель — мы рискуем не свести концы с концами. У нас много говорится о культуре, но, с другой стороны, финансовые органы твердят, что культура должна приносить доход. Кого же слушать? Если все строить на получении дохода, никакой культуры не будет. Сложность нашего положения еще и в том, что мы находимся под дамочьим мечом каких-то новых постановлений, которые могут разрушить нашу связь со спонсорами. А без денег коллектив работать не может. Без выездов за рубеж ничего не получится.

## «ИМЕТЬ НА АФИШЕ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО ОРИГИНАЛЬНЫЕ НАЗВАНИЯ»

ВИКТОР ШКИЛЬКО:

Московский театр современного балета — один из многочисленных хореографических коллективов, возникших за последнее время в столице. О причинах возникновения, замыслах и перспективах нового ансамбля рассказывает его художественный руководитель, балетмейстер Виктор Шкилько.

«Наш театр был задуман как авторский театр, — говорит хореограф. — У меня есть конкретные репертуарные предложения на следующие пять лет. Он должен иметь на афише исключительно оригинальные названия, свое лицо, а не заниматься «реанимацией» классических произведений или их фрагментов, как делают многие наши нынешние конкуренты.

Кроме спектакля «Прости, народ православный!» на музыку Р. Щедрина, я поставил уже «Ведьму» на музыку М. Мусоргского. Работаю над музыкальным материалом С. Губайдулиной к балету «Чингисхан». В перспективе — постановки балета Ю. Саульского по пьесе Лопе де Вега, балетов под «рабочим» названием «Изгой»: о судьбе наших великих соотечественников Н. Макаровой, М. Барышникова... Привлекают некоторые сюжеты С. Моза, литературное наследие Н. Гоголя. Специально приглашать других постановщиков не будем, но всегда рады интересным творческим предложениям, если они отвечают кредо нашего коллектива».

— Есть идеи, планы на будущее... Но как реально формируется ваш коллектив? Кто его спонсоры, какова его материально-техническая база?

«Нашими спонсорами стали совместное советско-польско-шведское предприятие «Интерпрогресс» и фирма «Артекс» при нем, генеральным директором которой и был наш основатель Е. Волков. Они финансируют нас. Пока что это с их стороны меценатство. В перспективе — показ нашего оригинального репертуара как в стране, так и за рубежом, валютные поступления. Ведь западный зритель почти не знает нашу современную хореографию».

— Какова система отбора при поступлении в ваш коллектив? Критерии отбора — была ли конкуренция? Откуда пришли к вам артисты? С какими проблемами вы столкнулись в чисто творческом плане?

На эти и последующие вопросы отвечает «танцующий» директор балетной труппы А. Духовский:

«Нам нужны были люди с опытом работы в театре. Отбирали мы артистов по конкурсу. Смотрели на уроке, во время репетиционного процесса. Особое внимание обращали на то, как они осваивают неизвестный хореографический материал, как развито у них образ-

## «ОПИРАЯСЬ НА ТРАДИЦИИ РУССКОГО ФОЛЬКЛора»

АЛЕКСЕЙ БАДРАК:

Этот коллектив избрал путь, быть может, более сложный для себя, но зато самостоятельный. Первые выступления новой труппы прошли на сцене Концертного зала Олимпийской деревни. Спонсор Камерного балета России «Действо» — кооператив «Танец», занимающийся производством балетной обуви.

О целях и задачах этого балетного организма рассказывает его руководитель балетмейстер Алексей Бадрак:

— Прежде всего хотелось реализовать свои художественные идеи и получить ту свободу творчества, без которой вообще немислимо искусство. Решение создать новый коллектив заставило меня искать спонсора, и я нашел его в лице Николая Юрьевича Гришко — директора фирмы «Танец». У нашего театра есть своя специфика.

— В чем она заключается? Какова художественная концепция вашего театра?

— Думаю, что без нравственного начала нет искусства. С уходом из нашей жизни народных обрядов, обычаев, ритуалов мы теряем свои генетические корни, утрачиваем исконную русскую культуру. Поэтому цель нашего театра — создание оригинальных хореографических произведений, опирающихся на традиции русского фольклора. В одних спектаклях, таких как «Свадебка» И. Стравинского, фольклор присутствует почти в цитатной форме, в других, как «Метель» на музыку Г. Свиридова, он влияет на форму балета и его язык. Но это, конечно, не значит, что мы замыкаемся только на фольклорном материале. Не случайно наш театр называется «Действо» и те, чьи творческие идеи и замыслы будут отвечать этому определению, всегда найдут в нашем коллективе своего сторонника.

— Собираетесь ли вы привлекать к работе с труппой других балетмейстеров?

— Конечно. Надеюсь, что скоро у нас начнет работу над новым балетом Эдвальд Смирнов. Мечтаю о сотрудничестве с Леонидом Лебедевым — моим учителем, замечательным человеком и не менее замечательным хореографом.

— Каков состав труппы?

— В настоящее время в ней работает шестнадцать человек. Думаю, двадцать артистов — вполне достаточно для нашего театра. С нами сотрудничают на контрактных условиях солисты Большого театра СССР и Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

— Каковы ваши отношения со спонсором?

— Во-первых, я просто по-человечески благодарен Николаю Юрьевичу Гришко за то, что он поверил в меня как в балетмейстера. А наши отношения — они разные, содержать балет — дело не простое. Но планов много, и хотелось бы, чтобы они осуществились.

Т. ТРАНКВЕЛИЦКАЯ, Г. ТАРАНДА и В. ЛАНТРАТОВ в балете «Метель» / «Камерный балет России — Действо» /.





ное мышление. Но больше всего нас интересовала их преданность творчеству, идее создания оригинального репертуара.

Нашим артистам от 22 до 35 лет. Они — выпускники хореографических училищ Москвы, Ленинграда, Перми, Киева, Саратова. Все работают исключительно на договорной основе. Немосквичам мы снимаем жилплощадь. Ставки наших артистов — триста рублей минимальная, максимальная — шестьсот рублей в месяц, в зависимости от занятости, трудности исполняемых партий, качества исполнения. Каждый из наших двадцати танцовщиков при хорошей работе и творческой отдаче может рассчитывать и на особое материальное поощрение. Он обязан танцевать как сольные, так и кордебалетные партии».

— С какими сложностями вы столкнулись при создании нового коллектива, при выпуске вашего премьерного спектакля? — снова обращаемся мы к В. Шкилько.

«Наша премьера «Прости, народ православный!» обошлась коллективу в 75 000 рублей — это достаточно большая сумма даже для академического театра. Еще нет собственной аппаратуры, пластикового покрытия для пола, хотя бы «черной одежды» сцены. Мы в стадии организации. Нам еще многого недостает. Но самая большая наша проблема — кадры, их подготовка. На мой взгляд, школа ныне отстает от требований современного балетного театра».

А сейчас несколько слов о реализации замыслов на сцене. Недаром народная поговорка гласит: «первый блин комом». Несмотря на драматические события, сопутствующие премьере (серьезную травму получил исполнитель главной партии), были и объективные причины, снижающие ее художественный уровень. Не вдаваясь в подробный анализ увиденного, отмечу лишь основное. Восприятие, конечно же, мешало как недоработанное оформление спектакля, так и отсутствие настоящей световой партитуры. Пока трудно говорить и о профессиональной культуре или едином исполнительском стиле нового коллектива. И еще одно, быть может, самое важное. Безусловно, не только зарубежный, но и наш зритель плохо знает историю России. И едва ли он сможет разобраться не только в драматургии, но просто в сюжетных коллизиях хореографических сцен «смутного времени», кстати, изложенных на сцене порой достаточно бессвязно. И потому возникает мысль — под маркой национальной культуры мы пытаемся экспортировать далеко не эталонные произведения искусства в пресловутом стиле «а ля русс». А найдется ли понимающий покупатель? И не просчитается ли он, приняв историко-национальную мишуру за настоящее современное искусство России времен перестройки? Не все то золото, что блестит...

Наверное, рассказ о новой труппе был бы неполным, если обойти вниманием Николая Гришко — фигуру уже достаточно известную и популярную в балетном мире.

— Николай Юрьевич, почему вы решили организовать при «Танце» еще и театр?

— Поначалу были как бы две цели — реклама средствами театра торговой марки нашей фирмы и создание экспериментальной базы для проверки качества своей продукции. Кто как не профессиональный артист может сказать хороши ли балетные туфли, которые мы производим, или нет. Кроме того, это еще и возможность опробовать новые модели обуви. Собственно, для этих целей мы и взяли заботу о новой труппе. Но прошло совсем немного времени, и мы поняли, что в особой рекламе фирма не нуждается, так же как и в столь дорогостоящей экспериментальной базе, как содержание театра. И тут в действие вступил какой-то, едва ли объяснимый с «практичной» точки зрения механизм. Мы увидели «Свадебку» и «Метель». И решили: театру быть!

— Вы оказались единомышленниками в искусстве с Алексеем Бадраком?

— Да, наши взгляды на театр и его назначение полностью совпадают. Близки мне и идеи Бадрака о создании коллектива с глубокими национальными корнями.

— Каково ваше участие в жизни театра, кроме того, что вы, как я знаю, оплачиваете шестьдесят процентов стоимости квартир для иногородних артистов, высоки оклады в труппе...

— Да, все так, но мы в дела театра не вмешиваемся. Проблемы репертуара, приглашения хореографов и артистов — дело балетмейстера. Правда, как показала практика, были случаи, когда надо было и вмешаться. К сожалению, мы это сделали достаточно поздно. Проблема эта остра и сегодня. Театру необходима профессиональная административная группа. Хореограф не должен заниматься делами директора или администратора, у него — другая профессия.

— Какие сложности в настоящий момент вы испытываете как спонсор?

— В настоящее время наше производство проходит этап расширения, что требует больших капиталовложений. Но отказываться от нашего детища мы не собираемся ни при каких обстоятельствах. Мы нужны коллективу, а коллектив нужен нам.

— Ваши связи с балетным миром постоянно укрепляются, что вы придумали нового в этом плане?

— Сейчас обсуждается вопрос о возможности учреждения нашей фирмой именных стипендий для учащихся хореографических училищ. Есть еще кое-какие интересные задумки, но, главное, хочу, чтобы наш театр плодотворно работал, а союз был крепким и творческим. У труппы Бадрака, я уверен, большие возможности, и хотелось бы, чтобы наши идеи воплотились в жизнь.

Афиша Московского художественного балета.



## «БЫТЬ ПОНЯТЫМИ ШИРОКОЙ АУДИТОРИЕЙ!»

ЮРИЙ ПУЗАКОВ:

«Московский художественный балет» — не только название, но и программа нового коллектива. Его руководитель и главный балетмейстер Юрий Пузаков так расшифровал их: возрождение традиций Московского художественного театра на балетной сцене. Позиция достойная: взвешенный традиционализм предпочитается самоцельному авангардизму. Юрий Пузаков — в прошлом солист Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, выпускник балетмейстерского отделения Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, дипломант Всесоюзного конкурса балетмейстеров. Он поставил три одноактных балета в театре «Ванemuйне» в Тарту, работал как хореограф в Венгрии. В репертуаре возглавляемого им нового коллектива (он существует с апреля 1990 года) — три одноактных балета: «Монтечки и Капулетти» на музыку П. Чайковского, «Из жизни игрушек» А. Матисена и «Птицы» на музыку С. Губайдулиной. Подготовлена также концертная программа, куда вошли миниатюры, поставленные В. Бурмейстером и восстановленные Ю. Пузаковым, — «Пленница» (на музыку А. Хачатуряна), «Лунная соната» (на музыку Л. Бетховена), а также па де де из «Арлекинад» Р. Дриго, «Гопак» в постановке Р. Захарова, Вальс из фоккинской «Шопенианы» и два номера, сочиненные Пузаковым, — дуэт на музыку Э. Вила Лобоса и эксцентричный эстрадный номер «Два друга, штаны и подруга» на музыку современных авторов.

Театр готовит к выпуску балет Валерия Кикты «Фрески Софии Киевской». В репертуарных планах труппы — «Собачье сердце» на музыку Д. Шостаковича (по мотивам повести М. Булгакова), «Евгений Онегин» на музыку С. Прокофьева, балет для детей «Новые приключения доктора Айболита» (музыка П. Изотова).

Юрий Пузаков рассказывает о коллективе следующее: «Мне хочется создать коллектив со своим лицом и оригинальным репертуаром. Не боюсь показаться консерватором, ратую за сюжетный балет. Спектакль должен быть понятен зрителю, понятен и интересен. Сейчас, как мне кажется, балет пошел по пути создания элитарного зрелища и утратил интерес широкого демократического зрителя.

Мы хотим сохранить прежде всего мини-шедевры, созданные В. Бурмейстером для конкретного исполнителя, постановки других хореографов.

Я отнюдь не стремлюсь узурпировать художественную «власть» в нашем молодом театре, с удовольствием принимаю сочинения других авторов.

Задачу нашего коллектива я вижу в том, чтобы в какой-то мере вернуться к старому доброму времени, к тем традициям, с которых все начиналось, к «танцующему актеру»: А. Островский говорил, что репертуар определяет актер, и я абсолютно с ним согласен.

Итак, мы хотим в своей деятельности ориентироваться на сюжетный балет, на так называемого «среднего» зрителя, хотим быть понятыми широкой аудиторией. Как руководитель коллектива, я — за содержательность спектакля, имеющую ясную общечеловеческую ценность».



## «ЕСЛИ В КИРОВСКИЙ ПОПАСТЬ СЛОЖНО...»

АНДРЕЙ БОСОВ:

Когда к художественному руководству коллективом «Камерный балет Кировского театра» приступил артист прославленной труппы и выпускник балетмейстерского факультета Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского Андрей Босов, на его творческом счету уже были не только различные роли, исполненные на старейшей сцене, но и собственные постановки — хореографические миниатюры, одноактные балеты, гимнастическое шоу... Эти постановки, осуществленные А. Босовым с артистами Кировского театра, и смоделировали прообраз будущего «Камерного балета», реально сформировав идейно-художественную концепцию, на которой труппа ныне базируется как «юридический субъект».

Сегодня на Камерном балете, чья социальная полезность столь очевидна, сходятся интересы многих и многих. А потому, вполне вероятно, что, опираясь на поддержку главного балетмейстера Кировского театра Олега Виноградова (входящего в художественный совет Камерного балета), а также на организаторские способности своего директора Вячеслава Хомякова, этот или ему подобный творческий организм был бы создан так или иначе. Но, как это нередко случается в искусстве, в конкретном случае далеко не последнюю роль сыграл «созидательный импульс» А. Босова, сумевшего сконцентрировать вокруг себя единомышленников, придать им аккумуляющие идеи.

Любопытна структура и статус Камерного балета. Но прежде всего — о самом названии. Его определила специфика репертуара, форма общения со зрителем, а также то, что все программы идут под фонограмму. Они записываются на высококачественной аппаратуре Кировского театра, который, будучи одним из учредителей «антрепризы», предоставил свое имя для афиши, помогает прокатом костюмов, рекламой, репетиционными помещениями и т. д. Другой учредитель — Центр молодежной инициативы «Пульс» Октябрьского РК ВЛКСМ — решает финансово-юридические вопросы. В штате «Пульса» трое: кроме вышеупомянутых художественного руководителя и директора, — экономист. Сам Камерный балет отвечает за подготовительный процесс и сценические выступления и является предприятием коммерческим (чего абсолютно не следует опасаться, тем более осуждать). Артисты, репетиторы, балетмейстеры и обслуживающая бригада оплачиваются по условиям контрактов — годовых или разовых. И такая мобильность системы позволяет приглашать к сотрудничеству самых разных людей. Однако «ядро» коллектива определили наиболее активные — Ольга Лиховская, Маргарита Куллик, Марина Ковеленова, Ирина Ситникова, Марина Абдуллаева, Кирилл Мельников, Игорь Петров, Геннадий Бабанин... Всего около двадцати человек.

Программы Камерного балета, в которых видное место занимают западноевропейская, русская и советская классика, фрагменты из спектаклей и концертные миниатюры Ж. Перро, М. Тальони, М. Фокина, А. Долина, а также сочинения современных хореографов Ю. Григоровича, О. Виноградова, М. Божара, Р. Пети, Б. Эйфмана, Д. Брянцева, позволяют в какой-то степени утолить жажду сцены, всегда испытываемую молодыми начинающими артистами. Впрочем, подлинными художниками, независимо от своего положения в актерской иерархии, ощущают неизбывную потребность встречи со зрителем. Подтверждением тому — участие в программах Камерного балета Л. Кунаковой, Н. Большаковой, В. Ганибаловой, В. Гуляева... В числе ответственных репетиторов значатся имена видных мастеров Г. Комлевой и Н. Ковмира.

В планах Камерного балета создание монографических программ из произведений К. Голейзовского, Л. Якобсона, зреет идея постановки отделения характерного танца, то

есть возрождения сочинений, некогда осуществленных специально для Кировского театра.

Афиша каждого очередного концерта Камерного балета составляется исполнителями, свободными в этот вечер от спектакля и репетиций в театре. Но чаще выступления артистов приходится на понедельники — театральные выходные.

Сотрудничество с Камерным балетом раскрывает перед молодыми деятелями хореографии возможность испытать свои силы. Это своеобразное поле эксперимента, поиска, где артисты накапливают репертуар, «обкатывают» новые для себя партии, прежде чем выйти на театральные подмостки, наконец, ломают стереотипы своего амплуа. А балетмейстеры сценой проверяют замыслы, апробируют новые постановки. Не стоит забывать и о том, что хореографические сочинения, задуманные на определенных интерпретаторов и воплощенные в процессе сотворчества с ними, достигают наивысшего художественного результата.

В Выборгском Дворце культуры состоялись две новые премьеры. Одноактный балет «Картинки с выставки» на музыку М. Мусоргского поставил А. Босов, а студент балетмейстерского факультета Ленинградской консерватории Владимир Ка-

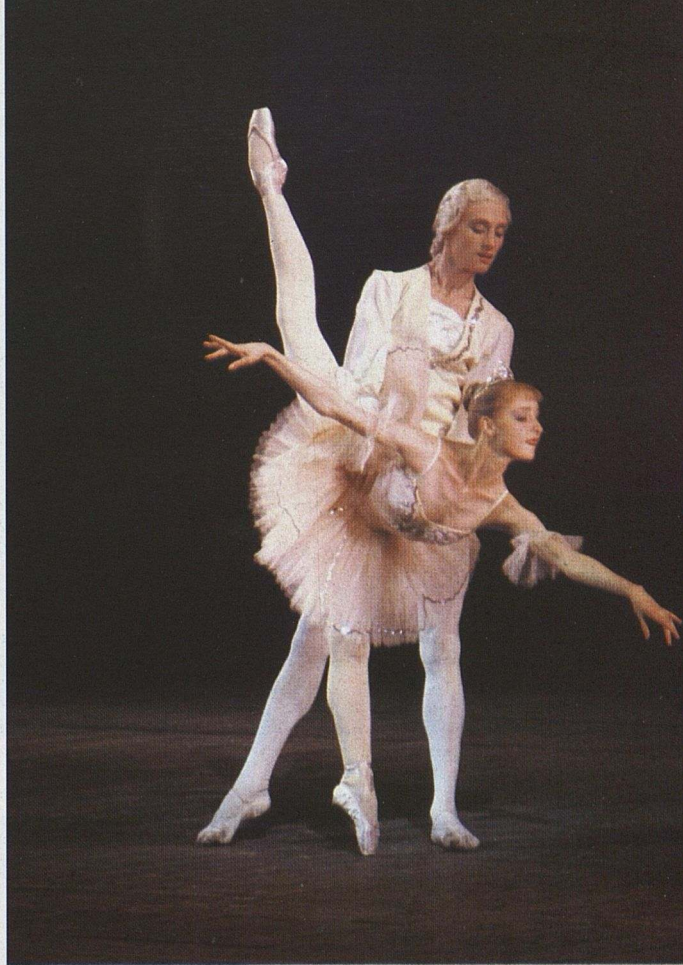
Е. ПАНКОВА и К. МЕЛЬНИКОВ в балете «Ромео и Джульетта» /«Камерный балет Кировского театра»/.



О. КОНОБЕЕВА и  
П. КОЛПАКОВ /Новосибирское  
хореографическое училище/.



И. КОЗИНЦЕВА и К. КУЗЯКИН  
/Пермское хореографическое  
училище/.



У. ЛОПАТКИНА и В. ОНОШКО  
/Ленинградское хореографи-  
ческое училище имени А. Я.  
Вагановой/.

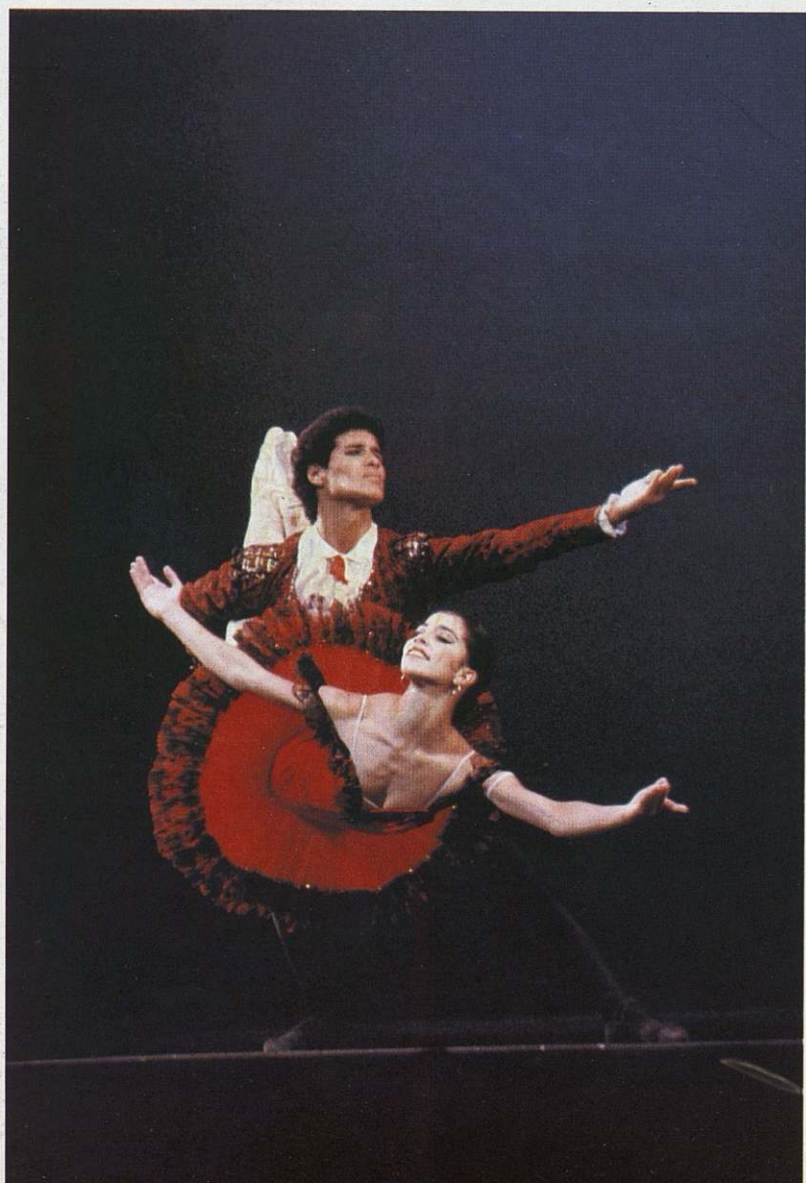


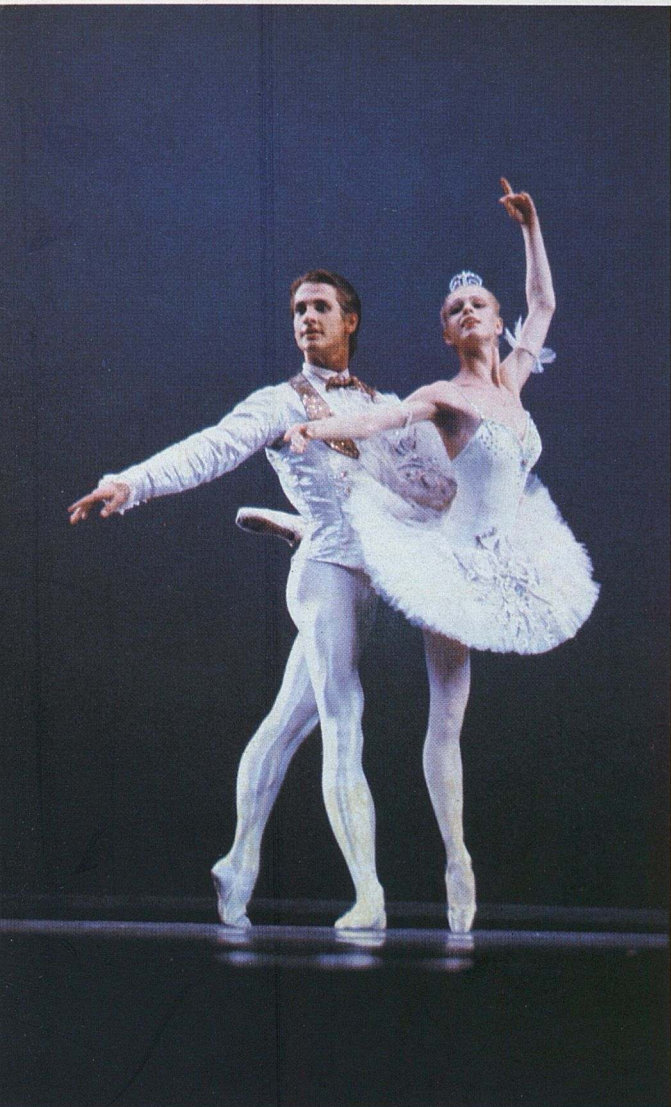
Марта БАТЛЕР, золотая медаль,  
и Марк Эрвин (США).



И. НИОРАДЗЕ, бронзовая медаль, и  
В. ДЖУЛУХАДЗЕ / Советский  
Союз/.

Лауреаты Международного  
конкурса в Джексоне.  
Хосе Мануэль КАРРЕНО, Гран  
при и Ана ЛЮБЕ /Куба/.



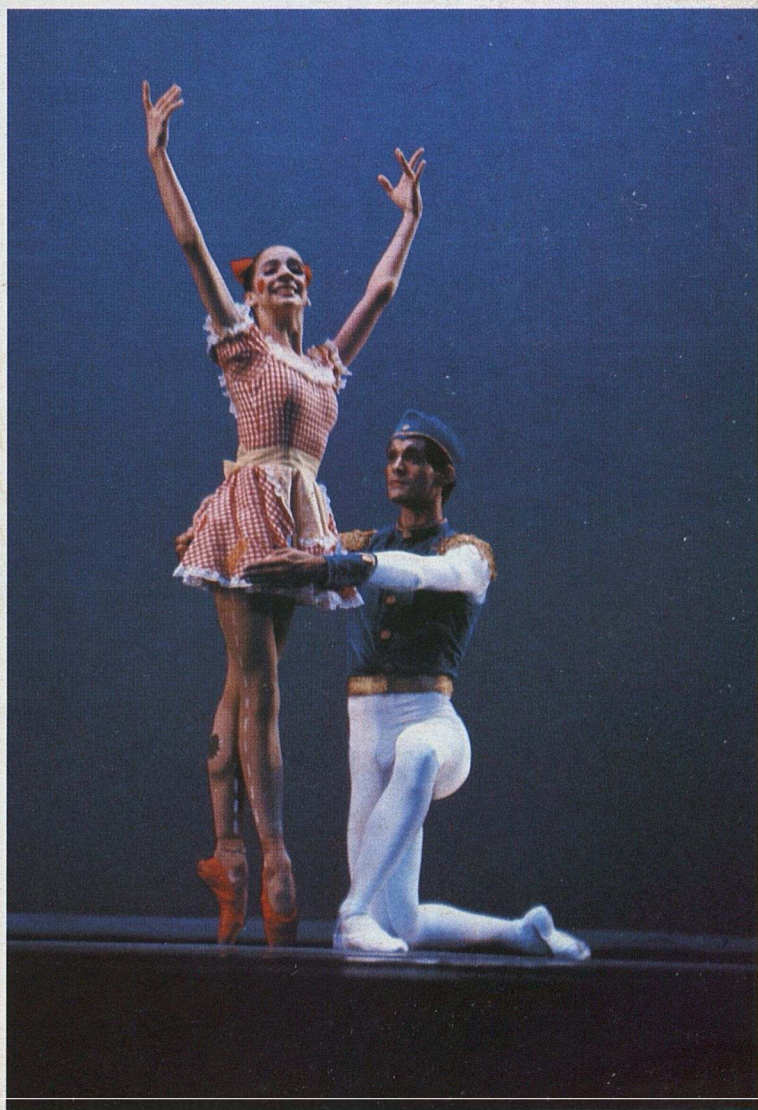


**Томас ЭДУР, бронзовая медаль,  
и Аге ОКС /Советский Союз/.**



**Ирина ДВОРОВЕНКО, серебряная  
медаль /Советский Союз/.**

**Диана ПЕРЕЗ, золотая медаль,  
и Карлос КАБРЕРА (США).**



Сцены из спектакля  
Ленинградского театра  
современного балета  
«Человеческие страсти»  
в постановке Б. ЭЙФМАНА.

Фото В. Барановского



релин представил свой балет «Театр Зеленой Дамы» («Геометрия Рока») на музыку В. Моцарта, Г. Генделя, И. Стравинского, Ю. Симакина. В этом сложном сочинении, выражающем отношение хореографа к древнегреческой трагедии, от исполнителей ролей Тесея (Д. Корнеев), Ипполита (И. Петров), Федры (Н. Большакова), Медуи (В. Гуляев), Антигоны (М. Ковеленова), Эдипа (К. Мельников) потребовались не только свободное владение техникой танца, высокое актерское мастерство, но и углубленность литературных познаний. Кстати, авторы постановок сами нередко принимают в них участие, например, В. Карелин создал образ Зеленой Дамы. Отмечая достоинство хореографии и положительно оценивая деятельность Камерного балета, русскоязычная американская газета «Уикенд-Weekend» указывала еще на одну задачу ансамбля — вернуть Кировскому театру «честь потерянной традиции быть источником авангардизма в русской хореографии».

Другой важнейший положительный фактор существования Камерного балета в том, что он позволяет ленинградской публике чаще встречаться с любимыми артистами. «Ведь не секрет, что попасть в Кировский театр достаточно сложно, — говорит А. Босов. — 40% билетов на каждый спектакль закупает Интурист, а гастрольные поездки порой отрывают нас от родного города чуть ли не на половину сезона. Так что времени просто катастрофически не хватает».

Камерный балет уже выступил перед рабочими Адмиралтейского объединения, студентами Института железнодорожного транспорта. Концерты прошли в гостинице «Пулковская», в помещении Музыкального театра Ленинградского консерватории... Идут переговоры о закреплении за Камерным балетом солидной сцены Дворца культуры имени Ленсовета.

Итак, Кировский театр дал Камерному балету свое авторитетнейшее имя. И лишь время покажет, сумеет ли развивающийся коллектив оправдать широкий авансированный жест.

## «МЫ СЧИТАЕМ СЕБЯ ДЕТИЩЕМ ПЕРЕСТРОЙКИ»

### ВАКИЛЬ УСМАНОВ:

Театр хореографии Вакиля Усманова — нечастый, но счастливый пример того, как мечты превращаются в жизнь. Лауреат всесоюзного и международного конкурсов, известный балетмейстер, работавший в Московском хореографическом училище, теперь имеет собственную труппу. Инициативный и предприимчивый, он создал авторский балетный театр. Группа танцовщиков-единомышленников, ставшая таковой отнюдь не по распоряжению «сверху», творческий энтузиазм и готовность идти на риск, отсутствие государственной дотации — вот его «исходные данные».

«Мы начинали практически на пустом месте, — говорит Вакиль Усманов. — Финансовой основы у будущего коллектива не было, хотя и возник он в недрах экспериментального музыкального театра при Союзе композиторов СССР в 1988 году. В дальнейшем при содействии наших спонсоров — фирм «Синко-Лейт» и «Контур», «Московской ассоциации искусств», объединения «Творческий эксперимент» Союзконцерта СССР — балетная труппа, возглавляемая мною, стала самостоятельной, обзавелась декорациями и костюмами, располагает творческой базой в спортивном зале «Кристалл», что в Лужниках.

Мы считаем себя детищем перестройки, которая позволила организовать свое дело. Сейчас это стало реальностью, а раньше было просто невозможно.

В труппе двадцать пять молодых артистов из Москвы, Ленинграда, Киева, Перми, Новосибирска, выпускников крупнейших хореографических училищ страны. В спектаклях принимают участие ведущие солисты других театров, лауреаты всесоюзных и международных конкурсов.

Московский пропийский театр не обеспечивает, однако, благодаря действующей договорной системе мы оплачиваем проживание иногородних солистов в Москве.

В нашем репертуаре — одноактные балеты «Желтый звук» А. Шнитке, «Бранденбургский концерт № 5, или Маркграф забавляется...» на музыку И.-С. Баха, «Ночи в садах Испании» на музыку К. Синка, П. Луна, И. Альбенниса, «Маленькие элегии» на музыку С. Рахманинова, Э. Вила Лобоса, Баха — А. Марчелло, а также дивертисмент, куда вошли разнообразные концертные номера.

Театр ставит своей целью развитие авангарда и продолжение традиций классического романтического балета. Пример поиска в сфере авангарда — «Желтый звук». Меня привлекла сложность философской проблематики произведения Шнитке, написанного по мотивам исследования Василия Кандинского «О Духовном в искусстве», вечные вопросы бытия и творчества, встающие перед художником во все времена. Воссоздавая образы и химеры, пронсящиеся перед не сумевшим реализовать себя Художником за несколько секунд до его смерти, мы пытаемся исследовать мир подсознания.

Если «Желтый звук» решен средствами современного хореографического языка, то «Бранденбургский концерт» ближе к традиционной классике. И образный мир здесь совершенно иной — мотивы представления придворных комедиантов, элементы иронии, легкого юмора. А «Ночи в садах Испании» — наша дань романтической фантазии и темпераментному испанскому танцу, являющемуся моей давней любовью.

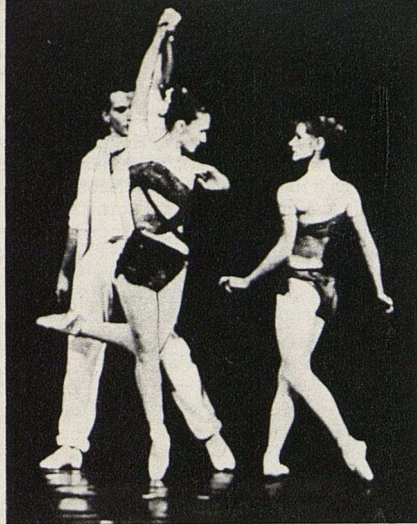
Как нам кажется, развитие «официального» хореографического искусства зашло в тупик. Может быть, нам удастся сделать хоть какой-нибудь шаг к выходу из него? Надеемся открыть что-то новое, и в своих поисках и раздумьях рассчитываем на внимание и поддержку профессиональной критики и всех, кто может нам помочь».

Можно только приветствовать рождение нового хореографического коллектива, идущего своим путем и ставящего перед собой вполне определенные задачи. Балетмейстеру удалось сплотить

вокруг себя интересных, перспективных танцовщиков. Исполнительский уровень труппы пока неоднороден. Различны и мотивы, приведшие артистов в коллектив: кого-то привлекло имя хореографа, кого-то, вероятно, заинтересовала гастрольная мобильность труппы, а кому-то не улыбнулась удача на академических подмостках. Но несомненно наличие общего вдохновляющего начала. Что же, помимо довольно высокой зарплаты, привлекает в театре Усманова? Очевидно, оригинальный репертуар, никого не копирующая афиша, возможность создать новое, желание работать, а также разрабатываемая энергия руководителя, способного обратиться в свою веру.

Творчество Вакиля Усманова вызывает разноречивые суждения. У него немало поклонников, как, впрочем, немало и людей, оценивающих хореографа по-другому. На наш взгляд, пожалуй, наибольшего художественного впечатления Усманов достигает в композициях, поставленных на одного исполнителя, своего рода пластических «блиц-портретах». Балетмейстер тонко чувствует артиста, способен вдохновиться его творческой природой и создать номер, неизменно встречающий живой прием зрительного зала. Так было, например, с Гедминасом Тарандой в композиции «Я помню тебя, Орlando», с Дмитрием Симкиным в миниатюре «Стамбул — 1920».

Работы хореографа обладают целым рядом достоинств: они эмоциональны, изобретательны в мизансценах, динамичны в психологических ракурсах, остры в деталях. Однако, как думается, далеко не все равноценно в созданиях Усманова. Нередко замысел постановки оказывается значительнее и глубже, нежели его сценическое воплощение. В частности, этим страдает «Желтый звук», где склонность хореографа к сюжетности и драматизации вступает в некий конфликт с абстрактной сутью творчества Кандинского и обобщенным характером музыки Шнитке. Огорчают порой и маловыразительные, трафаретные решения, и просчеты вкуса, допускаемые постановщиком. Но безусловно, что индивидуальность хореографа, осознание его творческого почерка, его поиски находят отклик и у исполнителей, и у зрителей.



Хореографическую композицию «Уличное танго» исполняют артисты театра-студии «Свободный балет».

Фото Д. Куликова

«Процессы, происходящие сегодня в балетном театре, во многом напоминают ситуацию, сложившуюся в после-революционные годы. И тогда возникло множество студий-театров, например, студии Голейзовского, Дункан, Мордкина, Форрегера. Академические театры оголились: многие артисты выехали за рубеж, многие перешли в студии. Театры были вынуждены искать новые пути, новые средства художественной выразительности, но академический балет вышел из кризиса обновленным, и хореографические студии не разрушили, а обогатили его», — таково мнение балетмейстера Виктора Харченко, художественного руководителя театра-студии «Free ballet» («Свободный балет»).

Виктор Харченко больше известен на Западе. Выпускник Московского хореографического училища, сравнительно недолго работавший в Большом театре СССР, он перешел на преподавательскую и постановочную работу. Как педагог классического танца и балетмейстер, В. Харченко работал в Антверпене, Гааге, Гейдельберге, в Западном Берлине, в театрах Польши.

ВИКТОР ХАРЧЕНКО:

## «РАЗВИВАТЬ КЛАССИКУ!»

Первая работа нового коллектива — балет «Уличное танго», поставленный В. Харченко на музыку Пьяцоллы. «Наш балет, — говорит балетмейстер, — это рассказ о современных проблемах города, о подчинении личности жестокой и бездуховной власти улицы. С точки зрения пластической лексики — новое для меня не самоцель, мне хочется развивать классику. Думаю, что соединение современной пластики и классики — это язык, интересный и понятный современному зрителю».

В планах театра-студии постановки балетов на классическую музыку и музыку современных композиторов. Идет работа над новым балетом, посвященном проблемам взаимоотношения личности и власти. Но не будем раскрывать планы постановщиков — балетмейстера Виктора Харченко и композитора Мурада Ахметова. Сегодня В. Харченко работает над балетом «Скифская сюита» на музыку С. Прокофьева.

Спонсор коллектива — Дягилевский центр и советско-американская

фирма «MIX». У театра-студии есть стабильная финансовая и репетиционная база. Коллектив работает во Дворце культуры города Зеленограда. У Зеленоградского исполкома большие планы по созданию в городе свободной экономической зоны и новой социальной инфраструктуры.

Практически коллектив в его сегодняшнем виде существует с сентября 1990 года. В труппе около двадцати человек, но труппа еще не сформирована до конца, на работу артисты балета приглашаются по контрактной системе.

Артисты театра-студии «Свободный балет» И. ЕЛИЗАРОВА и В. УТКИН исполняют миниатюру «Лунный свет».



Материалы готовили: Наталия ВОСКРЕСЕНСКАЯ, ОЛЬГА ГОРКИНА, Ирина ДЕШКОВА, Елена ЛИТВИНСКАЯ, Виолетта МАЙНИЦЕ, Александр МАКСОВ

## КОММЕНТАРИЙ РЕДАКЦИИ

Наверное, этот комментарий можно было бы озаглавить «Когда классика — предмет торговли».

Белые лебеди, холодные, inferнальные вилы, призрачные тени, таинственные дриады, их многочисленные «родственники» по балетной сцене — то есть все то, что составляет ныне красоту и гордость русского и мирового балета, стали активным предметом экспорта в ближние и дальние страны, причем, предпочтительно в дальние, поскольку там лучше платят в твердой валюте. Кто-то, возможно, и скажет: «Прекрасно! Есть спрос, надо воспользоваться и зарабатывать желанную и столь необходимую стране валюту». Наверное, в этом доля истины есть: ведь ныне экономика, как говорится, решает все, а новые мобильные коллективы не просят у государства денег — они финансируются спонсорами. И действительно — почему не радоваться, что, наконец, создана возможность для появления новых студийных коллективов, которые могут смело и решительно взяться за создание нового репертуара, позволят заявить о себе молодым хореографам. Странники этого движения проводят параллели с деятельностью коллективов двадцатых годов — К. Голейзовского, Г. Баланчивадзе и их менее знаменитых коллег, чья деятельность многим обогатила искусство современного балета. Поэтому давайте искать, экспериментировать, творить! Но, к сожалению, как показывает творческая практика этих коллективов и как свидетельствуют высказывания их руководителей, которые приведены выше, большинство из вновь созданных трупп нового не ищут (в лучшем случае, их балетмейстеры переносят в новые коллективы свои ранее поставленные балеты), а безжалостно эксплуатируют все то же классическое наследие. Это очень большая, но не единственная проблема, возникающая в связи с положительным

явлением — возникновением альтернативных академическим театрам, независимых (или точнее — зависимых от спонсоров) коллективов.

Слава Богу, что теперь, спохватившись, мы стали записывать и переснимать на видеокассеты тексты классических балетов в сохранности на конец девяностых годов XX века. Иначе при столь многочисленных переделках и адаптациях, которым подвергаются знаменитые классические ансамбли и «рас», не нашлось бы вскоре образца, на который можно было бы ориентироваться. Но ведь отнюдь не только классические ансамбли составляют суть и эстетическую ценность балетов отечественного банка наследия. В спектаклях XIX века, прошедших весь XX и готовых шагнуть в XXI век, важна их драматургия, их общая пластическая атмосфера, которые нарушаются при столь «активных» переделках, в силу количественной ограниченности трупп и условий безжалостной коммерческой эксплуатации.

Такова картина творческих процессов, происходящих на новых малых балетных сценах.

Не менее сложны проблемы организационные. И среди них прежде всего — кадровые. Свободное передвижение актеров из одной труппы в другую — явление для мира естественное и безусловно способствует возможности наилучшего раскрытия той или иной творческой личности. Балетмейстер или актер стремятся найти близкий себе коллектив художников-единомышленников и обретают творческий контакт, совпадение целей в искусстве и т. п. Думается, что подобное положение вещей поможет деятелям балета, особенно молодым, выразить себя, их таланты перестанут быть ненужными, невостребованными... Однако, как показала жизнь, подвижность актерского состава имеет и иные, скажем, социальные, а чаще конкретно материальные причины, доста-



точно весомые в жизни представителя малообеспеченной профессии — артист балета. Ни для кого не секрет (об этом уже и пишут, и говорят достаточно долго и много), что ставки артистов балета большинства музыкальных театров страны столь низки, что можно, как теперь принято, говорить: их жизнь «за чертой бедности». Например, как отмечает главный балетмейстер столичного академического театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Д. Брянцев, в его труппе начальная ставка — 125 рублей, а потолок народного СССР — триста.

Естественно, что переезд в Москву или Ленинград, в коллектив, где их заработок возрастает в четыре-пять раз, где возможность зарубежных гастрольных поездок — объективная реальность, для многих артистов — решение жизненных проблем. И это привело к тому, что ныне практически оголились многие стабильные труппы страны. Уехал в Москву из Сыктывкара балетмейстер театра Б. Мягков, создал здесь новую группу на основе лучшей части труппы театра Коми. И уже нет интересно заявившего о себе в последние годы коллектива. А скольких солистов (да и не только солистов!) «потеряли» театры Перми, Новосибирска, Саратова, Якутска, Одессы... Да и столичные государственные труппы не могут платить актеру такие же оклады, какие кооперативы и совместные предприятия платят танцовщикам маленьких и средних по величине коллективов, — ведь ныне модно вкладывать деньги в культуру! Вот и возникает перед человеком дилемма — танцевать ли в солидном, престижном театре в массе «лебедей» за небольшую зарплату или быть солистом пока еще не известного коллектива, танцевать тот же известный классический репертуар (часто, кстати, в облегченном варианте), но уже соло и за солидные деньги. Пусть спектакль не так хорош, пусть и сцена не так престижна, пусть и уровень профессиональной культуры достаточно низок... Зато — оклад!

Ситуация, ставшая сейчас катастрофической для многих театров, заставит, надо надеяться, и большие государственные балетные «монополии» задуматься о многом. И прежде всего не о деньгах — о творческой заинтересованности актера. Невостребованность исполнителя при отведенной ему природой десяти-пятнадцати лет активной творческой жизни вырастает в его личную трагедию. Это касается артистов всех театров — и столичных, и периферийных. Совместное с оперой существование, одна общая для двух трупп сцена, скудные материальные средства, отпускаемые на новые постановки, — все это искусственно сужает и репертуар, и количество показов балетных спектаклей, а значит, и возможность занятости исполнителя. Ведь существующая ныне организационная структура театров оперы и балета сложилась в императорских театрах еще в XIX веке. А ныне на исходе — XX-ый. Изменилось все — и сам балет, и его роль в жизни общества, и отношение к нему зрителя. А косная мертвая схема по-прежнему душит активность балетного коллектива, толкает его к гибели. Обо всем этом давно говорят балетмейстеры — руководители балетных трупп государственных театров. Но ни союзы театральных деятелей, ни министерства культуры их не слышат. Жизнь настоятельно требует принципиального изменения статуса периферийных (и не только периферий-

ных) балетных трупп как внутри театров оперы и балета, так и в системе министерств культуры в стране. Пока же материальная и творческая необеспеченность, неприемлемые условия жизни и невозможность профессиональной реализации — налицо. А следовательно, театры Перми, Куйбышева, Воронежа, Нижнего Новгорода, Челябинска и других городов будут «оголяться» и дальше. Никакие «запреты» тут не помогут и не дадут желаемых результатов. Необходимы обдуманные меры по «социальной защищенности» артистов балета. И эту проблему, с нашей точки зрения, предстоит решать властям тех городов, где работают театры. Почему, например, спонсоры поддерживают только коммерческие труппы? Почему крупным предприятиям города и области, богатым совхозам и колхозам не помочь переживающему трудное время театральному коллективу? Ведь затраты окупятся сторицей — активизацией роли балетной труппы в культурной просветительской работе, столь необходимой сейчас.

Изменить оплату своим артистам сам государственный театр не может, а эта проблема «кричит», требуя незамедлительного решения. Стало уже тривиальным говорить о том, каких физических и эмоциональных нагрузок требует профессия артиста балета, что возраст артиста балета связан с периодом становления молодой семьи, что режим работы не позволяет организованно заниматься домашним хозяйством и «побочным трудом» для заработка. Не следует и обвинять того или иного артиста в том, что он не предан своему театру, а театр, что он не воспитан в танцовщике патриотических чувств, — ведь исполнитель сам с горечью покидает «насиженное» место и расстается со своей юношеской мечтой выступать на «этой» сцене, поскольку жизнь взрослого человека, семья, материальные трудности диктуют другие законы бытия.

Конечно, случаи бывают разные, их не подгонишь под одну общую для всех категорию. Но очертить общие направления проблемы можно. Неравные, а точнее несравнимые условия работы во вновь возникших и давно существующих, сложившихся государственных труппах создают предпосылки для перетекания кадров из сферы творческой в коммерческую. Отсюда срочная необходимость повышения материального благосостояния артистов балета в театрах оперы и балета.

Итак, вопрос заключается в следующем: нужен или не нужен зрителям того или иного города свой балетный театр? Если да, требуются срочные меры, если нет — быстрее или медленнее, но театр будет погибать. Решение организационных, экономических, кадровых вопросов наших, имеющих славную историю, республиканских, областных и городских театров видится в срочных, экстренных мерах со стороны тех, кто ставит на афишах, документах, на самих зданиях театров свое государственное имя владельца, который заинтересован и сможет обеспечить коллектив материально и морально. А когда благодаря усилиям всех эшелонов власти в центре, в республиках, областях, городах материальное положение государственных и коммерческих трупп станет равным, тогда и начнется их подлинно творческая конкуренция, которая и будет способствовать расцвету советского балета. А пока что процесс создания новых коммерческих трупп несет в себе разрушительные тенденции...

## УРОКИ АНДРЕЯ ЛОПУХОВА

*История,  
исследования,  
документы,  
воспоминания*

**ТАТЬЯНА ШМЫРОВА,**  
заслуженный деятель искусств Башкирской АССР,  
педагог Ленинградского хореографического  
училища имени А. Я. Вагановой

Педагогическая деятельность Андрея Васильевича Лопухова тоже была по настоящему новаторской и очень разносторонней. Помимо преподавания характерного танца в старших классах в хореографическом училище, где он работал с 1927 года, Лопухов руководил в классе усовершенствования артистов в театре имени С. М. Кирова. В 1939 году вышел из печати учебник «Основы характерного танца», написанный Лопуховым вместе с А. Ширяевым и А. Бочаровым. Кни-

га эта явилась первым научным трудом в области методического обучения характерного танца, полезным учебным пособием. В этой книге авторы стремились к твердо установленной терминологии движений и методологии преподавания. Кроме занятий по характерному тренажу, А. Лопухов читал в хореографическом училище лекции по методике преподавания. Он вел также класс и в Московском хореографическом училище, и в Малом оперном театре (в коллективе балета). Он много работал и с участниками художественной самодеятельности, оказывая помощь многим отдельным коллективам, являясь членом жюри различных олимпиад, членом квалификационной комиссии при Доме народного творчества и комитета по делам искусств.\*

Наше поколение артистов балета (окончившие училище в тридцатых годах и позднее) пришли в класс Андрея Лопухова после занятий у Александра Михайловича Монахова, которого мы любили и ценили как замечательного мастера. И все-таки занятия в классе Андрея Васильевича властно и навсегда завладели нами. Мы шли на его уроки и репетиции с волнением и радостью, потому что всегда

\* Окончание. Начало в № 6 журнала за 1990 год.

получали здесь много нового и интересного. Столько яркого, свежего, удивительного, ценного открывалось нам на этих уроках, и мы, почувствовав подлинный энтузиазм педагога, платили ему тем же. Мы были влюблены в балет, в характерный танец, в уроки Андрея Васильевича, в процесс работы с ним, ведущей к совершенствованию в любимом деле. Человек, одержимый в искусстве, он на уроки и репетиции приходил всегда подготовленным, внутренне собранным.

Скупые слова учителя: «Сегодня — ладно» для нас были высшей наградой за упорный репетиционный труд, за многие часы сомнений и преодоления недочетов. Критерий художественности у Андрея Васильевича был очень высок. Он требовал высокого качества исполнения, точного рисунка, законченной формы, глубокой музыкальности. Он требовал от женщин женственности, а от мужчин мужественности и силы. Он не прощал лени, непреодоленных недостатков, говорил о них прямо, но никто на него не обижался, так как понимал, что это справедливые замечания и что продиктованы они заботой и вниманием ко всем. Андрей Васильевич относился к своим ученикам с изумительной теплотой и желанием помочь, берег наше достоинство.

В тридцатые годы в балетной труппе театра имени Кирова существовало правило устраивать просмотры для молодых артистов, подающих заявки на те или иные партии. Андрей Васильевич всегда помогал своим ученикам выбрать партию, отделял ее с ними, а иногда и сам участвовал в показе как партнер. Я не могу забыть, как однажды Андрей Васильевич исполнял на таком просмотре роль Эспады в балете «Дон Кихот», проработав со мной детально партию уличной танцовщицы. Нет слов, чтобы объяснить, как такая творческая помощь и дружеская поддержка большого мастера и любимого педагога была важна для нас молодых, неопытных, неоперившихся птенцов. Именно эта крепкая рука и учила нас плавать в огромном океане сценического искусства, смело «бросая в воду», а если нужно, то и «вытаскивала» тонущего с тем, чтобы учить плавать дальше.

На репетициях Андрей Васильевич детально прорабатывал каждое движение, добиваясь единства стиля, учил нас понимать образный характер танца, ощущать его этнографические особенности. Лопухов прививал своим ученикам стремление вникать в смысл происходящего на сцене, говорил о необходимости слияния танца с музыкой, об обязательном для актера умении носить костюм и делать соответствующий образу грим.

Уроки Андрея Васильевича поражали разнообразием танцевальных этюдов, богатством комбинаций, обогащением хореографического языка. На уроках мы «проходили» фрагменты из репертуара театра, выдающиеся образцы академического характерного танца, а также сочиненные им различные танцевальные этюды, в которых он точно передавал стилевые особенности каждого национального танца. Он учил молодежь владеть всем богатством танцевального лексикона, смело уничтожая границы между классическим и характерным танцем, стремясь к объединению в своем искусстве всех средств хореографии. Большое внимание Андрей Васильевич уделял этнографическим пляскам, стараясь снять с характерного танца псевдонародные черты и в то же время воспроизводить их не фотографически, а творчески, раскрывая в них сценический образ, обогащенный достижениями академического балета.

Урок Андрея Васильевича начинался экзерсисом у палки, затем экзерсис на середине, который сменяли этюды, а иногда фрагменты из балетов. Очень большое внимание Андрей Васильевич уделял сочетанию классики с характерным танцем, давая много упражнений в этом плане. Он всегда радовался, если его ученики демонстрировали умение танцевать классику.

Педагогический метод Андрея Лопухова был вполне самостоятелен. У него имелся свой отбор движений. Ученикам он задавал упражнения попеременно то из классики, но в переработанном виде, то из характерного танца, стремясь к тому, чтобы одни мышцы отдыхали за счет других. У него учащиеся практиковались на этюдах и на танцах текущего балетного репертуара. На одном уроке ученики проходили, скажем, чардаш народного характера, на следующем разучивали тот же танец, но поставленный на сцене, с объяснением различий движений того и другого и их характера. Один раз задавались этюды на партерную технику, другой раз — на технику прыжковую, то на короткие отрывистые движения, то на мягкие, глубокие, широкие.

Андрей Васильевич считал, что в буквальном воспроизведении народного танца в балете нет необходимости — нужна художественная условность. Следует расширять, развивать, увеличивать и художественно расщеплять элементы народного танца, сливая его со сценическим. Народный танец может органически входить в балет только в том случае, если он будет художественно преображен, театрально приподнят. Андрей Васильевич стремился этот принцип проводить на своих уроках. Он стремился к устранению неравноправия характерного танца по сравнению с классическим. Считал, что они взаимно обогащают друг друга. Лопухов был против работы по зеркалу при подготовке роли, особенно перед выходом на сцену (в пантомимных сценах тоже). Андрей Васильевич мечтал о воспитании полноценных актеров-танцовщиков, владеющих всеми возможными



Андрей ЛОПУХОВ /Нурали/ в балете «Бахчисарайский фонтан».

средствами. И в тяжелые годы войны Андрей Васильевич, как всегда, много и напряженно работает. Его «Заметки о балете», написанные им в 1942—1943 годах, интересные, острые по мысли, моментами весьма дискуссионные — своеобразное, полное творческого беспокойства завещание большого художника. Здесь Андрей Васильевич точно формулирует девиз всей своей деятельности в хореографии: «Когда в некоторых балетных спектаклях наш зритель по старинке видит только танец — танец не взволнованный и одухотворенный художественным образом, но проникновенный и выразительный, а танец во что бы то ни стало, ради профессионального умения танцевать, он не хочет признать балет искусством глубоким и серьезным, как бы ни нравились ему эти отвлеченные танцы». Он верил в то, что балетный актер способен по-настоящему прочувствовать каждое свое движение, каждый вздох. «Техника становится искусством только тогда, когда она творчески одухотворена. А в голом виде техника — ремесло», — считал Андрей Васильевич, страстно желая, чтобы актер был воспитан в понимании задач, стоящих перед современным искусством.

В своих «Заметках» Лопухов размышляет о будущем балетной сцены. Он признавал, что время «чистой», «неприкосновенной» классики ушло навсегда. Грани между классикой и другими средствами хореографии стираются. Фольклор, акробатика, пластика, гротеск и ряд отдельных отанцованных элементов спортивно-гимнастических, производственных, бытовых и других процессов — все эти виды и средства танца обладают, несомненно, интересными и достаточно яркими чертами, но, отдельно взятые, они по объему и по художественной значимости не идут в сравнение с классическим танцем. Однако, соединенные вместе, в своей совокупности, они представляют собой большую художественную силу. Андрей Васильевич видел пути расширения выразительных возможностей классического танца за счет других видов хореографии, в частности, за счет характерного танца.

Вопрос о роли и значении характерного танца волновал его особенно. Он считал, что пришло время, когда надо установить подлинную профессиональность характерного танца. По словам Андрея Васильевича, характерный танец является составной частью балетного спектакля и не может рассматриваться изолированно от другого основного элемента спектакля — классического танца. «Я надеюсь, — говорил он, — что доживу до того времени, когда юноши и девушки, оканчивающие наше хореографическое училище, не будут стоять словно в тупике перед вопросом: куда идти — в классику или в характерный танец, как это было со мной и со многими сотнями моих товарищей по несчастью. В сознании нашей советской молодежи

не будет этой дилеммы, и тогда они, не задумываясь, дадут единственный правильный ответ, за который мы бились всю нашу творческую жизнь, — мы отдаем свой талант многогранному, правдивому, красочному и волнующему искусству выразительного танца».

Народный национальный танец был дорог Лопухову как художественный образец, выразитель народных черт, народного характера. Андрей Васильевич говорил: «Любите и знайте народный танец, но показывайте его через ваше отношение художника. Всячески развивайте его и технически, и художественно, но не забывайте подлинности народного стиля. Не забывайте, что мы должны отдать, возратить народу то искусство, которое от него получили. Но отдать не в голом виде, а творчески обогащенным, художественно преобразованным и всегда родным народу искусством». Андрей Васильевич был из тех художников, кого считали совестью искусства, по нему равнялись, его уважали и любили. К нему стремились попасть в класс, учиться у него, репетировать с ним, смотреть на него на сцене. Огромная и многогранная деятельность Андрея Васильевича Лопухова, артистическая, педагогическая, искусствоведческая, общественная не может быть забыта. Об Андрее Лопухове должна знать молодежь. Мы, его ученики, должны как эстафету передать своим ученикам его заветы, его мысли, его требования, его практические уроки, то есть все то богатство, которое мы от него получили.

Ниже публикуются фрагменты стенографической записи одной из бесед Лопухова, посвященной методике преподавания характерного танца. Она сделана мною во время занятий на педагогическом отделении Ленинградского хореографического училища в 1938 году.

«После утомительного экзерсиса «у палки» — экзерсиса, построенного главным образом для тренировки ног, — полезно будет на «середине», в первом же упражнении включить в работу корпус, голову и руки, — говорил он. — Port de bras — термин, который применяется для определения манеры «держать» руки, мы воспользуемся и тогда, когда будем говорить о положениях корпуса и головы. Итак, первые упражнения «на середине» — это различные виды port de bras. Port de bras простейшего вида состоят из поворотов и наклонов корпуса и головы, сопровождаемые движениями рук. Ноги находятся все время в исходном формальном положении. Такого рода упражнения проделываются при начальных занятиях «на середине». Увеличение трудности заключается затем во включении в работу ног (плие и релеве) в различных положениях при более разнообразных и сложных положениях рук, корпуса, головы. Затем, когда ноги выполняют танцевальные па, всему упражнению придается танцевальный характер. Так из тренировочного экзерсиса в дальнейшем вырастает танцевальный этюд. Поскольку упражнение задается в начале занятий «на середине», его следует делать медленно, плавно и широко. А в качестве танцевальных движений для ног удобнее всего использовать pas de basque, balancé. После этого можно вновь предлагать ученикам комбинации, построенные в основном на работе ног.

Вначале, на первом году обучения, вы можете включить сюда некоторые упражнения из экзерсиса, но опять-таки придав им сценическую форму. К примеру, некоторые виды battement tendu будут выглядеть очень танцевально, если (оставляя неизменной их техническую основу) украсит их каким-нибудь рисунком рук, корпуса, головы, то есть лишит их тренировочной специфики. Для работы «на середине» особенно удобны те элементы, которые развивают и навыки сценического порядка. Сюда относятся: pas totillé, флик-фляк, веревочка, качалка, штопор и т. д. и т. п. Ученики легко воспринимает комбинации, составленные из этих тренировочных движений, знакомятся, таким образом, с простейшими видами этюдов, приобщаясь к постижению процесса создания профессионального танца. Учитывая, что эти упражнения следуют после широких и плавных port de bras, их следует проводить в быстром темпе, что способствует развитию мелкой техники и подвижности ног.

В дальнейшем после этой работы над тренировочными экзерсисными упражнениями можно начать пользоваться на занятиях тем большим арсеналом танцевальных элементов, которым располагает классический танец. Сюда входят pas de bouffée, balancé, balloné, emboîté, glissade, sissonne, pas de basque, pas de chat и т. д. и т. п. Сначала они прорабатываются каждый в отдельности, а затем вы их соединяете, составляете танцевальную комбинацию. Все названные элементы имеют народно-танцевальное происхождение, и на нашем уроке, казалось бы, характер и манера исполнения этих движений должны находиться только в прямой зависимости от той национальной пляски, которую мы изучаем. Вместе с тем мы совершенно убеждены в возможности и даже необходимости использования любых танцевальных элементов в каком-нибудь одном определенном танце. Объединенные манерой, стилем, характером исполнения, общностью творческой задачи — все они войдут в тот или иной танцевальный отрывок. Не «что», а «как» важно для педагога при включении того или иного па в танец.

Главное, о чем педагогу следует особенно заботиться, это о единстве стиля каждого этюда, какой бы характер он ни имел. [...] Каждое движение в одном танце не должно быть оторвано в стилистическом отношении от другого. В единую, стилем скрепленную цепь движений нельзя вставлять отдельную «побрякушку», как бы, может быть, эффектна она сама по себе и ни была», — указывал Андрей Васильевич.

«Вернемся к конкретным примерам использования танцевальных элементов, — продолжал он. — Возьмем для примера pas de bouffée. Это переплетывания с ноги на ногу, характерные для танца буре. [...] Мы можем широчайшим образом использовать это движение как в народных танцах и в их сценических интерпретациях, так и вообще в характерных танцах. Эти переплетывания, переступания с ноги на ногу могут нами проделываться и на полупальцах, и всей стопой, и на каблуках. Они могут проделываться согнутыми, полусогнутыми или вытянутыми ногами. Они могут делаться выворотной, невыворотной, антивыворотной. Одних чередований этих технических приемов выполнения может набраться великое множество, а если прибавить многообразие стилистических красок, манер, характеров и эмоциональных состояний? А если включить все разнообразие рисунков, которые создаются корпусом, руками, головой? Ведь на одном движении можно построить целый танец. И это может быть свежо и своеобразно».

«Не мучайте себя придумыванием движения, — советовал Лопухов, — тогда, когда вам нужно создать этюд и когда вам хочется сделать его нештампованным и своеобразным. Выберите музыкальный отрывок. Отберите несколько танцевальных элементов, объедините их стилистически, соответственно намеченной задаче в выбранной музыке, и украсьте эту основу тем многообразием рисунков, которые только могут выполнить все части нашего тела — корпус, голова, руки, ноги. Если вам хочется обратить все внимание на танцевальную технику исполнителя, вы соответственно увеличиваете трудности этюда, если вам нужно обучить своеобразию той или иной танцевальной манеры, вы несколько упрощаете для ног техническое построение этюда. Заботьтесь всегда, чтобы выполнить этюд было бы удобно, чтобы независимо от поставленной вами задачи его было бы удобно танцевать».

Танцевальность — неперемное условие урока. Не следует нагромождать трудности на трудности — их обилие «омеханичивает» ученика и не дает ему удовлетворения от танца в целом. Заботьтесь об интересном уроке — это значит: разнообразьте его технически и стилистически, стройте его в расчете на использование максимального разнообразия танцевальных средств. [...] Ищите новые материалы, но не игнорируйте старых, ваш ученик всегда должен быть готовым к сцене во всем ее танцевальном многообразии.

Но вернемся к уроку. Все то, что мы говорим о pas de bouffée, относится к большинству танцевальных элементов и совершенно не обязательно начинать урок с работы именно над pas de bouffée [...]

Если, однако, продолжать наш условный урок, то после pas de bouffée, движения мелкого, так сказать партерного, естественно является желание «поразмять ноги», «распрыгаться», побегать. Кроме движений, включающих в себя прыжок, как sout de basque, sissonne, emboîté, jeté, assamblé, кабриоли и т. д., мы пользуемся еще и видами сценического бега. [...] Виды и формы сценического бега очень многообразны — все зависит от целей урока и фантазии педагога, который, избрав тот или иной вид бега, может «добавить» к нему тот или иной танцевальный элемент, не нарушая, конечно, общего характера бега».

«Изучение в классе каких-либо национальных или народно-сценических танцев целиком возможно как исключение только в самых старших классах для проверки сил учащихся и их дыхания, — отмечал также А. Лопухов. — Обычно в младших классах танцевальный этюд составляет из трех-пяти элементов, причем, они следуют друг за другом не подряд, а неоднократно повторяясь. Общая длительность этюда не должна превышать 1/2 минуты, особенно этюда, проведенного в быстром темпе. Да и в старших классах минутный этюд — редкость. И такой этюд, если при этом он технически сложен, невозможно сразу же повторить с другой ноги, если не снижать качественных требований. А исполнение этюда с разных ног я считаю полезным. Ведь тогда этюд отчетливо фиксируется в памяти ученика, и он может отдать все силы выполнению его — думать только о том, как танцевать, а не что танцевать. Кстати, сообразительность ученика, умение быстрее «схватывать» задание быстрее развивается с помощью сравнительно небольших этюдов. Разумеется, не нужно прибегать из-за этого к крайности, сознательно сокращая количество элементов в этюде. Вообще же невозможно давать здесь точных рецептов. Учет сил учащихся, их состояние, начало, середина или конец урока, обо всем этом педагог должен постоянно думать. В конце урока (после предварительного облегченного упражнения) полезно прибегнуть к гимнастическому приему «вдоха и выдоха», проделываемого на ходу. Вредным считается наклон корпуса вниз, при котором сердце ученика оказывается в тяжелом для нормальной работы положении — при сжатой грудной клетке. Наоборот, полезно всякое раскрытое положение корпуса. Подъемы на полупальцы в самом конце урока считаю тоже полезным, так как они, приближая деятельность сердца и легких к нормальному состоянию, вместе с тем укрепляют, подтягивают отдельные «рабочие» части тела исполнителя, начиная со свода стопы».

<sup>1</sup> Об этой стороне деятельности А. Лопухова рассказывает в статье В. Зосимовского «Наставник народных талантов», опубликованной в № 1 журнала «Советский балет» за 1986 год.



Другой мой руководитель, маститый Мариус Иванович Пепита, как истый представитель французской школы, не особенно благоволил к слабенькой и не эффектной воспитаннице. С большой жестокостью, не щадя детского самолюбия, он, наградив всех моих подруг пятерками, вызывал меня последней и, свысока смерив взглядом с головы до ног, ставил 3 — «за красоту».

В довершение моих страданий, он безбожно коверкал мою фамилию, не называя меня иначе, как «M-lle Gribojenski».

Третьим преподавателем в школе был балетмейстер Х. П. Иогансон. Он много работал с нами над правильной выработкой техники классического танца, которого являлся исключительным знатоком. Меня он прозвал: «горбатый чорт» — но всегда очень охотно уделял внимание занятиям со мной, добросовестнейшим образом отмечая успехи и указывая недостатки.

Годы учения бежали монотонно. Работа в школе и редкие сначала выступления на сцене, потом более частое участие в спектаклях не вносили разнообразия, не давали каких-либо примечательных впечатлений.

Последние три года пребывания в училище нас не отпускали на лето домой, и мы проводили каникулярное время на казенной даче в Царском.

Веселое это было время, беззаботное. Мы все свободное от занятий время проводили в большом парке, и здесь нас очень часто встречал великий князь Владимир Александрович. Самые хорошие воспоминания сохранились у меня об его милом, со всеми одинаково ровном обращении.

Незаметно подкрался день выпуска. Я очень аккуратно готовилась к нему и усердно изучала данные мне два номера: 2 драматич. действия «Эсмеральды» и «pas de trois» из балета «Севильская жемчужина». Сам Мариус Иванович серьезно занялся со мной, пройдя тщательно все мимические сцены.

Выпускной спектакль прошел удачно. Я чувствовала в себе силы и, как сказали мне многие присутствовавшие на экзамене, танцевала хорошо и с подъемом. Самые радужные надежды окрыляли меня, и я ждала, мучительно ждала, что мне дадут какое-нибудь приличное место. Но и на этот раз иллюзии разбились жестоко. Меня сочли достойной места лишь... в кордебалете.

Мне не дали и открытого дебюта, как дали его недавно Андерсон. Для этого надобно было пойти и попросить власть имущих, а вот просить-то я и не умела никогда и этому не выучилась за всю свою жизнь.

И день вступления в самостоятельную жизнь, день, который мог быть радостнейшим днем жизни, — показался мне одним из мучительнейших дней. Несчастной, никому не нужной, показалась я себе.

Но период разочарования, безволия быстро миновал, и я вновь отдалась интенсивной работе над самоусовершенствованием в танцах. По личной инициативе я разучивала различные новые pas и танцы, разрабатывала разнообразные вариации, точно наблюдая за строгостью школы, трезвательно к себе, как самый придирчивый критик или педагог.

И эта работа, а также и случай, единственно иногда принимавший участие в незадачливой судьбе танцовщицы Преображенской, помогли мне выбиться из глубины кордебалета и попасть на видное, а затем и на первое на сцене место.

Года через два после вступления моего в балетную труппу, в день представления балета «Катарина», заболела танцовщица Недремская, и я оказалась знающей ее номер — «pas Chinois». Я была выпущена вместо заболевшей, имела успех и у публики, и у представительницы прессы, и театральное начальство после этого стало понемногу выдвигать меня, давать отдельные номера, сольные танцы в балетах и операх и, наконец, мне были поручены главные роли в балетах «Жертвы Амуру» и «Коппелия».

Выступая на сцене уже в качестве солистки, я всегда продолжала учиться у больших балетных мастеров. Я занималась у Х. П. Иогансона, у Энрико Чекетти, ездила в Париж работать под руководством Ганзена, в Милан к Беретта, училась у м-ме Ланкер в Лондоне и др.

Но работая над развитием техники танца у профессоров искусства, я всегда старалась усвоить душу этого танца, его внутреннюю правду и живое содержание.

Я всегда считала важным для уяснения себе истинного понимания характера того или иного национального танца, проследить его на родине, в народе, в самобытном развитии его.

И где только я не смотрела народных танцев, чего только не перевидала!..

Помню однажды в Севилье нас часов в 11 вечера, когда спала немного жара, гид повел в какую-то загородную таверну — посмотреть танцы знаменитых в округе гитан.

В восторг я пришла от их танцев исключительный. Танцевали они множество разновидностей фанданго, качуччи, и одна высокая, черная даже стала танцевать на пальцах.

Когда танцы окончились, мы приказали дать артистам мороженого, чтобы освежиться. Гид исчез в кухню и через несколько минут объявил нам, что распоряжение наше исполнено и, так как мороженое уже все вышло, то артистам дадут ветчины.

Мы страшно хохотали по поводу столь неожиданной замены, но почему ветчина должна служить средством для освежения, так и не узнали...

Лучшим, удачейшим спектаклем, в котором мне пришлось выступать в моей жизни, я считаю спектакли «Самсона и Далилы» в миланском театре «La Scala». Дирекция была очень обрадована моим согласием участвовать в опере, тогда как другие балерины требовали для своих гастролей балетных постановок. Поэтому, быть может, и обставлен был мой выход тщательно, все готовилось аккуратно, относились доброжелательно.

Я всегда обожала музыку Сен-Санса в танцах этой оперы и в день первого выступления чувствовала прилив особенного вдохновения и танцевала с редким подъемом. Таких бурных аплодисментов, таких грандиозных оваций я никогда нигде не получала. Особенно меня покорили всеобщие восторги моих товарищей по сцене — итальянских певцов. Уже потом я часто встречала в Петербурге одного из них, Анжелло Пинтуччи, и он всегда не переставал говорить об этом замечательном спектакле.

Сам автор музыки мне не раз высказывал свое одобрение за эту иллюстрацию его авторских замыслов и подарил меня своей дружбой.

Я берегу, как лучшую реликвию этой дружбы, воспоминание о том, как этот седой старик, с юношеским увлечением аккомпанировал мне на репетициях своего балета «Жавота». Экземпляр этот с автографом-посвящением мне я храню как величайшее сокровище.

Глубокое впечатление произвел на меня день моего юбилейного, за 20 лет, бенефиса. Красиво, сердечно и тепло приветствовали меня и друзья, и сослуживцы, и зрители. И, право, порою казалось, что я не заслуживаю столько внимания, столько похвал за то, что было моей природой, за передачу в танце моих искренних, бесхитростных переживаний.

И в России, и за границей ко мне очень милостиво относились критики. Если и были иногда незаслуженные выпады по моему адресу, то все же в массе господ критики меня поддерживали и, если журили, то по заслугам. Очень хорошо и много писали обо мне Н. М. Безобразов, В. М. Дорошевич, К. А. Скальковский, А. А. Плещеев, В. Я. Светлов, Н. Д. Бернштейн, Н. Тamarin и многие другие, да всех и не упомяну, так как не имею коллекции рецензий о своих выступлениях.

И вот уже прошло двадцать пять лет, как я на сцене. В неустанной работе и неизменном служении горячо любимому театру время пролетело незаметно. Много горестей, много тяжелых минут пришлось пережить, много разочарований в созданных самой себе кумирах пришлось испытать. Но счастье пламенной любви к своему искусству, той любви, которая зажглась когда-то у малого ребенка и горит в сердце заслуженной артистки теперь, — всегда ярко освещало мое служение дивной богине Терпсихоре. И, перефразируя девиз великой артистки М. Г. Савиной «Сцена — моя жизнь», — я вправе сказать: «Танцы — моя жизнь».

# «...ВОЗНЕСЕННАЯ МАГИЕЙ ИСКУССТВА»

АНДРЕЙ ЛЕВИНСОН

О. О. Преображенская всем существом своим принадлежит к героическому периоду, еще не изжитому нашим балетом.

Ведь русский стиль балетного танца — быть может наивысшее достижение театрального танца вообще, — лишь недавно восторжествовал над влиянием западных виртуозов. Нередко говорят об исчерпанных формах, о столетней дряхлости русской классической сцены, разумея устарелость либретто, ветхость громоздких аксессуаров, наивность *mise en scene*.

Между тем наш танец недавно лишь достиг своей прекрасной зрелости; в лице М. Ф. Кшесинской, О. О. Преображенской, В. И. Трефиловой, А. П. Павловой он завоевал вчерашний день, владеет сегодняшним...

...О. О. Преображенская представляется нам удивительным примером артистки, преображенной и вознесенной магией искусства.

Эта маленькая женщина, лишённая опьяняющего очарования Павловой, неспособная к буре и натиску Кшесинской, не наделенная от природы обилием выразительных средств, с мелкими линиями тела, не отличенного пластической красотой, танцующая даже в посредственных балетах, — умеет создавать чистейшие образцы ритмической и динамической красоты танца.

Непревзойденная прелесть Преображенской — в ее пронзанности ритмом.

На фоне мелодического рисунка она непринужденно сплетает и расплетает сложный орнамент своего танца, всегда творческого.

Ее исполнение танцев на «bis» никогда не повторение.

Это вдохновенная импровизация, новые вариации на основную хореографическую тему.

Я уже говорил об относительной ограниченности пластических средств балерины.

Она пленяет не красивой лепкой тела, а чистотой, точностью, живостью рисунка, богатством тех невидимых линий, которые чертят в пространстве ее движения.

Красота ее танца не столько живописная или скульптурная, сколько линейная, я сказал бы — графическая.

Если таковы преобладающие свойства ее танца, все же нельзя не оценить и исключительной выразительной культуры ее танца и пантомимы.

Игра музыкальных и психологических настроений воплощаются ею с точностью и полнотой безостаточной. Ее *renversements* на руки кавалера полны страстной истомы, движения ее *adagio* меланхолически протяжны, нежен юмор ее *riccato*...

В минувшем году, после длительного перерыва, мы вновь увидели прекрасную артистку в «Капризах бабочки», «Арлекинаде», «Фее кукол», «Шелкунчике» и «Коппелии», а главное в «Раймонде».

«Капризы бабочки», некогда представлявшееся прелестной хореографической шалостью — типический «детский» балет. Почти все движения танца — подражательны; непрерывные прыжки со сдвинутыми коленями изображают движения кузнечиков, мухи припадают на одну ножку, муравьи на другую.

Неприятен громоздкий и наивный реализм костюмов; декорация бледна и пестра в одно и то же время, как выцветший ситцевый платок.



Ольга ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ  
исполняет танец французского юнга.



**Ольга ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ создавала  
чистейшие образцы красоты танца**

И все же из этих ветхих одежд минутами возрождался феникс классического танца, вилась в танцах О. О. Преображенской мотыльковая душа.

Роль бабочки, зачарованной мелодиями Кузнецика-музыканта, как бы воплощала символически музыкальную впечатлительность артистки и ее невидимую окрыленность...

Воображаемый мир, в котором слагается балетное действие, простирается от Элизима призрачного бытия вплоть до пестрого и сладкого Эдема ребяческих грез.

В «Фее кукол» мы причаливаем к последнему полюсу балета вслед за О. О. Преображенской, розовым кормчим с золотым железом в руках.

В Преображенской — «Фее кукол», действительно, воплощены и феиность и кукольность.

Фантастичность образа заключена в миниатюрный формат диковинной игрушки.

В ее первом появлении движения ног членораздельны и механичны, как будто бы это были глазурированные ноги фарфоровой куклы. Оживившись, фея превращается из куклы в ребенка: так юн и радостен облик балерины.

В «Фее кукол» собственно нет партии балерины; заглавная роль бедна хореографическим материалом, самое ценное в ней — вставное *pas de trois* Феи с двумя Пьерро. Этот классический танец, перемежающийся с комической пантомимой, оживает в исполнении О. О. Преображенской очарованием деликатного юмора и той непринужденностью крайнего технического мастерства, которая является достоянием нашей балерины...

...Второе действие «Щелкунчика», в столице конфетной феи Драже, построен с мозаичной пестротой дивертисмента.

Заключается он *pas de deux* балерины с кавалером (О. О. Преображенской с Н. Г. Легатом).

*Pas de deux*, это единственное в своем роде сочетание женской легкости и мужской силы, неведомо новейшему нашему балету-«реформе», во всяком случае в его традиционной четырехколенной форме (*adagio*, две вариации и кода).

О преимущественной функции балетного кавалера — поддержки балерины говорят с заносчивым пренебрежением. А между тем, что за источник пластической красоты контраст между

одновременными и связанными друг с другом движениями, «опозиция» танцовщицы кавалеру. И как умножает поддержка кавалера силу, высоту, размах прыжка.

Прекрасны у феи-Преображенской эти взлеты балерины, несомой кавалером: производная двух действующих сил.

Пестрые забавы дивертисмента остаются далеко позади. В крылатой пластике совместного танца язык балетных форм возвышается до пафоса, чтобы в вариации раствориться в радостной и задорной игре.

Конечно, знаменитое *glissando* на носке через всю сцену — лишь остроумно примененный механический трюк.

Зато последняя вариация балерины, под аккомпанемент челесты, с легчайшим шажком на вытянутых пальцах — самое подлинное искусство.

Трудно описать словами обаяние этой лирической виртуозности...

Роль «Раймонды» самая отточенная грань творчества О. О. Преображенской.

В ней балерина обнаруживает еще большую амплитуду драматического оживления, формального разнообразия, гибкости, характерности рисунка.

Она умеет труднейшим сочетаниям придать наивный и непринужденный задор резвой забавы.

Эта легкая припрыжка на скрещенных носках, непостижимо ритмичная и виртуозная, воспринимается как веселая шалость.

В «Раймонде» О. О. Преображенская танцует «большое венгерское па», классическую транскрипцию чардаша.

Достаточно намека, единственного движения руки, заложенной за голову, чтобы в отвлеченных и широких формах танца воплотилась страстная мадьярская удаль, трудно представить большую выпуклость и субъективность местного колорита.

Эта абстрактность, этот лаконизм сознательного самоограничения при яркой выразительности есть — в высшей его степени — то, что мы называем стилем.

Нельзя вообразить большей проникновенности, большей насыщенности духом классического танца, пронизавшего душу и пересоздавшего тело артистки.

В Преображенской все: пластический рельеф нервно вибрирующей ноги, слегка деформированной исключительным развитием мышц, подвижность подъема, самые линии торса и свободная постановка маленькой, с тонкими чертами лица, головы в рыжеватом шлеме волос — запечатлено, выработано, оформлено танцем.

А в ее маленьких руках фарфоровой фигурины живут тысячи пластических возможностей...

Танцы О. О. Преображенской — незабываемое зрелище!



**Ольга ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ,  
Шарж бартьев Н. и С. Легат.**

# Будет ли 1993-й год годом Петипа?

Главному редактору журнала «Советский балет»  
Р. С. СТРУЧКОВОЙ

Уважаемая Раиса Степановна!

Направляем Вам обращение ленинградских любителей балета к государственным, общественным организациям, деятелям искусства и любителям балета, которое подписали 287 человек. Просим опубликовать в Вашем журнале это Обращение, поскольку речь идет о крупном событии в жизни балетного искусства, а предложения, содержащиеся в Обращении, имеют важное значение для сохранения традиций русского балета и увековечения памяти великого русского балетмейстера Мариуса Ивановича Петипа. Мы просим о публикации в журнале «Советский балет» также и для того, чтобы культурная общественность нашей страны смогла ознакомиться с Обращением ленинградских любителей балета и выразить свое отношение к нему.

С уважением  
Б. Илларионов,  
координатор программы «Юбилей М. И. Петипа»  
Общества любителей балета СССР

Л. Абызова,  
член инициативной группы по организации Ленинградского городского общества любителей балета

## О Б Р А Щ Е Н И Е

ленинградских любителей балета к любителям балета страны, коллективам Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, Большого театра СССР, Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой, всем деятелям хореографии и музыкального театра, Министру культуры СССР, Союзу театральным деятелям СССР, Советскому Фонду культуры, Ленинградскому городскому Совету народных депутатов, Всесоюзному музыкальному обществу и Ассоциации деятелей хореографического искусства при Всесоюзном музыкальном обществе.

11 марта 1993 года исполняется 175 лет со дня рождения великого мастера хореографии Мариуса Ивановича Петипа. Значение его творчества, его вклад в художественную культуру огромны. С именем М. И. Петипа, с его деятельностью связано все развитие русского балетного театра второй половины XIX века. В творчестве М. И. Петипа выразительные средства балета поднялись до уровня высокого философского и поэтического обобщения. Мариус Петипа создал такие выдающиеся произведения искусства, как «Спящая красавица», «Раймонда», «Баядерка». С его именем тесно связана история многих шедевров балета — «Жизели», «Лебединого озера», «Дон Кихота», «Щелкунчика», «Пахиты», «Корсара», «Эсмеральды», «Тшешетной предосторожности», «Конька-Горбунка», «Коппелии». М. И. Петипа создал еще несколько десятков балетов, о безвозвратной утрате которых можно только сожалеть.

Творческая деятельность Мариуса Ивановича оказала огромное влияние на совершенствование техники классического танца, становление форм балетного спектакля, формирование русской исполнительской традиции и системы хореографического образования.

Француз по происхождению, М. И. Петипа стал подлинно русским художником. Его творчеству присущи такие характерные черты русского искусства, как духовность, внутренняя содержательность, широта. Вместе с тем, созданное М. И. Петипа — достойное общечеловеческой культуры. Об огромном мировом значении его творчества свидетельствуют неослабевающий интерес к русскому советскому балету за рубежом, многочисленные постановки спектаклей М. И. Петипа во всем мире, включение произведений М. И. Петипа в программы Международных балетных конкурсов.

Однако нельзя без боли говорить о том, что значительная часть наследия М. И. Петипа утрачена, а то, что сохранилось, находится во власти произвола возобновителей, его имя вытесняется и заслоняется именами последующих «редакторов» и «толкователей» произведений мастера. В нашей стране нет памятника балетмейстеру, имя М. И. Петипа не присвоено ни одному балетному учреждению, не существует премий и конкурсов его имени, нет даже мемориальных досок на домах, где он жил. Деятельность, имя, творчество М. И. Петипа не занимают подобающего им места в культурном сознании общества.

Мы считаем, что значение творчества М. И. Петипа, его заслуги перед мировой культурой достаточно велики для того, чтобы Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры объявила 1993 год Годом великого русского балетмейстера Мариуса Петипа. Это значительно стимулировало бы внимание к наследию великого мастера, способствовало бы широкой пропаганде его имени и творчества.

Мы, ленинградские любители балета, просим Министрство культуры СССР обратиться в ЮНЕСКО с официальным предложением объявить 1993 год годом Мариуса Петипа. Мы просим присоединиться к этой просьбе государственные и общественные организации, всех деятелей хореографии и любителей балета.

Мы считаем, что национальная программа подготовки к юбилею М. И. Петипа и его проведения может включать в себя следующие направления и мероприятия:

- создание Центра хореографического наследия в Ленинграде, в котором сконцентрировать материалы по русскому, советскому хореографическому наследию, проводить целенаправленную работу по сохранению, фиксации, реставрации, возрождению произведений хореографического наследия, впоследствии передать Центру авторские права в области русской хореографии XIX — начала XX века;

- создание Музея русского балета;
- проведение Международного фестиваля балетного искусства в Ленинграде в дни празднования юбилея;

- проведение Фестиваля М. И. Петипа в крупных культурных центрах страны с участием ведущих артистов балета;

- посвятить VII Международный конкурс артистов балета в Москве (1993) юбилею М. И. Петипа и соответственно скорректировать его программу (III тур — произведения М. И. Петипа в подлинной хореографии);

- подготовить большую выставку из фондов советских и зарубежных музеев и архивов, частных собраний, посвященную жизни и творчеству М. И. Петипа, показать ее не только в Ленинграде и Москве, но и в других городах страны;

- способствовать проведению фестивалей, выставок, концертов и т. п. за рубежом, посвященных юбилею М. И. Петипа;

- опубликовать архивные материалы и документы, связанные с жизнью и творчеством М. И. Петипа (Архив М. И. Петипа в Центральном театральном музее имени Бахрушина, «Дело дирекции Императорских театров о службе М. И. Петипа» в Государственном историческом архиве СССР и др.), добиться получения из-за рубежа документов, материалов, архивов (или копий с них), относящихся к творчеству М. И. Петипа (прежде всего записи 27 балетов по системе В. Степанова, увезенные в 1917 году за границу Н. Сергеевым);

- издать в максимально возможном объеме дифференцированные графическим способом вариации, дуэты и другие танцы в хореографии М. И. Петипа;

- способствовать проведению научно-исследовательских работ по фундаментальному изучению творчества и жизни М. И. Петипа и изданию таких работ в максимально короткие сроки;

- установить на домах, где жил М. И. Петипа (Фонтанка 51/53, Загородный, 12), мемориальные доски, установить на могиле М. И. Петипа в Некрополе мастеров искусств (Александрово-Невская лавра) подобающее надгробие со скульптурным портретом;

- начать благотворительную программу сбора средств на памятник М. И. Петипа.

Мы надеемся, что государственные, общественные организации, культурная общественность не оставит без внимания наше обращение. Воздать должное памяти великого Петипа — наш общий долг. Сделать это возможно, только объединив усилия.



## Человек, которого знала в лицо «вся Москва»

Действительно, Алексея Александровича Бахрушина некогда знала в лицо вся Москва, «как деловая, так и веселящаяся, потому что он удивительно сумел соединить два занятия, казалось бы, ничего общего между собой не имеющие. С одной стороны, он видный коммерсант — кожевенное дело, и имя Бахрушина известно по всей России; с другой — он знаток прошлого театра, истинный любитель его настоящего и потому друг артистов. В красивом и оригинальном доме на Лужнецкой Алексей Александрович хранит удивительную, единственную театральную коллекцию. Здесь столько редкостей, столько драгоценностей, что перечислить их в беглой заметке нет возможности», — так писала автор газеты «Развлечение» 15 марта 1908 года.

Алексей Александрович Бахрушин (1865-1929), купец первой гильдии, был владельцем крупного кожевенного предприятия. Юношей он начал увлекаться театром, учился пению и даже исполнял ответственные партии в оперных любительских спектаклях. Но позже его любовь к сцене воплотилась в страсти театального коллекционера. В короткий срок Бахрушин сумел создать оригинальную и интересную коллекцию, которая, впрочем, часто была причиной шуток и остроумных замечаний современников. Собрание быстро приобретало известность. В газетах оно все чаще именуется музеем, а экспонаты постоянно занимали видное место на различных выставках.

Собирая свою театральную коллекцию, Алексей Александрович, страстный поклонник балетного искусства, постоянно

приобретал и реликвии, связанные с именами служителей Терпсихоры, с их творчеством, с их жизненной судьбой.

Московские и петербургские газеты начала века регулярно сообщали о новых приобретениях Бахрушина. 17 апреля 1904 года пишет «Петербургская газета»: «Вчера уехал в Москву гостивший здесь А. А. Бахрушин, пополнявший в Петербурге свой театально-литературный музей. Он получил несколько сувениров в виде башмаков, портретов и пр. от М. Ф. Кшесинской, О. О. Преображенской, Ю. Н. Седовой, А. П. Павловой 2 и др. Все эти вещи приняты г. Бахрушиным с благодарностью и будут красоваться в его музее». «Портрет балерины А. П. Павловой, написанный Эберлингом и отмеченный в печати, приобрел на днях владелец московского музея А. А. Бахрушин. Он забирает решительно все лучшие художественные произведения, имеющие отношение к «Терпсихоре» («Петербургская газета» 18 мая 1906 года). Газета «Огни» (№ 1 за 1906 год) рассказывает об одной из самых удивительных коллекций Бахрушина: собрании балетных башмачков знаменитых балерин, «в числе которых блистают имена Тальони, Евг. Соколовой, Павловой второй и других. Башмачков с автографом Тальони немного. Музей А. А. Бахрушина получил такой башмачок в дар от известного балетомана и балетного критика Н. М. Безобразова».

Еще одна информация, опубликованная в «Петербургской газете» 2 августа 1911 года, свидетельствует о том, что эскизы декораций балета «Саламбо», принадлежащие кисти К. А. Ко-

# БАЛЕТНЫЕ КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ

ВАЛЕРИАН СВЕТЛОВ

Русские балетоманы отличались страстью к коллекционированию балетных реликвий: почти каждый из них, вкусивший от древа хореографии, старался собрать хотя небольшую коллек-

цию предметов, так или иначе имевших отношение к балету. Начиналось, обыкновенно, с коллекционирования балетных башмачков с автографами балерин на внутренней подошве, потом собира-

лись меню балетных ужинов, тоже, конечно, с автографами танцовщиц, балетные программы и пр., и у каждого балетомана образовывалось таким образом ядро будущего музея. Даль-

Скульптурный портрет Алексея Александровича БАХРУШИНА, установленный во дворе музея, носящего его имя.

ровина, приобретены для московского музея А. А. Бахрушина и, за исключением одного, доставлены уже туда.

Желая как можно скорее сделать свой музей общественным достоянием, Бахрушин решил передать его в дар своему родному городу — Москве. 23 ноября 1913 года эта акция состоялась. На торжественном заседании присутствовали представители Академии наук, актеры Г. Федотова, М. Ермолова, А. Яблочкина, А. Южин, К. Станиславский. В своей речи Бахрушин подчеркнул, что он «задумался над вопросом: не обязан ли он, сын великого русского народа, предоставить это собрание на пользу своего народа». При музее был создан совет, председателем которого был назначен Алексей Александрович, он же был утвержден «почетным попечителем». Академия наук выделила на содержание музея некоторые средства. Но главная цель, которую ставил Бахрушин, передавая государству в дар свое собрание, все же не была достигнута. Двери музея открылись лишь для исследователей и ученых, музей в те годы не смог стать общедоступным. Богатейшие коллекции не были систематизированы и не давали представления о развитии театра, да и экспозиционная площадь была ничтожна — музей по-прежнему находился в особняке своего основателя. Просуществовавший в мирных условиях лишь несколько месяцев, музей закрывается вскоре после начала империалистической войны. Разруха, вызванная сначала империалистической, а потом гражданской войной, осложнила работу музея, который открывается для посетителей лишь в 1919 году, после передачи его в ведение Народного комиссариата просвещения.

О масштабах коллекция Алексея Александровича Бахрушина современный театрал может составить представление, посетив выставку, развернутую в Центральном театральном музее его имени «Русский театр XIX — начала XX веков». Она посвящена 125-летию со дня рождения Алексея Александровича Бахрушина. Среди ее многочисленных экспонатов немалое место занимают материалы, связанные с историей русского балетного искусства.

К сказанному добавим, что коллекционирование балетных реликвий было весьма распространенным явлением среди представителей русской театральной интеллигенции. Об этом рассказывает в своей статье «Русские коллекционеры» известный критик Валерий Светлов. Она была напечатана в парижской газете «Возрождение» 12 мая 1933 года.

Яна ГРАНОВСКАЯ

нейшее развитие этих собраний зависело и от средств собирателя и от серьезного отношения его к этому делу. А дело это было нелегкое и требовавшее немалых расходов.

Самым полным и обширным музеем, конечно, был театральный музей А. А. Бахрушина в Москве, с его балетным отделением. Музей этот помещался в его особняке и сейчас находится в ведении советов. Хранителем его они оставили самого владельца, не знаю, к кому перешло заведывание им после его смерти. Второе место принадлежало музею издателя «Петербургской газеты» С. Н. Худекову, помещавшемуся в его особняке на Стремянной улице. Коллекции Худе-

кова были очень обширны, так как он собирал решительно все, что попадалось под руку, среди очень ценных вещей было много рыночных безделушек, дешевых статуэток и пр. Но его балетная библиотека была очень полной, и она послужила ему большим подспорьем при составлении им капитального труда «История танца».

Мне ничего не известно о судьбе этого музея после большевизской революции; но зато мне хорошо известно, что мой музей, занимавший шесть комнат моей квартиры на площади Маринского театра, был начисто разграблен большевиками. Я собирал свои коллекции в течение тридцати лет, ежегодно пополняя их новыми пред-

метами по возвращении из Лондона, Берлина, Парижа или Вены, антиквары этих столиц высылали мне свои каталоги.

Мы, балетные коллекционеры, были в постоянных сношениях между собою и ревниво следили друг за другом, завидуя тому, кому выпадало на долю приобрести какую-нибудь уника; но, вместе с тем, мы дружески обменивались между собою «дублетами». Я немало передал вещей из своего собрания А. А. Бахрушину и по самой его смерти посылал ему из Парижа, уже находясь в эмиграции, программы спектаклей, макеты декораций, рисунки костюмов и пр. И он, в свое время, обогащал мой музей своими дублетами. В одной



из витрин хранились у меня золотые жетоны, присланные мне им при письме, объяснявшем их происхождение: он решил в бенефисы кордебалета подносить каждой кордебалетной танцовщице вместо обычных цветов — по золотому жетону. Эти жетоны, по особому каждому год рисунку, он заказывал лучшим московским ювелирам. На одном жетоне была изображена лира, на другом — балетный башмачек, головка Терпсихоры и пр. Каждый год имел свой рисунок и свою дату. Таким образом, составила богатая коллекция этих бенефисных жетонов.

Но вот, на одном из жетонов Бахрушину пришла мысль изобразить балетные ножки, прикрытые до колен тюниками (по московски — «пачками»). Ни корпуса, ни головы на жетоне не было. Кордебалет «коллективно» обиделся, что его считают как бы безголовым, и вернул эти жетоны. Бахрушин отдал переплавить их и сделать новые с изображением головок танцовщиц без корпуса и ног. На этот раз кордебалет принял жетоны с благодарностью, но Бахрушин боялся, как бы танцовщицы не сочли на этот раз себя «безногими». Два «обидных» жетона он, однако же, сохранил — один для своего музея, другой прислал мне, как унику.

В другой витрине хранились у меня танцевальные башмачки Карлотты Гризи, Фанни Эльслер, Марии Тальони, Карлотты Брианца, Вирджинии Цукки, Матильды Кшесинской, Анны Павловой, Веры Трефиловой, Ольги Преображенской, Александры Балашевой — все с автографами. По балетным башмачкам можно судить об индивидуальности танцовщицы и характере ее танцев. Узенький, из легкой шелковой материи с мягкой подошвой и мягким носком, башмак Марии Тальони ясно свидетельствовал об ограниченной технике ее танцев, происходивших, очевидно, в области полетов и воздушной элевации, а не в области пуантов и технических па.

Башмачек Тальони я получил от А. Ф. Кони при письме:

«Разбираясь в моем архиве, я нашел туфельку Тальони, с ее автографом, лично подаренную ею моему отцу Ф. Кони, известному в то время театральному критику. Я полагаю, что эта балетная реликвия должна занять почетное место в вашей коллекции и прошу вас принять ее в дар от меня...» К. А. Скальковский завещал мне свою коллекцию, которую я и получил вскоре после его смерти от доктора В. Бертенсона, в ней находился башмачек Вирджинии Цукки, подаренный ею Скальковскому после ее дебюта на Мариинской сцене. «В этом башмачке были пуанты, пронзившие ваше сердце», — написала ему по-итальянски знаменитая балерина.

В моем собрании было множество макетов декораций и эскизов костюмов Л. Бакста, А. Н. Бенуа, Н. К. Рериха, С. С. Судейкина и др. Устроитель

русского отдела лейпцигской театральной выставки, организованной перед самой войной, отобрал у меня лучшие вещи, обещая их вернуть... Прошло много лет, война, революция, эмиграция — и я их больше никогда не видел! Были в моей коллекции бронзовые статуэтки Тальони, Эльслер (их эпохи), старинные Саксы и Севры, изображавшие танцовщиц в разных attitudes, чугунная ножка (пресс-папье) Фанни Эльслер, ножка Анны Павловой в бронзе, мумированная с натуры Фредманом-Клюзелем, и много других вещей.

У одного берлинского антикара мне удалось приобрести альбом Штутгартского балета — ряд раскрашенных литографий на отдельных листах. Этот альбом был действительно уникальнейшим. Штутгартский балет славился в ту эпоху по всей Европе и в альбоме даны были сцены балетов с участием М. Тальони. Портреты Тальони были у меня в гравюрах и литографиях в ролях «Сильфиды», «Девы Дуная» и пр. Гравюра «Сильфиды» сделана была Ж. Леполем с картины масляными красками, принадлежавшей самой Марии Тальони; таких листов после первого тиража сохранилось всего три. Редкий фотографический портрет М. Тальони, сделанный фотографом Дидери в Париже, изображал знаменитую балерину в глубокой старости. Некоторые из этих гравюр были воспроизведены в «Русском Библиофиле», издававшемся и редактировавшемся Н. В. Соловьевым, мужем балерины В. А. Трефиловой, также — в его книге «Мария Тальони» и в моем «Современном балете». Множество отдельных листов гравированных сцен и портретов, литографий и офортов (в их числе — редчайшая, больших размеров гравюра бельгийца Жерара де Лэресса «Античный хоровод»), несколько портретов: В. Цукки (пастель из собрания К. А. Скальковского), А. Павловой (масло, работы Эберлинга), во весь рост, в роли «Жизели», среди кладбища при лунном свете, и др., обширная балетная библиотека по всем отделам хореографии, со множеством редких старинных книг Туано-Арбо, Блазиса, Новерра и пр. Вырезки из всех газет и журналов за тридцать лет — настоящая справочная энциклопедия репертуара русских балетных спектаклей, ценный фотографический материал: фотографии артистов, подобранных по балетам, полный состав действующих лиц в «Коньке-Горбунке», «Дочери Фараона» и всех других, старых балетов с указанием ролей, имен артистов и года их выступления, плакаты-рекламы русских спектаклей и артистов за границей... Но всего не перечислить! Имея под руками такое собрание материалов, легко было работать в области хореографии, и некоторые из моих коллег пользовались моими коллекциями и работали по их материалам.

Из других коллекций большой из-

вестностью пользовалось собрание балерины В. А. Трефиловой, исключительно посвященное иконографии Марии Тальони. Это было самое полное в Петербурге собрание ее портретов в гравюрах и литографиях, а также в оригинальных рисунках, никогда не воспроизведенных, известного академика Басина.

Но и у каждого серьезного балетомана можно было найти по несколько ценных вещей по хореографии: были они у Н. М. Безобразова, у А. А. Плещеева, у В. Э. Дандрэ и у некоторых других. Здесь, в эмиграции, у В. Э. Дандрэ образовался настоящий музей, посвященный памяти Анны Павловой, осенью этого года мы увидим часть его на посмертной выставке, которая будет организована в здании «Международного архива танца».

Из зарубежных коллекционеров нужно указать на балетмейстера Парижской оперы С. М. Лифаря, у которого находится богатейшее собрание макетов декораций, эскизов костюмов, сочинений по хореографии, портретов, фотографических снимков, нотного материала, планов постановок и пр., словом — всего, что относится к дягилевскому «Русскому Балету». Сам С. П. Дягилев всю жизнь страстным коллекционером и в редкие периоды досуга посещал антикаров, выискивая уники не только по балету. Он приобретал ценные книги, письма, первые издания и пр. В этой коллекции я видел «Арифметику» Магницкого, перевод на французский язык «Евгения Онегина», письма Пушкина и пр.

Весь этот ценнейший материал перешел к С. М. Лифарю. К сожалению, коллекция эта не разобрана и не каталогирована пока, потому что не найдено еще для нее подходящее помещение.

Настоящим и, вероятно, единственным в Европе хореографическим музеем станет в скором времени «Международный архив танца», учрежденный г. Рольфом де Маре в Париже.

Это учреждение сразу поставлено на серьезные основания, имеет специально приспособленное здание, обеспечено материально, обладает штатом компетентных сотрудников во главе с хранителем музея г. Пьером Тюгелем. Для всех, работающих в той или иной области хореографии, «Архив»<sup>1</sup> явится незаменимым центром первоисточника.

Публикация И. ХАБАРОВА

<sup>1</sup> «Архив» просуществовал в Париже до 1950 года.

*Публикуется  
впервые*



Более шестидесяти лет в статье, посвященной памяти Алексея Александровича Бахрушина, его друг А. Плещеев написал: «...Он оставался не только хранителем, но душой дела, продолжая с неизменной энергией и любовью пополнять музей и значительно... приумножал его сокровища». За прошедшие с того времени годы коллекция выдающегося деятеля русской культуры, ставшая всенародным достоянием, продолжала обогащаться и расти. Недавно в Центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина состоялась выставка, на которой были представлены для обозрения новые поступления в фонды этого собрания. Среди них — эскизы декораций и костюмов известного художника Валентины Ходасевич. Один из экспонатов — эскиз костюма Эсмеральды, предназначенный для исполнительницы заглавной партии в одноименном балете Татьяны Вечесловой, редакция предлагает вниманию читателей.

# Исходная позиция

ЮРИЙ ХАНИН:

«Я человек очень жесткой закалки: формировался в эпоху «каменных вождей», ни на какую публичную деятельность не рассчитывая. Писал «в стол», и это меня нисколько не тяготило. Поэтому то, что происходит сейчас, воспринимается как лишняя «звезда на погонах». А если ее нет, то будет исходная позиция, так сказать, первая балетная», — говорит о себе ленинградский композитор Юрий Ханин.

Его высказывание требует пояснений. Во-первых, «сформировался» — солидное слово, между тем, когда скончался последний из «каменных», Ханину исполнилось только девятнадцать. За год до того он начал писать музыку и, оставив идею изучения болезней рыб и пчел в ветеринарной академии, поступил в Ленинградскую консерваторию. Во-вторых, что, собственно, «происходит сейчас» и чем нынешнее его положение отличается от исходной позиции? Если говорить прямо — ничем. Хотя «звезда на погонах» появилась: написал музыку к кинофильму А. Сокурова «Дни затмения», «спросулся знаменитым», получил престижный европейский приз «Евро-Оскар» и почетный советский диплом, наделал шуму концертами... Но, как сам считает, работа в кино — ошибка, облегченная программа концертов — компромисс, и тоже, похоже, ошибочный. Подобные оплошности больше не повторялись, и в результате — вновь «первая балетная».

Даже те журналисты, что охотно беседуют с Ханниным, музыку его почти не знают. Не потому, что он утаивает записи, — их просто нет, как нет и исполнителей. «Симфонию собак», «Среднюю симфонию», «Средний темпированный клавир», «Каменное лицо» так никто и не слышал, а это лишь часть из написанного за последний год... Но интервью все равно брать любят. Хотя это трудно: текст Ханина до предела сжат, насыщен и обособлен, погружен в систему собственных представлений, понятий, терминов. Привычные нам слова теряют здесь свойства клише. «Форма», «содержание» — то, что они означают, важно для Ханина не само по себе, а как часть его философской доктрины «жизнь как целое», разработанной в юности и вместившей в себя не столько само понятие жизни, сколько метод ее, возможность существовать, подчиняясь единому смыслу, не отвлекаясь на частности, даже такие, как обнаружение собственной деятельности. Система оказалась действенной. Она работает по разным направлениям. В результате: два тома рассказов, повести, живопись и, главное, музыка — камерная, симфоническая, инструментальная... Сегодня наш разговор о балете.

— Став знаменитым после присуждения вам «Евро-Оскара», вы, насколько мне известно, получили немало предложений от советских и зарубежных режиссеров. Но, упорно от всего отказываясь, пишете новый балет, хотя ни одно из ваших произведений этого жанра не было поставлено и вообще на сегодняшний день мало кому известно...

— Дело в том, что работать для кино, во всяком случае в том варианте, который сейчас возможен, мне неинтересно. А с театром все обстоит сложнее. Ощущая себя «композитором мысли», я всегда тяготел к высказыванию надмузыкальному, включавшему еще нечто, помимо чисто музыкальных элементов. Скажем, когда показывались «Две богды для двух гобоев и фортепиано», то на сцене были не просто два исполнителя, играющих на гобоях, а два музыканта, (и, естественно, пианист), играющие сочинение для двух гобоев, которое само по себе уже является рассказом о камерной музыке. Этот «инсценированный рассказ» создает ощущение театральности, которая с самого начала присутствовала в моих сочинениях — и симфонических, и камерных, но с самого начала было и резко оппозиционное отношение к тому, что происходит в музыкальном театре.

— И потому свой первый балет вы написали по заказу телевидения?

— Нет, это чистая случайность. В самом деле, когда я учился на втором курсе консерватории, мне заказали балет для ТВ. Но шел 1984 год, и я прекрасно понимаю, что «Шаг вперед — два назад» (по мотивам известной книги В. И. Ленина) нигде поставлен не будет.

— А что это за балет?

— Предельно простой, предельно конструктивный. Принцип «шаг вперед — два назад» должен был лечь в основу хореографии. Так, кругами, должны перемещаться по сцене оппортунисты — и точно так же «идти» музыка: нота вверх, две вниз. Потом под тему музыкальной неуклонности появляется В. И. Ленин, единственный танцующий персонаж в этом балете, правда, партию его я мыслю несложной. Он двигается по прямой, наперерез оппортунистам. Когда все темы первой части «Ход истории» исчерпываются, в партитуре графически выстраивается ось симметрии и начинается вторая часть «Ход истории не повернуть вспять». По чисто кинематографическому принципу весь балет «идет» в обратном направлении: В. И. Ленин — шаг назад, зато оппортунисты делают уже два шага вперед, так что в целом путь равняется нулю, а в музыке те линии, что шли вверх, теперь устремляются вниз. И все это по музыкальному характеру своему представляет наиболее вялый из всех известных мне канканов...

— Это эпатаж?

— Никоним образом. Это чистый эксперимент по созданию конструктивистского (что отчасти и повлияло на выбор сюжета) произведения, где



музыка и хореография доводятся до полного, буквально графического соответствия, а движения настолько скупы и лапидарны, что каждый жест начинает нести необычную для балета идейную нагрузку. «Шаг» целиком строится по этому принципу, он доведен здесь до предела, до полного опрощения балетного языка, и потому во все остальные мои балеты будет входить уже просто как составная часть, одно из звеньев.

— В этом эксперименте — ваше отношение к балету?

— «Шаг» — действительно не столько балет, сколько отношение к балету как искусству, язык которого после музыки наименее конкретен. Но все же на порядок конкретнее, чем у музыки. Потому что, если музыка имеет в распоряжении только звук, сам по себе лишенный какого-либо смысла, то у балета есть еще такой инструмент, как человеческое тело. И если без учета предыдущих эпох развития (от Палестрины до Бетховена) невозможно понять Шестую симфонию Чайковского как выражение страдания, то человеческое тело вне всякого культурного контекста способно донести те или иные ощущения, настроения и т. д. Именно эта особенность была по следам дунканизма так полно отработана балетом XX века, когда тело становилось в первую очередь объектом эмоций, а язык танца — воплощением наиболее «простых и прямых аффектов». Все равно, как если бы вместо музыки издавать сильные вопли отчаяния и назвать это: «Ханин. Симфония № 5 («Героическая»)»...

— Путь, который вам малосимпатичен?

— Отвратителен, как и его микшированные производные: скажем, вариант современного отечественного «авангарда», когда балетный язык, даже в утонченном виде, служит всего лишь выразителем эмоционального состояния, что, на мой взгляд, достаточно примитивно.

— Значит конструктивистский примитивизм «Шага» возник как антитеза такого рода примитивизму?

— Не только. В принципе я вижу два пути развития балетного языка: либо предельная его деформализация, низведение до нуля, что и было проделано в «Шаге», либо, наоборот, предельная формализация, максимальное развитие той линии, что шла от Минкуса и Петипа, но, так и не достигнув полного своего раскрытия, сведена была к функции «классического наследия». Эпоха «Жизели», «Дон Кихота», «Корсара» привела нас к очень высокой степени формализации танца. Настолько высокой, что сегодня «Дон Кихот» кажется самым что ни на есть авангардом... В двадцатом веке развитие балета пошло по другим плоскостям. После «Весны священной» и «Парады», когда не стало уже запретных для балета зон, было вызвано к жизни огромное количество разнообразных тенденций. Какие-то из них захлебнулись, какие-то получили наивысшее воплощение в так называемом драмбалете. А «Дон Кихот» так и оставался наследием прошлого, и именно поэтому является теперь провозвестником будущего.

— Но ведь если так, то новаторство «Дон Кихота» — полная противоположность тому, что вы сделали в «Шаге»?

— «Шаг» — дань тем областям балетного искусства, которые развивались в двадцатом веке, после ритмических открытий Далькроза и реформы Фокина. «Шаг» доводит эту линию до предела, до полной деформализации балетного языка: лапидарно-простейшему передвижению по сцене при полнейшем графическом единении с музыкой...

Но я уже говорил, что вижу и второй путь — предельную формализацию языка танца, развитие, условно говоря, «донкихотовских» тенденций. Дело же не в том, существует ли разрыв между музыкой и хореографией, — дело в системе, которую несет в себе классический балет. Но воспринять его как целостную структуру может лишь тот, кто обладает сходной системой внутри себя. И мне хотелось написать балет, подобный «Дон Кихоту», но такой, чтобы он был понятен и тем, кто не обладает нужной точкой отсчета. Понятен не просто как технически сложный спектакль с яркой музыкой, а именно как духовная система. Пан-спектакль, включающий в себя всю классическую балетную культуру прошедших веков. Причем речь идет не об использовании исторического художественного опыта, а о вынесении этого опыта на сцену. Иными словами, задача формулировалась следующим образом: я, современный композитор, 1965 года рождения, хочу со всей серьезностью написать классический балет, но таким образом, чтобы и в музыке, и в хореографии существовали чисто духовные штрихи, которые как бы заключали формализованный язык балетной классики в огромные скобки и вместе со скобками выносили на сцену. Чтобы в каждом такте было слышно, что это музыка не Дриго, не Минкуса (хотя это такой же классический балет), а музыка, написанная о них.

— Балет о балете?

— Именно балет о балете, точно так же, как у меня были написаны для фортепиано «Три пьесы о музыке»... Радостный праздник классического балета, но вывернутой наизнанку, когда видны все швы, вся нелепость конструкции, и в то же время — все величие этого праздника.

— И вы его написали?



ЕЛИЗАВЕТА ТУМАНЯН:

Композитор, написавший балет «Питер Пэн» (либретто Юло Вилимаа по мотивам сказки Джеймса Барри) — сложившийся мастер. В этом произведении лишь сфокусировались и приобрели новый, более высокий качественный уровень характерные черты, присущие творческому почерку его автора — Елизаветы Туманян. Они ощущались и в более ранних ее произведениях: многочисленных детских песнях на слова Б. Заходера, фортепи-

ногда-то к Борису Александровичу Покровскому с предложением сочинить для его театра оперу на этот сюжет, но в то время в труппе его Камерного театра еще не было детей-артистов. Он предложил вам написать современную музыкальную комедию на любой сюжет, но вы отказались, остались верны своей теме...

— Сюжет сказки привлек меня богатыми постановочными

возможностями, яркими, многогранными, контрастными характеристиками, а главное — возвышенной романтикой, которой так недостает нам в наш прагматический век, — говорит композитор. — Я не первый раз встречаюсь с этой сказкой и ее героем. В 1967 году написала музыку для драматического спектакля «Питер Пэн», поставленного в Рязанском театре юного зрителя режиссером Ю. Мочаловым. Рецензент спектакля Б. Львов-Анохин дал исчерпывающую и точную оценку спектаклю и произведению. Мне бы хотелось повторить его слова — в них ключ к пониманию сказки, они поддержали меня и укрепили во мне уверенность в правомерности моего выбора. «Питер Пэн» — рыцарь, Дон Кихот детства, сказочное существо, — писал тогда Борис Александрович. — Это дух фантазии, дух игры, дух детства. А может быть и дух творчества? В спектакле есть все: тут детскость переплетается со вполне взрослыми страстями..., тут и сказочно-феерические сцены, и юмор (пиратские сцены), и смех, и слезы...» Как считает переводчик сказки Борис Заходер, это как будто бы сказка, а с другой стороны все — правда. Правда чувств, правда мыслей — правда реальности. У всех детей и у некоторых взрослых есть на свете один и тот же остров Гдетотам.

— Какие же музыкальные задачи преследовали вы в этом сочинении?

— Я не ставила себе специальных музыкальных задач. Правда, после увлечения модер-

ном захотелось запеть естественным голосом — надоела «запесоченность» музыкального языка. Я с наслаждением, как после долгого поста, вернулась к чистым, незамутненным музыкальным краскам. Они меня увлекли, и я не стала себя останавливать. Когда я сочиняла, было состояние большой душевной приподнятости. Музыка возникла легко. Возникла от сердца, а не от ума.

— Несмотря на то, что ваш балет состоит из отдельных четко определенных номеров, в нем ощущается единая линия сквозного развития.

— Да, но это получилось как-то само собой. Я шла за внутренней потребностью написать так, а не иначе. Весь замысел вылился в громадную трехчастную форму. Первая и третья связаны с домом Дарлингов и их дочкой Венди, к которой прилетел Питер, и они вместе отправились на остров Гдетотам. Средняя часть — это образ самого волшебного острова. Кроме того, в первой картине третьего действия есть большой вставной номер с иным настроением. Это сцена у пиратов. Он решен в юмористическом, ключе, с «жуткими» плясками и песнями пиратов. В этой сцене я использовала элементы джаза.

— Видимо, это и есть конфликт балета?

— Нет. Столкновение детей и пиратов не есть главный конфликт. Конфликт — это дуализм нас самих: мы растем, нас раздрают страсти, мы стремимся к счастью, кажется, вот уже обрели его, но оно вновь ускользает...

— Что-то от «Фауста» или «Синей птицы»?

— Пожалуй.

— Однако ваша музыка не оставляет грустного впечатления, хотя безусловно что-то щемящее в ней есть. Балет утверждает право каждого человека на мечту. Утверждает благоговение этой мечты. В этом стремлении — смысл жизни. Однако вернемся к музыке балета.

— В нем я использовала номерную систему. Каждый номер написан в классической форме — трехчастного рондо, сонатины, фугато и т. д. Но в основном они не кончаются тоникой — я часто использую прерванный каданс. Строгий цезур нет. В третьей части балета «номера» проходят в зеркальной последовательности. Все эти номер-формы пронизываются лейт-темами, модифицирующимися под влиянием обстоятельств. Они дают характеристику персонажам, обрисовывают ситуацию. Есть и темы-символы, например, Аве Мария — символ чистоты, тема Острова, в которой я использовала хор, — это тема счастья, любви, мечты, наконец, тема часов, обтывающих время, символизирующая вечный круговорот жизни. Эта тема возникает подчас внезапно, в самый, казалось бы, неподходящий момент, создает комический эффект и, вместе с тем, напоминает о вечном. Так, например, часы начинают тикать в животе крокодила, подоспевшего на помощь к Питеру в момент его схватки с капитаном Крюком, атаманом пиратов. В свое время Крюк запустил в крокодила будильником, который носил на руке, и тот его проглотил.

— Какая музыкальная тема связана с главным героем?

— Питер Пэн — образ сложный. И поэтому с ним связана целая группа тем. Он — романтик и скептик, хвастун и оптимист, он порывист и аскетичен. Собственно, такое многообразие образа дало толчок моей фантазии. С Питером связан и флейтовый наигрыш, который сопровождает его появление. С фигурой Питера связана и мятающаяся, взволнованная тема, когда он ищет свою тень, и тема адажио и вальса, и многие другие попевки, «позывные» Пэна и т. д.

С темой адажио связан также и образ Венди — вечно женственный и юный. Ее соперница — фея Динь-Динь — прихотливое, изменчивое существо с неожиданными перепадами настроения.

— Эти причудливые грани образа явственно отразились в ее музыкальном портрете. Выбранная вами форма скерцо прекрасно выражает сущность этого персонажа.

Музыка балета скрепляет стройная арочная система тем, в которой ни одна из них не пропадает. Их проведение в каждой музыкальной форме «заявляет» определенную характеристику, меняющуюся в зависимости от обстоятельств. Кроме того, они часто объединяются в единый полифонический поток. Хотелось бы разобраться в этом. Давайте рассмотрим несколько эпизодов.

— Пожалуйста. Возьмем сцену на Острове, где пираты и их главарь капитан Крюк «балдеют». Звучит дискленд в форме канона. Идет номер, относящийся к капитану Крюку в форме блюза-импровизации. На теме баса этого блюза возникает fuga-то. Оно состоит из нескольких эпизодов, различных по характеру: то это нахально-торжествующий, то как бы подражающий, то имитирующий жалобу, то исполненный решительности. Затем тема баса остинато становится «бегущей», как в джазе. В заключение сцены снова звучит мелодия блюза-импровизации в своем первоначальном виде. Или, например, сцена возвращения детей в дом Дарлингов. Звучит вальс со многими эпизодами различного характера, каждый из которых относится к определенному лицу. В коде — сплетение тем и галоп. Галоп переходит в вальс-адажио — прощание Питера и Венди. Тема вальса-адажио звучала и при их знакомстве. По своей структуре вальс-адажио напоминает слоеный пирог, сложный контрапункт тем, образующих живописную перспективу.

— Да, описывать музыку словами — дело неблагодарное. Скорее бы ее услышать в исполнении оркестра и увидеть балет на сцене! Мне пришло сейчас на память впечатление от прослушивания ваших некоторых сочинений — «Планеты Тишина» и даже крохотных песенок, исполненных в Доме композиторов детсадовским шумовым оркестром, — это было чувство радостного ликования, восторга, душевной приподнятости. Можно только смутно представить, каково же будет впечатление от балета в профессиональном исполнении! Какой подарок ждет детей!

Беседу вела  
НАТАЛИЯ СЕРГЕЕВА

# «Музыка возникла от сердца»

анных произведениях, музыке к кинофильмам и телестановкам, в романтической кантате «Планета Тишина» для детского хора, в кантате «Кем быть?» на слова В. Маяковского. Яркая театральность, понимание психологии ребенка, умение выразить детское мироощущение, в котором романтика, поэзия переплетаются с азартом игры, озорством, увлекательными приключениями, заразительным юмором, ясными выразительными средствами, понятными людям самых разных возрастов. Туманян пишет музыку о детях не только для взрослых, но о детях и для детей.

Когда слушаешь музыку нового балета, даже в фортепианном изложении, поражает богатству свежих ярких мелодий, полетных, интригующих, образных. Музыка сложна, насыщена, она идет плотным потоком, в котором сплетаются в драматургически обусловленных сочетаниях мелодии, отрывки тем, отдельные попевки. Полифоничность мышления — одно из характерных качеств композиторского письма Е. Туманян. Возвышенная лирика соседствует с броскими характерными эпизодами, в которых музыка становится буквально зримой и невольно вызывает улыбку.

Чтобы разобраться в структуре сочинения, обратимся к его автору. Но прежде — главный вопрос:

— В чем причина такой увлеченности сюжетом сказки английского писателя, такого упорства в осуществлении замысла? Я помню, как вы обратились

# Поднимаемая идею до художественной высоты

В последние годы благодаря активному гастрольному обмену наш киевский зритель познакомился со многими коллективами современного направления. Но, пожалуй, приезд Лондонского театра современного балета поставил точки на и в приобретении к новому танцевальному искусству. Английская труппа, на мой взгляд, показалась наиболее последовательной и принципиальной (из тех, с творчеством которых мне удалось познакомиться) в воплощении избранной эстетики, которая отразилась в двух вечерах одноактных постановок 1989—1990 годов.

Немного из истории коллектива, о чем поведала нам программа гастролей: в 1954 году состоялось первое знакомство лондонцев с труппой танца модерн, возглавляемой Мартой Грэхем, через одиннадцать лет — второй ее приезд в Англию. К тому времени уже сложились творческие контакты с ней одного из хореографов и будущих основателей Лондонского театра современного балета Роберта Коэна. Он не только сам работал у нее в коллективе, но и помог нескольким английским танцовщикам пройти курс обучения в школе Грэхем в Соединенных Штатах Америки. Поначалу английскую публику шокировал свободный от канонов классического балета язык танца модерн. Но постепенно недоброжелательность перешла в заинтересованность. В 1966 году создается Фонд современного танца для пропаганды этого направления хореографии. А еще через три года Лондонский театр современного балета дал первое представление в Плейс, здании, которое стало его постоянной площадкой. И недавно скончавшийся хореограф Роберт Коэн, и продолжатель его дела в театре Дэн Вагонер, как и их коллеги, — пенцы из гнезда Марты Грэхем и Пола Тэйлора.

Наши предварительные познания в области танца модерн позволяют говорить о равнозначной роли в нем хореографии и музыки, организации их во времени и пространстве, что создает как бы две совершенно самостоятельные, параллельно идущие линии — музыки и танца. Это придает спектаклям танца модерн необычайную сферичность, объемность, непредсказуемость и своеобразную «событийность». Пример тому можно было наблюдать и в творчестве Лондонского театра современного балета, особенно в таких его композициях, как «Умиротворение духов» на музыку струнного квартета № 15 Д. Шостаковича, «Все поконится на черепахах» на музыку фортепианного квартета Аарона Копленда... Думается, что именно специфическое взаимообогащение музыки и танца модерн, породившее целый комплекс мировоззренческих установок, представилось наиболее ценным в творчестве английской труппы.

В конце XX века хореографы, работающие в сфере танца модерн и сотрудничающие с Лондонским современным балетом, остались верны тем принципам своего искусства, что закладывались в ходе его становления. Здесь танец босиком, усложненная метафоричность, психологизм танцевального действия, обнажение физических усилий, старательно скрывавшиеся в классическом танце, приверженность античной и библейской мифологии, выраженной в пластике, отступление от культа красоты и утонченного стилизаторства. Драматически насыщенное содержание потребовало и танцевального языка, способного передать весь комплекс человеческих переживаний, пластической отточности жеста, разработки эстетики камерных форм хореографической постановки, расширения палитры пластических красок, где ритмопластика фольклора американских индейцев, негров сливалась с элементами танцевального искусства Востока, где вязкая, плавная, широкая линия движения соседствовала с мелкой, крупнокадровой жестикюляцией, легкой стаккатной техникой, приемы которой — падение, перегибы, взлеты в конце концов привели к узакониванию в этой хореографии «внетанцевальных» поз, жестов, па. Все это придает постановкам английской труппы разномкнутый, открытый в концептуальном плане характер. В содержа-

нии почти все неуволимо... Танец, несущий первоначально вполне конкретную идею, в результате — пробуждает свободные ассоциации. Может быть поэтому вместе с расшифрованным — многое осталось «непереведенным», непонятым или просто воспринятым по-своему. В этом — одна из особенностей философского объяснения интеллектуального искусства XX века: авторское решение — не диктаторская, навязчивая подача материала, а дистанцированное отстранение.

Проявление типичных для искусства XX века качеств оказалось претворенным в постановке Лондонского театра современного балета «Метаморфозы». Задуманные английским композитором Б. Бриттеном шесть «Метаморфоз» по Овидию (ор. 49) как отражение шести персонажей древнегреческих мифов — Пана, Вакха и других, последовательно было воссоздано хореографом Р. Коэном в одной целостной композиции, где нашла свое отражение философия человеческого бытия. От заширенности, от образа дэнди и пижона, от нечто «смокингового», то есть от внешнего через протест и расставание с тем, что бесконечно сковывает, к скульптурно-роденовским «мизансценам», к внутреннему йоговскому сосредоточению, к греческому рельефу фактуры тела, к картине красоты и естественности. Не случайно главный исполнитель этой постановки Даршан Синг Буллер, с детства постигавший хореографию в Индии, стремился изнутри раскрыть нам философскую природу танца.

По мере «очеловечивания» фигура главного героя, поначалу космомированная, клишированная, постепенно освобождается от всего наносного в движениях, его танец обретает пластическую мелодию, духовное откровение, индивидуализируется и, в конце концов, совсем меняется в своем хореографическом выражении. Появляется «широкое дыхание», полетность, значимость каждого жеста (претворение на частном уровне традиций школы индийского классического танца бхарат-натя), «вслушивание» в каждую ритмическую фразу.

Четыре «персонажа» этой композиции взаимосвязаны: солист-гобоист, солист-танцовщик, световое пятно, которое освещает снятые покровы, и... вертикальная проекция слайда, комментирующая и подсказывающая, опережающая, словно внутренний голос, действие танцовщика и реагирующая на все происходящее с ним.

Эволюция человеческого образа как нельзя более логично и гибко прослеживается и в следующей миниатюре — «Сцепление». Символично ожившая в танце (постановщик Даршан Синг Буллер, музыка Клема Алфорда) глубоко религиозная и высокохудожественная идея Кама Сутры передана с тончайшим вкусом и трепетом. Бесконечный и такой многогранный мир любви словно заговорил голосом индийского народного инструмента — ситара: в финале композиции возникает символический образ — женская фигура, линии пластики которой повторяют его очертания. Что это? Вечность, бесконечность, беспредельность медитации на ситаре и человеческих фигур на сцене, экзотично «сцепленных»?.. Таинство идеи, сложнейшая хореография покорила аудиторию, и произошло еще одно «сцепление» — уже на зрительском уровне.

Следующая композиция «Двойник» посвящена хореографом Д. Буллером отцу и матери, и в ней проводится мысль о возникающем между людьми духовном единении, часто, возможно, принимающем абсурдные формы (постановка осуществлена на музыку Ф. Гласса к инсценировке поэмы С. Беккета «Компания»). Притяжение душ как невозможность существовать друг без друга, как та сила, от которой зависима, которая сковывает, лишает индивидуальности. Нечто подобное уже было в «Метаморфозах». Вот и еще одно драматургическое «сцепление», делающее вечер одноактных композиций цельным спектаклем.

Примечательна такая черта английского театра — глубоко-



кое вслушивание в музыкальные партитуры произведений, подчас «негромких», камерных, элегантных, освоение сложных структурных, фактурных, интонационных средств с помощью пластики.

Балет «Умиротворение духов» (хореограф Дэн Вагонер) поставлен на музыку Струнного квартета № 15 Д. Шостаковича. Своеобразная музыкальная автоэпитафия «звучала» в проникновенном хореографическом воплощении. Балетмейстер не только «растанцевал» уникальную партитуру квартета, но создал и свой комплекс индивидуально-полифонических хореографических линий, определив тем самым самоценность каждого из компонентов. Этим он значительно расширил рамки наших музыкально-хореографических ассоциаций. Обреченность, выраженная в монограмме Шостаковича, в хореографии обрела зримый облик в символах креста, распятия, в крестообразных пересечениях бегущих танцовщиков. Кстати, этот мотив повторяется и в других постановках — «Все покоится на черепахах», «Вспорхнула птичка». «Уходящая» постлюдийная интонация квартета закодирована в часто повторяемой позе танцовщиков спиной к зрительному залу в положении нирваны. Похоронно-маршевая ритмика растворена в резких сменах мерного темпа простого шага, прерываемого экспрессивным движением. Вообще глубина, многогранность, значимость личности Шостаковича раскрывается в соединении античных, буддистских, индийских, восточных элементов, в сгущенной хореографической спрессованности — с разреженностью, в одновременном контрапункте плавного музыкального течения и ровного, в ритмопластическом выражении, хореографического. Во всей этой организации *ad libitum* прослеживаются экспрессивные интонации XX века: мольба, гнев, скорбь, протест, смерть, уход, отчаяние, вера... Частое обращение к архаике, в которой сопряжены и предельная простота (бег по кругу, мольба, обращенная руками к солнцу), и предельная сложность (система хореографических сквозных лейтмотивов, ритмопластический симфонизм) возвращает сознание зрителя к первоисточкам его появления, рождения, к природе.

«Земля — плоский круг, и покоится она на спине гигантской черепахи. А на чем покоится она? — На черепахах до самого низа» — эта философская ремарка, предпосланная в программке к балету «Все покоится на черепахах» (постановка Д. Вагонера на музыку А. Копленда), по-своему самобытно передает тему всех балетов, представленных труппой, — человеческая жизнь в ее противоречивости и многозначности, в философии тандема прошлое-настоящее. Игриво, лукаво, занозисто, причудливо и задиристо, с элементами наивности эффекта первобытности — вот параметры, которые наделяют балет блистательной непредсказуемостью. Ансамблевые, дуэтные построения объединены одним солистом будто голосом автора. Здесь тонко воплощены элементы музыкальной выразительности, разделы музыкальной формы: вступления, коды, кульминации, солирующие проведения музыкальных инструментов.

Чувство джазового стиля в сочетании с изысканным вкусом проявилось в последнем балете вечеров Лондонского театра «Вспорхнула птичка» (хореограф Дэн Вагонер). В этой постановке сомкнулись специфика танца модерн и импровизационная манера, свойственная джазу. Здесь все «на грани»: знакомое и неуловимое, классическое и новаторское. Всегда неразгаданная, «зовущая» тайна нью-орлеанского джаза и прихотливая «рваная» ритмика «рэгтайма» соединились с ярко индивидуальными «перле» (далекими от эксцентрики) каждого из танцовщиков. Балет вызвал душевную ностальгию по старым добрым ритмам и образам.

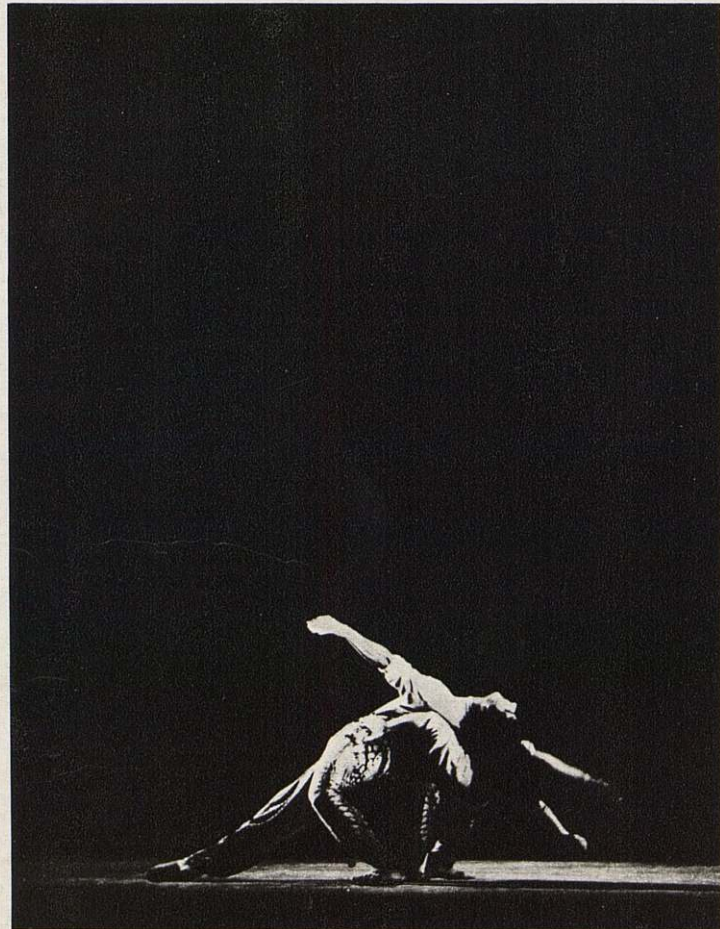
Экономный, очень выборочный подход к костюму, свету и декорации (зачастую вовсе отсутствующей) также — черта танца модерн. Важны не пресловутые пачки, длинные платья, буффы, сюртуки и гольфы, а красота человеческого тела, не грим, а выразительность общей ритмопластики движений танцовщика, не фронтальность и центричность постановок, а их спонтанность и импровизационность. Именно поэтому вместо привычных костюмов — просто трико. Метафорическое расставание с костюмом можно было наблюдать, в частности, в «Метаморфозах»...

Лондонская труппа привержена определенной мобильности, при которой неважен костюм как суть историческая, социальная, национальная, а как изобразительно-иллюстративная функция световой партитуры, которая становится абсолютно абстрактной. Может быть, в этой мобильности оформления заложены дополнительные «силы» такого сложного явления, коим становится танец модерн в сценическом понимании. И на спектаклях Лондонского театра современного балета мы смогли убедиться в том, как удастся его создателям, не ссылаясь на визуальную конкретику, поднять любую художественную идею до высоты общечеловеческой.

Наталья СТЕПАНЕНКО



Выступают артисты Лондонского театра современного балета.



# ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ВИННИПЕГСКОГО ТЕАТРА

Королевский Виннипегский балет во второй раз приехал на гастроли в СССР. Маршрут его пролегал через Москву, Ленинград и Киев. Сегодня в залах было мало зрителей и специалистов, помнящих первый визит этого театра в 1968 году, ту пору, когда на нас излился золотой дождь самых прославленных выдающихся солистов, хореографических трупп — от «Нью-Йорк сити балле» до Гранд Опера и Ковент-Гарден, когда мы открывали Джорджа Баланчина и Фредерика Аштона, Хосе Лимона и Элвина Эйли, Джона Кранко, ошеломляющую «армаду» баланчинских звезд, этуалей Парижа и Лондона... Наши горизонты стремительно ширились, а на географической карте мирового искусства почти не оставалось белых пятен. Тогда, в 1968 году, заполнена была лакуна с названием «Виннипег», канадского города, вопрошавшего нас спектаклем Брайана Макдональда «Любите ли Вы Баха?». Конечно же, дружным был наш отклик и признание целеустремленных артистов и постановщиков.

В контексте сегодняшней культурологической атмосферы мы не довольствуемся лишь механическим приращением впечатлений от знакомства с ранее неизвестными нам труппами, когда наша карта все более испещряется списком новых стран. Теперь нас больше влекут концептуальные открытия, новаторские принципы музыкальной и сценарной драматургии, высокие артистические дарования.

Визит гостей из Виннипега, совершающих огромное турне по континентам в связи с пятидесятилетием со дня основания, встречен доброжелательно. Симпатии восходят уже к самой истории профессионального становления труппы, созданной в 1938 году. Публично выступившей в следующем, 1939-м, и остававшейся традиционно клубной для англоязычных стран, пока в сезоне 1953 года ее не увенчали королевским титулом. С завидным обаятельным упорством шла она к профессионализму в Канаде, долго не имевшей стабильных репертуарных ансамблей и школ. Сама пропаганда хореографического образования, привлечение к сотрудничеству постановщиков, репетиторов, педагогов, среди которых встречаются и русские имена, сложение афиши, непрестанно сменяемой, — все это в совокупности возбуждает приязнь к Королевскому Виннипегскому балету, ведущему преимущественно «странствующий» образ жизни (за полвека 493 города в 37 странах). В кочевьях легко растерять репертуар, но просветительская страсть влечет все новые имена, и они весомы: Агнес де Милль, Леонид Мясин, Морис Бежар, Оскар Арайс... От основания труппы ее организаторами Гвенет Ллойд и Бетти Фаррари слагалась традиция студийных постановок с привлечением канадских композиторов и художников. Вслед за Гвенет Ллойд, создавшей в 1940—1950-х годах 35 балетов, в Виннипеге, творили Рутанна Борис и Арнольд Спор, Брайен Макдональд, Джон Ноймайер. По мере пополнения воспитанниками школы и увеличения состава появилась возможность возобновить классические «Жизель», «Дон Кихот», «Лебединое озеро».

Гастрольная афиша Виннипегского балета в СССР представляла своего рода срез параллельного движения, в котором ведущим творческим мотивом видится коллекционирование.

Наше внимание прежде всего привлек из этого собрания спектакль «Ромео и Джульетта». Бесконечен интерес публики к шедру Сергея Прокофьева. Среднее и старшее поколение хорео-

графов всего мира, создавших свои толкования партитуры классика советской музыки, образуют своего рода энциклопедический свод. Концептуальные поиски постановщиков вторгаются в диспуты о самой эстетике танцевального искусства, минуя национальные и географические границы, прямо или опосредованно возвращаясь к первоисточнику: легендарной редакции Л. Лавровского в Кировском театре 1940 года с Г. Улановой и К. Сергеевым, с их конгениальным истолкованием партий Джульетты и Ромео. Глубокая всепроникающая жизнь этого балета в Ленинграде, к счастью, и сейчас продолжающаяся, позже поставленного в Большом театре, его неслыханный и незабвенный триумф в лондонском Ковент-Гардене, превзошла границы мощной лирико-драматической фрески философского склада. Канадцы показали нам постановку известного голландского балетмейстера Руди ван Данцига, который в третий раз обращается к сочинению Прокофьева (в 1967 и 1974 в Нидерландском Национальном балете, и в Виннипеге в 1987). Трудно проследить за движением мысли Данцига за двадцатилетие, нам неизвестны его встречи с постановкой Лавровского, хотя почти с уверенностью можно утверждать: либо непосредственно на театре, либо с фильмом или записью на видеокассете он знаком, как и с богатейшей иконографией, литературными источниками.

Постановщик Руди ван Данциг и дирижер Эрл Стаффорд воспользовались полной партитурой Прокофьева без каких-либо купюр и перестановок номеров, прониклись пиететом композитора пред духом шекспировской трагедии. Своеобразие драматургии спектакля видится в сосредоточенности на ведущем психологическом конфликте, живописующем любовную трагедию юных веронцев, трактованном камерно, в приближении к законченной вражде двух семейств. Но и побочные сюжетные линии лишены фресковой мощи, подчас «засорены» бытовыми подробностями. Начиная с пролога «Утро в Вероне», замкнутого мраморными портиками и массивными дверьми, и далее, в своей сценографической установке художник Тур ван Схайк никогда не распахнет горизонт, чем усиливается впечатление ловушки. В кулисах мы заметим символический колодец как реальный источник жизни, неоднократно обыгрываемый в сценическом действии, лоток зеленщицы, согбенных под тяжестью вязанок хвороста поселян, коробейников с рулонами тканей, развязных гетер и скабрзные шутки ловеласов, к которым принадлежит Меркуцио (Винсент Бойл) и Бенволио (Марк Годден) — неутомимые пересмешники, выдумщики, проказники. Рассеянный во многих сценах принцип подробного изложения характера вмещает и суетливую наседку Няню (Кэтрин Тэйлор), и чванливого и агрессивного Тибальда (Джон Каминский), и спесивых синьоров Монтеки (Нина Менон и Дэниел Нелсон)... Множатся подробности быта ренессанского городка: ловкий розыгрыш Меркуцио и Бенволио, скрывших свои лица масками и проникающих на бал Монтеки, увлекательную церемонию обручения Джульетты с Парисом, когда подруги словно опутывают цветочными гирляндами мечущуюся в клетке птицу... Венок оборачивается скорбной тризной, в буйстве карнавала назойливо кружится огромная гротесковая маска смерти...

Немногочисленной труппе удается воссоздать широкую панораму быта веронцев с потасовками, празднествами и заботами жизнелюбивых простолудинов, с шествиями знати, с ее застылыми ритуалами и чванливостью, где довлеют правила застаре-



Эвелин ХАРТ /Джюльетта/ в балете «Ромео и Джульетта».



Эвелин ХАРТ /Джюльетта/ и Рекс ХАРРИНГТОН /Ромео/ в балете «Ромео и Джульетта».

Фото Е. Антоновой

лых семейных распрей. В этой атмосфере и рождается восторженная лирика обоюдного чувства Джульетты и Ромео. Эвелин Харт и Рекс Харрингтон на протяжении всего спектакля остаются верны мягкой романтической манере. Хрупкая тростинка Джульетта поглощена вспыхнувшим чувством, и ее дуэты с Ромео — те же горячие молитвы и заклинания. Ромео Рекса Харрингтона более объемлен: вначале он охотно разделяет с Меркуцио и Бенволио молодые забавы, и не сразу познает глубину и единственность чувства Джульетты. Гибель друга, слепая злоба Тибальда, бесстрашие Джульетты, появляющейся на балконе, превращают великосветского красавца — бретера в юношу, пороченного страстью.

В партиях центральных героев Руди ван Данциг равно ориентируется на принципы драматической игры и танцевальной выразительности. Эвелин Харт и Рекс Харрингтон свободнее изъяснили себя в дансанных эпизодах, нежели в мизансценах, воплощая общую камерную тональность экспозиции. Венчающая спектакль картина: над телами погибших Ромео и Джульетты, на фоне огромной надгробной фигуры печального ангела с крестом витают примиряющиеся тени Меркуцио и Тибальда — будто акцентируется мысль «нет повести печальнее на свете...». Примирения кланов нет, круг жизни Ромео и Джульетты замкнут в склепе, и лишь в мечтах, в воображении соединяются в рукопожатии Монтеки и Капулетти...

Коллекционный оттенок сопутствует и одноактным балетам

«Кончерто барокко» Иоганна Себастьяна Баха (Концерт ре минор для двух скрипок с оркестром) и «Симфонии ре мажор» Франца Йозефа Гайдна. Шедевр Джорджа Баланчина хорошо знаком нашим зрителям, начиная с первоисточника, представленного в недавнем прошлом «Нью-Йорк сити балле». Это была скорее демонстрация профессионализма виннипегской труппы, высокое качество ксерокопии, в которой все же явственнее читается технология покоряющей музыкальности композиции, ее безукоризненное спортивное качество. А тогда улетучивается свобода духа, высшая гармония животворящих, импровизирующих артистов. Так же любима и постановка Иржи Килиана опуса Гайдна, напоенная юмором и тонкостью пародии и в толковании канадской труппы ясно читается эта влюбленность в творчество Килиана, но, на наш взгляд, сбивчивость темпа, превалирование сатирических интонаций ослабили впечатление, а шутка показалась несколько тяжеловесной.

Баланчиновская «Тарантелла» (музыка Луи Моро Готшалка) давно стала украшением филармонических и конкурсных программ, но ее изобретательность, неистощимость ритмов не вполне оказалась доступной Элизабет Олдс и Стефану Хайду.

Миниатюрный балет «Секвойя» композитора Джоана Тауэра и хореографа Марка Годдена поставлен в 1989 году, он при-

мыкает к студийным опытам. Композиция для ударных инструментов, техника танца модерн — все склоняет сочинение к жанру реву, в котором прослеживается отнюдь не новая идея о противостоянии женского и мужского начал, а само название, ассоциирующееся с могучим реликтовым древом, подталкивает к мысли о вечности этого конфликта.

Большая концертная миниатюра Ханса ван Манена «Вариации для фортепиано» Эрика Сати («Три гноссиенны») снискала огромный успех на последнем московском международном конкурсе артистов балета. Сюзан Рубио и Дэниел Нелсон возродили у слушателей очарование и глубину опуса Сати, и главное пленительно-острую мысль Ханса ван Манена. Любовный трехчастный дуэт обрел в их толковании черты подлинной хореографической классики XX века.

Подытоживая впечатления от гастролей Виннипегского балета, разделяешь упорство и целеустремленность художественного мышления труппы, ориентацию на высшие достижения мирового хореографического театра, подкрепленного собственной школой, постоянного обновления репертуара, в том числе из недр студийных и экспериментальных поисков. Прилив живой жизни, новых поколений артистов и постановщиков, быть может, отодвинет на второй план коллекционную страсть. Пусть все это и послужит залогом тому, что труппа, миновавшая рубеж пятидесятилетия, не превратится в хореографический музей.

Вадим КИСЕЛЕВ

# ПОИСКИ ЦЮРИХСКИХ НОВАТОРОВ



В рамках фестиваля Творческих мастерских Союза театральных деятелей РСФСР на гастролях в Советском Союзе побывала известная труппа из Швейцарии «Компани Мюриель Бадер». Что представляет собой этот коллектив, сформировавшийся в 1986 году и уже обретший международную известность?

«Я называю свою группу не танцевальной труппой, а физическим театром, — говорит его руководитель Мюриель Бадер. — Он сложился как направление на пути эволюционного процесса танца модерн. Суть состоит в использовании всех физических сил, создающих энергию и экспрессию».

Как показали гастрольные спектакли, творчество Мюриель Бадер стоит в одном ряду с поисками авангардистов. Созданный ею «Физический» театр представляет собой модель «игрового» театра. Этот термин появился как альтернатива психологическому театру.

Советские зрители увидели постановки последних двух лет — «В понедельник вечером: Жоржетт» и «Для Жоржа». Мюриель

Выступают артистки труппы «Физический театр» Мюриель БАДЕР из Швейцарии.

Фото Х. Альторфера

Бадер связывает оба спектакля единой тематической нитью. «В них, — говорит М. Бадер, — я как женщина исследую жизнь на примере женщин».

Прежде чем приступить к новой работе, как рассказала нам хореограф, она много читает. Ей близка по духу канадская писательница Маргарет Этвуд. В ее романах Мюриель Бадер находит отклик на собственные мироощущения. Ту или иную ситуацию, описанную в литературном произведении, хореограф, следуя исповедуемому ею методу «игрового» театра, приводит

к модели. В спектакле «В понедельник вечером: Жоржетт» М. Бадер, по ее словам, пытается исследовать вопрос, что из детства остается у взрослых, какую, скажем, эволюцию претерпевают у них детские игры. В этой постановке хореограф показывает нам не историю девочки, ставшей взрослой, а расставание взрослого человека со своим прошлым. И здесь она отнюдь не прибегает к традиционному для балетного театра приему реминисценции. Мюриель Бадер демонстрирует новый тип мышления, свойственный авангардистам, — психологическую раскрепощенность, распадающееся сознание, дефункционализацию человека в мире, реальное существование только человека и только его переживания.

А в играх всегда кто-то выигрывает, но кто-то остается в проигрыше. И у того, кто проигрывает, создаются защитные реакции: злость, уход в себя, самоизоляция. Одна из героинь Маргарет Атвуд делает любопытные выводы: «Когда знаешь слишком много о других, тогда у них появляется власть над тобой, тогда тебя заставляют принимать их поведение». Видимо, под знаком этих рассуждений Мюриель составляет свои необычные композиции.

Попробуем все же распознать их.

Любимой забавой девочек всегда была и остается игра во «взрослых». Для этого они надевают женские туфли и подражают манерам старших. Их радует окружающий мир. Туфли дают возможность каждой девочке почувствовать себя взрослой, это и средство возвыситься над другими, встав на каблуки, как на «котурны». Девочкам кажется, что дамские туфли заключают в себе какую-то тайну и, надев их, они чувствуют себя приближенными к этой тайне. От этого у них захватывает дух в ощущении полноты жизни. С открытой душой, взявшись за руки, они идут навстречу Прекрасному — Неизвестному. Самое обыденное обстоятельство провоцирует их на выдумки, превращает жизнь в игру. Но по мере развития игры они проявляют свои характеры. И вот на смену кротким, мирным существам приходят своенравные, одержимые духом соперничества существа, готовые всеми правдами и неправдами завладеть красивым стулом. Между ними вспыхивают ссоры, происходит раскол компании. В борьбе за приоритет они хихиканем, шушуканьем, намеками выдворяют из своего круга неугодную им девочку. Та делает вид, что ее обидеть невозможно. Она становится злой и сама избавляется от своих противников. Теперь она делается замкнутой и живет по принципу «ничего не слышу, ничего не вижу». Со временем эти свойства трансформируются в черствость: когда требуется помощь подруге, она сознательно отворачивается от нее. Будучи взрослой, она сталкивается с аналогичной ситуацией, и ее потрясает такая жестокость.

Венчает спектакль мизансцена «Фото на память». На «фото» «запечатлены» четыре женщины во время их встречи в понедельник у Жоржетты. Перед ними стоит корзина с цветами, в руках у каждой женщины игрушечные свинки разных размеров. Так с юмором постановщик хочет этой метафорой обратить наше внимание на этику человеческих взаимоотношений.

К сожалению, большая часть спектакля по техническим причинам проходила в тот вечер без музыки и хорового пения. К чести исполнителей: Мюриель Бадер, Александры Рау, Анны Россе, Анжели Штегглен — следует сказать, что они в этих экстремальных условиях не растерялись, проявили выдержку и самообладание, дисциплину, высокий профессионализм и продолжили играть спектакль. Когда по его окончании со сцены объявили о случившемся, зрители были ошеломлены и недоумевали по поводу казуса, так как четкая работа всего ансамбля оставила незамеченным этот серьезный провал.

На постановку «Для Жоржа» хореографа Мюриель Бадер вдохновила история жизни известной берлинской актрисы и танцовщицы Валески Герт, выступавшей в двадцатые годы. Она создала особый жанр шуточного, «гротескного танца», исполняемые ею миниатюры нередко шокировали публику, — в них постоянно «звучал» смех, то живой добродушный, то резкий саркастический... А в начале пятидесятых годов Валеска Герт в Кемпене, на острове Силг, в Германии, открыла кабаре «Чикен Шед», обретшее легендарную известность.

В основе хореографии спектакля «Для Жоржа» лежит интерес к решению загадки источника энергии и творческих импульсов уникальной артистки. «Компани Мюриель Бадер» стремится проследить природу конфликта Валески Герт с ее временем и связать это с сегодняшним днем. Постановка была вдохновлена также мыслями и идеями книг Симона де Бовуара и Марджори Уалласу.

Действие спектакля «Для Жоржа» происходит в кабаре, похожем на кабаре Валески Герт. «Я только в такой среде чувствую себя комфортно, какую я сотворила сама: она должна

быть примитивной и простой», — говорила героиня о своей рабочей обстановке.

Время действия «Для Жоржа» — момент, когда кабаре испытывает необъяснимый упадок. Уборщица, гардеробщица, певица и кухарка день за днем ожидают гостей. В полной тишине и пустоте четыре женщины наталкиваются друг на друга. Действия их теряют смысл и назначение, иерархия между ними пропадает. Они хотели бы жить общей жизнью, как когда-то, но предчувствуют, что это никогда больше не вернется. Ими владеет ежедневная надежда: что-то должно произойти. И вот в обстановку этого удушающего однообразия и томительного ожидания кого-то или чего-то к ним попадает аквариум с золотой рыбкой. Ей дают имя Жорж.

Золотая рыбка появляется в момент тягчайшего одиночества каждой из этих женщин. И он словно провоцирует их на исповедь. Все они различны, но они все — женщины. В них очень сильно чувство борьбы за приоритет. И пусть они придумали себе Жоржа в облике золотой рыбки, но в ней они видят свое спасение, успех, счастье, благополучие и, наконец, власть. Властвовать над собой, друг над другом!.. Для этого нужно много энергии, и они распалывают себя, заряжаются энергией друг друга, аккумулируют ее сами. Энергия рождается от их изощренной фантазии, взаимодействия между собой. Напряженные узлы конфронтации развязываются в свободных общих танцах: выражают мечты о любви, о материнстве, стремление проникнуть в будущее. И при том, что многое их объединяет, каждая остается сама собой: Кроткая, Странная, Жесткая, Независимая.

В борьбе женщины открыли друг друга и каждый себя всемирными усилиями.

Из громкоговорителя слышен голос. Он цитирует тексты Маргарет Атвуд. Смысл одного текста сводится к тому, что знание дает нам только широту в познании мира, но оно само по себе бессильно, что настоящая сила заключена в власти, к которой приходят через борьбу. В другом высказываются мысли о сексе, об одиночестве, об ожидании. Откуда же доносится звук, похожий на падающую капля за каплей воду? Или это мерный ритм маятника или метронома? А может быть это стук человеческого сердца, многократно усиленный микрофоном?..

Импрессионистская музыка Юрга Фера построена на ритмах, популярных в тридцатых годах. Она меланхолична по своему характеру, не активизирует действие, а, напротив, как бы робко приглашает к танцу. Вся она будто соткана из воздушных композиций.

Теперь об исполнителях. В этой труппе их только четыре. Они все имеют специальное хореографическое образование. Несмотря на достаточно крепкое телосложение, артистки двигаются очень легко. В течение часа они находятся в постоянной динамике и поражают чудовищной энергией, которой заряжают друг друга и зрительный зал. Следует отдать должное их выразительности, вырастающей из богатой актерской фантазии.

«Физический» театр «Компани Мюриель Бадер» еще очень молод, как и его руководитель. Однако за четыре года своего существования ими уже немало сделано. Интересный хореограф Мюриель Бадер не ищет проторенных путей в искусстве. Ее интересуют вопросы морали и нравственности современного общества, литература и жизнь питают творческие замыслы. Хореограф старается философски осмыслить тему и «решить» ее самобытным «языком» активных пластических форм. Их импривизационный характер отличается широкой амплитудой: от «кричащих» интонаций до полутонов и нюансов.

Театр Мюриель Бадер — театр, приглашающий к раздумьям. Знакомство с ним расширило круг наших представлений — это знакомство с еще одним представителем искусства авангарда. Сложность образного мышления, его субъективность будоражит нашу мысль, развивает в нас способность постигать неизвестное нам, новое в современной театральной культуре.

Ирина ВАРШАВСКАЯ

# ПОЭТИКА МЕТАМОРФОЗ

Нынешний сезон, в числе прочих знакомств, подарил нам фестиваль современного театрального искусства Фландрии. Развитие современного танцевального искусства этой северной части Бельгии неотделимо от аналогичных процессов, происходящих в драматическом театре страны, — они тесно переплетены, их эстетика и принципы режиссуры во многом тождественны и, надо отметить, что гораздо ближе в своих истоках к авангардному драматическому театру, чем к классическому балету.

Особенностью развития фламандской сцены является ее некоторая обособленность от аналогичных процессов в европейском сценическом искусстве в целом. Так сложилось, что эстетика экзистенциализма и авангардизма была воспринята Фландрией значительно позже, чем европейскими соседями.

В тридцатые годы возникает несколько частных трупп, пропагандирующих так называемый выразительный танец, который «пришел» во Фландрию из Германии. Однако эта культура во Фландрии тогда не прижилась, и нынешним приверженцам современных направлений в хореографии пришлось все постигать практически заново, что называется, «на пустом месте». Первый фестиваль танцевального искусства проходил во Фландрии в 1983 году. И тогда подлинным открытием стал номер «Фазы» (четыре движения на музыку Стива Рейха), поставленный Анне Терезе де Керсмакер. В нынешнем году с ее творчеством познакомилась и московские зрители.

Анне Терезе де Керсмакер получила образование в Центре «Мудра» Мориса Бижара. Многие воспринято ею из эстетики прославленного балетмейстера. С другой стороны, ее творчество определяет экзистенциальным мироощущением. Одно из ее сочинений знаменательно называется «Микрокосмос». На советской сцене она показала свой спектакль «Стелла», который осуществляла в студии «Розас». Это имя коллективу дало название спектакля «Розас данст Розас» (1988). Он принес постановщику Анне Терезе де Керсмакер премию «Бесси» и мировую известность.

Сценическое оформление и костюмы спектакля «Стелла» выполнены по ее эскизам. В глубине сцены висят «гроздь» причудливых театральных костюмов, по бокам несколько стульев, на авансцене — множество метрономов; когда их одновременно приведут в движение, звук напоминает летний ливень или шелест осенних листьев... Театр Керсмакер живет по своим законам: это — концептуально синтетическое искусство, многие средства его выразительности принадлежат сфере драматического театра и кинематографа — в спектакле, состоящем из отдельных эпизодов, широко используются приемы монтажа, крупных планов, замедление ритма действия. В «Стелле» участвуют пять артистов. Каждая предлагает нам образное воплощение доминирующей черты характера данной человеческой личности. В одном из своих интервью Керсмакер сказала, что она шла прежде всего от индивидуальности исполнительниц, стараясь предоставить им широкую возможность выразить свое «я». Их можно было бы условно назвать Агрессия, Отчаяние, Женственность, Смятение, Страх...

Героини спектакля тяготятся любым соприкосновением с ближним и в то же время нуждаются в общении и ищут понимания. Они обречены постоянно быть вместе, видеть друг друга, прием этот характерен для экзистенциального театра: «Ад — это другие люди» (Сартр).

В понимании Анне Терезе де Керсмакер физиологическая основа человека во многом подчиняет себе личность, ее персонажи сопротивляются своему телу, отстаивая духовную независимость. Если эстетика классического балета рассматривает человеческое тело как совершенный материал и стремится к гармонии телесного и духовного начал, то экзистенциальный театр отвергает саму возможность такой гармонии. Разрывая цельность физического и духовного бытия, мировосприятие здесь приобретает чувственную окраску; отражение бессознательно-эротической «сверхреальности» сближает спектакль Керсмакер и с модернистскими направлениями в современной драме.

Тема затворничества, добровольного или вынужденного, столь характерная для экзистенциального театра, — одна из основных тем спектакля «Стелла». Героини помещены в замкнутое пространство; когда они делают попытку вырваться и распахивают дверь, то за ней оказывается глухая стена... Дверь в никуда — синоним отчаяния и обреченности.

У каждой исполнительницы есть свой монолог. Монологи выстроены контрастно. Одна актриса обращается прямо к залу, ее движения резки и порывисты, голос срывается на крик. В полной тишине, без музыкального сопровождения исполняет свое «соло» другая артистка. Задрапированная в белую ткань, она движется в замедленном ритме. Каждое ее движение, как бы разложенное на мгновения, приобретает

особое значение. Пластика исполнена утонченной грации и завораживающей женственности... Сценическое поведение всех участниц представления органично, они свободно владеют и современной танцевальной техникой, и искусством декламации.

Другой, выступивший в Москве гость из Фландрии, — труппа Вима Вандейкуса — показала нам свою последнюю постановку — спектакль «Приносящие дурные вести» (композитор Тьерри де Мей). Виму Вандейкусу — двадцать пять лет, он режиссер, актер, фотограф. Пять лет назад создал труппу «Ултима Вез», объединившую девять молодых артистов. В 1988 году его постановка «То, о чем не помнит тело» также получила престижную премию «Бесси».

...На сцене нет ничего, кроме деревянного настила, который по ходу спектакля разбирается, и актеры выстраивают из составляющих его деревянных квадратов, положенных друг на друга, возвышения. Этот подчеркнуто условный и конструктивистский подход к сценическому оформлению ассоциировался с авангардным театром двадцатых годов. И... со спектаклем «Послушайте!» Театра на Таганке, на новой сцене которого выступали фламандцы.

Своеобразные отвесные лестницы, выстроенные на сцене, блестяще обыграны постановщиком: актеры взбираются на них, спрыгивают, удивляя ловкостью и искусством баланса. Пластическая партитура спектакля выстроена главным образом на прыжках и падениях, беге и остановках. Используется прием, известный в спорте под названием «группировка», разнообразные вращения на полу. Основной пластический лейтмотив: прыжок — падение — быстрый подъем. Постановщик смело ломает традиционные границы сценических жанров, сочетая свободную танцевальную пластику с откровенной акробатикой и другими приемами, заимствованными в арсенале цирка.

В спектакле отсутствует сюжетная основа; само стремление к ясно-фабульному действию враждебно модернистскому театру. Нет индивидуальных психологических или пластических характеристик персонажей. Автор до конца верит в самодостаточность пластики: «движение всегда правдиво, оно красноречивее и понятнее слов, оно всегда многозначно» (из интервью с Вимом Вандейкусом).

Вим Вандейкус устанавливает прямой контакт со зрительным залом, придавая ему игровую форму. Актер берет небольшой кубик и быстро-быстро перекидывает его из одной руки в другую, затем обращается к залу и предлагает зрителям угадать, в какой руке спрятан кубик. Зрители ошибаются, игра повторяется вновь, в нее втягиваются другие участники спектакля. Порой такие эпизоды напоминают наши учебные «этюды с предметом».

Действия исполнителей безукоризненно точны — безупречная слаженность, великолепно выполняемые сложнейшие акробатические трюки. Увлеченность, одержимость артистов нашли отклик у зрителей. Чувствуется, что это в полном смысле слова коллектив единомышленников и энтузиастов.

«Для нас главное не танец, а движение, — говорит Вим Вандейкус. — Это всеобъемлющее понятие. Движение — это радость преодоления пространства и познание своих физических возможностей».

Встреча с коллективами из Фландрии принесла немало интересных впечатлений. Обращает на себя внимание принципиальная «анти-эстетика» модернистского театра. В балетном жанре трансформация классического идеала началась давно, истоки ее видятся еще у Фокина и Нижинского. Современный авангардистский театр полемически противопоставил образу классической балерины — исполнительнице, одетую в черное платье с завышенной талией, ломающее фигуру (в спектакле Анне Терезе де Керсмакер), или в тренировочный костюм и черные ботинки до щиколотки (у Вима Вандейкуса). Выступления фламандцев рождали споры, мнения зрителей были полярными, но тем не менее гастроли вызвали большой интерес. В зрительном зале собирались те, кому интересны новые формы современного театрального искусства, а не традиционно «балетная» публика.

Безусловно, сценические новации фламандцев воспринимаются неоднозначно. Экспериментальные театры всегда, во все времена имели значительно больше противников, чем сторонников. Важно другое: постараться отойти от оценочного принципа «или — или». Или классический балет, или современные направления в хореографии.

Фестиваль современного фламандского искусства (а выступление трупп Керсмакер и Вандейкуса входило в его программу), расширил наше представление о новых направлениях в хореографии. И хочется поблагодарить за это его организатора — Союз театральных деятелей СССР.

Ольга ГОРКИНА

# Забывая о своих заботах...

Когда последние звуки песни Кларенса Трета в финале концерта труппы «Американский народный балет» потонули в громе оваций, на глазах у многих зрителей, пришедших в тот день в Московский Дворец молодежи, были слезы. И вовсе не слова песенки о всеобщем счастье были тому причиной. Согласитесь, современная жизнь, с ее резким креном в сторону негатива, почти не оставляет нам возможности почувствовать себя счастливыми. И даже искусство, перенасыщенное «философскими концепциями», сегодня обращено, главным образом, к нашему разуму и редко затрагивает душу. Представление же американских гостей прежде всего вызвало отклик в душе.

Участие в показанном нам действе драматического актера, читающего пояснительный текст к каждому фрагменту программы, вокальной группы с великоленными солистами Жаклин Тейлор-Саттон и Кларенсом Третом помогало нам понимать все, что происходило на сцене. Буквально с первых номеров мы начали радостно узнавать персонажи, так хорошо знакомые нам по книгам и кинофильмам: индейцев, ковбоев, золотоискателей, первопроходцев. И для каждого из них исполнители находили удивительно достоверные и человеческие краски. Артисты словно помогли нам совершить путешествие по Америке, начиная с сурового Запада, «где лишь звезды охраняют сон, а постелью служит трава прерий», познакомили с историей своей страны и ее культурой. Представление начал рассказчик. Он говорил о красоте и бесконечности американских прерий, о вольном ветре, который гуляет по их просторам, о величественной и суровой природе этих краев. И словно создавая ее зримый образ, проносятся по сцене танцовщики, паря в эффектных, мощных прыжках, неожиданно останавливаясь в самых непредсказуемых позах, свиваясь в стремительных вращениях.

Основной принцип режиссера, хореографа и руководителя труппы «Американский народный балет» Берч Мэнн — театрализация зрелища. Эталонами для нее стали поиски Игоря Моисеева и руководимого им Ансамбля народного танца СССР: творчество прославленного советского мастера определило ее судьбу. Действительно, в работе обоих ансамблей просматриваются бесспорно роднящие их качества. И прежде всего — высочайшая, поистине феерическая техника, о которой забываешь, всецело отдаваясь восприятию здорового, жиз-

нерадостного, естественного искусства артистов. Даже труднейший танец «Дети Шотландии», требующий от исполнителей дисциплины, выдержки, выносливости, представляется как очаровательная шутка-импровизация.

Работа над театрализацией сценического зрелища предполагает у его участников следование принципам актерской выразительности. И здесь гости показали нам, как уважительно относятся они к этой традиции. Буквально все персонажи той или иной композиции имеют имена, обозначенные в программке, а раз есть имя, значит должна быть и судьба... Тщательно разработана линия поведения даже участников массового танца.

Юмор, ирония, лирика — разнообразна эмоциональная атмосфера фрагментов показанного спектакля. Но американским артистам доступны и глубокий драматизм, и высокая трагедия. Свидетельством тому стала композиция «Реквием», посвященная памяти отважных первопроходцев. Она заставила потрясенный зал скорбно затихнуть, вспоминая о всех тех, кто не вернулся к своим близким, будь то в Америке или в России. Берч Мэнн использует здесь весьма лаконичные приемы

выразительности, и танец, слово, пантомима выглядят такими тихими, сдержанными, как непроходящая боль утраты, которую носят в душе. Дстойны восхищения мастерство и вкус постановщика и исполнителей<sup>1</sup>.

Но жизнь продолжается, и скорбный «Реквием» сменяет номер «Пение псалмов». Чинные парни и нарядные игривые девушки собираются в церковь на воскресную проповедь. Влечет их туда не только желание послушать священника, сколько возможность «на других посмотреть и себя показать». Пение псалмов переходит в веселый массовый танец, в котором, как в калейдоскопе, сменяются лица людей, проявляются характеры, настроения, завязываются и рвутся человеческие отношения.

Пластическая основа хореографического решения сценки «Лавка и Кетфиш Кроссинг» — степ. Танец возникает как перебранка двух ковбоев, а затем становится своеобразным языком всех персонажей «Лавки».

Степ открывает сниту танцев, родившихся в Америке. Здесь и джаз, и чарльстон, и рок-н-ролл, и другие. Все это поставлено и исполнено, как говорится, очень «вкусно» — остроумно, живо, органично.

Можно удивляться молодому темпераменту восьмидесятидвухлетней Берч Мэнн, ее естественному ощущению ритма, лексики, стиля каждого из разнообразных направлений современной хореографии.

Мой естественный интерес к личности постановщика смогла удовлетворить дочь Берч Мэнн, госпожа Сан Кристофер. Сама Берч Мэнн из-за возраста и болезни приехать к нам, увы, не смогла, хотя всю жизнь мечтала побывать на родине своих великих учителей. А училась она у Михаила Фокина и Михаила Мордкина! Они дали ей не только великолепную классическую школу, но и приобщили к великому миру русского искусства. Как уже было сказано, искусство моисеевского ансамбля подтолкнуло Берч Мэнн к мысли создать уникальный для Америки коллектив. Двадцать восемь лет существует «Американский народный балет» и до сих пор он — единственный профессиональный коллектив народного танца в стране. Сегодня эта труппа работает при университете города Сидар-сити штат Юта, пополняется выпускниками местного колледжа. Молодые артисты получают всестороннюю подготовку по всем существующим направлениям танца. Очень большое внимание уделяется общей культуре будущего артиста и его актерскому мастерству. Что ж, Берч Мэнн и здесь следует заветам своих великих учителей, стремясь к высокой духовности, осмысленности, содержательности танца.

Финал представления — «В кабачке у дядюшки Уартона». В этот кабачок после трудового дня собираются жители всей округи. Здесь можно выпить по стаканчику, обсудить последние новости, послушать прекрасную музыку и, забыв «о своих мозолях», весело потанцевать... Прекрасные песни, великолепные яркие костюмы, искрящиеся молодостью и задором танцы — все это заставляет и нас, зрителей, забыть о тяготах жизни и заботах и отдаться всей душой радостному празднику.

Елена ДЕРЕВЩИКОВА

<sup>1</sup> «Реквием» был показан на первом представлении труппы, но, по просьбе советских организаторов гастролью, американцам пришлось изъять его из программы последующих представлений, чтобы, как мне объяснили, не бередить наши и без того незаживающие раны. С этим трудно согласиться, поскольку искусство в своих лучших проявлениях, а сама Б. Мэнн считает «Реквием» своей лучшей постановкой, побуждает наши души к труду и добру, помогая тем самым перенести удары судьбы.

# ШКОЛА СТЕПА

# ASTAIRE



# «TAP DANSE»

В ОТВЕТ НА МНОГОЧИСЛЕННЫЕ ПРОСЬБЫ НАШИХ ЧИТАТЕЛЕЙ РЕДАКЦИЯ НАЧИНАЕТ ПУБЛИКАЦИЮ СЕРИИ УРОКОВ ПО «СТЕПУ» — ТАНЦУ ИЛИ, ТОЧНЕЕ, ЦЕЛОМУ НАПРАВЛЕНИЮ В МИРОВОЙ ХОРЕОГРАФИИ. ПРЕДПОЛАГАЕТСЯ РАССКАЗАТЬ О ВЕДУЩИХ МАСТЕРАХ СТЕПА, ПОЗНАКОМИТЬ ЛЮБИТЕЛЕЙ ТАНЦА С ЕГО ИСТОРИЕЙ И СЦЕНИЧЕСКИМИ ОБРАЗЦАМИ, А ТАКЖЕ ПРЕДЛОЖИТЬ СЕРИЮ МЕТОДИЧЕСКИХ СОВЕТОВ ПО ОСВОЕНИЮ ОСНОВ И ТЕХНИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ СТЕПА. ВЕСТИ УРОКИ СТЕПА НА СТРАНИЦАХ НАШЕГО ЖУРНАЛА ПРИГЛАШЕН ВЛАДИМИР КИРСАНОВ, СТАРШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ БАЛЕТМЕЙСТЕРСКОГО И ЭСТРАДНОГО ФАКУЛЬТЕТОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА ИМЕНИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО, БАЛЕТМЕЙСТЕР, ТЕП-ТАНЦОВЩИК.

## КОРОТКО ОБ ИСТОКАХ

В энциклопедическом словаре сказано: «Чечетка — эстрадный, преимущественно мужской танец (отбивание ритма стопой)». Чечетку у нас в стране называют еще степом, а в Америке — тепдансом (tardance) или просто тепом.

Истоки тепданса следует искать в танцевальной культуре различных народов. Это и испанские сапатеадо, и русские дробушки, и элементы ирландской джиги, и приемы этнических танцев народов Америки и Африки. Именно синтез европейских, американских и африканских источников образовал явление, которое ныне называется тепданс. Теп родился в Америке в середине XIX столетия как результат органичного слияния народной танцевальной культуры ирландских и английских переселенцев, выходцев из Европы, с танцевальной культурой африканских негров.

С давних пор английские и ирландские крестьяне носили деревянные туфли. Чтобы согреться или развлечься, они танцевали джигу. Особенностью их танца являлось то, что двигались у них только ноги. Удары делались носками и пятками ступней ног, верхняя же часть корпуса оставалась неподвижной. Сосредоточившись на ритмическом рисунке, исполнители не придавали значения ни движениям тела или рук, ни выражению лица. Танец был быстрый, ноги танцовщика как бы превращались в ударный инструмент, на первый план выдвигалась «музыка туфель».

В Ланкашире мануфактурные рабочие носили туфли, носки и пятки которых были сделаны из дерева. Они назывались — клоки. На деревянных тротуарах и настилах перед фабрикой устраивались переплясы и соревнования тех, кто произведет больше звуковых и ритмических ударов. Победители входили в народную танцевальную группу, которая называлась «Ланкашир-клок».

Чарли Чаплин в своей книге «Моя биография» вспоминает, как в девятилетнем возрасте выступал в детском ансамбле клокдана «Восьмь ланкаширских парней», которым руководил школьный учитель из Ланкашира. И хотя сам он утверждает, что не испытывал особого восторга от сознания того, что является одним из восьми участников ансамбля, существует версия, что он весьма виртуозно исполнял джигу. Подобных групп, и детских и взрослых, было на Британских островах множество.

Впоследствии те участники групп, что эмигрировали в Америку и не прекратили совершенствоваться в британском клоке, отказались от деревянных башмаков и стали одевать кожаные, а чтобы удары были слышны, в каблуки и носки вкручивались английские медные монеты. Еще позднее монеты заменили металлическими пластинами.

В африканских же этнических танцах стопа полностью стояла на земле, не было движений и ударов пяткой или носком, как это делали в Европе. Африканский танец состоял из скольжений, качаний всего тела. Все зависело от способностей танцовщика двигаться всем телом, расслабляться и быть гибким, от его умения импровизировать.

То, что мы теперь называем степом, берет начало с момента столкновения, взаимовлияния, а затем и слияния африканской и европейской танцевальных культур. Исторически различают белый и черный степ, сейчас их называют английским и американским стилями. Различие состоит как в ритмических элементах, так и в самой танцевальной технике.

Самым важным элементом английского стиля считается «скок» — скачок и звук на излете. Танцевальная техника опирается на движения, исходящие из одного центра. Этим характеризуется большинство европейских танцев.

Американский стиль характеризуется сильно синкопированным ритмом, большинство элементов исполняется ступней свободной, ненагруженной ноги, без скачка, близко к полу. Танцевальная техника использует движения, исходящие не из одного главного центра, а из соседних, периферийных. Здесь можно отметить самостоятельную, изолированную работу рук и ног. На американский стиль оказали влияние элементы джазового танца.



Русские народные плясуны были известны не только хорошей танцевальной техникой, но и сложными ритмическими рисунками на шесть, восемь, двенадцать четвертей. К дробушкам, которые отбивались ногами, они добавляли еще и хлопучки руками, что придавало как ритмическое, звуковое усиление, так и зрительное, танцевальное. Танцевали не только ноги, в танце участвовало все тело.

На русской эстраде одним из популярных танцевальных жанров «американская чететка» была с тех пор, как ее привезли к нам заезжие гастролеры — негритянские танцоры, которые своей сногшибательной техникой покорили и почтенную публику, и профессионалов. Наши отечественные артисты перенимали и использовали увиденное в русских и цыганских танцах, и в матлоте (матросской чететке).

Тридцатые-сороковые годы нашего столетия явились золотым веком чететки в Америке. Эра свинга в джазе, большие оркестры, мюзиклы, приход звука в кино определили успех этого танцевального жанра. Благодаря звуковому кино степ попадает в Европу и в течение короткого времени становится таким же популярным, как в Америке. А с середины тридцатых годов, когда в кино дебютировал выдающийся танцовщик и актер Фред Астер, история чететки во многом определилась его творчеством. Ф. Астер сделал чететку образом жизни, формой мышления, эталоном стиля, элегантности: великолепный мужчина в цилиндре, во фраке, с тростью в руке — таким его запомнил мир. Он использовал танцевальные элементы из классического, балльного танцев. Танцевальный дуэт Фреда Астера и Джинджер Роджерс поднял чететку на классическую высоту.

Сейчас, когда интерес к степу возрождается, очень важно держать высокий уровень исполнительской культуры. История развития танцевального направления — это прежде всего творческий опыт отдельных мастеров, причем, здесь важны и профессиональные особенности их искусства, и человеческие, личностные качества. В мемуарах «Шаги во времени» Ф. Астер своеобразно изложил свою философию танца: «Я всегда стремился придать моему танцу стиль свободно парящей птицы...»

Вторым известным танцовщиком-чететочником, хореографом, актером и режиссером был Джин Келли. В начале пятидесятых годов выходит фильм с Дж. Келли в главной роли: «Пение под дождем». Пожалуй, это один из лучших фильмов, когда-либо сделанных в жанре мюзикла. Дж. Келли не выглядел столь утонченным дэнди, как Ф. Астер, у него были сильные руки, мощная фигура, но весь его атлетический облик был преисполнен изящества, его энергичный танец пробуждал сильные, здоровые чувства, ощущение радости жизни.

Советский кинематограф сохранил нам танец двух чететочников — братьев Бориса и Юрия Гусаковых. Они обладали хорошей техникой, добились синхронности и благодаря популярности фильмов «Карнавальная ночь» и «Матрос с «Кометы» пользовались большим успехом. Своими оригинальными номерами и высокой техникой обрела известность танцевальная семья Зерновых. Один из ее представителей — Владимир Зернов проявил себя и как хореограф, и как педагог.

Если в Америке мы можем говорить о развитии, взлете, упадке и возрождении тепданса, то у нас в стране это происходило и происходит ровнее и спокойнее. Сейчас можно говорить об интересе и определенном его признании. Для популяризации степа немало сделал кинорежиссер Карен Шахназаров своими фильмами «Мы из джаза» и «Зимний вечер в Гаграх», в создании которых автор этих строк участвовал и как танцовщик, и как балетмейстер. В этих картинах можно увидеть несколько чететочных номеров. Есть два телевизионных фильма «Прогулка в ритмах степа» («Лентелефильм», режиссер Вячеслав Рябоконь, автор сценария Наталья Шереметьевская) и «Гремучая дожина» («Экран», режиссер Святослав Чекин, автор сценария Яна Либрис, балетмейстер Владимир Кирсанов). В фильмах рассказывается о танцорах-чететочниках, как ныне действующих, так и тех, кого мы можем увидеть только на киноленте. Оба фильма представляют и просто зрительский, и профессиональный интерес.

Конечно, для скорейшего овладения этим увлекательным и элегантным танцевальным жанром хорошо бы вести практические занятия с учителем. Но многое зависит от вас, вашей настойчивости, уверенности, четкости, с которыми будут исполняться движения, от вашего чувства ритма, способности импровизировать. Я еще не видел танцовщика-чететочника, который бы не улыбался! Занятия чететкой помогут найти свой стиль и в танце, и в жизни.

Итак, предлагаем вам первый урок. Но прежде чем начать его, хочу дать вам некоторые предварительные советы. Первое, что должен уметь начинающий тептанцовщик — это уметь отделить подушечку стопы от пятки. Поэтому начнем урок с обучения ритмично ходить, несколько неестественно ступая подушечками ног, то есть на полупальцах. Для степ-танцовщика очень важно чувство ритма. Поэтому рекомендую уже в этом первом упражнении менять темп и ритмический рисунок музыкального сопровождения. Не менее важно также умение координировать движения ног, корпуса и рук. Поэтому уже при тренировке шагов на полупальцах нельзя концентрировать внимание исключительно на работе ног. Корпус следует держать прямо, но не напряженно, а естественно, плечи не поднимать, руками не раскачивать, а чуть присогнуть в локтях и свободно двигать ими, как при обычных шагах. Для того, чтобы движения исполнялись органично, мускулы тела не должны быть чрезмерно напряжены. Все это позволит при изучении, а потом и при исполнении движения овладеть стилем степа.



1. Тет (удар) — простой одинарный удар. Звук возникает от удара подушечки ноги сверху об пол, пятка же пола не касается. После произведенного удара ногу сразу же поднять вверх. Вес тела остается на опорной ноге. Фото 1.



2. Степ-Степ-болл (шаг) — простой одинарный удар, звук образуется при опускании подушечки ноги сверху на пол, с переносом на эту ногу веса тела, пятка пола не касается. Может исполняться с шагом на месте, вперед, назад или в сторону. Фото 2.

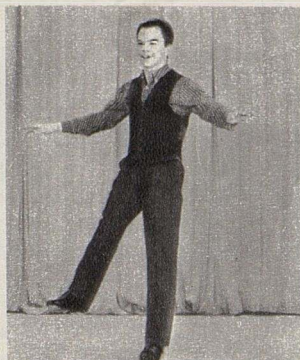


3. Браш (легкое касание) — простой одинарный удар, звук рождается при ударе носком ноги об пол при раскачивании вперед, пятка пола не касается. Вес тела — на опорной ноге. В конце движения нога поднята над полом. Фото 3.

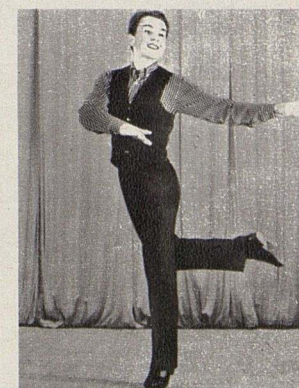
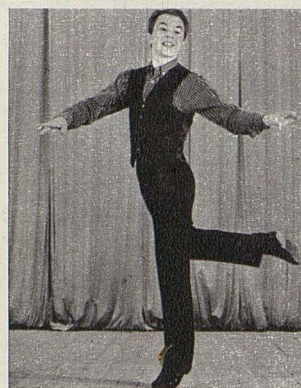


4. Спэнк (шлепок) — простой одинарный удар, звук происходит от прикосновения подушечки ноги к полу во время движения ноги назад. В конце движения нога поднята над полом. Фото 4.

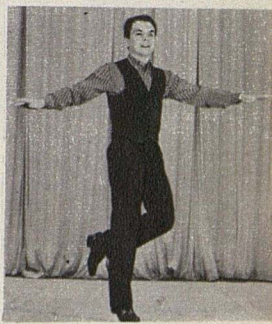
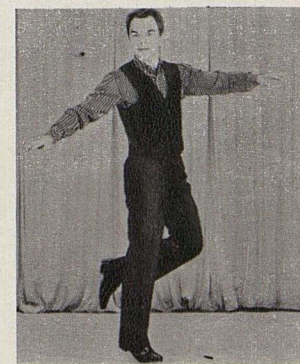
# ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ ТЕПА (степа, чечетки)



5. Шафл — двойной удар. Звук создает прикосновение ноги к полу при раскачивании сначала вперед, а затем назад (передний шафл), или в сторону и обратно (боковой шафл). Вес тела — на опорной ноге. В конце движения нога оказывается поднятой над полом. Фото 6.



6. Той (носок) — простой одинарный удар. Звук происходит при опускании носка ноги перпендикулярно на пол. Вес тела — на опорной ноге. Фото 7.



7. Хилл (пятка) — простой одинарный удар, звук возникает при опускании пятки ноги на пол, подушечка ноги при поднятии и опускании пятки остается на полу. Фото 8.

## ЗАМЕЧАНИЯ К УРОКУ.

Ритмический рисунок, который вы отбиваете, должен быть внятным, четким и звучать громко. Потому, осваивая каждое движение, необходимо его тщательно отработать, постепенно доводя его исполнение до автоматизма.

Если вы освоили отдельные из предложенных эле-

ментов степа, можете соединить их в маленькие комбинации. Например, те, которые приводятся ниже.

При разучивании движений — исходное положение: шестая позиция ног. И в дальнейшем не забывайте следить, чтобы стопы ног оставались параллельно друг другу, колени держать невыворотню.

Движение первое:  
«степ-хилл».

Исходное положение: шестая позиция ног. Исполняется на один такт. Музыкальный размер 4/4.

Степ (правая), пауза, хилл (правая), пауза, степ (левая), пауза, хилл (левая), пауза...

1— и— 2— и— 3— и— 4— и—

Исполняя движения, не забывайте переносить вес тела с ноги на ногу.

Движение второе:  
«степ-хилл» — дубль».

Предыдущее движение, но исполняемое в два раза быстрее. Исходное положение: шестая позиция ног. Исполняется на один такт, музыкальный размер 4/4.

Степ (правая), хилл (правая), степ (левая), хилл (левая), степ (правая), хилл (правая), степ (левая), Хилл (левая).

1— и— 2— и— 3— и— 4— и—

Движение можно исполнять на месте и с продвижением вперед, назад, в стороны.

### Движение третье: «степ-хилл-той» с правой ноги.

Исходное положение: шестая позиция ног. Исполняется на два такта. Музыкальный размер 4/4.  
Первый такт:



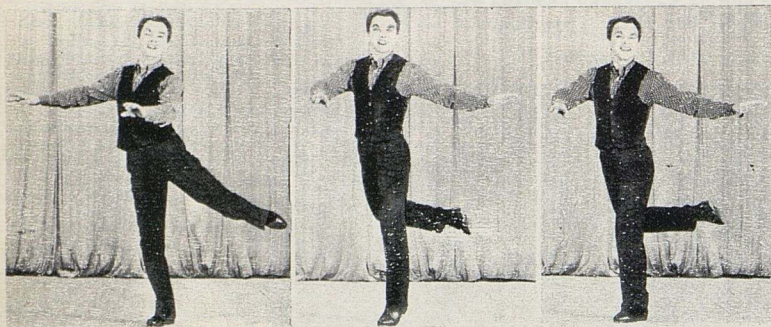
степ (правая),  
1—

хилл (правая),  
и—

степ (левая),  
2—

хилл (левая),  
и—

степ (правая),  
3—



хилл (правая),  
и—

степ (левая),  
4—

хилл (левая)  
и—

Второй такт:



степ (правая),  
1—

хилл (правая),  
и—



той (левая),  
2—

хилл (правая),  
и—

степ (левая),  
3—

хилл (левая),  
и—

той (правая),  
4—

### Движение четвертое: «степ-хилл-той» с левой ноги.

Исходное положение: шестая позиция ног. Исполняется на два такта. Музыкальный размер 4/4.

Первый такт: степ (левая), хилл (левая), степ (правая), хилл (правая),

1— и— 2— и—

степ (левая), хилл (левая), степ (правая), хилл (правая).

3— и— 4— и—

Второй такт: степ (левая), хилл (левая), той (правая), хилл (левая),

1— и— 2— и—

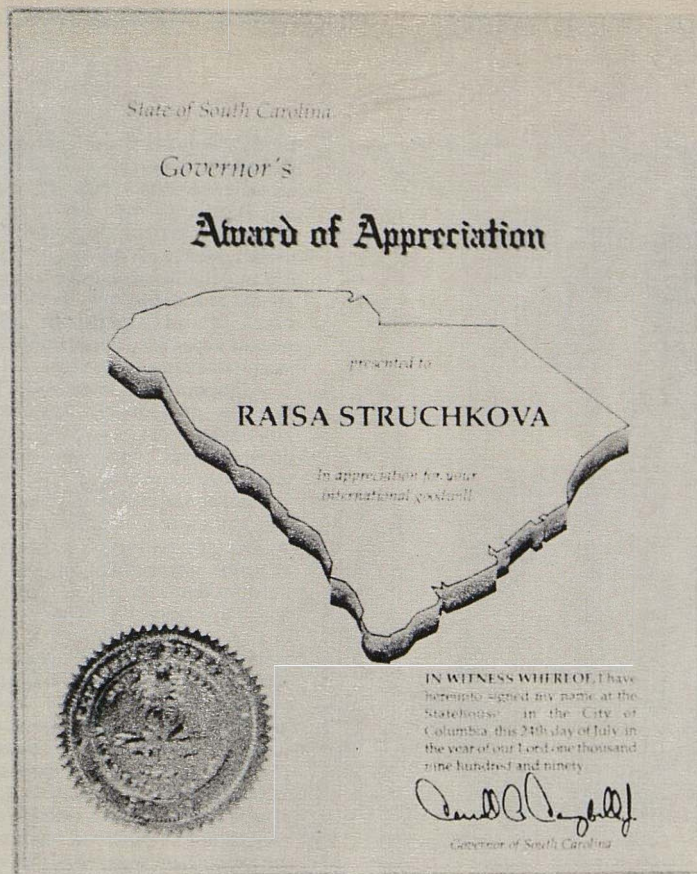
степ (правая), хилл (правая), той (левая), хилл (правая).

3— и— 4— и—



хилл (левая),  
и—

Исполняя «той», не задерживайте носок на полу. Как только произведете удар, сразу поднимайте его вверх, как-будто обожглись.



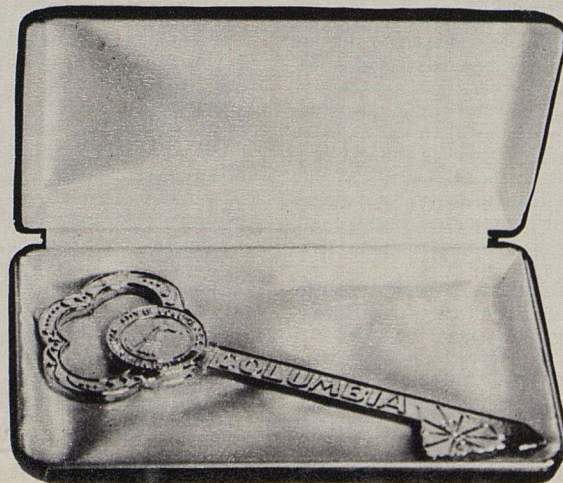
Советские балетные педагоги — всегда желанные гости в различных учебных заведениях мира. Опыт, накопленный нашей отечественной школой классического танца, тщательно изучается за рубежом. И в этом нет ничего удивительного — традиции русского балетного академизма, его исполнительская культура, методика подготовки будущих артистов зарекомендовали себя на планете как наиболее прогрессивные, гибкие, органично впитывающие в себя современные открытия хореографического искусства.

Дважды приглашалась руководить семинаром в танцевальном институте штата Южная Каролина (Соединенные Штаты Америки) профессор Раиса Стручкова, известная в прошлом балерина Большого театра СССР, ныне — его балет-мейстер-репетитор, главный редактор журнала «Советский балет». Уроки большого мастера, воспитанного выдающимся петербургским педагогом Елизаветой Павловной Гердт, в свою очередь постигавшей основы искусства у Мариуса Петипа и

Михаила Фокина, стали для молодых американских танцовщиц подлинной академией классической хореографии. С большим интересом посещали занятия Стручковой и педагоги, съехавшиеся в город Колумбия, где проходил семинар.

Официальные власти штата Южная Каролина высоко оценили деятельность Раисы Стручковой, наградив ее специальным дипломом, в котором отмечается важность и международное значение ее поистине подвижнического труда. Одновременно ей вручен символический ключ от ворот города Колумбия. Его мэр Хелен Брегел на торжественной церемонии награждения сказал: «Мне доставляет большое удовольствие преподнести вам этот ключ, поскольку это означает, что ворота нашего города, как и наши сердца, для вас всегда открыты».

На снимке: диплом и символический ключ от ворот города Колумбия (Соединенные Штаты Америки), которыми власти штата Южная Каролина наградили Раису Степановну Стручкову.





## НЕПОВТОРИМЫЕ МЕЛОДИИ ТВОРЧЕСТВА

Своим отношением к профессии московский художник Мария Федорова напоминает древних мастериц, создававших своими руками красоту — за прялкой или вышивая, с песней, с радостью. Сегодня народное искусство еще хранит много тайн, во многом забыты его мифологически-религиозные функции, обрядовые, магические, но заложенные в нем разумность, непосредственность, особая поэзия, цельность, декоративность, мажорность цветового решения, тонкий колорит и т. д. покоряют современного человека, проникают в нашу душу, и мы любимся им, чувствуя, как оживают в нас забытые струны тайного родства с прошлым. Талант, тонкое чутье, глубокая связь с традицией и необычайно острое чувство современности позволили художнику Федоровой создать свой неповторимый стиль, в котором сквозят приметы новой эстетики, воссоединившей цепь времен.

Путь Марии Федоровой к мастерству был на редкость целеустремленным. В детские годы от родителей-художников Т. Осиповой и В. Федорова получает она первое представление об отечественной живописной школе, одновременно впитывая в себя поэзию народного творчества, образцы которого, бережно сохраняемые как реликвии семьи, окружали ее в доме. В Московском текстильном институте Мария учится у известных педагогов О. Чистякова, Д. Домогатского, А. Трофимова. Большое влияние оказывает на нее в этот период и творчество прекрасно-

го художника Веры Фаворской. После окончания института Федорова работает в Общесоюзном Доме моделей, что дает ей возможность проявить себя в моделировании современной одежды. В те годы привлекает ее и романтический, и спортивный стиль. Тогда же обращается Мария к народному творчеству и ставит перед собой задачу сохранения чистоты национального стиля, что было очень важным, так как процесс возрождения интереса к фольклору в семидесятые годы вызвал к жизни поток псевдорусских программ, где царили безвкусица, незнание или преднамеренное несоблюдение традиций, обусловленные коммерциализацией искусства.

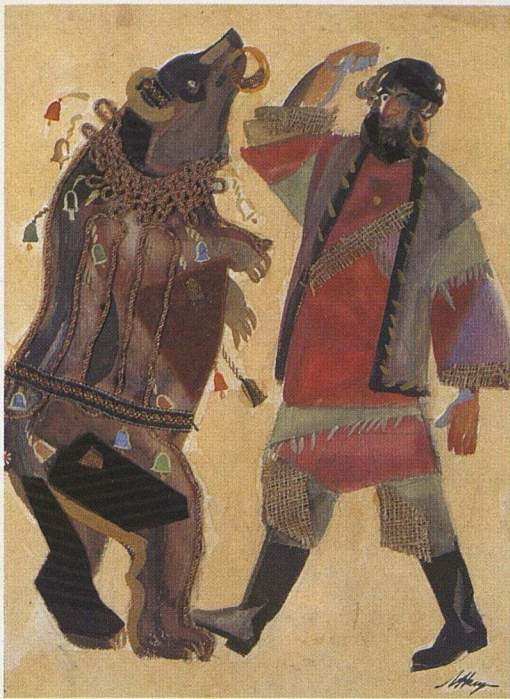
«Внимание к прошлому, — говорит Мария Федорова, — признак подлинной культуры. Нам, профессиональным художникам, есть чему поучиться у народных мастеров — колориту, чувству меры, умению соединить в единый ансамбль различные элементы».

Федорова любит создавать серии. Часто работа над одним циклом длится несколько лет, продолжается и тогда, когда начата уже другая серия. Ее творческий процесс базируется на тщательном изучении исторического, фольклорного, изобразительного материала, что сопровождается обилием набросков, эскизов. «Ярмарка» — одна из лучших серий Федоровой. Над ней она трудилась пять лет. В эскизах ей удалось объединить множество разнородных элементов: и карусель «Козу» — центр всей композиции, и детали оформления, имитирующие торговые лавки с подвешенными кругом лаптями, связками баранок, лежащими тут и там ложками, горшками, дугами с колокольцами. В галерее эскизов проходят перед нами модные иноземные гости в причудливых замысловатых одеждах — вот стремительный Петр I с Меньшиковым, а рядом грузные торговки в холстиновых юбках, цыган с добрым ручным медведем. Тут и разудалые скоморохи, один в коротене поверх рубахи, в рогатой кичке, другой в затейливом головном уборе в виде петуха, приплясывает... Особенности костюма на рубеже XVII—XVIII веков, старое и новое в нем, исторические приметы, образность, юмор — все передано в эскизах художника. В них радуется гармония мягких пастельных тонов и яркого цветового пятна карусели, пастозность широкого мазка в одних эскизах и тончайшая графическая проработка деталей в других. В серии сказались ее вкус, чувство меры в стилизации народного костюма, развитое чувство цвета, своеобразие, свежесть взгляда на тему, сюжет.

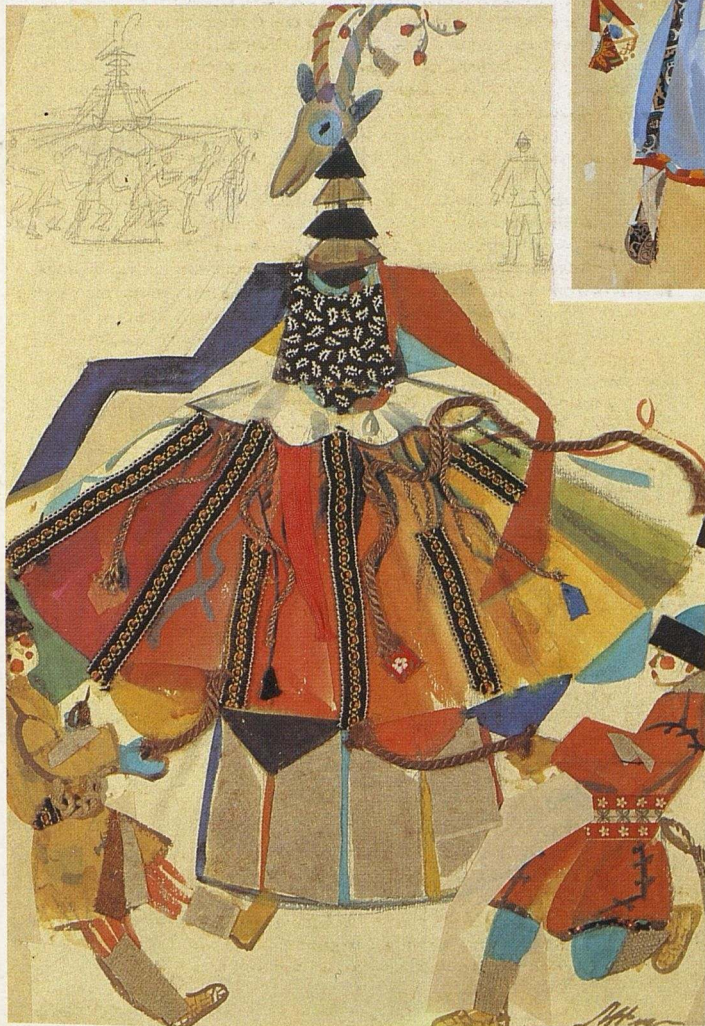
Оттачивать культуру эскиза, добиваться в цветовом решении гармонии целого и разработанности колористической гаммы помогает художнику и увлечение станковой живописью. Она пишет маслом или акварелью портреты, пейзажи, натюрморты. Не оттого ли коллаж и аппликация реже стали появляться в ее работах? И не оттого ли не иссякает фантазия Федоровой, доходящая до зрителя поэзию народного костюма — не как музейного этнографического экспоната, а как живого явления современного творчества, преломленного в собственном видении, понимании задачи. Нас удивляет не только разнообразие сочетаний фактуры тканей, например, в казачьих костюмах — атласа, шерсти, бархата, шелка, парчи, но и образный ход, навеянный другими видами народного искусства. Так, мотивы керамики гжели вдруг ожили в мотивах узоров женских сарафанов в эскизах для танца «У колодца», древние фибулы и пергородчатые эмали подсказали наряд для певиц «Русской песни», а дымковский индюк с хвостом «в оборочку» появился у скомороха в эскизе к «Ярмарке». Часто колористическое решение видится художнику в красках окружающей природы. Так, в «Цыганском танце» танцующие женщины уподоблены экзотическим цветам.

Важно, что Федорова постоянно углубляет свои знания в области отечественного искусства, в том числе и театра, особенно привлекает ее период первых десятилетий XX века, постигая традиции которого, она учится синтезу всех слагаемых сценического действия. Важно, что она стремится постичь многочисленные тенденции развития современного искусства, разнообразие его направлений. Отказываясь от стереотипов, художник сама находит неожиданные оригинальные решения, которые гармонично вливаются в русло поисков современных художников. Склад ее дарования, умение перевоплощаться, работать на едином дыхании с легкостью экспромта, сила фантазии, общительность, открытость новому в искусстве и его традициям — это те черты, которые так ценны сегодня и которые стали залогом успеха художника на ее благородном поприще.

Л. ВДОВИНА



Эскизы костюмов из серии «Ярмарка» —  
«Цыган с медведем», «Девки», «Скоро-  
рох»,  
«Карусель «Коза», «Хоровод».





СОВЕТСКО-КАНАДСКОЕ  
СОВМЕСТНОЕ  
ПРЕДПРИЯТИЕ «АЙДИА»

По вопросам организации выставок и выставок-продаж просим обращаться по адресу:  
107140, Москва, 1-й Красносельский пер., д. 7/9, строение 5, кв. 224.  
Телефоны: 263-03-89, 264-06-64. Факс 263-03-89.