

БОЛЕТ 1992



Дорогие читатели!

Десять лет наш журнал выходил под названием «Советский балет». Сегодня Вы держите в руках первый номер нашего издания, который отныне будет носить имя «Балет». Так решили его учредители.

Однако изменение названия журнала не означает принципиального изменения содержания его публикаций — на страницах «Балета» по-прежнему центральное место будет уделяться освещению событий в современной отечественной хореографической культуре, осмыслению ее прошлого и настоящего, ее роли в процессе развития искусства танца во всем мире. Мы по-прежнему будем знакомить Вас со «звездами» отечественной и зарубежной сцены, рассказывать о жизни и поисках балетных трупп разных жанров и направлений у нас в стране и за рубежом. Предполагаем продолжать и наши занятия в заочных школах журнала. И надеемся, что Вы, как в течение прошедших десяти лет, будете активно участвовать в нашей работе, помогая нам советами, пожеланиями, своей, подчас суровой и нелицеприятной критикой. Мы бы очень хотели, чтобы и в будущем наше взаимодействие не прерывалось.

Это обращение к Вам мы публикуем в трудное для отечественной культуры время.

Как Вы уже, наверное, знаете резко повысились цены на бумагу, типографские услуги, доставку, плата за аренду помещения, где работает редакция. Положение усугубляется еще и тем, что издательство

«Известия», одним из подразделений которого числилась редакция нашего журнала, решило сделать ее, как и другие свои подразделения, самостоятельной. Журнал был вынужден перейти с издательством на договорные отношения, что создает для редакции большие дополнительные финансовые трудности. Таким образом, бремя расходов на издание журнала «Балет» ложится отныне на плечи его коллектива. Мы очень благодарны Министерству культуры России, редакционно-издательскому комплексу «Культура», которые помогают сейчас нам выжить. Но мы понимаем — им самим ныне нелегко.

Что же мы предпринимаем и чего ждем от Вас, дорогие читатели?

Прежде всего мы до возможного минимума сократили редакционные расходы, штаты, стараемся за счет более качественной работы уменьшить типографские издержки на правку, перевёрстку и т. д., словом, экономим буквально на всем.

Пришлось пожертвовать частично и объемом журнала. Будем делать все возможное, чтобы сокращение листаж не отразилось на качестве публикуемых материалов.

Что же касается стоимости журнала, то для тех, кто оформил на него подписку до конца 1992-го года, она пока остается прежней. Но если те из Вас, кто подписался на журнал в прошлом году, найдет возможность помочь журналу и доплатить до полной стоимости подписки, то просьба — переведите 15 руб. на расчетный счет редакции, который указан ниже.

Для тех же, кто захочет подписаться на второе полугодие, цена устанавливается новая — 5 руб. за один номер, следовательно, цена подписки на второе полугодие — 15 руб.

Индекс журнала прежний — 70947.

Увеличивается цена журнала в розничной продаже. Она станет договорной — 10 руб. за номер, так как себестоимость одного экземпляра журнала ныне в десять раз дороже прежней.

Редакция предполагает также расширение своей коммерческой деятельности в сферах, близких ее специализации, — оказание редакционно-издательских услуг, информационная помощь, всевозможные консультации.

Публикация рекламы на страницах журнала — тоже одна из форм добывания средств на его издание.

Мы надеемся, что Вы, наши читатели, можете нам в поисках рекламодателей.

Наконец, мы создали «Фонд поддержки журнала «Балет». Для тех, кто пожелает в нем участвовать, сообщаем: наш расчетный счет № 345075 в БИ-СИ-ДИ-Банке, РКЦ ГУ ЦБ РСФСР, корр. сч. № 1161239 МФО 201791 (Банк развития предпринимательства и культуры). Наши телефоны: 299-50-67, 299-46-47.

Мы ждем Вашей помощи!

Редакция журнала «Балет».



На первой странице обложки: Солисты балетной труппы Парижской оперы Мари-Клод ПЬЕТРАГЛЛА и Жан-Ив ЛОРМО в балете «Сон в летнюю ночь».

Фото Д. Куликова

Сдано в набор 15.11.91.
Подписано в печать 17.1.92.
Формат 60×90 1/8.
Бумага импортная, 100 г.
Глубокая печать, офсет.
Усл. печ. л. 8,5.
Усл. кр.-отт. 20,25.
Уч.-изд. л. 13,68.
Тираж 15 000 экз.
Заказ 2732.
Цена номера 5 руб.

Ордена
Трудового Красного Знамени
Тверской
полиграфический комбинат
Министерства печати
и массовой информации
РСФСР.

170024, г. Тверь,
пр. Ленина, 5.

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит шесть раз в год
Основан в 1981 году

Учредители — трудовой коллектив
редакции журнала «Балет»,
Министерство культуры Российской Федерации

ЯНВАРЬ-
ФЕВРАЛЬ

Главный редактор
Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

Творческий совет:
В. В. ВАСИЛЬЕВ
О. М. ВИНОГРАДОВ
С. Н. ГОЛОВКИНА
В. М. ГОРДЕЕВ
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

Редакционная коллегия:
Г. В. БЕЛЯЕВА (ЧЕЛОМБИТЬКО)
В. В. ВАНСЛОВ
М. К. ГАСАНАЛИЕВ
(заместитель главного редактора)
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
Ю. М. ЧУРКО

Совет директоров:
А. Л. ДИКИХ,
генеральный директор
объединения «Сюзтеатр»
Ю. Ф. ЕФРЕМОВ,
директор издательства «Известия»
В. Д. НАЙПАК,
президент Ассоциации федераций
художественной
гимнастики СНГ
М. М. ЧИГИРЬ,
директор Государственного театра
Дружбы народов
М. Е. ШВЫДКОЙ,
генеральный директор
редакционно-издательского
комплекса «Культура»

Художник
А. Г. ЛУЦКИЙ
Художественный редактор
А. А. СУШИНА
Технический редактор
О. А. ГРИШКИНА

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

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

В НОМЕРЕ

БАЛЕТ ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЫ —
В МОСКВЕ

Б. Львов-Анохин. Торжество вдохновенного
профессионализма 3
Встреча в редакции 5
Беседы в фойе и за кулисами 7

ВРЕМЯ, СТИЛЬ, ШКОЛА

А. Мессерер. «...Все взаимосвязано и пере-
плетено» 20
О. Берг, Ю. Гамалей. Хореограф обязан быть
музыкантом 22

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

В. Прохорова. Повторить невозможно, но вос-
создать? 25
В. Котыхов. Игра с судьбой 27
Р. Фархадова. Долгий путь к зрителю 28
Г. Иноземцева. Последний дар русской куль-
туры 31

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА 33

КРИЗИС ТВОРЧЕСТВА ИЛИ
КРИЗИС СИСТЕМЫ УПРАВЛЕНИЯ?

Г. Беляева, Е. Ерофеева. Куда уходят ба-
летмейстеры? 42

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ,
ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

И. Хабаров. Лидия Иванова: тайны ее тра-
гической гибели 46
К. Голейзовский. «Я безумно хочу жить» 50
Л. Бобков. «Утраченные иллюзии» на
уральской сцене 56

ИЗ БИБЛИОТЕКИ
ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ»

М. Кшесинская. Воспоминания 52

НА СОРЕВНОВАНИЯХ
ПО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГИМНАСТИКЕ 58

Наталья ОБЭН и Жиль ИЗОАР
в дуэте из балета «Сильфида».

Фото Д. Куликова



ПАРИЖСКАЯ ОПЕРА – В МОСКВЕ



Сцена из балета
«Сон в летнюю ночь».

ТОРЖЕСТВО ВДОХНОВЕННОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА

БОРИС ЛЬВОВ-АНОХИН

В последнее время часто говорят о провинциализме нашего балетного театра. Триумфальные лондонские гастроли 1956 года стали такой же легендой, как и знаменитые русские сезоны С. Дягилева.

Весьма относительный успех редких премьер, такой же сомнительный успех многочисленных зарубежных гастролей, малое количество ярких индивидуальностей в молодом поколении, почти полное отсутствие художественных поисков и экспериментов — все это определяет провинциальный, довольно тусклый тонус и ритм нашей хореографической жизни. Конечно, это отзывается и на состоянии балетной критики. Ее вялость сказалась, к примеру, и в том, что гастроль балета Опера де Пари явились радостным событием для зрителей, но остались почти без откликов в нашей прессе. Газеты, в большинстве случаев, ограничились заметками информационного характера, а журнальные публикации, естественно, выходят с большим опозданием.

Говорят, что французские гастролеры были удивлены молчанием прессы, они еще не до конца понимают, что приехали в глухую провинцию, где балетмейстеры постепенно разучиваются ставить, танцовщицы — танцевать, а критики — писать.

Живой остается публика. На спектаклях французского балета был полный зал (несмотря на дорогие билеты) и, главное, зал, по достоинству оценивший искусство гостей.

Первое впечатление от этого искусства — радостный профессионализм, когда чистота, четкость, легкость танца рождает радость у исполнителей и у зрителей. Радостно смотреть на любого участника любой хореографической композиции, все танцуют, не роняя самого высокого уровня профессионализма, создавая безупречный ансамбль, утверждая черты блистательной школы. Отсутствие видимых усилий, натужного героизма, подчеркнутой патетики, пленительная легкость высоких и бесшумных прыжков, блеск ажурной, мелкой техники, чуткая выразительность и отточенная техника стоп, упругая завершенность каждого аттитюда, женственная мягкость рук у танцовщиц, аристократизм всех форм, соединяющих строгую вышколенность, классическую «воспитанность» с очаровательной, почти импровизационной непринужденностью, изысканной простотой, свободой истинной, а не ложной элегантности. Благородная деликатность, отсутствие нажима, подчеркивания трудностей, тонкая завершенность каждой танцевальной фразы.

В итоге — торжество профессионализма, но не унылого, вымученного, а радостного, вдохновенного. Выученность освобождает, а не сковывает, классичность облагораживает, но не ведет к стереотипу. Это танец великолепно дисциплинированных, но внутренне свободных людей. Именно поэтому они с очевидной легкостью овладевают самыми разными стилями, бегло «говорят» на разных танцевальных языках. Школа позволяет им быть профессионально гибкими и восприимчивыми.

К разнообразным задачам и намерениям самых разных хореографов французские артисты относятся с вниманием, бережностью и учтивостью настоящих профессионалов-интеллигентов. Сиеническая, профессиональная интеллигентность — вот, пожалуй, самая отличительная и обаятельная черта балетной труппы Опера де Пари. Здесь никогда физическая сила и ловкость не становятся самоцелью, не заслоняют живой и умной артистичности, праздничной театральности исполнения, мускульное напряжение никогда не стирает лукавой и светлой улыбки, освещающей изысканный танец, ни в чем не нарушающий чувство меры и вкуса.

Об этом можно судить хотя бы по тому, с каким юмором и тактом разыграна яркая буффонная пантомима в балете Джона Ноймайера «Сон в летнюю ночь» на музыку Ф. Мендельсона-Бартольди и Д. Лигети. При всей смелости комедийных, бурлескных приемов смешные эпизоды «самодетельности» ремесленников органично вписываются в ткань сказочного волшебного сна, становятся контрастом, но не диссонансом, не разрушают целостности, стройности этого на редкость гармоничного спектакля. Его гармония именно в искусном сочетании лунного волшебства, романтизма, божественной невозмутимости Оберона с комедийными штрихами нелепых недоразумений, вздорных вспышек, забавных притязаний в дуэтах шекспировских влюбленных, в перипетиях романа совершенной царицы леса Титании с превращением в осла простолудиною.

Постановщик смешивает, сочетает, сливает воедино фантастический и реальный мир, возвышенное и низменное, лирическое и смехотворное, скрипки и шарманку, заблуждения и прозрения, равнодушные и нежность, волшебство ночного лунного леса и пышность праздничного дворца. И все это соединяется в гимн жизни с ее бесконечными преобразованиями, с неотделимостью реалити и чудес. Недаром постановщик поручает одним и тем же исполнителям роли в мире реальном и

сказочном — Моник Лудьер танцует Ипполиту и Титанию, Манюэль Легри — Тезея и Оберона, Фабен Рок — церемониймейстера Филострата и эльфа Пэка.

И в хореографическом рисунке Джон Ноймайер сочетает «космическую» классичность, возвышенную и строгую акробатику, танцевальный романтизм с чертами острых, капризных психологических «перепадов» в дуэтах молодых пар, с гротеском и буффонадой в сценах ремесленников, с воздушными и шутивными трюками Пэка, с церемонной и чуть юмористической парадностью последнего свадебного акта. Трудно сказать, каким образом все это приобретает у него цельность и стройность, некое художественное единство. Наверное, потому, что каждый прием, каждый хореографический пласт сложного зрелища осмыслен и органичен, неслучаен и точно соразмерен со всеми остальными компонентами.

Созданию атмосферы помогают режиссерские находки, замечательный лаконизм оформления. Два по-разному передвигающиеся облитые серебряными лучами куста помогают поверить в красоту летней ночи, замершего лунного леса. Занимающий полсцены великолепный шлейф знатной невесты, вокруг которого живописно расположены подшивающие или расширяющие его юные девушки, сразу дает ощущение приготовлений к пышной свадьбе.

«Сон в летнюю ночь» Ноймайера займет достойное место в истории мировой балетной шекспирианы наряду с такими спектаклями, как «Ромео и Джульетта» Л. Лавровского, «Угрошение строптивой» Дж. Кранко, «Ромео и Юлия» М. Бежара.

Балет Джерома Роббинса «В ночи» состоит из замечательных дуэтов на музыку Фредерика Шопена. В них поражает удивительное сочетание трепетного, тончайшего лиризма с блистательной элегантностью, взволнованной сокровенности с безупречной, бальной «светскостью», изысканной классичности с естественной, как дыхание, пластикой. Джером Роббинс и исполнители Мари-Клод Пьетрагалла, Кароль Арбо, Фанни Гайда, Манюэль Легри, Кадер Беларби с успехом доказывают, что безупречный классический танец может передавать самые прихотливые, неуловимо изменчивые, романтически приподнятые и элегические, меланхолические настроения.

И рядом с этим размахистый, скептически озорной, эксцентрический современный танец в композиции Твилы Тарп со странным названием «От пробы к делу».

В балете Жана Кокто и Ролана Пети «Юноша и смерть» на музыку И. С. Баха каждый нюанс, точный штрих хореографического рисунка в исполнении Кадера Беларби кажется живым нервным импульсом, почти судорожным всплеском надежды, отчаяния или гнева. Балетмейстер и актер создают атмосферу крайнего психологического напряжения, жестоких душевных метаний. Хореографически сложные движения кажутся естественным выражением внутренних толчков — так человек испуганно вздрагивает, порывисто оборачивается, застывает, захваченный какой-то неотвязной мыслью...

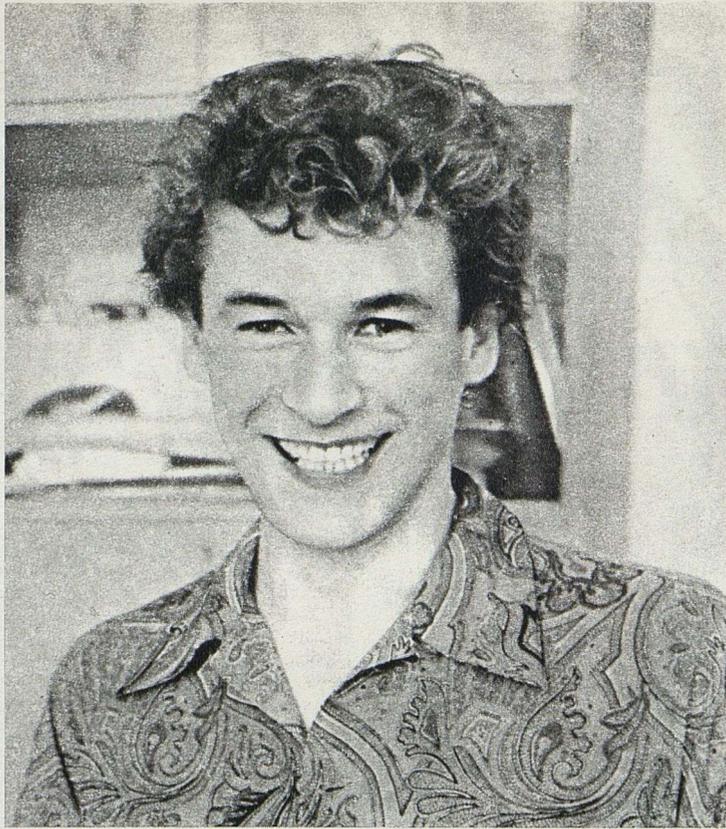
Одноактные балеты «Юноша и смерть», «В ночи», «От пробы к делу» входят в одну программу. В ней же был показан балет Николая Рериха, Игоря Стравинского и Вацлава Нижинского «Весна священная», который явился для меня настоящим потрясением. Нельзя не быть благодарным Милисент Ходсон и Кеннету Арчеру за их огромный труд восстановления. Мы знаем, что премьера «Весны священной» стала легендарным провалом, небывалым скандалом. Знаем, что хореографическое, балетмейстерское творчество Нижинского подвергалось всевозможным сомнениям и оговоркам.

Увидев воочию убедительно и достоверно восстановленную «Весну священную», можно с уверенностью сказать, что Вацлав Нижинский был не только великим танцовщиком, но и великим хореографом. Какая непостижимая смелость в нарушении всех привычных канонов, правил, позиций, всей красавицы классического балета! Здесь, в сугубой антивыворотности, в дерзкой угловатости поз, в резкости прыжков, уже заложено все то, что впоследствии стало именоваться эстетикой модерн танца, современного, «свободного» танца. Весь балет — сплошное, вопиющее нарушение, оскорбление, отрицание привычного, и такое же кричащее на весь мир открытие нового. Понятно, что скандал был неизбежен, ибо гений Нижинского не знал осторожности и осмотрительности. Языческая стихия произведения выражена с огромной, угрюмой, первозданной силой, с удивительным соответствием прекрасным и мрачным полотнам — задникам Рериха.

Косолапая хохля, бег, тяжелый топот, прыжки, похожие на скачки стреноженной лошади, — все это рисовало первобытные, жестокие ритуалы, образы экзотических, диких заклинаний, злобещей ворожбы, магической силы древних обрядов. И нельзя не подивиться тому, как элегантные, легкие, жизнерадостные французские танцовщики постигли и воплотили эту могучую стихию славянского пляса, русской иступленной страсти, слепой веры. Не только исполнительница партии Избранницы Клотильда Вайе, но весь ансамбль вдохновенно отдавались во власть непривычных ритмов и пластических форм.

Вечер «Молодые танцовщицы Парижской оперы» был интересен тем, что показал — балет Опера де Пари прекрасно владеет и традиционной классикой (программа состояла в основном из известных классических па де де). Но исполнение молодых солистов казалось интересным, ибо и в этой сфере четко определялся и обострялся признаки стиля М. Пети, А. Бурнонвиля, неоклассики Дж. Баланчина,

Патрик ДЮПОН в редакции журнала
«Советский балет».



Артисты балета Парижской оперы —
на Красной площади.

Фото О. Карасева



В. Гзовского и Губовой успех имели Аньес Летестю и Жозе Мартинез в пышном, словно распутившаяся белая роза, «Большом классическом па» В. Гзовского и в акробатически замысловатой современной композиции У. Форсайта «Посредине, слегка на возвышении».

Аньес Летестю обладает великолепными данными балерины «от бога», причем ее несокрушимый балеринский апломб ни разу не входит в противоречие с требованиями самого строгого вкуса. Это опять-таки признак школы, так же, как и стилистическая гибкость, позволяющая ей быть одинаково убедительной в сочинениях В. Гзовского и У. Форсайта.

Гастроли французского балета заставляют думать о том, что хореографический театр требует самого высокого профессионализма, чистоты школы, широты и разнообразия репертуара. Истина простая, но трудно достижимая, как показывает печальный опыт последних лет жизни нашего русского балета.

Вот почему радость от встречи с настоящим искусством была окрашена некоторой горечью, вот почему, может быть, грустно промолчала наша пресса.

ВСТРЕЧА В РЕДАКЦИИ

Художественный руководитель балетной труппы Парижской оперы Патрик Дюпон во время своего кратковременного пребывания в Москве, как уже сообщалось, посетил редакцию журнала «Советский балет». В ходе беседы он ответил на многие вопросы его сотрудников. Материалы этой импровизированной пресс-конференции публикуются ниже.

ВОПРОС: Как составлялась вами программа гастрольных выступлений в Москве?

ОТВЕТ: Не было какого-либо особого принципа отбора. Просто мы самым прозаическим образом взяли балеты, которые были в репертуаре труппы в Париже на тот момент. Причина в том, что танцевали мы в Париже до 30 июня, а уже 2 июля труппа вылетала на гастроли в Москву. А по старым профсоюзным коллективным соглашениям, которые до сих пор действуют в Опере, нельзя в дни спектаклей репетировать более двух часов. Следовательно, мы не могли подготовить что-либо новое. Итак, я выбрал балет «Сон в летнюю ночь» и программу одноактных балетов, в которую вошли два балета, впервые показанных в Опере лишь в июне. Все так просто. Жан-Юбер Картье, бывший генеральный администратор, когда он приехал сюда полгода назад, чтобы окончательно согласовать программу гастрольных выступлений, ознакомил нас с пожеланиями, высказанными советской стороной. В частности, мне сказали, что Юрий Григорович категорически настаивал на том, чтобы была показана «Весна священная».

Что касается меня, то я считаю, что гастроли не были достаточно продолжительными. Надо было бы представить три программы, то есть две нами привезенные и еще большой классический балет. К тому же, у нас в репертуаре есть ряд современных балетов, которые являются более интересными по силе воздействия.

ВОПРОС: Нам стало известно, что вы показали недавно обновленную «Жизель» и, конечно же, хотелось познакомиться с этим спектаклем, посмотреть как он выглядит. Отзывы неоднозначны...

ОТВЕТ: Великолепно выглядит. Это фантастическая работа. Очень-очень красиво. Предполагая возобновлять в ближайшие годы большие классические балеты, я всегда буду привлекать к работе по созданию их нового декорационного оформления самых известных современных художников. Правда, тем не менее, мы будем стремиться сохранять традиционные атрибуты, например, в «Лебедином озере» останется озеро. И пачки лебедей останутся неизменными.

ВОПРОС: Труппа выглядит очень интересно и в классических балетах, и в современных. Хотя вы и не привезли чисто классических произведений, балет «Сон в летнюю ночь» дает представление о возможности танцовщиков, о качестве ансамблевого исполнения, о характере понимания стилистики классического танца. Но этот балет требует от актеров и широкой палитры пластических красок — классическая лексика, современная пластика, гротеск...

ОТВЕТ: Но именно это и является прекрасным качеством данной труппы: артисты балета Парижской оперы могут одновременно в совершенстве владеть стилистикой всех направлений современного танца.

ВОПРОС: Каким образом вы этого добиваетесь?

ОТВЕТ: Это очень тяжело. Мы постоянно стремимся составлять репертуар таким образом, чтобы артисты имели достаточно число репетиций, позволяющих им осваивать любые стили. А потом мы чрезвычайно строго подходим к выучке танцовщиков, к качеству их работы. Например, когда в сентябре прошлого года я пришел в театр в качестве художественного руководителя, я провел конкурс на прием новых артистов в труппу. Из более 800 кандидатов, которые показывались у нас, я выбрал лишь двух. А вообще все начинается в школе. В школе они занимаются и классическим танцем, и современным.

ВОПРОС: Существуют ли специальные занятия современным танцем в школе?

ОТВЕТ: Да, конечно. И в труппе тоже. А теперь я думаю поступать так: прежде чем какой-либо современный хореограф будет у нас ставить свой балет, я буду просить его приехать примерно за полтора месяца

до начала репетиций с тем, чтобы провести предварительный класс и познакомить артистов со своим стилем, манерой, лексикой. Если поступать таким образом, то во время постановочной работы техника будет усваиваться танцовщиками намного легче. Вот почему, кстати, следует менять коллективные профсоюзные соглашения.

А вообще такая работа очень тяжела для наших этуалей, так как они переходят от одного балета к другому очень быстро. Например, сейчас я буду танцевать балет «От пробы к делу», затем на будущей неделе «Дон Кихот», потом «Этюды», потом балет Форсайта, тот самый, открытый из которого здесь танцуют Аньес Летестю и Жозе Мартинез. А вообще-то в вечере молодых танцовщиков исполняется практически почти одна классика.

ВОПРОС: Каков средний возраст труппы?

ОТВЕТ: Самым молодым артистам по 16 лет, а средний возраст 22-23 года. Они все очень молодые. Пенсия у нас для артистов установлена в 40 (для женщин) и 45 (для мужчин) лет. В труппе примерно 100 артистов в возрасте между 16 и 24 годами. Я уже причислен к «старикам». Когда я вернулся в сентябре прошлого года в театр после трех лет отсутствия, для меня три четверти труппы оказались уже незнакомыми.

ВОПРОС: Ротация происходит так быстро всегда или это просто совпадение?

ОТВЕТ: Нет, данный случай все же исключительный. Так совпало.

ВОПРОС: Теперь у вас собственное отдельное помещение — ведь балет получил в свое полное распоряжение помещение Парижской оперы. Вы балеты даете каждый день?

ОТВЕТ: Конечно. Ну, не каждый вечер, но почти. Мы даем 150-160 балетных спектаклей в год. А в будущем сезоне их число возрастет до 200. И мы будем танцевать также в Опере на Бастилии, в частности, «Лебединое». Это будет возобновление постановки Владимира Бурмейстера, но я сделаю версию с 48 лебедями, которая является уникальной в мире. Это потрясающе, правда, потрясающе.

ВОПРОС: А кто будет восстанавливать спектакль?

ОТВЕТ: Патрис Барт, Виван Декуюр и я немного, так как танцевал этот балет. Это второй балет, в котором я танцевал, начав работать после школы в Парижской опере. Я знаю все роли, я их все перетанцевал. В «Спящей» и в «Лебедином» я все танцевал: юношей с факелами, с флагами, буффона, принца... Пожалуй, нет, не все: я не танцевал Ротбарта...

РЕПЛИКА: У вас большие перспективы.

ОТВЕТ: Да.

ВОПРОС: Тогда скажите, а сколько же в труппе человек? Это же огромная нагрузка.

ОТВЕТ: Сто пятьдесят.

ВОПРОС: Значит, эти 200 спектаклей на 150 человек?

ОТВЕТ: Не всегда. То есть, я собираюсь разделить труппу надвое. Когда это будет сделано, то можно будет в один вечер давать один балет, а на следующий — другой. Больше гастролировать. Но порой это трудно. Например, в балете «От пробы к делу» участвуют 24 танцовщика и есть 15 дублеров. В балете «Сон в летнюю ночь» 32 танцовщика и 20 дублеров. То есть заняты все. И когда кто-либо заболел, возникают проблемы.

ВОПРОС: А какое должно быть соотношение классического и современного репертуара в вашей труппе?

ОТВЕТ: Я хотел бы, чтобы это соотношение было 50 на 50. Но могут быть сдвиги. Проблема в том, что классический репертуар — это классический репертуар. Он не меняется, мы его знаем. И следовательно можно все время танцевать классические произведения, не травмируя ноги. Но существуют такие современные балеты, которые травмируют ноги. И если иметь в репертуаре 50% классических произведений и 50% современных, которые очень сложные, очень утомительны для исполнителя, это может быть тяжело — ведь надо всегда следить за самым высоким качеством исполнения.

ВОПРОС: Вы себе самому как гастролеру-танцовщику сказали «нет»?

ОТВЕТ: Да, я больше не гастролирую в качестве «приглашенного артиста», я вернулся в труппу в качестве постоянного танцовщика. Ведя переговоры о заключении моего контракта, я вел переговоры и о возвращении мне звания этуаль.

ВОПРОС: Кроме Парижа, балет выступает в других городах Франции, ездит по стране?

ОТВЕТ: Конечно, в будущем году мы будем танцевать в Марселе, Лионе, Монпелье, Нанте, Тулузе, Бресте... Я хочу, чтобы те люди, которые не могут приехать в Париж, могли увидеть нас у себя. Да-да, существуют французы, которые не могут приехать в Париж. И мы готовы поехать к ним. Но в организации таких турне существуют огромные проблемы: необходимо иметь прежде всего большие театры, ибо организаторы гастролей всегда просят большие классические балеты. Я же не могу вывести на маленькую сцену 70 танцовщиков. Затем, я очень-очень требователен в отношении освещения, звука. Если нет адекватного освещения и звука, я отказываюсь ехать на гастроли. Существует также проблема оркестра, так как он не всегда бывает свободен.

Правда, теперь мы нашли выход из положения. Нами стали заниматься прокатчики спектаклей рок-ансамблей, те, которые занимаются



Элизабет ПЛАТЕЛЬ и Лоран ИЛЕР
в балете «В ночи».

Фото Д. Куликова

прокатом, скажем, «Роллинг стоунз». У них есть соответствующее оборудование, все что надо. У них прекрасные технические специалисты и финансовые средства, которые раз в сто значительнее наших.

ВОПРОС: Какую бы драматическую роль вам хотелось бы создать?

ОТВЕТ: Я еще не танцевал Макбета, но я пока слишком молод для него, думаю. Я хотел бы исполнить роль Отелло, и скоро по возрасту я смогу это сделать. Мне интересен Иван Грозный, думаю, что достиг уже его возраста, что наступил момент, когда надо станцевать эту партию. Я выступал в этом балете, но в роли Курбского. Да, есть еще гениальный балет Бежара «Стулья» по пьесе Ионеско. Его также я хотел бы танцевать. Это очень мощное, очень сильное произведение. А вообще-то я хочу, чтобы хореографы ставили балеты на меня. Я станцевал очень много партий. Теперь хочу, чтобы творцы работали на меня.

ВОПРОС: А каких балетмейстеров вы хотели бы пригласить в театр?

ОТВЕТ: Таковых много. Я хотел бы, чтобы Билли Форсайт приехал поставить новый балет для нас. Чтобы ставили Килиан, Морис Бежар. Ему я хочу предложить сделать что-нибудь специально для нас. Потом хочу пригласить молодых американских хореографов, которых очень люблю. А вообще-то я не очень-то стараюсь строить планы. Мне нравится, когда все идет по принципу любви с первого взгляда. Я увидел балет, мне он понравился, и я говорю, вот что мне надо.

ВОПРОС: Это импровизация в некотором роде?

ОТВЕТ: Нет. Но когда я что-либо выбираю, это всегда любовь с первого взгляда. Это относится и к художникам, музыке, декораторам...

ВОПРОС: Вы и в жизни верите в любовь с первого взгляда?

ОТВЕТ: Да. Надо любить с первого взгляда, будь-то буханка хлеба или человек. Для меня это так.

ВОПРОС: У вас есть мечта, которая не связана с балетом?

ОТВЕТ: Нет. Все мои мечты связаны с театром. Хотя... Да, я хочу быть счастливым, хочу, чтобы все вокруг меня были счастливы, я люблю жизнь, люблю людей, которые меня окружают, люблю свой сад, свою собаку, свой дом, люблю готовить для друзей. Да вот, есть у меня надежда. Я выдвинул свою кандидатуру на полет в космос с тем, чтобы быть среди первых гражданских лиц, побывавших в космосе. Но так как в НАСА возникли проблемы, осуществление этого замысла откладывается. И не исключено, что я буду слишком стар, когда представится такая возможность.

РЕПЛИКА: А полетели бы на советском корабле?

ОТВЕТ: Согласен.

РЕПЛИКА: От всей души, от всего сердца желаем, чтобы все ваши мечты, даже самые несбыточные, сбылись.

Беседы в фойе и за кулисами

ЭЛИЗАБЕТ ПЛАТЕЛЬ:

«СЕКРЕТ — В РАЗНООБРАЗИИ РОЛЕЙ»

— Элизабет, выступления вашей труппы в Москве произвели большое впечатление как на зрителей, так и на профессионалов — артистов балета и критиков. Когда смотрите ваши спектакли, возникает ощущение огромной свободы хореографического выражения, помноженной на меньшую свободу артистического самовыражения. Поражали исключительная гармоничность спектаклей, ваше фантастическое уважение к публике. Как вам все это удается?

— Думаю, что прежде всего это связано с разнообразием репертуара, который мы исполняем. В минувшем сезоне, скажем, мы танцевали произведения Форсайта и Роббинса, Ноймайера и Петипа, Коралли и Нижинской, то есть охватывали весь спектр — от самых что ни на есть романтических балетов до самых современных. Секрет — в большом разнообразии ролей как для артистов кордебалета, так и для нас, звезд.

Что же касается гармонии танцевального действия, то во многом это связано с тем, что все мы сформированы одной школой — мы учились либо в Школе танца при Парижской опере, либо в Парижской консерватории, в которой преподавателями работают в большинстве наши бывшие звезды. То есть с детских лет мы пропитаны традициями Парижской оперы. И одновременно мы становимся все более и более открытыми. Когда Рудольф Нуреев возглавлял нашу труппу, к нам постоянно приезжали работать приглашенные педагоги. Среди них — и Хельги Томассон, и Питер Мартинс, и Роберт д'Анверс, и советские педагоги — Алла Осипенко и Нинель Кургапкина. Наши артисты сегодня очень открыты всему, чему учат приглашаемые преподаватели.

— И все-таки мы вправе говорить сейчас о балете Парижской оперы как о типичнейшем представителе французской школы классического танца?

— Классика — это наша традиция. И потом для артиста — а это я вижу и на собственном примере — так важно в течение своей карьеры

вносить и вновь погружаться в волшебный мир классических балетов. В следующем сезоне мне предстоит танцевать «Лебединое озеро» в Опере, и я с радостью жду этого момента. В первый раз партию Одетты-Одиллии я готовила десять лет назад. С тех пор мой артистический опыт обогатился за счет участия во множестве постановок, в том числе и современных. Мне необходимо пересмотреть свою прежнюю работу. Про меня иногда говорят, что я вношу в исполнение классических произведений определенный налет модернизма. Мне кажется, что это хорошо, так как придает старым балетам современность звучания.

И потом еще одна причина, по которой таким труппам, как наша, надо хранить классическое наследие. Такие балеты любимы публикой.

— Высокий уровень исполнения всех сольных партий всегда восхищает в ваших спектаклях. Причина понятна: вот, например, в балете «Сон в летнюю ночь», показанном в Москве, одновременно были заняты чуть ли не десять этуалей и первых танцовщиков.

— «Сон» — это все-таки исключение. Если не ошибаюсь, в нем семь сольных партий. Кстати, я заметила, что когда танцую в спектакле, в котором ведущий состав, скажем так, средний, мне танцевать труднее. Мы ведь вместе создаем спектакль. И очень важно, чтобы в нем все было на высоком уровне. Я ведь танцую, например, Повелительницу дриад или Мирту не для того, чтобы доказать, что танцую лучше исполнительницы главной партии. Я иду на это, чтобы подтвердить свое присутствие на сцене, в театре. Мне это интересно.

— То есть вы предпочитаете танцевать роли второго плана, чем не участвовать в спектакле вообще и ждать своей очереди исполнять ведущую партию?

— Мирта — это не роль второго плана! Именно тебе — исполнительнице — дано сделать так, чтобы она не была ролью второго плана. А Повелительница дриад! Раньше эта роль вообще не считалась ролью для этуали, это я ее сделала таковой. Теперь у нас в Парижской опере на нее ставят только этуали. Мне кажется, что лучше хорошо исполнить партию в полторы минуты, чем кое-как станцевать главную партию в трехактном балете.

— Элизабет, что мне в вас и ваших товарищах очень нравится, так это то, что вы очень любопытны: вы постоянно смотрите спектакли с участием друг друга, вы часто бываєте на спектаклях других балетных трупп.

— Нам очень нравится смотреть спектакли коллег. Сегодня вечером, например, пойду посмотреть в «Сне» Моник Лудьер и Манюэля Легри.

— Но ведь вы устали, могли бы отдохнуть, наконец, погулять по городу!

— И тем не менее испытываю потребность видеть сегодняшний спектакль в Большом. Но мы не только на балет ходим. Очень любим оперу, часто бываем на симфонических концертах. Конечно же, нас интересуют и танец модерн, авангардистские изыски. Сегодня уже нельзя относиться к себе, как относились к себе этуали Парижской оперы двадцать лет назад. Тогда лишь они были правы, лишь они олицетворяли Танец с большой буквы во Франции и более никто. Сегодня не так. Мы не воспринимаем себя, да и нас не воспринимают, как единственных непрекращаемых авторитетов. Надо обязательно быть в курсе всех явлений в балете, да и в искусстве вообще.

— Элизабет, за полгода до этих гастролей вы выступили на этой сцене в «Раймонде»...

— Я храню об этих выступлениях чудесное воспоминание. Я подготовила всю партию по видеозаписи. А ведь это большой балет, «Раймонда»! Васюченко был удивлен, обнаружив, что я знаю все па де де. Со мной здесь занималась Римма Карельская. Мне кажется, что мы прекрасно поняли друг друга.

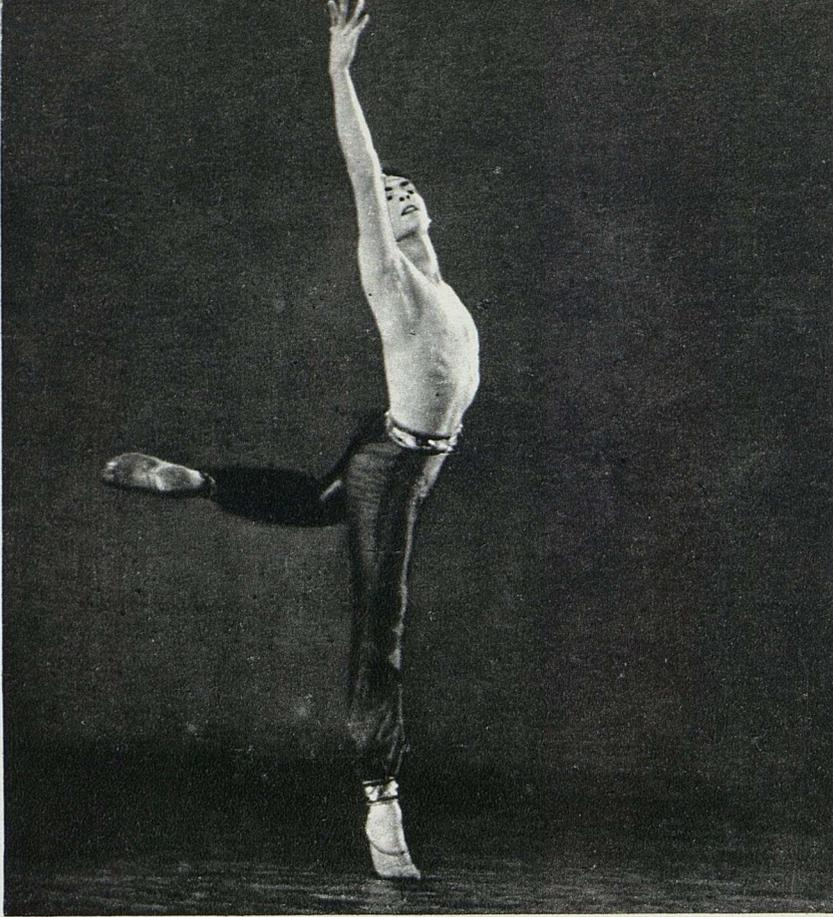
Я бы с удовольствием повторила подобный эксперимент. Мне нравится танцевать с советскими партнерами, каждый раз это открытие.

В этот наш приезд я с огромным удовольствием посетила класс, который вела для нас Елена Рябинкина. Она проявила себя как чрезвычайно динамичная, своенная натура. Она давала класс, оставаясь верной своей технике, своей школе, и тем не менее, приспосабливая его для нас. Ее класс более быстрый, стремительный, по сравнению с принятой у нас в Опере манерой работать. Но моему базовому обучению это прекрасно соответствует, так как учиться танцу я начала у педагога, который вдохновлялся русской балетной школой, затем много занималась с Кристиан Воссар, придерживающейся в обучении скорее итальянской, также очень быстрой школы. Потом уже в Опере работала с Александром Калюжным. Физически я чувствую себя лучше, когда работаю в быстром темпе, это очень хорошо для мускульной тренировки.

АЛЛА МИХАЛЬЧЕНКО,
солистка Большого театра СССР:

«ВПЕЧАТЛЯЕТ ИХ РАБОТОСПОСОБНОСТЬ»

Николя Ле РИШ
исполняет вариацию
из балета «Корсар».



Мари-Клод ПЬЕТРАГАЛИА
и Жан-Ив ЛОРМО
в балете «Сон в летнюю ночь».

Фото Д. Куликова



— Гастроли балетной труппы Парижской оперы всегда для нас событие. И последний ее приезд в Москву прошлым летом также стал большим событием. Прежде всего потому, как мне кажется, что мы познакомились с целой плеядой новых этюдов. Блестяще подтвердили свое мастерство известные москвичам по выступлениям в спектаклях Большого театра выдающиеся артисты Элизабет Платель и Манюэль Легри. С огромным удовольствием я смотрела также, как танцует Моник Лудьер — женственная, нежная балерина, Мари-Клод Пьетрагалла — яркая в своей индивидуальности (ее, пожалуй, я выделила бы из всех). Жан-Ив Лормо — красивый, благородный в танце, Франсуа Легре — очень точная по рисунку в главной партии «Весны священной», Кадер Беларби — чрезвычайно выразительный танцовщик, Элизабет Морэн, создавшая запоминающийся комический образ в балете «Сон в летнюю ночь». Из молодежи отмечу Аньес Летестю — танцовщицу с большим будущим. Как видите, в своей оценке гастролей я иду прежде всего от исполнителей, от их индивидуальности. Хотя все звезды этого театра — очень интересные артисты, их индивидуальность проявляется уже в зависимости от партии: например, Пьетрагалла мне лично запомнилась прежде всего своим исполнением балета «Юноша и смерть».

Что касается привезенных спектаклей, то больше всего мне как раз и понравился балет «Юноша и смерть», который я увидела впервые. Он стал для меня настоящим открытием. Меня восхитило полнейшее соединение музыки, танца и исполнения. Просто потрясающе! Мне было интересно смотреть и их постановку балета «Сон в летнюю ночь», который я видела в США в другом исполнении. Думаю, что в парижской версии очень чувствуется французский национальный стиль. Понравилась мне и «Весна священная» — по исполнению и декорациям. Считаю интересным и концерт молодых артистов труппы. Они продемонстрировали очень хорошую школу, подтвердив, что она абсолютно отличается от нашей, московской, а также ленинградской или, скажем, английской. Они безукоризненно выучены. Но, к сожалению, среди молодых я не почувствовала, быть может, сделав исключение для Аньес Летестю, индивидуальностей. Кроме того, ряд классических постановок на вечер молодых, в частности, нуреевских, в общем вызывал удивление.

— Во время гастролей вы часто бывали в театре, общались с нашими гостями и на уроках, и на репетициях, и на спектаклях. У вас, как мы знаем, установились хорошие творческие связи с этим театром: вы уже дважды выступали с одним из самых интересных его солистов Манюэлем Легри — в Париже танцевали па де де из «Лебединого озера» в гала-концерте, в Москве, Тбилиси, Вильнюсе выступили вместе в «Жизели». Какой была атмосфера в Большом прошлым летом, когда там работали французы?

— По-моему, очень приятной. Во-первых, я почувствовала, а Элизабет Платель мне и сказала прямо об этом: для них очень важно и ответственно выступать в нашем театре. Во-вторых, всех нас впечатляет их колоссальная работоспособность. Вообще артисты всех западных трупп очень много трудятся.

Некоторые артисты Парижской оперы приходили к нам в класс и занимались вместе с нами. Мы все время смотрели друг на друга, и возникало ощущение какого-то интернационального праздника. Они смотрели на нас, и мы старались работать как можно лучше. Мы смотрели на них и чувствовали, что и им хочется выглядеть хорошо. И всем было очень весело. Очень приятный был период.

— Вы, несомненно, обратили внимание, что у них в спектаклях часто одновременно занято сразу несколько этюдов, возьмем для примера «Сон в летнюю ночь». У нас же такого почему-то нет.

— Это, думаю, связано с различием в репертуаре. В традиционном репертуаре, в основном, есть лишь две — очень редко четыре — партии для ведущих солистов. Да-да, все зависит от репертуара... Впрочем, быть может, у нас еще и артисты так воспитаны: если ты ведущий, то танцуеть только главные партии. У них другая система работы: сегодня ты — балерина, завтра — в «двойке», послезавтра — в кордебалете. У нас такого нет.

— Это плохо или хорошо?

— Не знаю. Не думаю, что это очень хорошо, и не думаю, что это очень плохо. Просто — другая система, к которой одни люди привыкли, а другие не привыкли.

— Но, впрочем, вы станцевали с Манюэлем за девять дней пять спектаклей «Жизель»...

— ...и сохраняю очень приятное воспоминание об этой совместной работе. Прежде всего потому, что это человек, влюбленный в свою профессию, посвящающий ей самого себя. Он фантастически предан балету. Когда он впервые вышел на сцену Большого в «Жизели» — а в этом спектакле это была для него фактически премьера — он очень волновался. После спектакля он сказал мне, что не помнит даже, как танцевал. На выступлениях в других городах он был уже спокойнее. Кстати, благодаря французскому гастролеру я тоже выступила с другими советскими труппами, высокий исполнительский уровень которых нам было приятно отметить. Верю, что мы продолжим, как и было условлено, наши совместные выступления на сцене Большого — теперь уже в «Лебедином».

— А вы танцевали в спектаклях Парижской оперы на ее сцене?

— Нет, но мне бы очень хотелось, конечно.

— А в таком случае вы предпочли бы выступить в вашем традиционном репертуаре или в чем-либо для себя новым?

— Однозначно: хотела бы станцевать что-то новое. Например, балет «Юноша и смерть». Я просто заболела этим спектаклем. Вообще очень люблю постановки Ролана Пети. Когда он переносил на нашу сцену балет «Сирано де Бержерак», я испытала огромное творческое удовлетворение и от работы с ним, и от самого спектакля. А теперь, увидев балет «Юноша и смерть», просто влюбилась в него. И моей мечтой стало станцевать его. Сейчас, выйдя вновь на сцену после годового перерыва, связанного с травмой, я особенно остро почувствовала, что мне хочется станцевать что-то новое. Для артиста это так важно, ведь именно в новом балете, созданном для него, его чаще всего запоминают зрители.

ЖАН-ИВ ЛОРМО:

«Я — НЕИСПРАВИМЫЙ ИДЕАЛИСТ»

— Наши зрители помнят вас по прошлым гастроллям Оперы. Тогда вы танцевали в балетах Дж. Баланчина «Хрустальный дворец», «Волк» Ролана Пети, «Жар-птица» Мориса Бежара. В этот раз мы увидели вас в балете Джона Ноймайера «Сон в летнюю ночь». Каковы ваши впечатления?

— Я рад, что, несмотря на прошедшие годы, меня помнят в Москве. Я тоже сохранил самые хорошие воспоминания о вашей стране. Прежде всего хочу сказать, что очень изменилась атмосфера: люди стали открыты и общительны. Несмотря ни на какие режимы, политику и идеологию, москвичи все так же любят балет. Хочу сказать, что в такую «балетную» страну, как ваша, мы приезжаем слишком редко. Я бы предложил обмениваться гастроллями каждый год, в крайнем случае раз в два года. Наши прошлые гастроли, думаю, были интереснее. Был представлен большой репертуар, позволяющий проявиться «звездам» (должен сказать, что тогда их было значительно больше), солистам и кордебалету. Афиша этого нашего приезда кажется мне во многом случайной, нет ни одного классического спектакля, нет балета, позволяющего показать наш великолепный кордебалет. К большому моему сожалению, публика предпочитает сегодня не спектакли, а концертные программы, и руководство театра планирует гастрольный репертуар по этому принципу.

— В спектакле «Сон в летнюю ночь» вы исполняете две роли Тезея и Оберона. Расскажите о вашей работе над этим спектаклем.

— Я люблю этот спектакль и всегда с удовольствием его танцую. Постоянные переходы от одного образа к другому, от реальности к сновидению и снова к реальности — увлекательные для актера. А разгадать «хореографические кроссворды» Джона Ноймайера — задача увлекательная для танцовщика. Так что, как и мои персонажи в этом спектакле, я предстаю в нескольких ипостасях.

Когда я работал с Ноймайером, я старался подобрать те движения, которые наиболее точно передавали бы психологическое состояние персонажа в данный момент. Много Ноймайером было принято и вошло в окончательную редакцию спектакля. В связи с этим хочу рассказать читателям вашего журнала, а я знаю, что это главным образом профессионалы, о своих наблюдениях и исследованиях, которыми я увлекаюсь последние годы. Меня заинтересовали исследования воздействия движения на публику, поскольку заметил, что существует огромная разница между переживаниями артиста на сцене и тем эмоциональным откликом, которые они вызывают в зрительном зале. В рамках одной и той же хореографии можно добиваться разного влияния на публику, и натолкнула меня на эту мысль известная Мисси Серт, рассказывавшая о впечатлениях, которые производил танец Вацлава Нижинского. Феномен эмоционального воздействия его танца на аудиторию до сих пор не разгадан и, думаю, останется великой загадкой великого искусства.

— В искусстве всегда присутствует таинство, элемент непознаваемого, интуитивного, не поддающегося рациональному анализу, и искусство Нижинского яркий тому пример.

— Вы правы. Моя задача много скромнее: я хочу понять сам и, возможно, помочь другим артистам добиться максимальной выразительности сценического образа. Зритель в театре в идеале должен забыть обо всем на свете, кроме происходящего на сцене, вот я и стараюсь понять, как достичь этого идеала и не обращаю внимания на тех, кто называет меня неисправимым идеалистом. Я заметил, к примеру, что зрители эмоциональнее воспринимают артиста в неожиданном амплуа. Когда на сцене привычное, пусть и очень хорошего качества, внимание и интерес ослабевает, но когда зритель видит непривычное...

— Так значит девиз авангардистов «оригинальное любой ценой»?

— Некоторая доля авангардизма пошла бы только на пользу балетному театру. Этого не надо бояться. Скажем, творчество Баланчина, которого я очень люблю, это классика, увиденная в новом, авангардном, ракурсе, классическая техника, исполненная в непривычной ма-

Виржиния ГРИ и Жан-Гийом БАР
исполняют миниатюру «Чайковна».



Гилен ФАЛЛУ исполняет
варьяцо из на де де
Чайковского.

Моник ЛУДЬЕР и Жан-Ив ЛОРМО
в балете «В ночи».

Фото Д. Куликова



нере. Не надо бояться термина авангард, ведь его значение «вперед». Разве любой большой художник не находится всегда чуть-чуть впереди своего времени?

— Исполняя классический репертуар, вы также придерживаетесь этого принципа приближения к современности?

— Иногда, но не всегда. Я уже говорил, что, мне кажется, зрителю интереснее тогда, когда он видит актера неожиданным. Когда я выхожу на сцену в «Дон Кихоте», то иногда мне хочется, чтобы зрители увидели классического героя Сервантеса, а иногда — парня из городской толпы. И публика приходит на спектакль еще и еще — ведь это каждый раз новый спектакль. Актеру тоже интересен разный, я бы сказал популярный, репертуар. Среди моих ролей и граф Альберт в «Жизели» (на своем театральном веку я перетанцевал почти всех «благородных рыцарей» классического репертуара), и Базиль из «Дон Кихота», и партии в неоклассических балетах Баланчина, и князь Курбский в балете Григоровича «Иван Грозный»...

Меня никогда не интересовала техника как таковая, для меня она — всегда средство создания образа. Признаюсь: мое самое слабое место — верчения, но я никогда не добивался «спортивного результата», по-моему, лучше сделать два чистых поворота, чем три-четыре кое-как. Я не люблю трюкачества в балете. Мне кажется, что мода на трюки скоро пройдет. Артистам и зрителям снова станет необходимо взглянуть в глаза друг другу, понять друг друга и поговорить о вечных ценностях — о Красоте, Любви, Верности.

ПАТРИС БАРТ:

«МОСКВА, БОЛЬШОЙ ТЕАТР — МОЯ ЛЮБОВЬ»

«Показывая свои спектакли в Москве, мы стремились как можно полнее раскрыть возможности наших «звезд», солистов и кордебалета, показать нашу молодежь. Хореография спектакля Джона Ноймайера «Сон в летнюю ночь» «балансирует» между классикой и современными пластическими формами танца. Переходы от одного вида хореографии к другому, от реальности к фантазиям и грезам — отличный повод для исполнителей показать самые разные грани своих дарований и мастерства.

Программа вечера одноактных балетов задумана как панорама хореографии — от Вацлава Нижинского до Твилы Тарп, иными словами, от неоклассики начала XX века до джаз-танца конца столетия. Наша программа — это и дань уважения русскому балету, с которым французский балет связан столь давними связями.

«Вечер молодых солистов» — третья программа. Она составлена главным образом из фрагментов классических спектаклей. Классический репертуар — необходимая школа для любого поколения танцовщиков в любой труппе, основа основ, живая вода, без которой невозможна жизнь труппы. И мы не боимся доверить нашим молодым попробовать себя в самом трудном — в классике. Вы увидите наше будущее, наш завтрашний день.

— Какие спектакли составляют сегодня афишу театра?

«В 1970—1980 годы репертуар театра претерпел значительные изменения. Он обогатился многими балетами классического репертуара. Некоторые из них возобновили тогдашний руководитель труппы Рудольф Нуреев, например, «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Раймонда». Он осуществил на нашей сцене и свои собственные спектакли — «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Макбет», «Буря». Кроме того, у нас на афише представлена и так называемая неоклассика, в том числе сочинения Джорджа Баланчина — «Аполлон Мусaget», «Блудный сын», «Концерто барокко», «Агон», «Скрипичный концерт» и многие другие. Есть специальная программа, которая озаглавлена «Баланчин-Роббинс». Другая получила название «Нижинский-Нижинская» — ее составляют «Весна священная», «Послеполуденный отдых фавна», «Лани», «Свадебка». Творчество Антони Тюдора представлено балетами «Сиреневый сад», «Мрачные элегии». Недавно возобновлен знаменитый спектакль Леонида Мясина «Предзнаменования». В нашем репертуаре также — несколько балетов Ролана Пети, балет Мерса Каннингема «Точки в пространстве», Твилы Тарп «От пробы к делу», Уильяма Форсайта «Посередине, слегка на возвышении», работы Пола Тейлора, Иржи Килиана, Джона Ноймайера. В 1990 году в труппе произошло два изменения: труппу возглавил Патрик Дюпон, с которым все мы связываем большие надежды, и было открыто новое здание Оперы на площади Бастилии, где теперь выступает оперная труппа. Старинный Дворец Гарнье теперь является «Дворцом танца», и у труппы есть свое собственное помещение».

— Кто сегодня работает педагогами-репетиторами?

«Сегодня у нас преподают Гилен Тесмар, Ноэлла Понтуа, Атилио Лабис, Жозет Амьель и многие другие. Наши прославленные «звезды», закончив сценическую карьеру, переходят на преподавательскую работу в театре. Это наша традиция: сохранение в труппе наших лучших артистов. Только так, я думаю, можно сгладить

всегда болезненную проблему смены поколений, и только сохраняя в театре лучших артистов, можно говорить о преемственности и сохранении традиций».

— Ваши впечатления о сегодняшней Москве?

«Моя звезда взошла на московском небосклоне — после выступления здесь на Первом международном конкурсе артистов балета в Москве, где мы танцевали с Франческой Зюмбо, я вернулся в Париж знаменитостью. Я человек не сентиментальный и не склонный к восторженным преувеличениям, но, должен признаться, Москва, Большой театр — это моя любовь!»

ЮРИЙ ПОСОХОВ, солист Большого театра СССР:

«У НАС МНОГО ОБЩЕГО»

— Во время гастролей Парижской оперы в Москве вас часто можно увидеть в зрительном зале, вы смотрели спектакли, стоя за кулисами, присутствовали на репетициях. Хотелось бы узнать о ваших впечатлениях.

«Меня всегда интересовал этот театр и его труппа, считающаяся сегодня одной из лучших. К сожалению, когда я был с театром в Париже, увидеть ее спектакли не удалось (труппа была на гастролях). Афиша Парижской оперы по количеству исполняемых спектаклей и имен постановщиков сегодня самая богатая в мире. Исполняются балеты разных эпох, направлений и стилей — от классики до модерна и джаз-танца. С точки зрения артистов, их занятости, предоставляемых возможностей попробовать себя в разноплановом репертуаре и обретения опыта, такая репертуарная политика — это великолепная школа исполнительского мастерства. С другой стороны, сам принцип такого подбора репертуара — коллекционирование всего лучшего, что есть сегодня в мировом балете — кажется мне неоправданным. Объясню почему я так думаю: у любой труппы, а тем более у труппы с такими традициями и с такой историей, как у Парижской оперы, должно быть свое лицо. Любый театр, на мой взгляд, должен иметь «свой» репертуар. Все спектакли, показанные в Москве, были исполнены в высшей степени профессионально, но не было ощущения неповторимости — спектакль создан для этих артистов и исполняется только в этом театре. Так, балет Джона Ноймайера «Сон в летнюю ночь» сам по себе превосходен, но, думаю, не вполне подходит этой труппе. То же я бы сказал и о балете Твилы Тарп «От пробы к делу»: по стилистике и по пластике этот спектакль слишком «американский», французская исполнительская школа мягче, тоньше, ей чужда нарочитость. Сам отбор спектаклей для показа в Москве показался мне несколько случайным, исключение — «Весна священная» и «В ночи». Артисты Парижской оперы работают в высшей степени профессионально и тогда, когда хореографическое произведение и исполнительский стиль труппы сливаются, как было с балетом Роббинса «В ночи», и тогда, когда этого не происходит».

— Что значит для вас понятие «профессионализм»?

«Для того, чтобы создать театр высочайшего профессионализма, как Парижская опера, должна существовать целая хорошо отлаженная система: обучение в школе и многое другое. И когда я говорю о высочайшем профессионализме этой труппы, то прежде всего имею в виду великолепную систему обучения, подлинную художественную культуру, ответственное отношение к своему делу».

Все начинается со школы: уровень профессиональной подготовки в ней настолько высок, что выпускники приходят в театр ДО КОНЦА вьюченными. И пример тому — «Вечер молодых солистов». Начинающие артисты с точки зрения техники исполняют все великолепно, единственно, чего хотелось бы им пожелать — это актерской работы над образом, но, думаю, это придет с опытом».

В понятие «профессионализм» входит и плановая работа каждого артиста, чего нам так не хватает: артист Опера де Пари хорошо знает свой план работы на сезон, что дает возможность правильно подготовиться и распределить силы и без ущерба для театра осуществлять свои индивидуальные творческие планы».

— Вы вели в Большом театре классы, которые посещали и французские артисты. Нашим читателям интересен ваш «взгляд изнутри».

«Да, я провел несколько уроков, на которые приходили и французские артисты. Я был и на занятиях в классе Парижской оперы во время наших гастролей в Париже и поэтому могу сравнить. Преимущество их классов перед нашими в продолжительности урока — полтора часа — такой класс дает возможность более полной подготовки и точной отработки, скажем, положения бедер, стоп. Есть отличия и в методике построения урока. У артистов труппы огромное желание ежедневного профессионального самосовершенствования, причем, это относится ко всем: и к артистам кордебалета, и к прославленным «этуалам». Каждый отвечает за себя и свою профессиональную форму. Артисты приходят на урок задолго до педагога и ждут его уже «разогретыми» и готовыми к занятиям. Чтобы кто-то позволил себе опоздать или уйти с занятий раньше — такого не бывает. К сожалению, такое отношение к своему делу у нас во многом утрачено».

Сцена из балета
«Сон в летнюю ночь».

Фото Д. Куликова



Сцена из балета
«Весна священная».

В заключение хочу сказать, что артисты Парижской оперы — всегда желанные гости в нашем театре. У Парижской оперы и Большого театра много общего. Артисты Парижской оперы удивительно тонко чувствуют саму природу русского балета, они значительно глубже, чем любые другие артисты мира, воспринимают русское балетное искусство, во многом близки им и современные постановки Большого театра. Элизабет Платель рассказывала, как близок ей оказался наш спектакль «Раймонда», с какой легкостью она вошла в него, как свободно и органично себя чувствовала, когда танцевала «Раймонду» в Москве. Она хотела бы станцевать и в других спектаклях нашего театра. Такое желание — выступить в спектаклях Большого — высказали и другие артисты. Хотелось бы, чтобы обмен спектаклями и исполнителями стал постоянным».

АРКАДИЙ РЕЗНИКОВСКИЙ, — профессор, доктор технических наук:

«ОЩУЩЕНИЯ — СУБЪЕКТИВНЫЕ И НОСТАЛЬГИЧЕСКИЕ»

В минувшем году состоялась еще одна встреча с балетной труппой знаменитой Парижской оперы. Я бывал практически на всех ее гастрольных спектаклях по многу раз, начиная с 1958 года. Восторгался, удивлялся, радовался замечательному искусству французских артистов.

Несомненно, самым ярким и запоминающимся для меня был и остается их первый приезд. Тогда очаровательная «Жизель» поразила меня изяществом, тонкостью и совершенством исполнения, а хрупкая и неутомимая Лиан Дейде — до сих пор перед глазами, как живая. Тогда мы посмотрели «Видения», «Наутеос», «Фантастическую свадьбу», «Федру» и все остальное, привезенное парижанами в Москву.

Позже Парижская опера показала нам возобновленную классику — «Сильфиду» Тальони-Лакота. Это было свежо, возвышенно, красиво. Невозможно было сказать, что этот балет живет на сцене театра без малого полторы сотни лет: он был молод и вполне современен. Побывал у нас здесь и жизнерадостный «Хрустальный дворец» Джорджа Балаanchина, и непривычный, трогательный и очень грустный «Послеполуденный отдых фавна» Джерома Роббинса, и многое другое, разное и неизменно прекрасное.

Французы нам показали совершенно не похожий на прежние многолюдный и яркий, истинно французский балет Ролана Пети «Собор Парижской богоматери» и прощальную, шемпящую до слез песнь несравненной Иветт Шовире в «Умирающем лебедь» К. Сен-Санса. Незабываем и другой спектакль Пети — трагический и скорбный «Волк», захвативший нас необычностью сюжета, взрывом и красотой чувств. И все увиденное в те давние годы оставило неизгладимое впечатление и убедило в том, что балет Парижской оперы прекрасен своим многообразием и новизной. И осталось убеждение — пока в труппе работают такие мастера, как Иветт Шовире, Марджори Толчиф, Клод Бесси, Клер Мотт, Мишель Рено, он будет дарить наслаждение всем своим истинным поклонникам. Тогда все солисты театра воспринимались как яркие запоминающиеся индивидуальности, восхищала их филигранная, отточенная до блеска техника. А все показанные спектакли, как казалось, имели своей главной целью наиболее полно раскрыть возможности и лучшие стороны таланта участвующих в них звезд.

И вот теперь, через много лет Парижская опера снова в Большом. Я смотрю балет Джона Ноймайера «Сон в летнюю ночь» (по мотивам одноименной романтической комедии Шекспира). Наверняка не стоит здесь долго останавливаться на совершенно неповторимом сочетании реальной жизни и фантастики, серьезного и смешного, лирики и юмора. В балете, как и в шекспировском сочинении, все эти элементы спаяны органически. В нем поэтично воспета любовь как одно из самых прекрасных и возвышенных проявлений человеческой природы. И в то же время здесь с большим юмором, но весьма художественно убедительно языком балета говорится о том, что любовь иногда заставляет людей совершать странные и причудливые поступки, менять свои симпатии самым необъяснимым и парадоксальным образом. Весь спектакль проникнут тончайшей иронией. Это волшебная сказка, полная чарующей прелести, сказка о человеческом счастье, о свежих юных чувствах, о красоте заколдованного феями и эльфами леса, в котором происходят чудесные и необыкновенные истории. Постановщик сумел создать запоминающийся радостный спектакль, достойно продолжающий бессмертный путь шекспировской драматургии по балетным сценам мира. Использование в спектакле классической музыки Мендельсона и фантазмагорической музыки Лигети обогатило палитру спектакля, отделило сказочный мир сновидений от реального мира. Постановщику удалось по мере перехода от яви ко сну менять не только музыку, но и язык танца, что сде-

лало спектакль особенно ярким. При этом, как мне кажется, именно в снах ему не удалось избежать некоторых совсем необязательных длиннот.

Хотелось бы отметить изысканный вкус художника и отличное световое оформление спектакля. Все сольные партии в балете исполнены безукоризненно, кордебалет танцует слаженно и точно. Комические роли сыграны весело, лирические — мягко и легко.

И все же что-то в этом отличном балете, безупречно исполненном новым поколением труппы Парижской оперы, меня смутило. Я долго не мог отделаться от ощущения, что в нем мне чего-то явно не хватает. Я воскрешал воспоминания о старых встречах с театром, сравнивал, анализировал и понял, что здесь занято немало интересных артистов, но показать себя ярко в качестве этуалей они не смогли: не создал хореограф, видимо, блестящих партий для такого количества больших мастеров. Сегодняшние этуалы Парижской оперы, в отличие от прежних, не смогли в этом балете проявить себя в полной мере, показать с блеском свои возможности, присущим парижской балетной школе. Я далек от мысли, что они это не смогли бы сделать. Думается, что в этом спектакле замысел постановщика в какой-то мере вошел в некое противоречие с возможностями основных солистов, что снисверливалось и даже немного принизило их исполнение. Или все-таки они не поняли его замыслов «до конца»? Не знаю, не могу ничего утверждать... Скажем так, пластический оркестр звучит великолепно, демонстрируя высокую культуру исполнительства, и это восхищает. Тем не менее, ностальгия по прошлым встречам не проходит.

ЮЛАМЕЙ СКОТТ, ЮРИЙ ПАПКО, балетмейстеры:

«НИЖИНСКИЙ ПЕРЕЧЕРКНУЛ ВСЕ...»

Событием прошедших гастролей и огромной радостью для нас стал шедевр Вацлава Нижинского «Весна священная». Сколько приходилось читать об этом спектакле, но все прочитанное меркнет перед увиденным. Мы видели «Весну священную», поставленную Морисом Бежаром. Это был прекрасный спектакль, но Нижинский перечеркнул все, что было создано после него. Соединение трех гениев русской культуры — Стравинского, Рериха и Нижинского — позволило создать этот шедевр. Нас удивило и обрадовало, как тонко почувствовали французские исполнители дух одного из самых русских балетов дягилевского репертуара. Балет Нижинского был исполнен чисто, глубоко, проникновенно. Хотелось бы еще отметить интеллектуальность исполнения: чувствовалось, что все участники спектакля прекрасно знают и понимают стиль спектакля, время его создания. Когда смотришь «Весну», понимаешь, что ее создал гений, человек с обостренно тонкой психикой. На сцене — ситуации, уходящие своими корнями в подсознание. До недавнего времени у нас не принято было говорить об этом. Но разве не углубленным проникновением в подсознание рождены произведения таких мастеров, как Федерико Феллини и Андрей Тарковский? В «Весне» подсознание балетмейстера становится формой спектакля — это редчайший случай в искусстве.

В спектакле самоотверженно работает кордебалет, хотя хореография спектакля очень «неудобна» для исполнителей: громоздкие костюмы, парики, непривычное положение корпуса, невыворотные ноги и прыжки, прыжки, прыжки... Этот спектакль нельзя не видеть! Им нельзя не восхищаться!

Что касается спектакля Джона Ноймайера «Сон в летнюю ночь», то при всех его достоинствах, интересной хореографии, оригинальном оформлении, все-таки, как нам показалось, это не тот спектакль, который представлял бы труппу Парижской оперы. Впрочем, после спектакля Аштона «Сон в летнюю ночь» ставить сложно. В том произведении было удивительно органичное соединение музыки Мендельсона и хореографии Аштона. В том спектакле были изумительные находки, жемчужинки, которые, как нам кажется, стоило бы сохранить. Бывают в хореографии такие сцены, танцы, которые стоило бы сохранять и в других постановках, потому что, как говорится, лучше не скажешь. К таким жемчужинам хореографии относятся, скажем, танец басков в «Пламени Парижа» Вайнонена, смерть Меркуцио в «Ромео и Джульетте» Лавровского. В спектакле Аштона такими находками были танец Ослика, кордебалет эльфов.

В балете Твильи Тарп «От пробы к делу» классический танцовщик попадает в разные ситуации и танцует в разных стилях: от классики до модерна и джаза. Все исполнителем великолепно. Чисто американский балет они танцуют «по-французски»: с мягкой иронией, изяществом, с чисто парижским шармом. Они не копируют американский вариант, а предлагают свое оригинальное прочтение хореографического текста Твильи Тарп. И поэтому спектакль, поставленный достаточно давно, в 1976 году, смотрится свежо и привлекательно.

Обращает на себя внимание гибкость мастерства исполнителей, артисты с легкостью переходят от одного хореографического стиля к другому. Очень важно, что в театре танцуют разное. Афиша театра

представляет все лучшее, что создано хореографами разных школ и направлений. К большому сожалению, мы не умеем сохранять разное, каждое новое поколение балетмейстеров зачеркивает сделанное предшественниками. Очень обидно, что с афиши Большого театра, например, исчезли работы Горского, Вайнонена, Голейзовского, Лавровского.

Очень порадовало нас высокое профессиональное мастерство артистов Оперы, но к радости примешивалась грусть: тех ярких звезд, каких мы видели на прошлых гастролях, таких блистательных мастеров, как Иветт Шовире, Клод Бесси, Жозетт Амьель, Лиан Дейде, Марджори Толчиф, Мишель Рено, Юлий Алгаров, Нозлла Понтуа, Гилен Тесмар, Мишель Денар в этот приезд театра мы не увидели. Но театр, как любой живой творческий организм, переживает свои взлеты и падения, периоды расцвета сменяются более спокойными периодами. Возможно, труппа переживает сегодня переходный период, может быть репертуар подобран так, что звездам негде «блистать»... Гастроли прошлых лет были для нас ошеломляющими, нынешняя встреча с Оперой стала радостной.

КАДЕР БЕЛАРБИ:

«ЖИВУ СЕГОДНЯШНИМИ МЫСЛЯМИ, ВПЕЧАТЛЕНИЯМИ, ЧУВСТВАМИ»

«Я посвятил балету двадцать три года жизни, да, именно так: я танцую и учусь балету с пяти лет, а сегодня мне двадцать восемь... Учиться танцу я начал в Гренобле и потом занимался в разных школах у разных педагогов, потому что мой отец — военный, и наша семья часто переезжала из города в город.

Я танцую самый разный репертуар: классический, неоклассический, современный. «Лебединое озеро», «Раймонда», «Дон Кихот», «Жизель», балеты Баланчина, Нижинского, Пети, Форсайта, Роббинса, Ноймайера... Мне интересно танцевать спектакли разных стилей, и мне кажется, что чем разнообразнее репертуар, тем лучше. Хочу выступить в любом балете на сцене Большого театра, и поверьте, говорю это не из вежливости, мне близок стиль его спектаклей, интересна труппа и, конечно, хочется снова почувствовать себя в атмосфере удивительного московского радушия и гостеприимства».

— Вы исполняете самые разноплановые партии. Какие же из них вам ближе?

«По технике мне близок, например, Базиль, по образности и драматическим задачам — Альберт. Мне интереснее те спектакли, в которых есть драматическое начало, интересно, когда есть не только сложный хореографический текст, но и драматургический материал. Сегодня для меня, можно сказать, нет технических сложностей, я люблю исполнять и вращения, и прыжки, преодолевать пространство и сопротивление своего тела. В партии Альберта технических сложностей, можно сказать, нет, но в этой роли столько глубины, поэзии, тихой элегической печали».

Я всегда начинаю урок с классического экзерсиса. Технику, как бриллиант, необходимо постоянно шлифовать (этому меня учил мой первый учитель): прыгать выше, вращаться быстрее, ежедневно шлифовать свой танец. Образную актерскую сторону роли можно строить только на основе свободного владения техникой».

— Во французской прессе приходилось читать, что ваша карьера складывалась непросто. Статья так и называлась «Кадер Беларби — антизвезда»...

«Критика считает, что я не очень-то похож на «звезду». Я действительно не люблю шума, блеска и всей той мишуры, которая окружает «звезд». Конечно, я не равнодушен к успеху, к признанию моих работ, и не верю актеру, который будет убеждать вас в обратном, но в повседневной жизни я предпочитаю уединение, прерываемое порой моими друзьями, люблю музыку, книги, живопись».

Я начинал, как и все, с кордебалета. Первая сольная партия была у меня в спектакле «Весна священная». После исполнения Голубой птицы в «Спящей красавице» я получил звание этюали (1989). Так что можно сказать, что своей карьерой я во многом обязан русскому репертуару, который очень люблю. Я много танцевал в современных спектаклях, в балетах Баланчина, Бежара, Пети, Роббинса, Форсайта, Ноймайера. Каждый балетмейстер — это свой космос, где есть свои звезды и антизвезды...»

— Сегодня вы находитесь в расцвете своего таланта и славы и, может быть, вопрос мой покажется преждевременным. И все же... Чем бы вы хотели заниматься, когда закончится ваша сценическая карьера?

«Я не хотел бы порывать с балетом и с театром. Внутри профессии предоставляется широкий выбор: можно ставить спектакли, можно репетировать с молодыми артистами, можно преподавать в школе».

И я уже попробовал все три эти профессии. У нас в труппе традиция: помогать молодым коллегам в работе над ролью. Мы смотрим не только спектакли, но и репетиции друг друга, и открыто высказываем свое мнение. Такой профессиональный взгляд изнутри очень важен для правильной самооценки артиста. У меня есть несколько молодых подопечных. Я попробовал себя, преподавая в школе, осуществил несколько постановок».

— В Москве мы видели вас в спектакле «В ночи» Роббинса, но самым сильным было впечатление от вашего исполнения балета «Юноша и смерть» Пети. Вы создали образ огромной трагической силы. Расскажите нашим читателям об этой вашей работе.

«Когда Пети предложил мне роль в своем балете, я сперва хотел отказаться. У спектакля уже была своя сценическая судьба, и главную роль прекрасно исполнял Жан Бабиле. Образ, созданный Бабиле, был очень театральным, и сам спектакль больше походил на драматический спектакль. Когда Пети стал репетировать со мной, то существенно переделал саму роль и спектакль. Моя партия стала более танцевальной, появились прыжки, пируэты, жете».

Спектакль сложен для исполнения. Грани между реальностью и болезненными фантазиями героя размыты: любовь, отчаяние, надежда, смерть... Герой не знает, происходит ли свидание в реальности или возлюбленная только грезится ему. Безнадежные поиски любви и понимания приводят к смерти. Финал спектакля также прочитывается неоднозначно».

— Ваш мир — это балет, живопись...

«...И моя семья. Моя жена, в прошлом балерина, сегодня посвятила себя дому и воспитанию нашего сына. Ему полтора года, и где бы я ни танцевал, всегда привожу ему игрушку, характерную для этой страны. Из Москвы везу пушистого медвежонка».

Очень люблю поэзию. Рембо, Бодлер, Рильке — это мой мир. Люблю музыку. Вкусы разнообразные: Бах, Моцарт, Стравинский и джаз. Коллекционирую музыкальные записи и картины современных художников, сам с удовольствием пишу маслом».

Говорят, что балет трагичен, потому что едва родившись, умирает. Мне кажется, что это прекрасно: меня не интересует будущее, мало занимает прошлое, я живу сегодняшними мыслями, впечатлениями, чувствами и не боюсь в этом признаться».

МОНИК ЛУДЬЕР:

«У НАС БЫЛИ ВЕЛИКОЛЕПНЫЕ ЗРИТЕЛИ»

Моник, вот уже доброе десятилетие вы являетесь одной из ведущих солисток Парижской оперы, которая по праву гордится вами. Ваше искусство известно и любимо далеко за пределами Франции, во многих странах, только не у нас. Почему так? Разве это нормально? Вам не обидно?

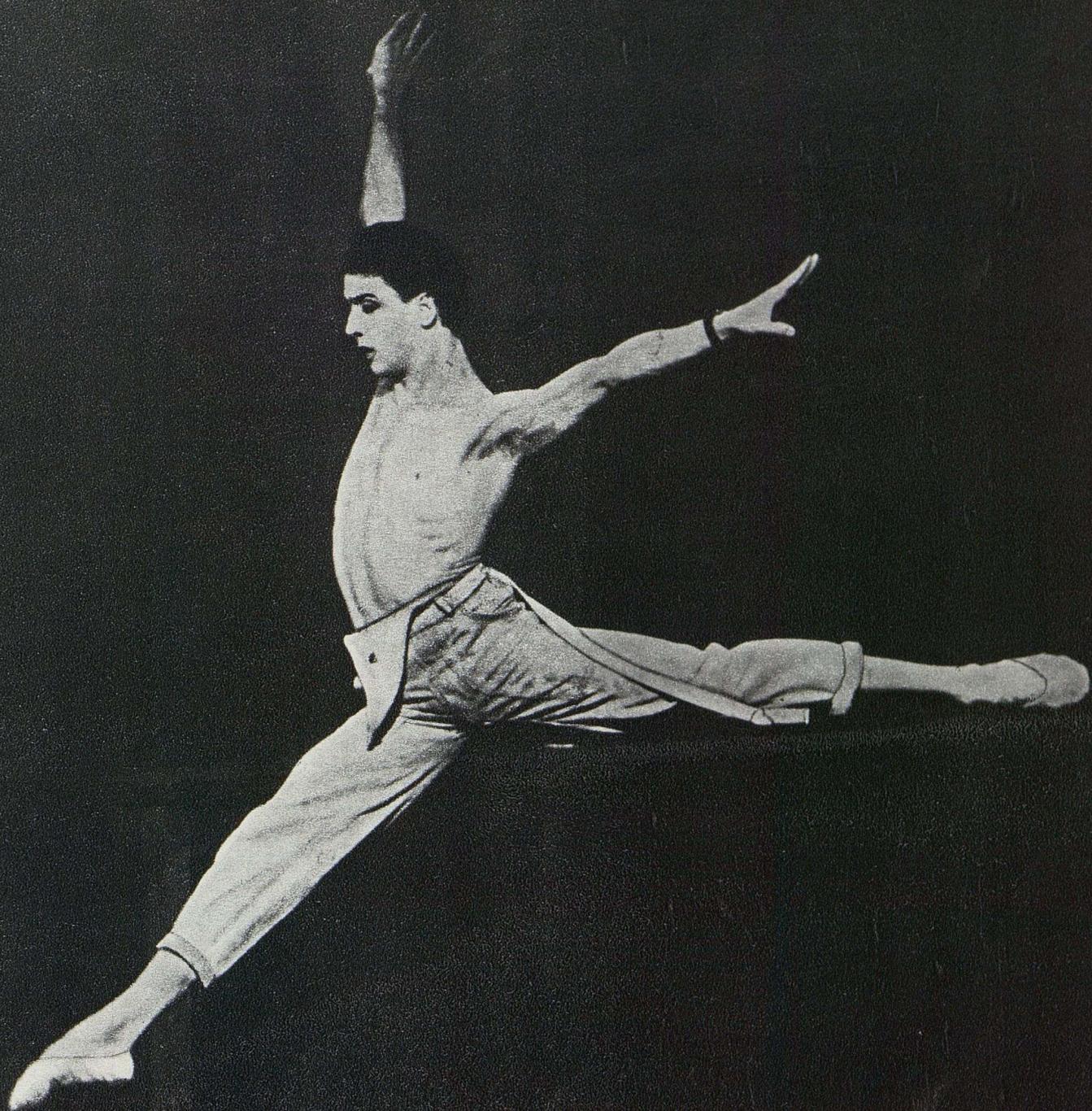
— Жаль, конечно, но значит не было такой возможности. Наверное, главная причина в том, что и в Большом, и в Кировском свои прекрасные солисты. И тем не менее, надо, чтобы между нашими театрами был более активный обмен, чтобы русские почаще приезжали танцевать на сцену Парижской оперы, а мы — у вас. Почти пятнадцатилетний разрыв между двумя гастролями балета Парижской оперы — это слишком долгий период».

— Вы участвовали в тех гастролях 1977 года в Москве и Ленинграде?

— Да, но тогда я танцевала еще в кордебалете. В январе 1991 года вместе с Манюэлем Легри участвовала в телемарафоне в Ленинграде, мы исполнили па де де из балета «История Манон» Кеннета Макмиллана. Вот и все мои советские выступления до нынешнего турне».

— Моник, расскажите о себе: как стали балериной, у кого учились, на кого равнялись, что вас увлекает сегодня?

— Как стала балериной? Прежде всего, благодаря огромной «влюбленности» в музыку. Для меня в детстве музыка была всем, мне постоянно хотелось выразить себя именно с ее помощью. А потом помогли врачи. Именно они, обнаружив у меня зачатки сколиоза, потребовали от моих родителей, чтобы я занималась либо гимнастикой, либо танцем. Стоит ли говорить, что я сразу же настояла на танце. Мне было тогда девять лет. А через два года я была принята в балетную школу при Парижской опере и дальше прошла типичную карьеру. Пять лет училась в школе, в 1972 году принята в кордебалет труппы, прошла по всем ступенькам нашей иерархической лестницы и в июле 1982 года стала этюали. Как видите, у меня было время хорошо освоить свою профессию, постепенно овладеть мастерством. Отмечу, при этом, что очень быстро, после зачисления в кордебалет, мне стали давать танцевать и сольные партии второго плана. А когда стала этюали, я перетанцевала немало партий. И тем не менее, мне их не хватало в репертуаре Парижской оперы, и потому выступала и выступаю с удовольствием вне ее стен. Сейчас меня очень привлекает репертуар Кранко, балеты Баланчина, всегда счастлива работать с такими хореографами, как Ки-



Кадр БЕЛАРБИ в балете «Юноша и смерть».

Фото Ж. Моатти



Патрик ДЮПОН в балете
«От пробы к делу».

лиан, Форсайт, Роббинс, Бежар. Вот те творцы, которых я ставлю очень-очень высоко. С Бежаром, например, я работала, когда он ставил у нас в Опере свой балет «Арепо». А потом мне представилась возможность прожить целый год с его труппой. Мой муж-танцовщик год работал с ней, а я в то время готовилась стать матерью и все время находилась вместе с ним. Наблюдение за тем, как работает с артистами Бежар, дало мне очень много.

— У вас есть сегодня любимый балет?

— Нет, и здесь мне трудно остановиться на чем-то одном. Хотя, если подумать, я назвала бы четыре произведения: «Дон Кихот», «Жизель», «Ромео и Джульетта» и «История Манон». В общем — драматические роли, требующие актерского исполнения. Именно в них я сегодня могу наиболее полно выразить себя. Чтобы раскрыться, мне недостаточно только использования танцевальной техники. Скажу больше, если бы танец состоял только из техники, я наверняка не выбрала бы эту профессию. Да, к любимейшим балетам добавлю весь баланчинский репертуар. Просто схожу с ума от его балетов, их музыкальности, утонченности танцевального рисунка. И, конечно, Роббинс. Его балет «В ночи», который мы показали сейчас москвичам, — это же бриллиант чистой воды. Причем, я испытываю одинаковое удовольствие и когда сама танцую его, и когда смотрю. Не устаю смотреть и смотреть. По-моему — это верх совершенства, квинтэссенция совершенства в балете.

— А какое у вас, кстати, впечатление от гастролей в Москве, от наших зрителей?

— Считаю, что у нас были просто великолепные зрители, чрезвычайно отзывчивые, более отзывчивые, чем во Франции, где публика трудная, немного снобистская.

— Моник, а что значит для вас русский балет?

— Для меня он неразрывно связан с классическим, романтическим стилем. Здесь, в Большом, и в Кировском я ощущаю это великое прошлое. Волны, которые, как мне кажется, пронизывают эти два театра, вдохновляют меня. Великое прошлое! А настоящее? Конечно, они (Моник вдруг переходит на третье лицо, говоря о советских артистах) не эволюционировали так, как мы. У них не было того чудесного шанса работать с такими хореографами, с которыми работали мы. Теперь надо наверстывать. Я знаю, что они хотят это делать, и должны получить такую возможность. Когда балетные труппы Большого или Кировского бывают в Париже, я всегда стараюсь смотреть их спектакли. Я хорошо знакома со многими солистами этих театров, ведь мы часто выступаем в одних гала-концертах. Например, с Ниной Ананиашвили, Алтынай Асылмуратовой, Фарухом Рузиматовым, Алексеем Фадеечевым, Андрисом Лиепой.

Из советских балетмейстеров и педагогов мне довелось немного работать с Юрием Григоровичем, давно правда это было, с Олегом и Еленой Виноградовыми. С Владимиром Васильевым, который помогал мне в работе над ролью Жизели во время съемки фильма обо мне. Храню чудесное воспоминание о работе с ним.

Конечно, мне хотелось бы выступить в спектаклях Большого или Кировского. Если бы предоставилась такая возможность, то, пожалуй, предпочла бы для начала «Жизель». Свою первую «Жизель» в Парижской опере я танцевала с Михаилом Барышниковым. Этот спектакль останется в моей памяти навсегда, как чудесный подарок.

— Вы счастливая этуаль?

— Да, счастливая. Я очень много уже сделала из того, что хотела. Конечно, желания еще остаются. Работать с интересными хореографами — это прежде всего. Создать большую роль, участвовать в рождении большого балета, поставленного на меня!

Андрей МСТИСЛАВСКИЙ, радиотехник:

«ТАНЕЦ ДЮПОНА — ЭТО СТИХИЯ»

Именно счастливым хочется назвать 13 июля 1991 года, так как вечерний спектакль этого дня стал кульминацией гастролей балетной труппы Парижской оперы в Москве.

Что скрывать, московские любители балета с большим огорчением узнали, что Патрик Дюпон — художественный руководитель труппы и одна из ярчайших «звезд» на небосклоне современного балета, в связи с внезапной операцией, не сможет принять участия в гастролях. Но все изменилось в одночасье, и Патрик Дюпон вновь, после более чем четырнадцатилетнего перерыва, танцевал на сцене Большого театра в балете Т. Гарп «От пробы к делу» на музыку И. Гайдна и Дж. Ламба.

Писать об этом балете очень трудно, ибо хореография его настолько специфична, что, по-моему, пересказать ее не сможет по-настоящему ни один критик или искусствовед. Мне уже довелось накануне посмотреть этот балет в другом исполнении, и, будучи ошеломлен, он показался лишь прелестной шуткой талантливого балетмейстера. Лишь наличие яркой индивидуальности могло заставить засверкать его по-новому. Именно это и продемонстрировал Дюпон.

С первого же выхода на сцену танцовщик завораживает публику своим удивительным обаянием. Ловко манипулируя шляпой, он словно возвращает нас в мир немого кино, но стоит только появиться партнерам, как он сразу же преобразуется в галантного кавалера. Пропадает угловатость движений, и перед нами уже классический танцовщик. Но герою тесно в рамках традиционной классики, и он снова — во власти свободного современного танца.

В балете нет точной хореографии, нет конкретных переходов от классики к стилю танца модерн и наоборот. Все это должно быть органично переплетено и происходить легко и непосредственно. Танец Дюпона — это стихия. Танцовщик словно купается в ней, увлекая не только партнеров, но и зрителей. Все это создает совершенно неповторимое впечатление!

Вспоминая прошлый приезд французов в Москву в 1977 году, когда восемнадцатилетний Дюпон с юношеским задором прекрасно исполнил па де де в балете «Сильфида», хочется отметить, что за прошедшие четырнадцать лет танцовщик достиг высших ступеней мастерства. Это, безусловно, яркое явление в искусстве, ему подвластны все силы магнетического воздействия на зрителя.

Патрик Дюпон подарил нам незабываемый вечер высочайшего искусства. Именно ради таких мгновений и стоит ходить в театр, даже тринадцатого числа.

МАРИ-КЛОД ПЬЕТРАГАЛЛА:

«МОЯ ЛЮБОВЬ — КЛАССИКА»

«Я считаю свою театральную судьбу счастливой. Начинала, как и все, с кордебалета, потом танцевала сольные партии в классических и современных спектаклях. Сегодня у меня в Опере достаточно обширный репертуар. Танцую в балетах — «Сон в летнюю ночь» Дж. Ноймайера, «Посредине, слегка на возвышении» У. Форсайта, «Юноша и смерть», «Кармен», «Собор Парижской богоматери» Р. Пети. Мой классический репертуар — Мирта в «Жизели» и Китри в «Дон Кихоте». Впереди у меня премьера балета «Лебединое озеро» — моя мечта. Одетта-Одиллия для меня — воплощение женской природы, нежной и преданной, страстной и коварной одновременно. Сложность работы над этим образом для меня состоит еще и в том, что мне предстоит сломать стереотип восприятия моего артистического «я»: многие в труппе сомневаются, что мне по силам Белый Лебедь, во мне привыкли видеть темпераментную танцовщицу и актрису на роли роковых инфернальных женщин».

— Вы не согласны с таким восприятием?

«Моя сценическая карьера складывалась так, что мне поручили те партии, в которых требовалась физическая сила, выносливость; считается, что по технике мне подходят те партии, где есть прыжки, вращения, сложные акробатические поддержки. Психологически же мне ближе Одетта».

— Мари, расскажите о своих педагогах.

«Спасибо за вопрос. Я благодарна всем педагогам, у которых мне довелось учиться. Сирил Атанасов, Ноэлла Понтуа, Атилио Лабис, Жозетт Амьель, Рита Талья... Каждый из них замечательный мастер, большой артист и великолепный педагог. У каждого из тех, с кем мне довелось работать, было что-то свое, и я старалась взять от каждого как можно больше. Все мои учителя — очень щедрые люди, каждый старался научить меня всему, что знал сам и... чуть-чуть больше. Как сказала мне как-то мой педагог Ноэлла Понтуа: «Я стараюсь научить своих учениц всему тому, что умею сама, чтобы потом они танцевали лучше меня и научили этому следующих за ними».

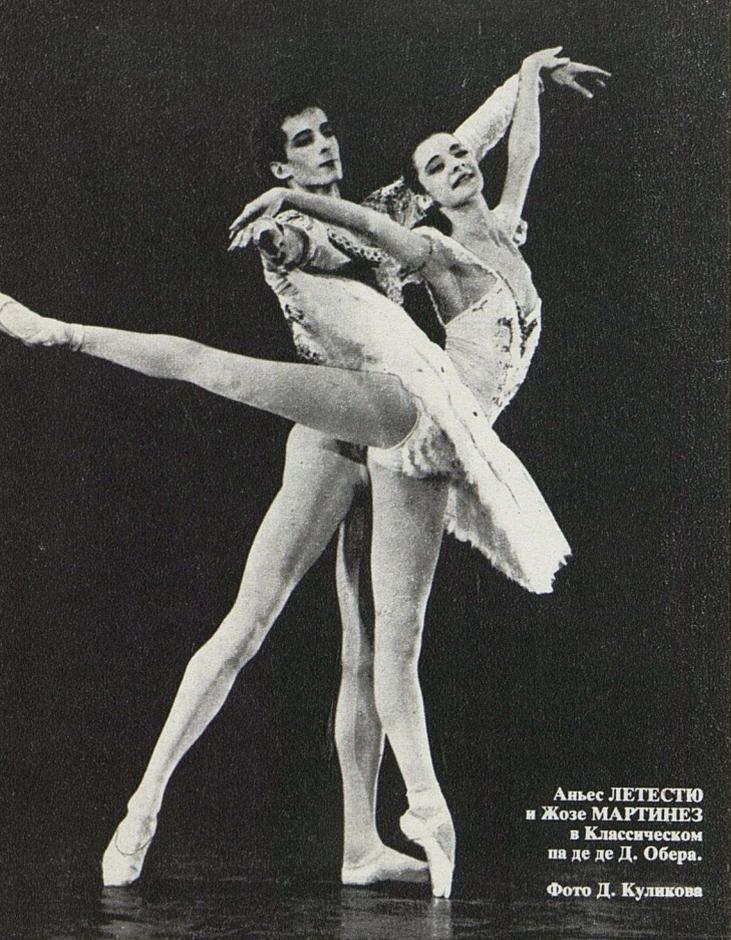
— Кто ваш любимый партнер?

«Я нахожу радость творческого общения со всеми, с кем мне довелось танцевать. От того, с кем танцуешь, во многом зависит и свой образ. Скажем, спектакль «Сон в летнюю ночь» я больше всего люблю танцевать с Жан-Ивом Лормо, «В ночи» — с Роланом Илером, но мой самый любимый партнер — Кадер Беларби. С ним я танцую чаще всего. Одного его жеста, взгляда достаточно, чтобы я перевоплотилась в героиню спектакля и почувствовала себя органично в предполагаемых обстоятельствах роли. Нас увлекает диалог, игра, общение наших персонажей».

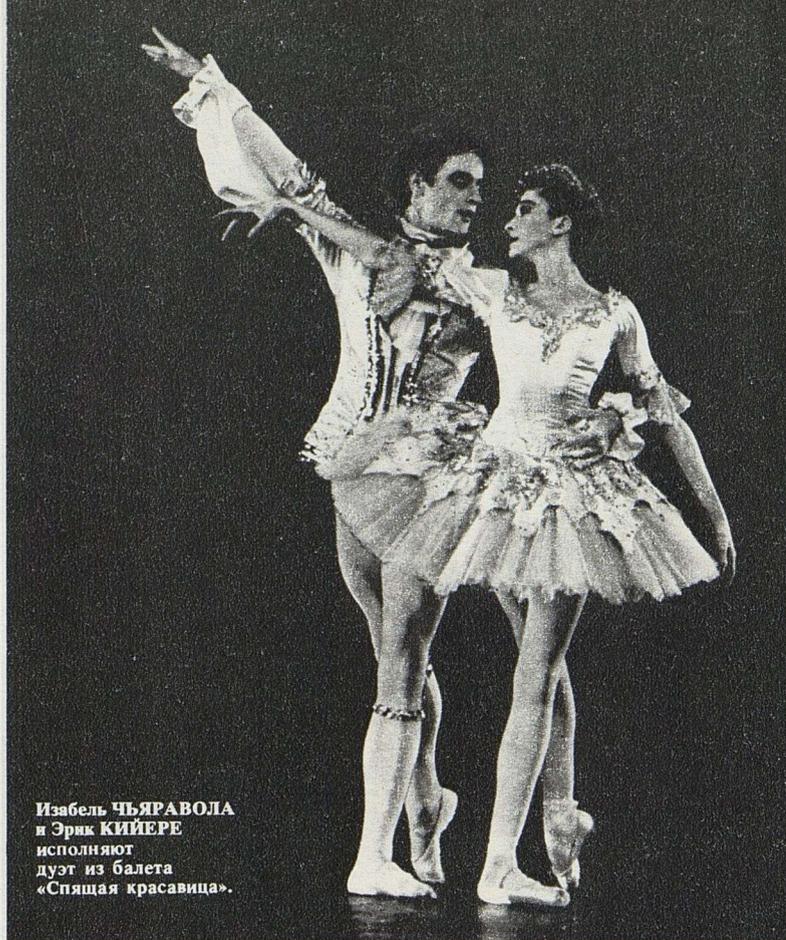
— Какой репертуар вам наиболее близок?

«Мне интересны роли, драматически выстроенные балетмейстером, спектакли с драматическим началом, поэтому мне ближе других творчество Ролана Пети и Джона Кранко. Недавно я станцевала в балете Кранко «Ромео и Джульетта». Это одна из моих любимых ролей: нежная, незащищенная, трепетная Джульетта искренна во всех своих душевных движениях. Мне интересно развитие этого образа от инфантильной полу-девушки полу-ребенка к зрелому и мужественному человеку, способному сопротивляться своим близким, обстоятельствам и самой судьбе. Мне бы хотелось станцевать и в других балетах Кранко».

Если говорить о современных постановках, то я танцевала в балетах Ноймайера, Пети, Бежара, Килиана, Роббинса, Форсайта, Прельжокажа, Гарп и других. Все они — очень самобытные мастера. Я бы



Аньес ЛЕТЕСТЮ
и Жозе МАРТИНЕЗ
в Классическом
па де де Д. Обера.
Фото Д. Куликова



Изабель ЧЬЯРАВОЛА
и Эрик КИЙЕРЕ
исполняют
дуэт из балета
«Спящая красавица».



Моник ЛУДЬЕР
и Жан-Ив ЛОРМО
в балете «В ночи».

Фото Ж. Моатти

сказала так: каждый из балетмейстеров — яркая, сверкающая звезда на балетном небосклоне, но существует солнце, оно несет свет и жизнь. И это солнце — классический балет».

АНЬЕС ЛЕТЕСТЮ:

«ВАЖНО НЕ ПОТЕРЯТЬ СПОСОБНОСТИ УЧИТЬСЯ»

Я занимаюсь танцем уже шестнадцать лет (из двадцати) и всегда мечтала стать балериной. После окончания Школы была принята в кордебалет Оперы. Сегодня я танцую все кордебалетные партии нашего репертуара и многие сольные, скажем, Повелительницу дриад в «Дон Кихоте», подругу Ипполиты в балете «Сон в летнюю ночь» и другие. В нашем театре есть замечательная традиция: в конце сезона дать возможность молодым станцевать какой-нибудь репертуарный спектакль. Это большая ответственность, и вся труппа всегда приходит посмотреть начинающих. Так я со своим постоянным партнером Жозе Мартинезом исполнила балет Форсайта «Посредине, слегка на возвышении», дуэт из которого вошел в программу показанного в Москве «Вечера молодых солистов» и балет Пети «Юноша и смерть». В этом сезоне мы подготовим еще два балета, но называть их я пока не буду, потому что, как все актеры, суверена. Я считаю, что актер должен стараться танцевать как можно больше самых разных партий и не отказываться от творческих предложений. Наш век очень короток и то, что ушло сегодня, не вернется завтра. Но мне бы хотелось после выступлений в разных театрах мира всегда возвращаться в свой дом — в Оперу.

Я очень люблю сцену. Всегда собираюсь перед выступлением, какое бы ни было настроение. Даже самочувствие, все мешающее мне отодвигается в сторону. Когда стоишь за кулисами, ожидая своего выхода, слушаешь музыку, то кажется — ты перемещаешься как бы в иной мир. Наступает предельная концентрация сил, воли, чувствуешь, что можешь преодолеть все: пространство сцены, силу земного притяжения, свое волнение... Это самые счастливые мгновения в жизни.

Большим событием для меня был недавний конкурс артистов балета в Варне, где я принимала участие. Конкурсы не только прибавляют опыта и знакомят с исполнительскими школами, но и тренируют характер, приучают к соперничеству в творчестве, без чего не обходится ни один театр. Для меня выступление в Варне предшествовала большая и серьезная работа, и своим удачным выступлением я во многом обязана своему педагогу Жозетт Амьель. Всякий конкурс обогащает новыми знаниями, впечатлениями и встречами. Я была рада познакомиться с прекрасной молодой советской балериной Еленой Князьковой.

Пусть я покажусь самонадеянной, но мне хотелось бы станцевать весь классический репертуар Оперы и весь... современный. У французов тоже есть поговорка: плох тот солдат, который не мечтает стать генералом. Театр — всегда творческое соревнование. Но прежде здесь следует преодолеть самого себя, доказать себе — я могу! А потом убедить в этом окружающих. Я никогда не забываю слов моего первого педагога, говорившего, что в театре очень важно не потерять способности учиться и воспринимать новое, учиться в школе, в труппе... Учиться даже тогда, когда закончишь сценическую карьеру и сам становишься педагогом. Необходимо ежедневно говорить себе: «Как мало я еще знаю».

ЕЛЕНА РЯБИНКИНА,
педагог Московского хореографического училища:

«ОНИ ПРЕЖДЕ ВСЕГО ТАНЦУЮТ...»

Предложение давать класс артистам Парижской оперы во время их гастролей в Москве было для меня неожиданным. Но я согласилась сделать это с большим удовольствием, так как очень высоко ценю французский балет, знаю многих его артистов. Второй неожиданностью стало то, что предстояло давать смешанный класс, хотя обычно я веду женский класс. Поэтому-то мне пришлось хорошенько вспомнить собственные занятия в классах таких замечательных педагогов, как Александр Максимович Руденко, Асаф Михайлович Мессерер. Готовя мысленно свой собственный урок, я понимала, что он будет отличаться от тех уроков, которые я сама, будучи артисткой, посещала у Елизаветы Павловны Гердт, а затем у Марины Тимофеевны Семеновой — моих педагогов. Так вот на базе всего того, что знала, я и подготовила свои уроки для французских артистов.

Что меня поразило больше всего и одновременно очень обрадовало — это их страстное, порой даже наивное, как у детей, желание ра-

ботать. Большие, знаменитые на весь мир артисты, они, приходя в класс, снова и снова становились учениками, с огромным вниманием и интересом относящимися ко всему, чему их учат. Такое любопытство, такой интерес, я считаю, замечательные. Балетный артист на протяжении всей своей карьеры должен оставаться человеком, жаждущим познаний.

Наш урок идет обычно в быстром темпе. Точнее — экзерсис мы делаем быстрее, чем это принято у французов. И я почувствовала, что для них такое несколько непривычно. Но так как я работала с большими профессионалами, для которых не существует проблемы, как исполнять то или иное па, старалась вводить в каждое занятие такие танцевальные движения, которые развивают широту, гибкость. Несомненно, что я учитывала их большую нагрузку, занятость каждый день в спектаклях, репетициях. Мне было важным дать такой урок, который максимальным образом подготовил бы весь аппарат артиста к вечернему спектаклю.

Из своих впечатлений от этих занятий хочу сказать прежде всего об Элизабет Платель, которая постоянно ходила на мои уроки. Это очень красивая балерина, с великолепной техникой, обладающая особой органичностью в танце, необычайной координацией. Любое па она делает чрезвычайно красиво, законченно. У нее прекрасная устойчивость, легкие вращения. Из танцовщиков мне очень понравилось работать с Манюэлем Легри. И Патрикю Дюпоном, который пришел на заключительный урок. Мне показалось, что Патрик с большим удовольствием работал, особенно когда делали большие прыжки. Всегда приятно видеть, когда у мужчин такой высокий, полетный прыжок.

Среди молодых артистов мне запомнился Никола Ле Риш. У него хорошая подготовка, великолепный прыжок, большая экспрессия. Пока, быть может, еще не хватает стабильности, но это придет с опытом.

Мне очень понравилось также, что все балерины на занятиях в классе остаются очень женственными. Чувствуется, что техника для них не является самоцелью, главное, как меня когда-то учили, как сама старалась танцевать, как сегодня учу детей, — это создание образа, настроения посредством техники. У нас, к сожалению, сейчас появилась тенденция к превращению техники в самоцель. Такого быть не должно.

Могу сказать также, что, увидев, что они могут, я постаралась передать им и некоторые наши балетные секреты. Иногда предлагала им такие движения, которые с первого раза они сделать не могли. Например, для них непривычна перемена точки во время вращения. Тогда, улыбаясь, я говорила: если вам это неудобно, то я могу поменять па. Но они всегда настаивали: нет-нет, будем делать так. И добивались необходимого.

Мне было приятно, радостно и лестно в течение пятнадцати дней работать с французскими артистами. Одновременно я много почерпнула и для себя. Посетив урок французского педагога Жозетт Амьель, проанализировав нашу работу, сделала определенные выводы, которые думаю, помогут мне в работе в хореографическом училище, где сейчас преподаю. Я вижу немало преимуществ во французской манере подготовки артистов. Думаю, что целесообразно, особенно в школе, начинать урок с более замедленных темпов, которые позволяют лучше подготовить связочный аппарат к последующей работе. Я обратила внимание на великолепно поставленные стопы артистов, в чем у нас сейчас есть определенные просчеты. Мне было интересно обменяться мнениями, например, с Жан-Ивом Лормо о специфике подготовки артистов, разных подходах к организации занятий в классе.

В прошедших гастролях мне очень понравились такие спектакли, как «Сон в летнюю ночь» (правда, может только, на мой вкус, в нем есть некоторый перебор комических моментов), «Юноша и смерть», и, конечно, «В ночи». Исполнение артистами Парижской оперы последнего балета на музыку Шопена просто замечательное. Интересно было увидеть и восстановление «Весны священной», но мне этот балет представляется архаичным. Он мне кажется недостаточно выразительным, хотя артисты танцуют его хорошо.

Гастроли у нас балета Парижской оперы надо проводить как можно чаще. Как минимум, раз в три года. Мы должны видеть эту замечательную труппу. Правда, я с грустью констатирую определенную потерю интереса среди наших артистов к работе своих коллег, как советских, так и зарубежных. Посещая балетные спектакли, обращаю внимание на то, как мало бывает в зале балетных артистов. Своим ученикам в училище я постоянно говорю о важности смотреть спектакли других, надеюсь, что новое поколение вновь обретет это необходимое любопытство.

Побывавшая на гастролях в Москве балетная труппа Парижской оперы напомнила нам еще раз, что балетное искусство — это прежде всего замечательные поэтические образы, музыка, настроение. Главное, что французские гости прежде всего танцуют. Танцуют, а не делают движения!..

Интервью с Жан-Ивом Лормо, Патрисом Бартом, Юрием Посоховым, Юлаем Скотт, Юрием Папко, Кадером Беларби, Мари-Клод Пьетрагалла, Аньес Лестею провела Ольга ГОРКИНА, с Элизабет Платель, Аллой Михальченко, Моник Лудьер, Еленой Рябинкиной — Олег КАРАСЕВ

Асаф Михайлович Мессерер — выдающийся артист, балетмейстер, педагог — любезно согласился раскрыть читателям нашего журнала секреты своей творческой лаборатории. На страницах прошлого номера журнала «Советский балет» он рассказал о своих учителях и наставниках. Ниже публикуется продолжение беседы Асафа Михайловича с корреспондентом журнала, кандидатом искусствоведения Владиславом Ивановым. На этот раз речь идет о жизни мужского танца на современной балетной сцене, о вытекающих из ее сегодняшнего состояния задачах, которые она ныне ставит перед педагогами и исполнителями.

АСАФ МЕССЕРЕР,
народный артист СССР,
лауреат Государственных
премий СССР:

— А как сейчас вы строите уроки в Большом театре! Какие цели преследуете! Ведь у вас занимаются и знаменитые мастера, и молодые, начинающие артисты. Кроме того, ваш класс «общий», то есть в нем занимаются и мужчины, и женщины!

«Особых изменений в методике ведения класса нет, да это и ни к чему. Учебный класс за более чем трехсотлетнюю историю своего формирования и развития вобрал в себя столько мудрого, полезного и необходимого для артиста, что можно двигаться, на мой взгляд, лишь по пути изучения того, что нам досталось, и усовершенствования мастерства. Менять что-либо в корне, на мой взгляд, не стоит. Школа остается школой и для новичка, и для опыт-

ций на батман тандю с деми плие и даю этих комбинаций в различных сочетаниях несколько. Причем каждый раз стараюсь составлять комбинации так, чтобы нагрузка равномерно и попеременно распределялась на две ноги. Комбинация как бы исполняется сразу с двух ног. Это дает возможность, с одной стороны, постепенно и быстро разогреть ноги, с другой — не приводит к затеканию мышц. Весь первый урок цикла я стараюсь выстраивать именно таким образом, начиная от упражнений у станка и кончая прыжками. Например, прыжки также даю «на две ноги»: ассамбле, эшапе, шажман де пье, заноски (антраша катр, руаяль), сиссон ферме в разных направлениях и другие движения такого же типа.

Подготовив таким образом ноги артиста на первом уроке, я могу, выполняя свою задачу недельного цикла, продвинуться дальше. Постепенно я перехожу к урокам «на одну ногу». Это значит, что полноценная комби-



Время,
стиль,
школа

... « ВСЕ ВЗАИМОСВЯЗАНО И ПЕРЕПЛЕТЕНО »

ного артиста. В классе все равны. Каждый может «взять» во время урока то, что ему недостает, и совершенствовать уже хорошо изученное.

Сам по себе класс я, как и раньше, строю по недельным циклам. Безусловно, теперешний класс — совсем не копия того класса, который был записан в шестидесятых годах и вошел в книгу «Урок классического танца», выпущенного издательством «Искусство» в 1967 году. Но принципы остались неизменными.

Так в первый день недели (в театре это вторник) я даю урок «на две ноги». Что это значит и почему так? После перерыва (выходного дня) артисты приходят на урок с «вялыми» мышцами, не готовыми сразу включиться в тренировочный процесс. Это вполне естественно. Значит, я как педагог должен сделать все от меня зависящее, чтобы, с одной стороны, быстрее, а с другой, безболезненнее ввести артиста в рабочее состояние, подготовить его ноги. Поэтому первый урок я всегда начинаю с простейших комбина-

ция исполняется с нагрузкой на одну, а затем, отдельно, на другую ногу.

Движения на середине зала строю по этому же принципу. При этом стараюсь составлять урок, посвященный, если так можно сказать, тому или иному движению или группе однотипных движений в развитии. В зависимости от поставленных на неделю задач «культивирую» работу, допустим, над видами жете или кабриолями. В конце недели, когда, на мой взгляд, артисты готовы к завершению цикла занятий, я ввожу в урок как бы движения и группы движений за всю неделю. Тут и прыжки с двух ног на две, и с одной на другую, и различные танцевальные приемы, заноски. Я как бы завершаю недельный цикл и подвожу итоги. А со вторника, когда артисты после выходного дня приходят в класс, готовлю новый цикл уроков и... начинаю все сначала. Так на протяжении многих последних десятилетий.

Безусловно, сочиняя класс, каждый раз новый или обновленный, стремлюсь найти что-то новое. Класс — всегда творческий процесс, обновление, иначе хореографическая педагогика будет мертва, превратится в догму».



* Окончание. Начало статьи под названием «Класс — это творческий процесс» опубликовано в № 6 журнала «Советский балет» за 1991 год.

— Произошли ли, на ваш взгляд, какие-то изменения в исполнительской манере артистов балета, допустим, тридцатых годов и нашего времени?

«Безусловно, и большие. Искусство не стоит на месте, оно всегда отражает время, в котором живет. Разве можно сравнить, скажем, стиль танца двадцатых годов и нашего времени. Даже танцовщики шестидесятых годов танцевали не так, как танцуют сейчас. Это естественно. Но все это не значит, что, мол, раньше танцевали хуже или лучше. Просто танцевали по-другому. В духе своего времени. Сейчас — другая эпоха, другое время, следовательно — другой стиль».

— **Стиль танца во многом зависит от репертуара, того репертуара, что идет на сцене театра. В то же время он во многом зависит, конечно же, и от времени, в котором живет театр и его артисты.**

«Раньше репертуар театра в основном состоял из балетов сказочной тематики. На сцене главенствовали принцы и графы, нимфы и сальфиды. Естественно, что средства выразительности — пантомима и танец — были соответствующими. Манера поведения тех или иных героев во многом диктовала и манеру поведения артиста. Герои сказок всегда должны были соблюдать определенный этикет, диктуемый содержанием балета, взаимоотношениями действующих лиц, особенно главных героев, как правило, из придворного круга. Отсюда балетмейстерами определялась и соответствующая амплитуда движений в «речи» и поведении персонажей. Во всех движениях, как главных, так и второстепенных героев, преобладала тенденция мягкости, протяженности, сдержанности, большую роль играли чистота линий, выверенность поз и положений, даже определенная скульптурность. Много значения придавалось нюансам рук, корпуса, головы, не выходящим все же за рамки академической школы. На этом, если так можно сказать, «аристократическом стиле» во многом держалось очарование балетов классического наследия».

— **Но пришло другое время. И стиль танца коренным образом изменился. Например, в двадцатые-тридцатые годы один за другим были поставлены новые балеты: от «Красного мака» и «Пламени Парижа» до «Сердца гор» и «Лауренсия». Новые ритмы жизни, революционный социальный пафос того времени просто потребовали от театра не только новых спектаклей, но и изменения самого танцевального языка. А это, естествен-**

но, привело к изменению исполнительского стиля. На сцену вышли герои из простого народа — решительные, бесстрашные, героические. Стиль танца стал более широким и, подчас, даже размахистым. Появилось много новых более полетных прыжков, не в чести стали «аристократические изыски» спектаклей прошлого. Да и сами балеты классического наследия в стиле исполнения также претерпели большие изменения. И это, очевидно, естественно, так как вряд ли стиль танцовщиков и танцовщиц конца века мог удовлетворить новое поколение и зрителей и артистов. Если сравнивать то время с сегодняшним днем, то разница еще более велика. В чем это проявляется?

«Опять-таки в лексике и манере исполнения. Силовые полеты по сцене следуют один за другим. В танцовщике сегодняшнего дня ярко проявляется стиль современности — напора, натиска, силы, решительности, отваги. С одной стороны, классический танец не только получил большой толчок к развитию, но расширил свои границы, особенно — в техническом отношении. Если раньше сложные движения исполняли единицы, то сейчас большинство артистов труппы достаточно легко справляется с этими трудностями. Здесь, на мой взгляд, есть как большие достижения, так и, пожалуй, подчас невосполнимые потери. Так значительно увеличилась группа больших движений, широких, полетных прыжков, сложных вращений, то есть движений, требующих от исполнителя силы, напряжения, выносливости. В первую очередь, это касается, конечно, мужского танца, но и не только его. Конечно, согласен с вами, это связано, на мой взгляд, с появлением балетов нового поколения, таких, как «Пламя Парижа», «Лауренсия», «Бахчисарайский фонтан», «Сердце гор», «Спартак»... И соответствующих этим новым спектаклям танцовщиков Алексея Ермолаева, Вахтанга Чабукиани, Владимира Васильева... Но в то же время почти исчезли из современных балетов средние прыжки и особенно заноски, что, на мой взгляд, значительно обедняет лексику классического танца. Исчезла нюансировка движений, «аристократическая галантность» стиля пропала или почти ушла даже в балетах классического наследия и с трудом усваивается новыми поколениями артистов. То же можно сказать и о взаимоотношениях балетного театра с музыкой. С одной стороны, расширилась сфера преломления в балете музыкального материала. Это хорошо, это приобретение балета. Многие постановки теперь идут на более сложную музыку, не предназначенную, казалось бы, для воплощения средствами хореографического искусства. Это

музыка не только выдающихся балетных композиторов П. Чайковского, А. Глазунова, но также Ф. Шопена, Ф. Листа, С. Рахманинова, Н. Метнера. Однако более серьезная музыка требует и большего раскрытия музыкального содержания через движение. И в этом смысле, мне кажется, молодым хореографам и исполнителям следует обратить большое внимание на выразительность и глубину содержания музыки. Такие композиторы, как И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Малер, А. Шнитке, К. М. Вебер, С. Губайдулина, требуют очень серьезного подхода».

— **Какие поиски в области классического танца кажутся вам наиболее перспективными и полезными?**

«Я считаю, что именно образ, и только он должен диктовать ту или иную технику танца, выразительные средства, а не наоборот. Поиски в этом плане я и считаю наиболее перспективными и полезными. Техника танца — инструмент, но не самый главный в создании образа. Она работает на образ только в комплексе».

— **Сейчас в партиях классического наследия и современного репертуара часто встречаются триюковые движения, взятые из спорта, народного танца. Как вы к этому относитесь?**

«Что касается современных спектаклей, то тут все ясно: новые времена — новые песни. Хотя и здесь много очень, на мой взгляд, издержек. Что же касается спектаклей классического наследия, то это вопрос сложный. С одной стороны, эти спектакли создавались в свое время на определенных исполнителей и казались технически очень сложными. Теперь техника шагнула далеко вперед, и старые спектакли кажутся многим примитивными по своей лексике. И время от времени их стараются «приспособить» ко времени, ввести более сложные поддержки в дуэты и ансамбли, усложнить технику хореографических партий главных героев. Очевидно, от этого никуда не уйдешь, время требует перемен, если мы хотим сохранить спектакль как таковой. Так что я не против, в принципе, усложнения текстов хореографических партий в балетах классического наследия. Но во всем этом нужна мера, высокий профессионализм и тончайший вкус».

— **С одной стороны, мало, а то и нет мастеров, кто мог бы достоверно передать текст и стиль спектаклей прошлого молодым, с другой, сами исполнители, представители молодого поколения, живущие в другом времени, не могут ни понять, ни принять исполнительский стиль прошлого. Они живут в другом ритме, в другом жизненном стиле, и этот новый современный**

стиль, естественно, проявляется в них на сцене лучше, естественно и четче.

Правда, можно в связи с этим затронуть и такой важный вопрос, как необходимость владения настоящим современным мастером стиля старого спектакля, если он в нем принимает участие как исполнитель. Это связано с необходимым уровнем мастерства современных артистов, бережной, хоть и не музейной передачей лучших черт наследия будущим поколениям. Кем?

«Репетиторами, а их у нас практически очень мало. Ведь репетитор, на мой взгляд, одно из главных творческих лиц в театре, в балетной труппе».

— **Почему!**

«Именно на нем держится, в прямом и переносном смысле, весь текущий репертуар. И от того, как репетитор «держит» спектакль, и от того, как в результате спектакль идет на сцене, — судят об уровне профессионализма труппы и театра в целом, в том числе и главного балетмейстера, или как теперь часто называют, художественного руководителя труппы».

Кстати, должен сказать, что вся эта чехарда с понятием главный и неглавный балетмейстер театра, на мой взгляд, имеет только свои минусы, плюсов же — нет. Главный балетмейстер, значит — руководящий другими балетмейстерами, которые работают в этом же театре под его «главным» началом. А где гарантия, что главный не затрет, не выживет способного, очередного штатного и тем самым избавится от опасного талантливого конкурента? Гарантии нет.

Наверное, все-таки самое важное быть не главным, а талантливым балетмейстером. И только честное творческое соревнование может в какой-то степени определить творческих лидеров. А лидеров-администраторов у нас в театрах, по моему, хватает, и даже лишку.

Выскажу и такую, быть может, несовременную и «крамольную» мысль. На мой взгляд, желательно, чтобы балетмейстер того или иного театра целиком определял политику театра и репертуар, исходя только из своих творческих и вкусовых установок (симпатий). Нужно стремиться к тому, чтобы как можно больше разных балетмейстеров ставило разных спектаклей на той или иной сцене. Разнообразие репертуара — это стимул к росту искусства, его постоянному обновлению и движению вперед».

— **Но ведь необходимо все-таки как-то сохранять балеты классического наследия, созданные нетленным мастерством балетмейстеров прошлого!**

«Сохранять наследие необходимо. Нужно стремиться к тому, чтобы оно как можно дол-

ше существовало в театре, приносе зрителям радость встречи с шедеврами прошлого, являясь в то же время прекрасной школой для молодых артистов новых поколений. Но в то же время нужно сказать еще раз, что театр — хранитель и собиратель всего лучшего — не музей, а живой организм. И не нужно делать из театра и его репертуара — собирателя застывших реликвий. Искусство балета, повторюсь, не только искусство движения, но и продвижения вперед. Оно не может стоять на месте, не развиваться. Все равно приходит время, когда спектакль стареет и уходит со сцены, так как не может отвечать современным запросам публики, артистов, всего искусства. Если спектакль грамотно реставрируется, с учетом требований времени, то жизнь его продлится, и он снова радуется зрителям. Но если тот или иной спектакль настолько устарел, что не может быть восстановлен с учетом требований времени и в то же время без потери своих лучших качеств, то правильнее будет, на мой взгляд, создать балетмейстеру свою версию балета, предложить свое оригинальное решение».

— Но время требует от художника продвижения вперед. Это всецело относится и к балету. В спектаклях классического наследия, если они являются основными в репертуаре театра, постепенно, незаметно для первого взгляда, всегда готовятся и происходят перемены. Танцовщик не может в силу специфики своей развивающейся профессии, уровня современной подготовки, техники танца танцевать то, что танцевали до него сто лет назад так, как танцевали тогда. То тут, то там с разрешения или совета балетмейстера театра, руководителя труппы, репетитора или самостоятельно вносит небольшие, казалось бы, изменения в хореографический текст партии, ее стилистику. Например, усложняет вариации более виртуозными «современными» движениями, которые у него хорошо получаются, «снимает» те, что не выглядят в его исполнении. Все это приводит, безусловно, и к изменению стиля исполнения. Это хоть и противоречивый, но естественный процесс.

Так постепенно от спектакля к спектаклю, от исполнителя к исполнителю старая партия насыщается новыми движениями. И, подчас, от собственно академической редакции постановки остается лишь... музыка. Это хорошо видно на примере многочисленных конкурсов исполнителей.

«В решении этого сложного вопроса может быть масса мнений и все будут казаться по своему правильными. Мне думается, что не избежать «дополнения» и «изменения» текстов

классических партий в балетах наследия, но следует все-таки придерживаться золотой заповеди: «не навреди». Высокий профессионализм, тончайший вкус, чувство стиля спектакля, бережное отношение к настоящим шедеврам прошлого, у которых можно и нужно еще многому поучиться, должны быть всегда перед глазами новаторов — как балетмейстеров, так и репетиторов и особенно исполнителей. Нужно постоянное расширение и обновление репертуара, чтобы артист имел возможность выжить (проявить) свой творческий потенциал сполна в том, либо в другом балете. Нельзя театру «сидеть» только на старом репертуаре».

— **А если вернуться к роли репетитора в театре!**

«Все взаимосвязано. Качество работы репетитора зависит от его мастерства, вкуса и прошлого опыта как исполнителя. Эта работа чрезвычайной сложности, по большому счету самоотверженной и преданной любви своему театру, его артистам».

— **Но не все могут быть репетиторами. Об этом говорит хотя бы то, что при огромной массе пенсионеров — артистов, а также людей, окончивших специальные театральные вузы, репетиторов катастрофически не хватает практически в любом театре.**

«Я, безусловно, имею в виду — настоящих репетиторов. Настоящий репетитор — это не только точный и тонкий знаток «текста» спектакля. Он — самоотверженный хранитель традиций и смелый новатор, работающий рука об руку с балетмейстером-постановщиком. Чутко чувствуя пульс времени и тенденцию к разнице исполнительских манер и стилей разных интерпретаторов, с которыми он готовит партии, такой репетитор должен все свои новации, предложения и по изменению манеры исполнения, стиля, текста партии, мизансцен согласовывать с балетмейстером-постановщиком, а если это невозможно (например, спектакль классического наследия), то еще более чутко, осторожно и бережно подойти к реставрации спектакля, который требует корректировки на время.

Но зачастую происходит иначе. Балетмейстер-репетитор, подчас не обладающий необходимыми профессиональными знаниями, не стремится глубоко вникнуть ни в стиль балета, ни в его историю. Это приводит к тому, что спектакль доходит до нас в искаженном, изуродованном виде и по нему зрители судят о мастерах прошлого».

— **На каком уровне развития находится, на ваш взгляд, советское хореографическое искусство, есть ли у него возможности перспективы роста, развития!**

«Мне думается, что сегодня советское хореографическое искусство находится на недостаточном уровне развития. Были времена, когда в балете был подъем, и значительный. Г. Уланова, Н. Дудинская, Т. Вечеслова, М. Плисецкая, Р. Стручкова, Е. Максимова, Н. Бессмертнова, К. Сергеев, А. Ермолаев, В. Чабукиани, В. Васильев, Н. Фадеев, М. Лавровский... Имена говорят сами за себя. Они — эпоха в советском балетном театре, эпоха в театре балета мира.

Безусловно, и сегодня есть яркие балетмейстеры и исполнители. Возможность для роста, развития советского балетного театра есть. Мне думается, что и путь этого роста достаточно известен: нужно больше ставить спектаклей, самых разных стилей, манер, выразительных приемов. Чтобы было больше балетмейстеров, воплощающих свои свежие, неординарные замыслы. Чтобы мысль балетмейстеров рождала и неординарных, талантливых исполнителей. Тогда советский балет выйдет из состояния «достаточного уровня» и получит сильный творческий стимул для своего дальнейшего развития. Я в этом уверен. Отечественный балет ждет возрождение».

— **Что может ожидать наш балет, его школу в будущем!**

«Трудно сказать, загадывать. Можно только осторожно предполагать. Искусство танца — самое подвижное искусство, и в своем развитии оно тоже не стоит на месте. Развивается и, будем надеяться, не станет стоять на месте школа, развивается и все хореографическое искусство, особенно в плане техники танца. Ставятся новые спектакли, значит, требуются и новые исполнители. А кто их готовит? Школа. Значит, школе приходится откликаться на требования театра. Появляются новые творческие индивидуальности-артисты, на них ставятся новые спектакли.

Правда, здесь множество проблем, которые следует решать, не откладывая, если мы хотим иметь достойную смену не только сейчас, но и на будущее. Школа нуждается в педагогах, театры — в балетмейстерах. Сегодня начинают появляться интересные танцовщицы, но явно мало балетмейстеров-новаторов, да и те танцовщицы, что есть, никак не могут сложиться в яркие творческие индивидуальности. Возникает проблема педагога-репетитора — воспитателя таланта, который наряду со шлифовкой хореографического текста партий смог бы воспитать художника танца. Как видите, в балете все взаимосвязано и переплетено».

Материал подготовил
В. ИВАНОВ,
кандидат
искусствоведения

Музыкальная культура балетного спектакля — понятие многослойное. Ее уровень обеспечивают не только музыканты, в число которых входят концертмейстеры, оркестранты во главе с дирижерской службой, но и артистический коллектив, и, естественно, балетмейстеры. Какова роль хореографа в создании спектакля высокой музыкальной культуры — этой проблеме посвящен диалог известных деятелей балета из Санкт-Петербурга Ольги Максимилиановны Берг и Юрия Всеволодовича Гамалея. По профессии дирижеры, а Ольга Максимилиановна была и балериной, они многие годы связаны с балетом, посвятив свою жизнь воплощению идеи гармонического сосуществования музыки и хореографии в балетном театре.

ЮРИЙ ГАМАЛЕЙ:

«К сожалению, нам приходится достаточно часто констатировать факт немusыкального сочинения хореографом отдельных сцен или спектакля в целом. Если в постановках ленинградских хореографов, созданных в тридцатых-пятидесятых годах и вошедших в золотой фонд советской хореографии, расхождения с замыслом

Время,
стиль,
школа

ХОРЕ

композитора имели частный характер и встречались достаточно редко, то во многих спектаклях, которые мы видели в течение последних двадцати лет и в живом исполнении, и по телевизионным передачам, расхождение между замыслом композитора и замыслом хореографа приобретают весьма существенный количественный размах».

ОЛЬГА БЕРГ:

«Хочу начать с аксиомы: балетмейстер в наше время должен быть музыкально образованным, обладать необходимым комплексом знаний о многообразии закономерностей развитого симфонизма, о форме произведения, свободно ориентироваться в итальянской терминологии, которой пользуются композиторы... Он обязан уметь читать партитуру, как книгу. Я не случайно повторяю слова «должен», «обязан» — хочу таким образом еще раз напомнить хореографам об их ответственности перед тем, кого мы называем автором музыки балета, композитором. Он, быть может, вынашивал годами свой замысел, выверяя и выстраивая архитектонику произведения, которую можно сравнить с возведением архитектур-

* Когда встал номер, из Санкт-Петербурга пришло скорбное известие — 5 декабря 1991 г. скончалась замечательная советская пианистка, балерина, дирижер О. М. Берг.

ного ансамбля, кстати, попробуй те изъять здесь хотя бы одну колонну, и вся гармония и целостность будут нарушены. Почему же балетмейстерам часто дозволено бесцеремонно расправляться с музыкой? Ведь если данная музыка — программная или непрограммная — с определенным внутренним содержанием не устраивает хореографа, то, думается, от нее следует отказаться и поискать что-либо другое, более подходящее. Есть и такой путь — связаться с автором (если он, конечно, жив) и получить желаемое (правда, и по заказу абсолютно желаемое не всегда получается). Но в любом случае долг постановщика — сочинять балет, считаясь с тем, что до него сочинил автор музыки.

Кроме того, есть еще этические соображения по отношению к композитору. Недаром существует в стране служба по защите авторских прав, которая провозглашает, что запрещено менять что-либо в произведении композитора без его разрешения.

Сравнительно недавний пример: при возобновлении балета М. Кажлаева «Горянка» в Кировском театре (постановка Олега Виноградова) было предпринято изменение музыкального материала без ведома его создателя. Каков же был взрыв негодования Кажлаева, когда он узнал об

неискусственного, влияет непроизвольно.

М. Фокина при постановке балета «Эрос» на ту же музыку плясовой финал вообще не устраивал. Так он поставил только три первые части. Думаю, что такое решение более правомерно, чем вариант Баланчина, хотя мысль композитора все же искажена. Нет финала — нет логического конца».

ЮРИЙ ГАМАЛЕЙ:

«Мне хочется сказать о других случаях неуважительного отношения к композиторам, когда балетмейстеры устраивают некую музыкальную «мешанину» из произведений различных композиторов. Когда я смотрел балет Мориса Бежара «Мальро», то меня не покидало ощущение, что нам предлагают дурную окрошку. Ну, как можно было так беспардонно разрезать на куски замечательную Седьмую симфонию Бетховена и перемешать эти фрагменты бог весть с чем!

А балет «Сон в летнюю ночь» Джона Ноймайера, где долго звучащая очаровательная музыка Мендельсона неожиданно прерывается ультрасовременной «шумовой»? Гораздо лучше было бы заказать музыку заново для всего балета, а если брать произведение Мендельсона, то в чистом виде, как это сделал Фредерик Аштон, поставивший пре-

ление или пробежка Джульетты, элементы дуэтного плана с Ромео не решают задачу объемного, масштабного боя, который столь выразительно написан П. Чайковским. Бывает, что хореограф почти всю музыку испуганной вражды — даже ту ее часть, в которой разработка прописана темой патера Лоренцо — отдает одному Ромео. Вот ярко выраженное непонимание партитуры. Кроме того, во многих версиях имеется однородное порочное решение эпизода. «Посмертный» ритмический рисунок (*ostinato*), мрачно повторяющийся, всегда означающий смерть у П. Чайковского, не допускает видеть на сцене живых Ромео и Джульетту. То же мы слышим у Чайковского в финале увертюры-фантазии «Гамлет», и в последней сцене «Лебединого озера».

Чтобы закончить разговор о «Ромео и Джульетте», скажу, что в постановке Олега Игнатьева для бурятской балетной труппы мы видели по-настоящему оправданные сцены вражды, а также, на наш взгляд, органичное решение завершающего балет эпизода — его смысл в том, что героев и смерть не в состоянии разлучить: их финальная поза с простертыми друг к другу руками, как символ их любви, которая сильнее смерти. Такой финал принять можно».

«Франческой» известный хореограф Джон Кранко, поставивший при помощи композитора Штольце балет «Онегин» на музыку этой увертюры П. Чайковского. Идеально выстроенное гениальное произведение разорвано в клочья! Совершенно не использовано огромное насыщенное драматизмом вступление, затем начисто выброшены два ярчайших пласта «ада», окаймляющие замечательный рассказ Франчески, который и является основой постановки заключительной сцены в балете Кранко. Заканчивается постановка неожиданным «перескоком» на кожу произведения. Зритель, который хорошо знает тему Франчески, просто недоумевает, видя на сцене вместо Франчески да Римини Татьяну Ларину.

Надо сказать, что в Ленинградском Малом театре оперы и балета много лет шла «Франческа» в прекрасной постановке Константина Боярского, где ни одна нота не была изменена. Так что дело не в том, чтобы поинтереснее перекрыть музыку, а в том, чтобы талантливо ее понять и соотвественно поставить.

Небольшое отступление: Уважаемые хореографы! Читая эти строки, вы, вероятно, готовы обвинить нас, музыкантов, в формализме, сухости, непонимании сложной, тонкой, многогранной

ОГРАФ ОБЯЗАН БЫТЬ МУЗЫКАНТОМ

этом! Вначале он хотел подать в суд, но что имел полное право, но дело закончилось мирно, театр в конце концов согласовал изменения с композитором.

А кто защитит права тех, кого уже нет в живых? Ведь сплошь и рядом искажаются гениальные произведения только потому, что так нужно балетмейстеру.

Но не выход же из положения — искромсать или перекрыть замечательную музыку! В свое время Джордж Баланчин проделал странную операцию с Серенадой для струнного оркестра П. Чайковского: в четырехчастном произведении он поменял местами третью и четвертую части. Что же получилось? На месте третьей части оказался финал, развернутый, блестящий, с привычным для многих финалов Чайковского разработанным русским плясовым материалом, с ярко и долго утверждаемой кодой, возвращающей первоначальную тональность — до мажор (музыкальная рамка произведения). После такого финала слушать что-либо иное уже невозможно! Но за ним вдруг следует нежнейшая романтическая элегия (третья часть, занимавшая место финала). Музыка эта чудесная, но остается ощущение какого-то дискомфорта, хаоса от нелогичной последовательности частей, что отрицательно влияет на восприятие зрителя, даже

лестный стилизованный под старину балет «Сон в летнюю ночь».

Я не исключаю начисто возможность соединения в одном спектакле сочинений различных композиторов, но такое соединение должно быть выстроено с тонким вкусом, чувством стиля, короче — оно требует высокой музыкальной культуры и серьезного профессионального подхода».

ОЛЬГА БЕРГ:

«Есть еще негативный вариант использования музыки хореографом. Нередко он выбирает произведение с определенным названием, сюжетом, развернутой музыкальной драматургией, прекрасное по качеству (потому и понравившееся ему), но умудряется «услышать» в нем нечто, полностью несоответствующее тому, что задумано композитором. И, естественно, ставит произведение, совершенно не соответствующее замыслу композитора. Вот пример абсолютной музыкальной безграмотности!

Многочисленные версии хореографических прочтений увертюры-фантазии П. Чайковского «Ромео и Джульетта». Почти во всех виденных нами постановках игнорируется яркость, неистовость, непримиримость музыкальных пластов вражды Монтекки и Капулетти. Кратковременная схватка Ромео и Тибальда, появ-

ЮРИЙ ГАМАЛЕЙ:

«Что касается воплощения гамлетовской темы на музыку П. Чайковского, то я знаю только два варианта, из которых один — спектакль под названием «Размышление» (хореограф Н. Долгушин) решен вполне музыкально, а второй (хореограф Н. Рыженко) сильно грешит искажением музыкальной формы произведения. В нем хореографу не хватило музыки для пересказа всего сюжета, и выход был найден самый примитивный — повторение большого фрагмента из вступления увертюры-фантазии, которое от такой операции разбухло до уродливости. В результате — музыкальная форма исковеркана, нарушена пропорциональность частей».

В некоторых постановках балета на музыку «Франчески да Римини» (у нас в стране) вместо изображения мрачного чистилища и ужасов ада по сцене мечется в муках ревности обманутый супруг. Очевидно, балетмейстер «услышал» в музыке адские страдания, но не «услышал» типичные изобразительные моменты музыки, рисующие в начале вступления мертвую, зловещую тишину, а затем завывания адских вихрей, всполохи огня и еще многое другое».

ОЛЬГА БЕРГ:

«А что сделал с «бедной»

работы балетмейстера со своеобразным, часто философским мышлением, неожиданными находками в процессе создания спектакля. Нет, понимаем! И в этом-то большая сложность положения. Практика убеждает нас — музыка произведения, выбранная хореографом для постановки, как бы «связывает» балетмейстера, и он начинает ее приспосабливать к своим пластическим решениям. Здесь уместно сказать, что если хореограф проявит необходимую музыкальную культуру, музыкально грамотно проанализирует сочинение композитора, он сможет обогатить свою творческую фантазию — найти для себя в архитектонике и музыкальной драматургии партитуры немало «подсказок» и эмоциональных импульсов.

Вспомним золотые слова замечательного балетмейстера Федора Васильевича Лопухова: «Неременное условие для балетмейстерского творчества — музыкальные познания, почти что в объеме теоретико-композиторского факультета консерватории, ибо вся работа балетмейстера зиждется на музыке. Партитура, которую балетмейстеру надо понимать, продиктует ему более верное творческое решение».

ЮРИЙ ГАМАЛЕЙ:

«Сложные задачи ждут балетмейстера и при постановке ба-

лета на непрограммную симфоническую музыку. Здесь необходимо разбираться в тематическом материале и его развитии — чаще всего тематическое сопоставление несет в себе контрастность, а то и конфликтность тем. Необходимо четко определить характер, эмоциональный настрой каждой темы (созерцательность, элегичность, трагедийность, грусть, лирика, трепетность, шутовство, кокетливость и т. д.). Симфонические произведения, лишенные конкретного сюжета, тем не менее имеют некое скрытое содержание, обобщенность чувств, коллизий. Воплощение симфонического произведения на балетной сцене — задача весьма сложная. Крупнейший хореограф XX века Дж. Балланчин неоднократно «переводил» симфоническую непрограммную музыку на язык хореографии. Однако, если такие его сочинения, как «Шотландская симфония» Ф. Мендельсона, скрипичный концерт И. Стравинского, очень тонко передают характер и стиль музыки, то какие-то моменты в «Хрустальном дворце» (Симфония Ж. Бизе) представляются спорными. А в «Теме с вариациями» П. Чайковского кое-что вызывает резкое возражение (искажение формы одной из вариаций — сольной мужской, и сценическая и музыкальная суета во вступлении к полонезу, задуманному П. Чайковским как торжественный помпезный апофеоз не только вариаций, но и всей сюиты в целом).

А что же говорить о «злосчастной» Классической симфонии С. Прокофьева в интерпретации ряда советских хореографов! Ее Жизнерадостный и шутовский настрой часто перечеркивается хореографами, создающими такие танцевальные комбинации, которые невозможно исполнять в авторских темпах. При исполнении симфонии в замедленном темпе музыка теряет свой смысл, свой настрой, а хореография лишается образности. Раскрытие музыкальной драматургии часто сводится к такому примитиву: прозрачные лирические эпизоды музыки отдаются женщинам — солистке или кордебалету, звучащие более мощно, насыщенные по звучанию — мужчинам. Этим приемом и исчерпывается пластическая интерпретация музыкальной образности симфонии. Как часто в балете забывают или упорно игнорируют знаменитое высказывание Гектора Берлиоза о том, что темп — душа музыки! Это относится и к хореографам, и к танцовщикам, и к опекающим их репетиторам. Сейчас в музыкальном театре при Ленинградской консерватории готовится премьера — еще один вариант воплощения Классической симфонии на балетной сцене (хореография А. Полубенцева). О том, что музыка будет звучать в авторских темпах, а соответственно и в нужном характере, мне уже известно. Бу-

дем надеяться, что хореография окажется на должной высоте».

ОЛЬГА БЕРГ:

«Есть в музыке такое известное полифоническое понятие — контрапункт, подразумевающее одновременное движение самостоятельных мелодий, голосов, образующих гармоническое целое. Скажем, что применение его требует от композитора большого мастерства. В буквальном переводе «контрапункт» — точка против точки, а по существу — в нем осуществляется закон единства противоположностей».

Но как упрощенно понимает этот термин хореограф, как правило, он применяет два варианта контрапункта. Один чисто сценический, когда пластический контрапункт осуществляется на сцене. Другой — противопоставление сцены оркестру. Однако и в том, и в другом случае хореография должна образовывать целое с музыкой. В качестве примеров первого варианта контрапункта могу назвать эпизоды «Шествие» и «Погоня» (конец) из балета «Легенда о любви» Юрия Григоровича, а также все трио солистов в том же спектакле. Подобный прием контрапункта осуществлен И. Бельским в «Одиннадцатой симфонии» Д. Шостаковича (полифонические страницы партитуры). Яркий пример второго варианта контрапункта мы видели в балете Дж. Роббинса «Танцы на вечеринке» на музыку Ф. Шопена. Этюды, ноктюрны, мазурки, вальсы, исполняемые пианистом в абсолютно строгих концертных темпах без единой уступки сцене, представляют собой как бы ряд романтических новелл. В заключение звучит Скерцо *h moll* бурного, динамического характера. На сцене же все действующие лица находятся в полной статике. Это производит огромное впечатление, ибо таким приемом подчеркивается динамика мысли и чувств каждого из участников новелл.

Другой пример — «Ленинградская симфония» Д. Шостаковича (хореография И. Бельского) В момент возникновения жесткого ритмического рисунка темы нашествия находящиеся на сцене девушки и юноши, невзирая на резкое изменение музыкального материала, продолжают делать легкие, задумчивые движения и лишь через некоторое время осознают начало войны».

ЮРИЙ ГАМАЛЕЙ:

«А вот пример фальшивого контрапункта. Всем, казалось бы, известно, что в случаях, когда композитор наделяет какого-нибудь персонажа специальным лейтмотивом, то под эту музыку на сцене должен активно действовать именно этот персонаж. Пока, к счастью, на тему феи Сирени в «Спящей красавице» на сцене не действовала активно фея Карабос, и наоборот. Но почему-то в нескольких

вариантах постановок «Лебединого озера», в начале второй картины, на кульминационном проведении темы лебедей активно действует... злой гений! Под рубрику контрапункта это не подходит, а следовательно, мы просто имеем дело с немзыкальным решением мизансцены. Не могу не вспомнить добрым словом редакцию «Лебединого озера» А. Вагановой, которая на эту музыку поставила выход Одетты. В конце той же картины, на ту же музыку в ее спектакле происходит ее уход. Получилась логическая музыкально-хореографическая «рамка».

Думается, авторам возобновлений «Лебединого озера» следует доверять авторитету П. Чайковского, у которого появление злого гения отмечено и специальной музыкой и даже ремаркой в нотах.

Естественно, возникает вопрос, а как поступать талантливому балетмейстеру, не имеющему специального музыкального образования, на чью помощь он может положиться? Консультации с концертмейстером часто оказываются недостаточными. Далеко не каждый из них обладает умением читать партитуру, то есть видеть в ней целый ряд особенностей драматургии музыки, ощущать форму всего балета. Не у каждого накоплен достаточный объем знаний о том или ином композиторе и особенностях его музыкального языка и оркестровки. Поэтому лучше консультироваться с опытным балетным дирижером. Что обеспечивало в прошлом высокий уровень балетных спектаклей в Кировском театре? Помимо дирижеров, толковый совет мог дать музыкально образованный родоначальник советских хореографов Ф. Лопухов. В театре работал музыкальным консультантом крупнейший теоретик и композитор Б. Асафьев. И он, и С. Прокофьев постоянно наблюдали за ходом репетиционной работы своих балетов. В Чабукяни создавал балет «Лауренсия» совместно с А. Крейном.

К. Сергеев бережно отнесся к партитуре «Золушки», ничего не меняя в ней, старался наиболее полно и органично воплотить в спектакле замысел композитора. И получился превосходный спектакль (под авторским наблюдением). Ю. Григорович во время постановки «Каменного цветка», которая осуществлялась уже после кончины С. Прокофьева, постоянно консультировался со мной, а во время репетиций балета «Легенда о любви» в театр часто приезжал композитор А. Меликов, который сам отлично играл свою музыку в балетном зале и внимательно следил за ходом работы. Можно вспомнить и И. Бельского — при постановке балета на музыку Седьмой симфонии Д. Шостаковича он советовался с Е. Мравинским. Вот и получались подлинно музыкальные спектакли.

Когда балетмейстер ставит во главу угла задачу создать спектакль высокой музыкальной культуры, а не стремится «подогнать» музыку под свой замысел, то в этом — залог хорошего результата».

ОЛЬГА БЕРГ:

«Так что же является решающим в определении музыкальности балетмейстера? Конечно же, прежде всего врожденная музыкальность, музыкальный талант, а талант, как известно, явление не частое. К тому же он должен быть отшлифован, обогащен знаниями, что в сочетании с мастерством балетмейстера является богатством! Но, к сожалению, даже среди интересно заявивших о себе хореографов, музыкально одаренных, с серьезными познаниями в области музыки, мало. Из окончивших балетмейстерское отделение Ленинградской консерватории за последние двадцать лет и прошедших со мной курс «Анализ партитур», к таким могу причислить Бориса Эйфмана, Валентина Елизарьева, Никиту Долгушина, Александра Полубенцева, Владимира Салимбаева, Эдвальда Смирнова, Константина Рассадина, Олега Игнатьева, Леонида Лебедева, Давида Авдыша. Небезынтересно, что Авдыш, будучи на четвертом курсе, где программа предусматривает постановку одноактного балета, выбрал для этой цели «Петрушку» И. Стравинского. Поставил его интереснейшим образом, чрезвычайно своеобразно, с большой и оправданной выдумкой, а главное — в полной слитности с партитурой, с замыслом композитора. Я была поражена. Кафедра во главе с П. Гусевым высоко оценила работу Авдыша. Тут Петр Андреевич позвонил А. Макарову с предложением взять эту постановку для коллектива «Хореографические миниатюры». Но увы, это сделано не было...

Хочу закончить наш разговор высказыванием замечательного дирижера, большого знатока хореографии Евгения Александровича Мравинского: «В наше время хореограф обязан быть музыкантом». Документ с этими словами хранится у меня в домашней библиотеке».

Р. С. Когда материал готовился к печати, в редакцию позвонил Ю. Гамалей и рассказал, что в музыкальном театре при Ленинградской консерватории премьера балета на музыку Классической симфонии С. Прокофьева уже состоялась. Хореография Александра Полубенцева органично отражает суть музыки симфонии — шутовство, юмор, динамизм финала. Драматургия, развитие музыкального материала сочинения воплощаются в забавных, шутовских танцевальных комбинациях. С большим успехом выступили в балете М. Куллик и В. Ким, создавшие интересные актерски выразительные образы.

Повторить невозможно, но воссоздать?..

(Балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова)

ВАЛЕНТИНА ПРОХОРОВА,
кандидат искусствоведения

К столетнему юбилею Прокофьева Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова возобновил одну из самых эпохальных своих работ — спектакль Л. Лавровского «Ромео и Джульетта», впервые увидевший свет рампы здесь в далеком 1940 году. Нет нужды еще раз провозглашать, что это сценическое творение вошло в летопись мирового и советского театра как беспспорный шедевр, заложивший художественную основу обширной балетной шекспирианы. Спектакль создавал коллектив художников-единомышленников, каждый образ в нем, даже, казалось бы, незначительный, был выписан до мелочей и органично вплетался в ткань постановки, сливаясь в нераздельное целое.

Все участники того спектакля остались в памяти до сих пор, начиная от Галины Улановой-Джульетты, Константина Сергеева-Ромео, Роберта Гербека-Тибальда, Андрея Лопухова и Сергея Кореня-Меркуцио до исполнителей второстепенных партий, создавших великолепные образы Кормилицы (Евгения Бибера) или Синьоры Капулетти (Валентина Иванова) и многих, многих других. То был уникальный в своей стройности ансамбль единого дыхания. Повторить его, увы, невозможно, он уникален. Как можно повторить былое величие «Танца с подушками» или молитвенное благоговение «Сцены венчания», когда давали обет у алтаря Джульетта-Уланова и Ромео-Сергеев?! Разве мог кто-нибудь пробежать через всю авансцену, запахнувшись черным плащом так, как бежала Галина Уланова, или разбросать цветы у ног ее Джульетты, входящей в келью к Лоренцо, как это делал Ромео-Сергеев? Или дерзко отбросить со лба рыжую прядь волос, как Тибальд Гербека?!

Повторить тот спектакль нереально, и не стоит сравнивать возрожденный спектакль с его великим предшественником.

Правомерно ли было вообще подобное возобновление? Да, безусловно. Жаль только, что спектакль периодически, в данном случае на довольно продолжительное время, исчезал с родной сцены и каждый раз возвращался с какими-то неизбежными потерями. Теперь, к сожа-

лению, потеря и утрата оказалось больше, чем прежде. Впрочем, например, произведены неясно чем вызванные купюры.

У Л. Лавровского повествование начинается с Пролога. Медленно поднимается занавес, и мы видим своеобразную заставку-триптих. В таинственной неподвижности застыли фигуры Джульетты, Ромео и Лоренцо. Теперь ничего этого нет, хоть в театральной программке пролог числится и совершенно справедливо назван «сценическим эпиграфом к спектаклю». То же самое касается и финала, его тоже нет, хотя и он значится в программке: «Старики Монтеки и Капулетти в оцепенении смотрят на мертвые тела своих детей. Молча протягивают они друг другу руки...» На сей раз ни Монтеки, ни Капулетти в финале даже не появляются. Исчез танец сверстниц Джульетты и трубадуров, лирическая «Серенада» в сцене мнимой смерти Джульетты и весь трагический накал этой сцены пропал, ибо строилась она на контрасте, теперь же все скомяно, сnivelировано.

Все эти «усекновения» на пользу спектаклю не пошли, а лишь обеднили его, нарушили целостность. Утраты эти ничем не оправданы и неправомерны.

Театр показал четыре состава исполнителей.

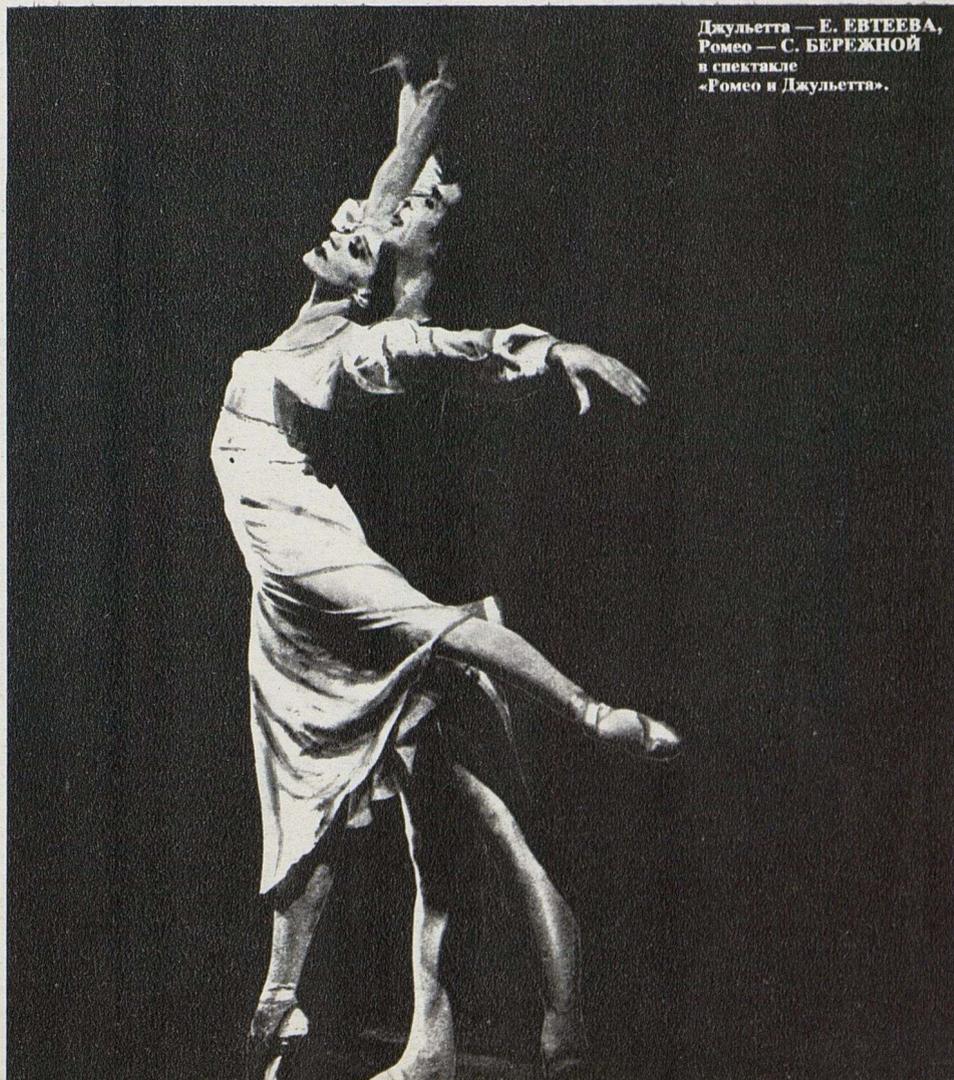
Премьеру танцевали опытные артисты — Елена Евтеева (Джульетта), Сергей Бережной (Ромео). Они исполняли эти партии еще в «старом» спектакле прокофьевского сочинения, и потому более

органично вошли в него, как бы «выросли» из него, лучше чувствуют его стиль, особенности, хореографический почерк, манеру Л. Лавровского.

Евтеева — лирическая танцовщица «чистой воды». Присущие ей интеллигентность, внутреннее благородство, изящество, неброская одухотворенность особенно покоряют здесь.

Она хороша и очень искренна во всех сценах — и в трагедийных, и в лирических, и в драматических. У нее нет просто красивых поз — каждое движение содержит какой-то смысл, передает состояние, душевное волнение, они все значимы и одухотворены. У нее каждый жест, каждая пауза оправданы, осмыслены и потому неизбежно волнуют, танец и пантомима органично слиты и вытекают одно из другого, льются единым потоком.

Во втором составе главных героев танцевали гости Нина Ананишвили и Андрис Лиела. Они и принесли с собой стиль своего московского Большого театра. Оба — прекрасные внешне, с великолепной техникой, они все же несколько выпадают из данного спектакля, выглядят в нем гастролерами. Партия Ромео у А. Лиелы стала щедро танцевальной, что порой идет даже в ущерб образу. Пропадают мизансцены, поставленные Лавровским, к примеру, просцениум первого акта, перед картиной бала в доме Капулетти. Друзья уговаривают Ромео пойти на бал и, уступая их просьбам, юноша соглашается, но, взяв в руки факел и маску, вдруг



Джульетта — Е. ЕВТЕЕВА,
Ромео — С. БЕРЕЖНОЙ
в спектакле
«Ромео и Джульетта».

останавливается на пороге дома. На лице мелькает тень тревоги, почти испуга — Ромео будто ощутил приближение чего-то неотвратимого, рокового, словно неосторожно заглянул в глаза своей судьбе, и похолодел. Так эту сцену проводил Сергеев. Лица же делает на те же музыкальные такты большие прыжки — жете. «Я знаю, что он прекрасно исполняет жете, — говорит В. Красовская, — но я помню, каким здесь был Костя Сергеев...» И таких моментов немало.

Молодым современным исполнителям трудно обходиться без танца, для них легче станцевать сложную вариацию, чем освоить какие-то игровые моменты, мизансцены.

У Сергеева в «Ромео» почти не было танцев, он буквально вымолил у С. Прокофьева одну единственную вариацию, но, казалось, что он танцевал всю партию — и когда поднимал обретенную маску на балу, и когда ждал Джульетту у Лоренцо, и когда нес ее в склеп на вытянутых руках. Каждое мгновение его пребывания на сцене было пластически красиво и выразительно, значительно и осмысленно, вот почему мы не чувствовали, что роль малотанцевальна. «Он только появлялся в первом акте, — говорил Л. Лавровский, — и еще не стоила ни одного движения, но его поза стояла вариации».

А. Лица, не в пример другим молодым танцовщикам, владеет жестом, он пластичен, красив в каждом движении, обаятелен, интеллигентен, романтичен, он современен в хорошем смысле слова, создает свой, яркий, убедительный образ, но... немножко из другого спектакля. У Андриаса Лица было мало времени для репетиций, может быть, со временем роль

у него обретет глубину и объем эмоционального дыхания. Думается, что очень обогатила бы его работа с К. Сергеевым.

Можно лишь удивляться, что театр не пригласил для консультации ни Сергеева, ни Гербека, этих воистину гениальных исполнителей, которые работали и с Лавровским, и с Прокофьевым, и которые так и остались никем непревзойденными.

Прелестна и Нина Ананишвили в партии Джульетты, которая запомнилась больше всего летящей в воздухе, прорезающей сцену большими, легкими, красивыми прыжками. Высокая, стройная, внешне — истинная итальянка, но хотелось бы большей выразительности жеста, наполненности. Ей тоже легче в танце, чем в игровых моментах, она тоже решает образ в несколько ином ключе, чем другие исполнители, не очень чувствует стиль данного спектакля, его специфику, хотя сама по себе ее Джульетта прекрасна. Они, и Лица, и Ананишвили, сделали спектакль праздничным, одарили ленинградскую публику своим замечательным талантом и имели заслуженный, огромный успех, но сравнивать их, признанных звезд, с молодыми, еще неопытными танцовщиками Кировского театра нелепо, с них — другой спрос, это актеры другого ранга.

В третьем составе мы увидели совсем молодых исполнителей, которые не видели, не знают старого спектакля, ибо он был снят с репертуара лет семь назад. Однако на удивление всем они более органично вписались в него. Вероятно, тут имеет значение и школа, которая воспитывает своих учеников на классике старого и нового времени, активно включает в концертный репертуар и в программу уроков актерского мастерства фрагменты

из таких балетов, как «Ромео и Джульетта», «Бахчисарайский фонтан», «Пламя Парижа», «Золушка». Вероятно, имеют значение и те исполнительские традиции, которые живут в театре и передаются из поколения в поколение, из рук в руки.

Джульетту танцует Лариса Лежнина, хорошенькая, одаренная актриса, «инженю» по своему амплу, ни по индивидуальности, ни по физическим данным, казалось бы, к роли не подходящая. Но именно она сумела почувствовать и образ, и стиль спектакля, все наполнить смыслом, быть убедительной и выразительной в каждой сцене. То, что она будет совершенно очаровательной в сцене «Джульетта-девочка», сомневаться не приходилось, здесь она действительно превзошла других исполнительниц. А вот ее убедительность в драматических и трагедийных сценах явилась приятной неожиданностью для многих. Роль сделана достойно, честь и хвала как самой исполнительнице, так и ее репетиторам.

Именно выразительности больше всего не хватает ее партнеру — А. Гуляеву. У него прекрасные внешние данные, он хорошо танцует и только — актерская сторона роли не проработана совершенно.

В партии Тибальда мы увидели Дмитрия Корнеева. Яркий, броский внешне, динамичный, он рос от спектакля к спектаклю. Поначалу его темперамент был лишь поверхностным, но постепенно он обретал глубину, силу, внутренний посыл, более оправданным стал жест и ему-то, как никому другому, следовало бы поработать с Гербеком — ведь такого Тибальда, как Гербек, не видела даже сцена драматического театра. Не случайно многие годы он был единственным исполнителем этой роли.

Меркуцио танцует прекрасный классический танцовщик, любимец ленинградской публики еще со своих школьных спектаклей, Сергей Вихарев. Он, бесспорно, хорош, но чего-то ему пока не хватает в этой роли. В. Красовская высказала предположение, что, может быть, он слишком классичен, ведь первыми исполнителями (и какими!) были Андрей Лопухов и Сергей Корень, характерные танцовщики. Позже эту роль танцевал Борис Брегвадзе, не характерный, правда, танцовщик, но и не чистый классик, но какой это был изумительный Меркуцио! Сколько было в нем обаяния, легкой иронии, искрометности в танцах! Как он проводил сцену смерти! Почему не обратиться к Брегвадзе, не поработать с ним?

Вихареву пока недостает «беглости» в быстрых, мелких движениях, он еще какой-то напряженный, но, думается, все это придет и пройдет, и сам Сергей, и его педагог В. Семенов «дотянут» роль. Танцовщик-то он очень хороший, талантливый, просто, как кажется, он еще не почувствовал роль до конца, времени было мало, спектакль готовился в очень короткие сроки. Поймать же что-то еще, волшебное «чуть-чуть», наверное, и мог бы помочь молодому артисту Брегвадзе.

В четвертом составе в партии Джульетты выступила Вероника Иванова, а Ромео — Андрей Яковлев. Если Лежнина сумела, не обладая амплу для роли Джульетты, создать волнующий образ, то В. Иванова, прекрасно выученная, имеющая великолепные внешние данные, не сумела ими воспользоваться. Юная танцовщица очень привлекательна по своему хрупкому облику — тоненькая, с красивыми линиями, она хорошо танцует и выполняет, вроде, все, что поставлено, — все жесты и мизансцены. Порой невоз-

Кормилица — Н. КАШИРИНА,
Джульетта — Л. ЛЕЖНИНА
в спектакле
«Ромео и Джульетта».

Фото Н. Разной



можно не восхищаться изяществом ее движений, но за этим ничего нет: поза ради позы, жест ради жеста, очень красиво, но они кажутся взятыми «напрокат» из другого балета. В «Ромео» Лавровского каждый поворот головы, даже выражение глаз должны иметь внутренний, духовный подтекст, они должны быть одухотворены и выражать определенные чувства. Поэтому Веронике Ивановой особенно хочется пожелать внутренней наполненности, ибо очень уж хороша она по форме, по своим данным, надо только поработать над актерской стороной роли, помочь ей вдохнуть жизнь в ее танец, «разбудить» ее творческую фантазию.

Андрей Яковлев, при своих скромных данных, сумел добиться многого. Он, как и Ложина, заслуживает всяческих похвал. Роль сделана и актер будет работать над ней, ибо он трудолюбив, и добиваться больших успехов, совершенствовать образ, шлифовать танцевальные движения.

Порадовал зрителей и Владимир Ким, второй исполнитель роли Меркуцио. В его исполнении ощущались как раз та свобода и легкость мелкой техники, которая и создает неповторимую игровую ткань роли. Это было особенно ярко видно на втором спектакле, когда актер почувствовал себя более раскованно.

Вызывает удивление и недоумение выбор В. Хомякова на роль Париса, который к тому же явился ее единственным исполнителем. Неужели в театре не нашлось более подходящего по внешним данным молодого танцовщика? Увы, нет ни величия, ни значительности, ни какой-то внутренней умудренности ни у одного из исполнителей роли Патера Лоренцо. Только в одном спектакле Тибальда танцевал Г. Бабанин. Одаренный актер, он проводит роль очень сдержанно, но внутренне напряженно, и решает ее в совершенно ином ключе, чем Корнеев. В нем ощущимо какое-то благородство, достоинство, а не просто спесь и надменность.

Отрадно было видеть за дирижерским пультом такого мастера, как дирижер из Риги А. Вилюманис.

Надо отдать должное всем репетиторам возобновленного спектакля «Ромео и Джульетта» Е. Евтеевой, Г. Кекишевой, И. Утрещюк, Т. Балтачеву, С. Бережному, Г. Селюцкому, А. Шаврову и особенно ответственному репетитору В. Семенову, попытавшимся вернуть к жизни именно ленинградский спектакль, который так нужен и театру, и зрителям. Он еще «дозреет», войдет в силу, исполнители «втанцуются», «оживутся» в свои роли, окрепнут. Может быть, войдут в возрожденное «Ромео» и наши нынешние мастера. Будем надеяться, по крайней мере, что вернуться и те сцены, которые по непонятным причинам утрачены данной постановкой. Видимо, не случайно они все-таки значатся в театральных программах, да и можно ли так смело редактировать спектакль, поставленный таким балетмейстером, как Леонид Михайлович Лавровский?

Возвращение хореографического шедевра на ленинградскую сцену, при всех неизбежных потерях, явление событийное как для исполнителей, так и для зрителей, и тех, кто видел старый, дорогой его сердцу спектакль, и тех, кто открывает его для себя, прибавляясь к одному из величайших творений отечественного театра. Спектакль волнует всех, ценность его очевидна, ибо такие произведения не устаревают, они прекрасны во все времена как всякие великие и талантливые творения.

Игра с судьбой

(Спектакль «Пиковая дама» на музыку А. Шнитке и Дж. Россини в Независимой труппе Аллы Сигаловой)

ВЛАДИМИР КОТЫХОВ

В тусклом мертвенном свете в установленной на сцене легкой деревянной конструкции, напоминающей натянутые канаты боксерского ринга, появляются пятеро. Они бьются в этом замкнутом пространстве, мучимые воспоминаниями... Их сценическое существование словно разрывается на части деревянной планкой, и его постоянно нужно собирать, соединять, словно отдельные кусочки жуткой, живой мозаики, в единое целое. А около, за, над ними останется один, который никогда не войдет внутрь, но будет всегда рядом...

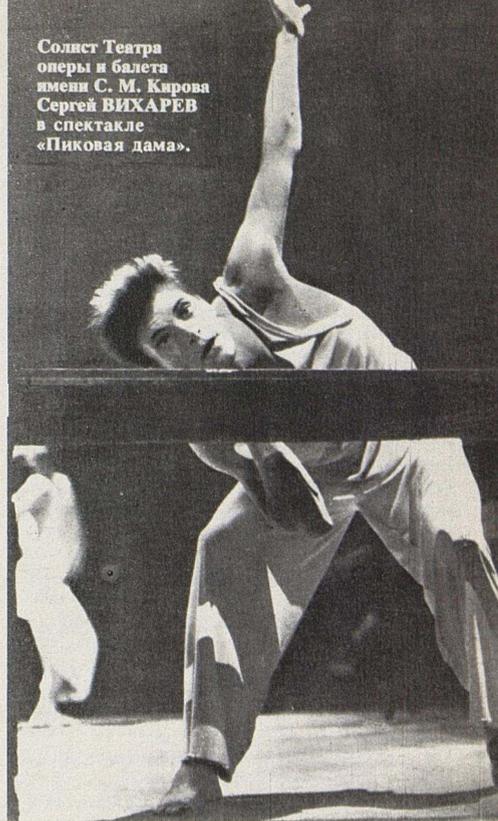
«Пиковая Дама». Очередная (четвертая) премьера «Независимой труппы» Аллы Сигаловой. В основу музыкально-пластико-драматической фантазии положены повесть А. С. Пушкина «Пиковая дама», лекции Зигмунда Фрейда по психоанализу и музыкальный коллаж из произведений А. Шнитке и Дж. Россини. Сама идея постановки принадлежит режиссеру Юрию Борисову, в роли Доктора выступает Олег Борисов, в роли Германна солист Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Сергей Вихарев, в остальных — артисты «Независимой труппы» Аллы Сигаловой — Анна Терехова, Сергей Швыдкий, Николай Добрынин, Андрей Сергиевский. Режиссерское и пластическое решение спектакля осуществлено Аллой Сигаловой.

«Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17 номере, не отвечает ни на какие вопросы, и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!...»

Нас приглашают побывать в том номере, где и разворачивается действие спектакля. Раскручивающегося, как кинолента в сломанном проекторе, — то вперед, то назад, то наскоком, то медленно, медленно, пронзая, как зубная боль. Перед нами проходит жизнь персонажей с печальными лицами. И среди них — трагический треугольник Германн — Пиковая Дама — Лиза.

Анна Терехова — Лиза. Тоненькая, прозрачная, тихая Лиза. Ее движения робки и испуганны. Нелюбимая и лишняя, Лиза разрывается между двумя силами, и в конце концов, не выдержав подобной ситуации, покидает «поле боя», забившись где-то в уголке ринга. Несчастная сумасшедшая, не способная ни помочь, ни влюбить, ни успокоить. Но как она меняется в сцене бала, единственной «цветной» сцене этого сумеречного спектакля. Веселая, резвящаяся, легкомысленная, окруженная двумя такими же утрированно-веселыми кавалерами — А. Сергиевским и Н. Добрыниным. Втроем они самозабвенно танцуют на музыку упоительного Дж. Россини. Дивертисмент, напоминающий розово-кремовый, сладостный до приторности торт, странным образом оказавшийся поданным в грязной, нечистой

Солист Театра оперы и балета имени С. М. Кирова Сергей ВИХАРЕВ в спектакле «Пиковая дама».



столовой зале. И от этого контраста, от столкновения безудержного, сумасшедшего, розового веселья с пронзительной остротой всего зрелища, еще беспомощнее, еще обреченнее воспринимаются персонажи спектакля. Попавшие в плен, в клетку-аквариум-ринг, не могущие сломать деревянную палочку-границу, отделяющую их, беспомощных и больных, от свободы, от тех, кто сбросил в зрительном зале. Очень легко попасть внутрь очерченного палочкой квадрата, и невозможно вырваться за его пределы. Поэтому, дамы и господа, не искушайте Судьбу, как это сделал один из пациентов доктора Фрейда, не стремитесь лицом к лицу столкнуться с Роком, не влюбляйтесь и не гонитесь за Пиковой Дамой.

Сергей Швыдкий — Пиковая Дама обладает сильным драматическим и пластическим темпераментом. В его персонаже соединились мужская злость и старушечьё коварство. Он мучает, обольщает, издевается над Германном, смеясь ему в лицо дьявольским, заукопкойным смехом. Его движения графически законченны и проникнуты внутренним огнем, а в дуэтах с Германном столько страшной печали, отталкивающей страсти, мрачной неудовлетворенности жертвой. Рок-Судьба — Дама творит со своим «возлюбленным» все, что ему захочется. И ему не вырваться из железных объятий, не убежать от Рока. И кружат, кружат, кружат в тусклом пространстве сцены два этих прилипших друг к другу безумца, Пиковая Дама и Германн. Кружат под пристальным наблюдением находящегося здесь же, рядом, Доктора Фрейда, знатока человеческой психики.

Олег Борисов — Доктор демонстрирует нам опыты над своими подопечными с увлеченностью здорового человека и изустствием ненормального. Он, как прессовщик около клетки, от точного пасса которого сидящие там существа начинают жить и работать. В его силах заставить каждого больного пережить весь ужас прошлого и пройти через униже-

Долгий путь к зрителю

(Балет «Низами»
Ф. Амирова на сцене
Азербайджанского
театра оперы и балета
имени М. Ф. Ахундова)

РЕНА ФАРХАДОВА

ния настоящего. Его черная, пластически остро очерченная фигура внушает испуг и оцепенение. Само же чтение О. Борисовым текста — образец мастерства и художественной завершенности. Артист помогает нам вновь восхититься упругостью, красотой, пластичностью пушкинских строк. Кстати, сама постановка возникла и оформилась в «Антрепризе Олега Борисова» и в программке к спектаклю О. Борисов отмечает: «...Поначалу мысль о создании собственной антрепризы оказалась мне чересчур смелой. Однако, открыв «Толковый словарь» В. Даля, я нашел в нем точное определение слову антрепренер: устроитель, хозяин, основатель, владелец зрелищного мероприятия. Не претендуя на роль мецената искусства, я мечтаю только о той свободе, которая позволила мне сыграть еще что-то из несыгранного, участвовать в таком спектакле, который был бы невозможен в традиционном театре...» Можно только восхищаться способностью артиста так рискованно и самозабвенно идти навстречу новому.

Подобную же увлеченность и самоотверженность (а эти качества являются основными у «независимых») продемонстрировал еще один артист, присоединившийся к Алле Сигаловой и ее труппе. Сергей Вихарев — Германн.

«Независимыми» пройден определенный путь постижения и воплощения на сцене драматических и танцевально-пластических идей, очень далеких от того, что именуется классическим балетом. Алла Сигалова в своих танцевально-пластических решениях исходит из природы драматического артиста, от специфики его «проявления» роли. Ведь на сцене драматического театра тело исполнителя живет в пространстве совсем иной жизнью, чем в классическом танце. Здесь нет выворотности и прямой спины, строгих позиций ног и рук, здесь можно ломаться, лежать на полу, то есть быть совершенно свободным в характере проявления своих эмоций, но свободным, конечно, только после того, как партия внутренне прочувствована, пережита в душе... И можно представить, каково было очутиться в подобной постановке классическому танцовщику, выступающему на сцене театра, свято хранящему балетные традиции прошлого и ревностно пестующего свою балетную поросль. Танцовщику, которому впервые пришлось не только столкнуться с непривычным пластико-танцевальным бытием, но и стать драматическим артистом в прямом смысле, обрести голос, заговорить. Причем, он сам, на свой страх и риск добивался этой роли и участия в спектакле Сигаловой. И через трудное преодоление себя он создал нервный, впечатляющий, цельный образ, нигде, ни на мгновение не входя в противоречие с эстетическими устремлениями «Независимой труппы».

Глядя на Сергея Вихарева в «Пиковой даме», невольно вспоминалось первое знакомство с ним, как артистом. Это было на Пятом международном конкурсе артистов балета в Москве в 1985 году. Молодой конкурсант исполнял Мазурку из «Шопенианы», вариации из «Сильфиды», «Щелкунчика», «Коппелии», а также предложил на суд зрителей драматический монолог «Сердце Петрушки» на музыку С. Рахманинова (хореография И. Бельского). Не могу сказать, чтобы на меня те его выступления произвели какое-то особенное впечатление, нет, этого не было. Хотя специалисты и отмечали редкую лиричность танцовщика, мне

С. Вихарев показался излишне сдержанным, а в «Сердце Петрушки», к сожалению, чувствовалось, что предложенная танцовщику хореография не близка ему, не волнует его. Будущее Вихарева в труппе Кировского, казалось, было предопределено. И поначалу действительно никаких неожиданностей в его судьбе не случилось. Были успех, признание, любовь публики, но жила в душе артиста неудовлетворенность тем репертуаром, который предлагала ему знаменитая труппа, и жгучее желание пробовать, искать, творить. У Аллы Сигаловой и ее единомышленников он нашел то, к чему стремился. А она и ее коллектив получили в его лице преданнейшего и самоотверженного единомышленника.

В «Пиковой даме» С. Вихарев создает образ страшный, трогательный и смешной одновременно. У него ломкие, угловатые движения. Он — как маленький затравленный зверек, с воспаленными глазами и мучительно, до боли, до судорог дрожащими руками. Но в какой-то момент в его разорванном мятущемся танце, словно вдруг в луче света, мы видим вытянутую ногу С. Вихарева с фантастическим по красоте подъемом, и это мгновение замирает в памяти, словно воспоминание о строгой линейности классического танца, о разрушенной духовной гармонии личности. А затем вновь — разрыв, разбросанность, рассыпание. Маленький человек один на один с Судьбой. Он сворачивается клубочком, держится, как тряпичная кукла в руках невидимого хозяина, глотает воздух, словно задыхаясь в пространстве мертвого квадрата ринга. Ему хотелось власти, славы, независимости, богатства, любви, но Судьба подарила ему... сумасшедший дом.

С. Вихарев демонстрирует в спектакле не только свой танцевальный дар, но и замечательные актерские данные. Поражает его мастерское обращение с текстом, звучащим у него резко, испуганно, с горячечным взвинченным внутренним темпераментом, но, несмотря на всю безоглядность сценического существования, С. Вихарев на всем протяжении спектакля сохраняет власть над собой и ролью.

«Пиковая дама» стала третьей постановкой, осуществленной Аллой Сигаловой. Третьей и, думается, наиболее выстроенной, четкой, законченной. Вообще ее спектакли отличает изначальная сценарная и режиссерская сконструированность. В них есть стержень, на который наращивается живое сценическое действие. И при этом им свойствен и особый пламенный, мятежный порыв. Ее танцевально-пластико-драматические построения не только логичны и графически выстроены, они кажутся осязимо близкими, в них бьется, пульсирует энергия, они духовно прочувствованны. И находятся в сценической гармонии с музыкой. В «Пиковой даме» Сигалова общается с музыкой А. Шнитке и интерпретирует ее остро и ярко. Ее режиссура-хореография опирается и исходит в данной работе даже более из музыки, чем из текста литературной композиции. Наверное, потому что ей именно современные интонации и тона ближе всего — резкие, болезненно нервные, шокирующие, ироничные, надрывные. Алла Сигалова пугающе откровенна и безрассудно смела в своих постановках, но при этом их отличают безукоризненный вкус и красота. Ее первая работа называлась «Игра в прятки с одиночеством», ее третий спектакль — «Пиковая дама» — врывается уже в иные миры, здесь играют с Судьбой.

Каждое новое произведение — это волнения и тревоги, напряженный труд, споры и противоречия, размышления и раздумья... У балета же «Низами» судьба оказалась не просто трудной, его путь к огням рампы можно назвать мучительным, с трагической предысторией. Поначалу произведение создавалось композитором Ф. Амировым в тесном контакте с балетмейстером Н. Назировой, художником Т. Нариманбековым. Когда уже был завершен клавиш (вернее, четырехручное изложение для двух фортепиано), стало складываться хореографическое решение спектакля, были выполнены эскизы декораций, работу парализовала скоростная смерть композитора. Оправившись от страшного шока, постановщики решили продолжать подготовку спектакля. Его инструментовку взялся завершить композитор Муса Мирзоев, хорошо знавший творчество Фикрета Амирова, чувствовавший стиль, дух его музыки. Но балет ждало новое потрясение — из Баку уезжает его хореограф Н. Назирова. И снова постановка — начались трудные поиски нового балетмейстера: не так-то легко вторгнуться в чужую работу, найти оригинальное решение, приблизить спектакль к своему мироощущению, своей эстетике. И надо отдать должное опытному мастеру — В. Бударину, проявившему большое мужество, профессиональную ответственность, художественный такт в работе над балетом.

Что привлекало театр к теме Низами? Прежде всего сама личность поэта — яркая, сильная, утверждающая право на свободу, право на самовыражение. Художественные творения великого поэта-мыслителя, гуманиста XII века Низами Гянджеви, исполненные глубоких мыслей и философских рассуждений, привлекающие значительностью этических идей, вот уже восемь с половиной веков поражают, волнуют мир, не перестают питать вдохновение деятелей искусства разных народов. Каждый берет у Низами те идеи и образы, что близки ему. И каждый по-своему постигает мир поэта. Идеи Низами неотделимы от его жизни и во многом определили его личную судьбу. На эту неразрывную связь указывал он сам: «Если ты хочешь узреть меня, взгляни на мое произведение. Ищи сердцевину моей души, ее суть, мозг в моем творчестве».

Вспоминается диалог известного советского музыковеда В. Виноградова с



Л. ПОЛАДХАНОВА
(Муза Поэта)
и Г. ПОЛАДХАНОВ
(Поэт).

Ф. Амировым в период работы композитора над балетом «Низами». На вопрос Виноградова, чем Низами привлек Амирова, композитор отвечал: «Всем. Красотой поэзии, значительностью ее содержания, рельефностью образов, высокими морально-этическими идеями, столкновениями страстей, а самое главное — драматическим, а порой и трагическим накалом.. Наш балет — это обобщенный, многогранный образ самого Низами и его героев...»

В программе театра читаем: «Балет задуман и воплощен на сцене, как хореографический триптих, в котором нет достоверных фактологических данных, но нашли свое отражение три главные линии биографии великого поэта: Поэт и Власть, Поэт и Любовь, Поэт и Лирика». И действительно, здесь нет последовательно разворачивающегося сюжета. Реальное сплетается с нереальным, видения, наплывы, воспоминания, сменяя друг друга, сливаются в символы... Оживают герои Низами...

Музыка балета воспринимается как большое симфоническое полотно, где контрастные образы, сменяя друг друга, дополняя, сталкиваясь, создают многоцветную фреску. Говоря о симфоничности музыки, вспоминаются слова самого композитора: «...Симфонизм сочетается с большой мугамностью. Мугам здесь используется не только как лад, но прежде всего как определенное эмоциональное состояние и как источник определенных мелодических образований, интонационных ходов...» Следует отметить, что древнее искусство мугамата, национальные традиции необычайно органичны для композиторского мышле-

Сцена из балета «Низами».

Фото Д. Куликова



ния Амирова. Вспомним, к примеру, его симфонические мугамы «Шур», «Кюрд-Овшары», «Гюлистан баяти-шираз», балеты «Сказание о Насими», «Тысяча и одна ночь»... Отсюда и непрерывность интонационного развертывания, и конфликтность образных сфер, и умение нагнетать эмоциональное состояние... В партитуре «Низами» задушевность, искренность высказывания особенно проявляются в лирических сценах — дуэтах-адажио. Интонациями и ритмами народных песен и танцев пронизаны танцы девушек (поэтично звучит народная мелодия «Вокзалы» в сцене иллюзорной свадьбы), резкие ритмы, жесткая морозность музыки создают зловещие образы Правителя, стражников, острохарактерна жанровая картинка-танец купца со служанками... Есть нечто волнующее, проникновенное в выразительной мелодии женского голоса, женского хора, усиливающей эмоциональное воздействие музыки и несущей драматургическую нагрузку в раскрытии философской, лирической линии произведения. В партитуру балета «вкраплены» темы и интонации из ранее написанной симфонии «Низами» (это выразительный, величественный лейтмотив Низами, фрагмент изящного скерцо). Прием введения в партитуру балета женского голоса, как, впрочем, и перенесение уже знакомых, «облюбованных» ритмо-интонационных пластов из ранее написанных сочинений, не нов для композитора. Это скорее своеобразный творческий метод, что не может не вызывать определенных музыкальных ассоциаций.

Применяемые балетмейстером средства построения пластической ткани разнообразны. Здесь органично сплавлены традиции классической хореографии, мотивы национального танцевального фольклора, находки современной пластики. В спектакле немало оригинально, с выдумкой решенных сцен, интересных, выразительных танцевальных рисунков. Включившись в работу, первое, что сделал балетмейстер, пересмотрел сценарий балета, убрал повторы, добился большей динамики в хореографической драматургии, дал крупное символическое толкование ряду образов, например, образу Девушки (в программе она названа Музой). Изменилась хореографическая трактовка портрета самого героя. Мы видим в спектакле двух Низами, партии которых исполняются разными артистами. Мудрого поэта — убеленного сединами старца, познавшего боль утрат, муки и радости творчества, от лица которого как бы ведется повествование. И юного Низами, образ которого словно возникает в памяти героя, с его помощью как бы «оживают» отдельные эпизоды из жизни Поэта.

Правитель, в отличие от первоначального замысла, стал танцующим персонажем. Широко используя классические балетные формы — адажио, вариации, сольные и ансамблевые танцы, балетмейстер строит танцевальные сцены по принципу контрастного сопоставления (что особенно рельефно проявляется в первом действии). Сталкиваются две чуждых стихии — созидательная и бесчеловечно разрушительная.

Первая воплощается в дуэтах-адажио, каждый из которых несет свою драматургическую функцию. Эти пласты-оазисы сменяются сценами во дворце, грубым вторжением в их лирическую ткань фигур Правителя и представителей его окружения. Пять адажио у Юноши и Девушки (Музы). Первые два небольших дуэта-на-

плыва — нежно-печальные воспоминания. Они целомудренны, поэтичны, без резких поддержек, партнеры едва касаются друг друга. Кульминацией является большой, развернутый диалог Юноши и Девушки, перетекающий в поэтический танец девушки со светильниками. Под «обволакивающую» музыку возникают певучие движения. Танцевальный рисунок, становясь все более экспрессивным (смелые поддержки, партерная пластика), передает охвативший молодых восторг — восторг любви и поэтического вдохновения. Щемящая боль утраты, отчаяние — в четвертом дуэте Юноши и растерзанной, бездыханной Девушки (Музы). Пятое адажио — в финале спектакля — воспевание, вознесение Музы, гимн созидательному духу. Есть еще одно адажио — Лейли и Меджнун из второго действия, состоящее из нескольких разделов, каждый из которых раскрывает новую ступень эмоционального состояния героев. Привлекательны грациозные танцы девушек, с выдумкой поставлены «танцы-соблазны» (почти, драгоценности, женщины). Менее оригинальны, с налетом устоявшихся штампов подчеркнута утрированные, «зловещие» танцы стражников, «темного» окружения Правителя. Сюита из второго действия — своеобразный «парад» героев поэм Низами. Каждый фрагмент предваряется спускающейся из верхних кулис живописной миниатюрой (замысел балетмейстера). В одних фрагментах подчеркивается какая-то определенная идея поэмы, в других — раскрывается наиболее характерный эпизод. В «Лейли и Меджнун» — безмерная, трагическая любовь (дуэт-адажио), в «Семи красавицах» — в групповом танце — встреча Бахрамшаха с красавицами, в «Искендернаме», в тяжеловесном, приземленном танце воинов с золотым сундуком, олицетворяющим несметные богатства, — попытка «рассказать» о сокровищательной силе войн, ненасытности, алчности завоевателей.



В следующей части сюиты — одна из новелл «Сокровищницы тайн» — юмористическая картинка, изображающая незадачливого купца и хитроумных служанок. После каждой «ожившей» поэмы Правитель все больше задумывается и словно прозревает. Поняв, что не в его силах противостоять могучему творческому духу, он кладет к ногам Поэта свою корону. Так разрешается конфликт: Поэт и власть. Балет завершается апофеозом — прославлением Лиры поэта, Духа созидания.

Гармонично вписываются в спектакль и усиливают его колористическое звучание декорации и костюмы (художники Т. Нариманбеков и Т. Таиров). В сценеграфии переданы элементы символических образов, эмблем звездного неба,

космического пространства, восточной атрибутики. Однако, думается, есть определенная толика трафаретности, излишняя плакатность в свисающем на всю сцену огромном портрете Низами в начале и конце спектакля.

В четком, слаженном звучании оркестра, в чисто «амировских» эмоциональных нарастаниях чувствуется рука музыкального руководителя и дирижера К. Аливердибекова, бережно, с любовью поработавшего над партитурой. Добрым словом хочется отметить труд М. Мирзоева, благодаря которому балет смог увидеть свет рампы. Свою лепту в музыкальную интерпретацию внесли певицы В. Пашаева, Г. Абдуллаева, Н. Головная, Н. и Ф. Ибрагимовы, а также хор под управлением Б. Векиловой.

Начиная разговор об исполнителях, хочется сказать словами постановщика В. Бударина — и солисты, и труппа (сейчас заметно поредевшая — всего около тридцати человек, кстати, этой болезнью охвачены многие труппы страны) обладают профессиональной культурой, подлинным артистизмом, завидным трудолюбием. Указания балетмейстера ловились с ходу, с полуслова, атмосфера была удивительно творческая, благодатная. Большую психологическую и пластическую нагрузку несут исполнители главных партий — Г. Поладханов (Юноша), Л. Поладханова (Девушка, Муза поэта). Обладая крепкой техникой, высоким прыжком, полетностью, Г. Поладханов создал многогранный образ — это и нежный, и страстный Возлюбленный, и глубоко страдающий от несправедливости и унижений Поэт, и гордый своими творениями Мастер. Также многогранно проявила себя Л. Поладханова, создав возвышенный, поэтический образ Г. Уткин в «хищных», агрессивных движениях в роли грозного, деспотичного Правителя убедительно показывает его внутреннее перерождение. Немало и других исполнительских удач. Назовем Т. Тагиеву и В. Гусева (Лейли и Меджнун), Т. Заманову, С. Султанову, Е. Череватову, А. Мусаеву, В. Кульдерманову, И. Овечко, Т. Сухорукову и А. Максимова (семь красавиц и Бахрамшах), С. Рахматулина (Искендер), И. Джорджевич, Е. Агладзе, И. Зейналову (купец и служанки). В статичной, пантомимной роли пожилого Низами Р. Арифалин подчеркивает мудрость, гуманность своего героя.

...Семь лет нет с нами Фикрета Амирова. Премьера его лебединой песни — балет «Низами», наконец, состоялась. И это принесло истинную радость всем, кому дорога музыка композитора, уходящая глубокими корнями в народные истоки, отмеченная ярким самобытным талантом.



Эскизы костюмов Т. Таирова к балету «Низами».

Последний дар русской культуры

(Балет «Раймонда»
А. Глазунова
в Литовском театре оперы и балета)

ГАЛИНА ИНОЗЕМЦЕВА

Сейчас, когда между Россией и Литвой возникла и все больше расширяется и углубляется трещина межгосударственной границы, когда рвутся десятилетиями складывавшиеся творческие взаимосвязи и культурные традиции, такое представить себе, наверное, трудно. И тем не менее, это было, было... Вильнюс начала лета прошлого года. Под занавес сезона балетная труппа оперного театра показала свою новую работу — постановку балета «Раймонда». Мне довелось быть на обеих премьерах, и я с волнением наблюдала, как по окончании представления и в первый, и в последний день весь зрительный зал, аплодируя, поднимался со своих мест и стоя приветствовал авторов и участников спектакля, как создателям этого русского чуда — ленинградским хореографам Нине Михайловне Стуколкиной и Алексею Леонидовичу Андрееву люди охотками несли цветы, и надо было видеть при этом их просветленные лица. Убеджена, русские мастера оказались достойными такой благодарности: три месяца напряженной —

изо дня в день — работы, двести с лишним репетиций... Стуколкина и Андреев не просто осуществляли очередную постановку — они старались отдать своим молодым коллегам весь свой опыт, заразить их столь же пылкой и беззаветной любовью к русскому балету, какая уже много лет согревает их собственные сердца, поделиться с ними своими уникальными знаниями. Поистине они преподнесли вильнюсским зрителям бесценный дар русской хореографической культуры, который, как мы видим сейчас, оказался последним. Сознать это невыносимо больно — налаживавшиеся в течение десятилетий усилиями многих и многих бескорыстных энтузиастов контакты разорваны в одночасье.

Итак, «Раймонда». Когда-то Б. Асафьев, размышляя об особенностях творчества ее автора — признанного композитора-симфониста, писал, что не менее близка ему и другая сфера — «музыкальная

Йоланта ВАЛЕЙКАЙТЕ (Раймонда)
и Пятрас СКИРМАНТАС (Жан де Бриен)
в спектакле «Раймонда».

Фото В. Гулевича



хореография». «В танцевальной ритмике, в ее жизненном нерве, — указывал Борис Владимирович, — композитор находится... то, что вызывает в нем работу неисчерпаемо богатого воображения». А Н. Римский-Корсаков, поздравляя «дражайшее маэстро» — Александра Константиновича Глазунова с днем рождения, в своем шуточном послании отмечал вполне серьезно: «...Что было бы, если бы не было маэстро? Не было бы ни «Раймонды», ни симфоний и много другого не было бы...» Наверное, то же восхищение перед завораживающей стихией глазуновского мелодизма ощущал и Мариус Иванович Петипа, поскольку это творение замечательного композитора подарило ему в конце жизни фантастический взлет вдохновения.

Сотворенное гением двух художников сочинение сейчас, спустя почти сто лет со дня своего рождения, продолжает волновать тех, кто соприкасался с этим лицом вечной красоты «в образах живых видений» (Б. Асафьев). Для Н. Стуколкиной и А. Андреева «Раймонда» — неотъемлемая часть их жизни, их творчества, их актерской биографии. Они знают ее досконально, поскольку, будучи солистами Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, много лет выступали в этом спектакле. В частности, Нина Михайловна танцевала в трех постановках балета, шедших на Кировской сцене, — М. Петипа, В. Вайнонена, К. Сергеева. Дважды мастера обращались к «Раймонде» и как хореографы, создав свои сценические версии на минской и одесской сценах. Вильнюсский спектакль — их третья редакция знаменитого балета. И как всегда — первая, поскольку встреча спектакля и его постановочных с новой труппой — всегда дебют.

«Возрождая «Раймонду» на вильнюсской сцене, мы стремились тщательно восстановить сохранившиеся до наших дней композиции Петипа», — написали Н. Стуколкина и А. Андреев в обращении к зрителю (не знаю, удалось ли выпустить театр этот буклет к «Раймонде?»). И стремились, восстанавливая сочинение, предельно точно сохранить подлинники Мариуса Петипа — не только его пластические тексты, но и их смысл, логику его хореографического мышления, образное видение воплощаемых характеров. Последнее, как думается, стало ведущим принципом всей их работы. Взять, к примеру, первую вариацию Раймонды. Какова должна быть ее тональность, ее эмоциональный подтекст? М. Петипа в своем «плане-заказе» для Глазунова написал: «Раймонда вбегает, сияя от счастья». Эта ремарка Петипа помогла Стуколкиной и Андрееву точно настроить эмоциональную тональность первого появления Раймонды: в вильнюсском спектакле юная девушка, вся словно озаренная солнцем, вбегает в парадный зал, и его низкие мрачные своды как бы обретают высоту, свет, воздух. И в следующей затем «выходной арии» героини, напоенной лучезарной радостью, постановщики намекают экспозицию живого человеческого характера, который затем тщательно прорисовывают в различных сценических эпизодах — сольных и массовых. Вариации, дуэты, большие и малые ансамбли, массовые кордебалетные сцены — казалось бы, «сюитный» принцип музыкально-хореографического построения произведения не предполагает показ целостной картины внутренней жизни героини, динамики ее духовного становления. Но, как уже неоднократно свидетельствова-

ла практика балетного искусства, хореографические концепции Петипа, наоборот, требуют и разнообразия психологических подтекстов, и богатства эмоциональных оттенков и штрихов, и смену настроений. Посмотрите, например, снова на первое действие вильнюсской «Раймонды», где Стуколкина и Андреев, используя средства хореографической образности, предлагают нам поистине симфонию душевных состояний героини — от полудетской безмятежности, незамутненности восприятий происходящего через лирико-романтические грезы пробуждающейся любви к Жану де Бриену, через мечты о счастье к самым драматическим предчувствиям надвигающейся беды... Сотворенные великим маэстро номера балетмейстеры тонко и тактично объединяют в драматургически целостное действие, используя в качестве связующих «мотивов» акценты на отдельных позы, комбинации движений, па. Найденный прием позволил Стуколкиной и Андрееву выстроить единую сквозную линию характера Раймонды. Портрет дополняет ее окружение — ведь она множеством нитей связана с другими персонажами балета. Раскрывая эти связи, надевая других действующих лиц индивидуальными чертами, хореографы помогают нам, тем самым, открыть что-то новое для себя и в характере Раймонды. Возьмем в качестве примера все тот же ее первый выход. Постановщики, следуя традициям Петипа, готовят его исподволь, ненавязчиво: пробежки и проходы подруг героини, рыцарей, трубадуров, служанок создают картину праздничной суеты, волнений ожидания приезда знатных гостей. Перед нашими глазами воссоздается образ среды, в которой существует Раймонда, мы, таким образом, можем ощутить эмоциональную атмосферу, которой она «дышит», начинаем представлять себе, как она жила до встречи с Жаном де Бриеном... И танец вбежавшей в зал героини естественно «вписывается» в данную сцену.

Хореографическая режиссура Стуколкиной и Андреева отнюдь не разрушает стилистику композиций Петипа. Наоборот, сочиненные ими пластические мизансцены и танцевальные фрагменты «подводят» нас к наиболее полному восприятию уникальной красоты жемчужин великого мастера, помогают и исполнителям, и нам, зрителям, постичь глубину и многозначность его замыслов. И еще одно качество хореографической режиссуры ленинградских мастеров хотелось бы подчеркнуть особо — их ориентацию на выявление психологических подтекстов: любовью жест, поза, нюанс в мизансцене должен иметь внутренний импульс.

Вильнюсские исполнители, как показали увиденные мною премьеры, отнеслись к замыслам постановщиков с пониманием. «Мы дружно поработали», — такую оценку сотрудничеству с труппой, возглавляемой Элегиусом Букайтисом, кстати, учеником Нины Михайловны Стуколкиной в Ленинградской школе, дал Алексей Леонидович Андреев. Результаты этой работы и принесли спектаклю тот успех, о котором говорилось вначале.

Партию Раймонды исполняли Иоланта Валейкайте и Вильтис Алгутите. Каждая «прочитывает» роль по-своему. Опытная балерина И. Валейкайте «лепит» характер значительный, целостный, самоотверженный — она полюбила на всю жизнь

и ничто не может поколебать ее чувства к Жану де Бриену. Героиня В. Алгутите такая же юная, как и сама артистка. И ее Раймонда — почти девочка, она обретает силы и душевную стойкость, оставляя свое право на счастье, защищаясь от домогательств Абдерахмана. Обе артистки очень внимательны к музыке, к стилю предлагаемого им пластического материала.

Роль Жана де Бриена также поручена танцовщикам разных поколений — известному Пятрасу Скирмантасу и начинающему Альгирдасу Станкявичюсу. У обоих — отличные внешние данные, красивая, благородная манера танца, они — хорошие чуткие партнеры. И тем не менее, хотелось бы пожелать их Жану де Бриену большей живости чувств.

Витаутас Куджма предлагает нам своеобразную трактовку образа Абдерахмана, который видится артисту не злодеем и совратителем, но трагической личностью. Он искренне любит Раймонду, восхищается ее красотой, но человек иной культуры, иных нравственных понятий проявляет свою любовь и восхищение сообразно именно своим понятиям о чести и нравственности. И в этом — его драма. Похоже, традиция новой трактовки этого образа, начатая Ю. Григоровичем в его версии «Раймонды» в Большом театре СССР, начинает обретать последователей.

Спектакль хорошо отрепетирован: массовые сцены и ансамбль исполняются слаженно, музыкально. Особо хочется отметить участников испано-мавританской сюиты. Сейчас в театрах редко встречается столь заинтересованное, темпераментное, стилистически точное исполнение характерных танцев. Литовские артисты сделали хороший подарок Нине Михайловне Стуколкиной — выдающейся характерной танцовщице своего времени.

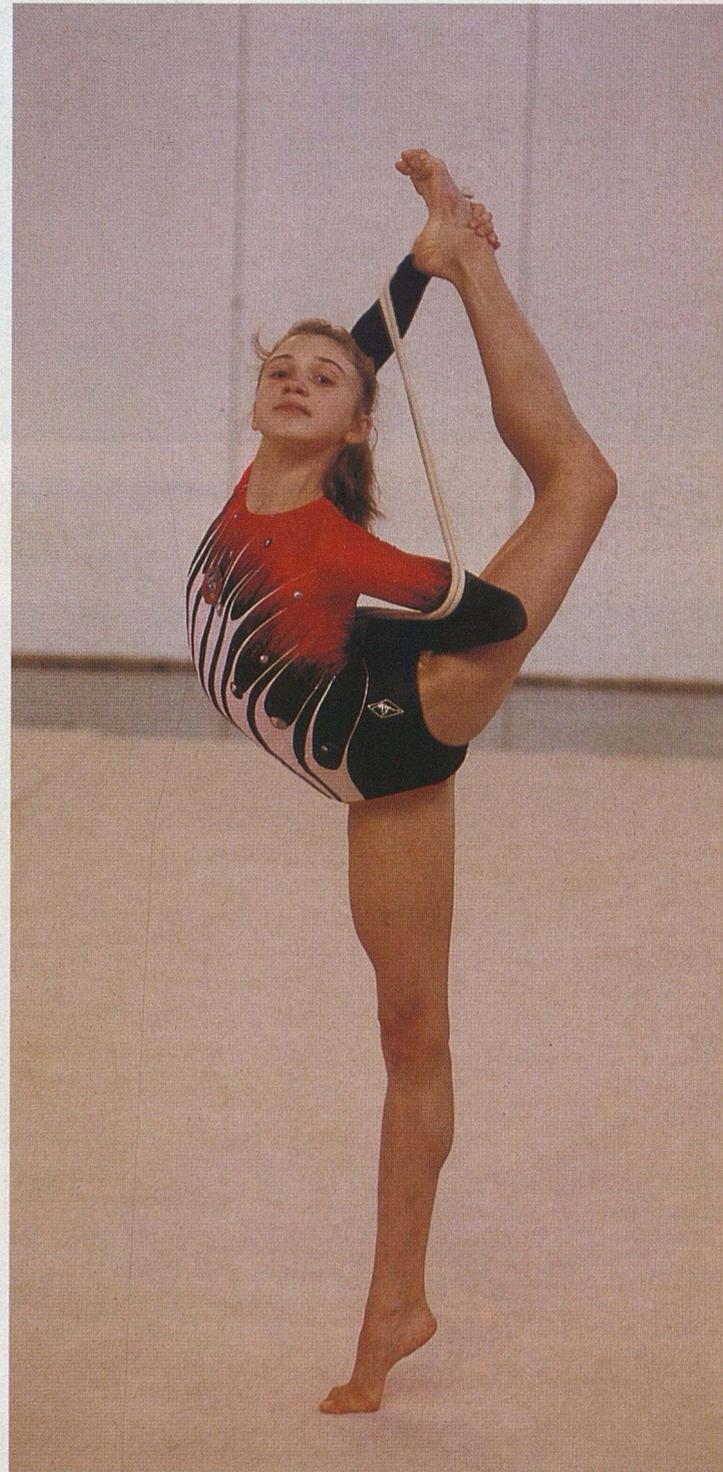
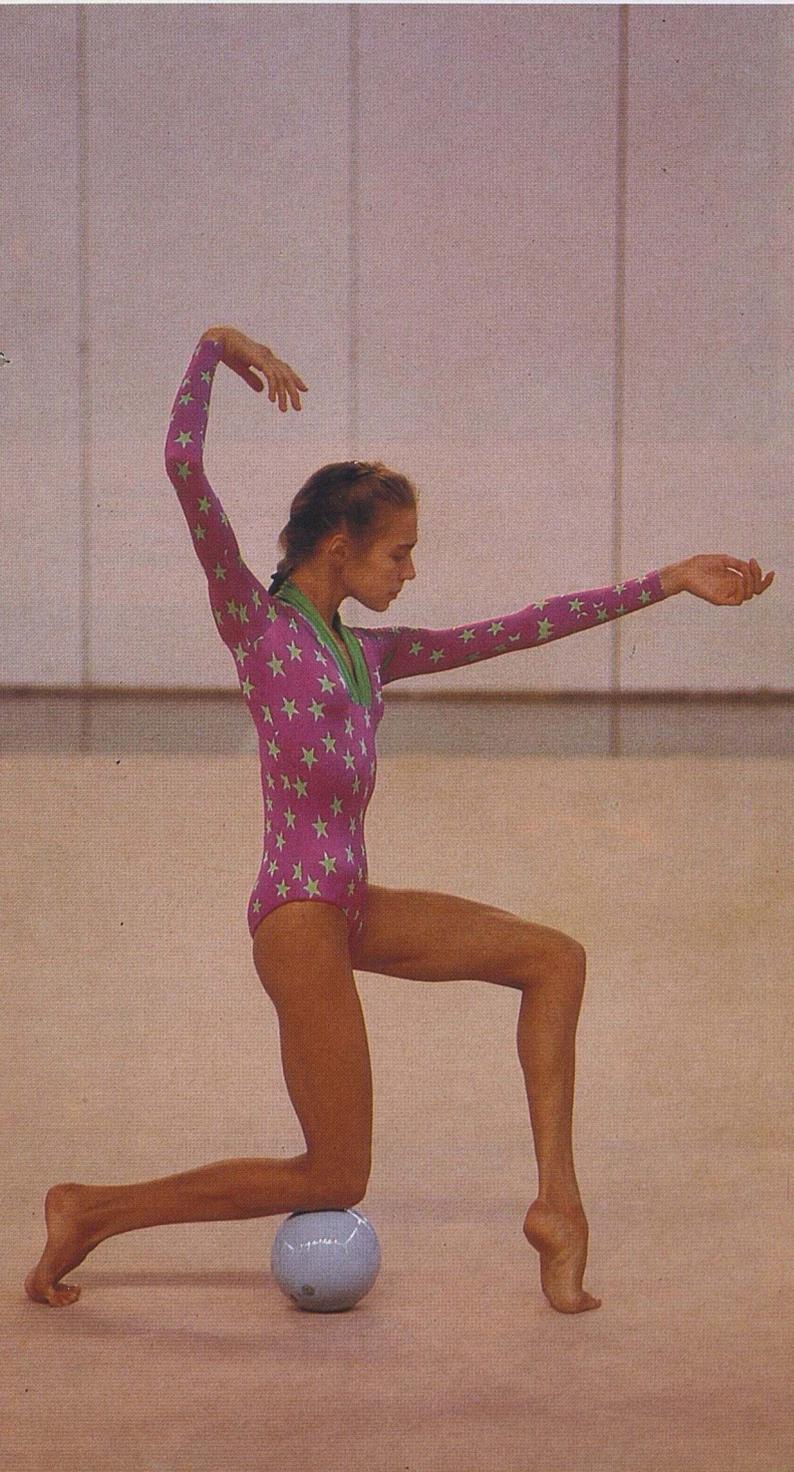
Свою лепту в успех спектакля внес и оркестр театра, руководимый Алвидасом Шульчисом. Художественное оформление балета «Раймонда» создано Хенрикусом Ципарисом. Он хорошо переработал в своих декорациях стиль средневековых замков, но желание буквально следовать каменной летописи эпохи, которая еще сохранилась в городе, думается, несколько увело его в сторону от постижения музыки А. Глазунова, который, как можно предполагать, видел на сцене больше света, простора, больше воздуха.

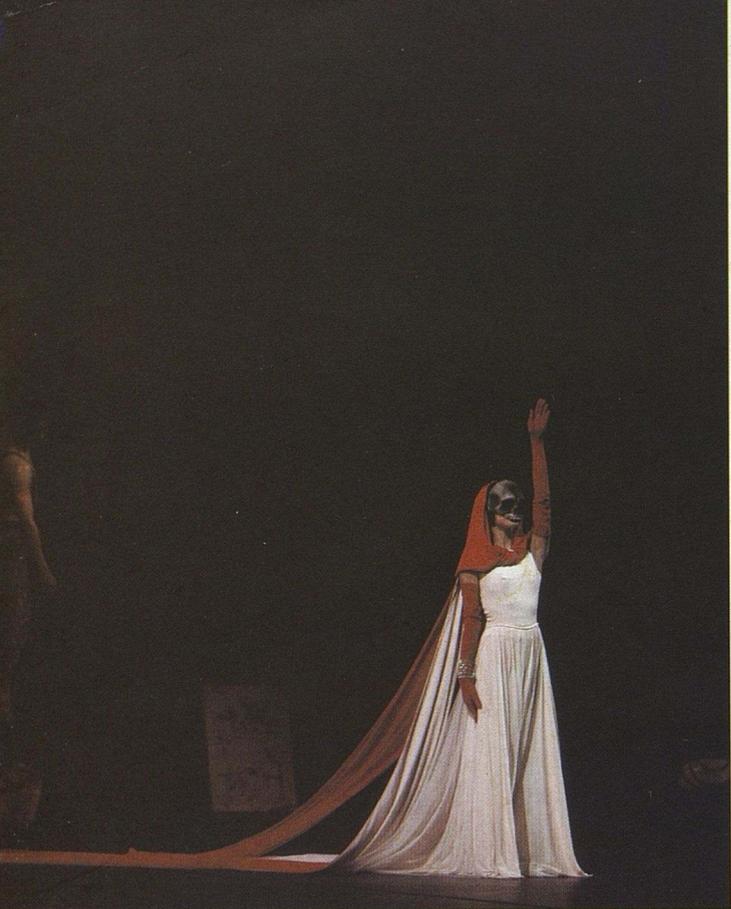
Я назвала статью «Последний дар русской культуры». Жаль, что этот печальный прогноз начинает сбываться: премьера «Раймонды» в очередной раз показала, насколько плодотворны были братские связи двух культур. Повторяю — братские.

На соревнованиях по художественной гимнастике

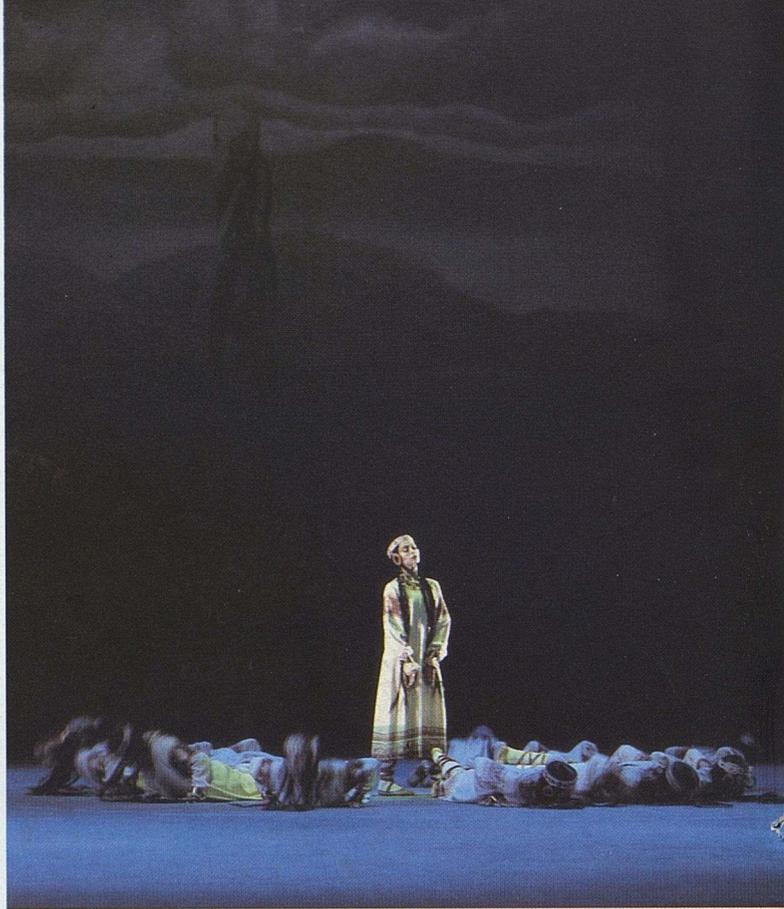
Воспитанницы Галины КРЫЛЕНКО обладательницы приза журнала «Советский балет» и производственного объединения «Танец» — Елена ШАМАТУЛЬСКАЯ и Лариса ЛУКЬЯНЕНКО

Фото А. Черных





Мари-Клод Пьетрагалла
в спектакле «Юноша и смерть».



Франсуаз ЛЕГРЕ
в спектакле «Весна священная».

Балетная труппа Парижской оперы в Москве.

Фоторепортаж Д. Куликова

Сцена из балета «Сон в летнюю ночь».





Гилен ФАЛЛУ и Эрик КИЙЕРЕ в па де де на музыку Чайковского.

Аньес ЛЕТЕСТЮ и Жозе МАРТИНЕЗ в Большом классическом па де де на музыку Д. Обера.



Па де де из балета «Корсар» исполняют Натали ОБЭН и Никола ЛЕ РИШ.

Изабель ЧЬЯРАВОЛА и Эрик КИЙЕРЕ танцуют па де де из балета «Спящая красавица».



«Лебединое озеро»: новые имена на афише.



Галина СТЕПАНЕНКО.

Фото Д. Куликова



Надежда ГРАЧЕВА

Фото Л. Педенчук



«Лебединое озеро»: новые имена на афише

Начало нового сезона в Большом театре выглядело своеобразным фестивалем в честь балета «Лебединое озеро» — почти подряд на знаменитой сцене прошли четыре спектакля. И в каждом — своя Королева лебедей, своя Одиллия. Прославленные звезды Нина Ананишвили и Людмила Семеняка вновь продемонстрировали свое блистательное мастерство, еще раз доказав и себе, и своим зрителям, что музыка бессмертного шедевра П. Чайковского в хореографической интерпретации Ю. Григоровича по-прежнему — источник вдохновенных прочтений,

Солистка московского театра
«Русский балет»
Яна КАЗАНЦЕВА
в спектакле
«Лебединое озеро».

Фото Л. Педенчук

импульс к поискам новых психологических нюансов и штрихов... Рядом с ними москвичи увидели и новых исполнительниц центральной партии «Лебединого озера» — молодых солисток труппы Надежду Грачеву и Галину Степаненко. Обе артистки в разные годы прошлого десятилетия закончили Московское хореографическое училище по классу С. Головкиной. Теперь они, работая с выдающимися мастерами Г. Улановой и М. Семеновой, обретают ведущее положение в театре и их выступления в «Лебедином озере» — серьезная заявка на право исполнять балеринские партии в его репертуаре. Артистки, казалось бы, принадлежащие к одному поколению исполнителей, тем не менее предлагают нам каждая свое понимание образа, свою — очень индивидуальную — манеру пластической лепки портрета героини Чайковского.

Грачеву в партии Одиллии в тот осенний вечер довелось увидеть впервые. Конечно, роль только-только родилась и еще будет расти и совершенствоваться, но уже и сегодня можно ощутить тот драматургический подтекст, что несет образ, создан-

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

День в день

Выпускные спектакли Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой всегда являются всеобщим праздником города, каким-то особенно радостным, красивым, светлым. Неповторимое очарование белых ночей, море цветов, ажиотаж у театра, поиски лишних билетов, переполненный бирюзовый зал Кировского театра, масса гостей из разных стран мира, приподнятое настроение зрителей, волнение педагогов и родственников выпускников, обширная разнообразная перенасыщенная и интересная концертная программа, юные сияющие лица артистов, гром аплодисментов — все это и создает тот праздник, который присущ такому балетному городу, как Санкт-Петербург, такова его традиция.

В минувшем году этот праздник был особенно торжественным — училищу присвоено почетное звание Академии русского балета. Таковым оно почиталось всегда, во всем балетном мире, но теперь это название узакон-



нено. Да, эта школа на улице Зодчего Росси воистину подлинная Академия. Но и в этой Академии есть такие выдающиеся педагоги, которые занимают совершенно особое место, которые не могут быть поставлены в один ряд даже с самыми лучшими учителями. Они рождаются раз в столет — таким педагогом была А. Ваганова, а теперь является ее любимая ученица и преемница Наталия Михайловна Дудинская.

Наталия Михайловна представляла свой двенадцатый выпуск, сделав праздничное торжество воистину триумфальным, событием. Из четырех выпускных спектаклей, данных Академией, последний, состоявшийся 22 июня, достиг апогея триумфа. Этот день был знаменателен для всех, кому дорого и близко искусство балета, ибо в этот день, шестьдесят лет тому назад, 22 июня 1931 года, на сцену Кировского театра вышла выпускница хореографического училища, гордость Агриппины Яковлевны Вагановой — Наталия Дудинская, затмившая всех своих сверстниц, ошеломившая. Цветы всегда окружают Н. М. ДУДИНСКУЮ, где бы она ни появлялась — на сцене, в зрительном зале, на улице...

Фото В. Барановского

«В мире нет фиксированной точки»

ний Грачевой. Заколдованная, плененная красота — так воспринимается портрет Одетты, выпысанный артисткой. Плененная, но не сломленная. Об этом — ее диалог с Принцем (А. Ветров). Здесь нет ни мольбы, ни просьбы, ни жалобы — печальное достоинство королевы сквозит во всем облике героини. Но строгие, академические чистые линии танца Одетты Грачевой «не складываются» в гармонически завершенный рисунок, препятствует тому ломкая, нервная пластика рук, каждое движение которых — как глубокий, исполненный внутренней боли вздох, идущий из глубин раненой души.

Портрет двойника Одиллии у Грачевой — пока, думается, в стадии становления, хотя контуры его уже достаточно четко определились — ее Черный лебедь источает завораживающую силу колдовских чар, в стихии которых Принц, теряя память, предает свою любовь...

Галина Степаненко эскиз своей будущей концепции образа Одетты-Одиллии продемонстрировала на последнем Московском международном балетном конкурсе. Тогда она, выступая в «черном» па де де, попыталась показать

нам душу холодную и безжалостную. В спектакле Большого театра контурный набросок обрел объем, разноцветье красок, внутренний эмоциональный стержень. Артистка ищет собственный, оригинальный ракурс в показе духовного мира своей героини, ее переживаний, выявления импульсов ее поступков... Великолепная техника балерины помогает ей широко и органично использовать в своих поисках ее возможности, по-своему интерпретируя и обогащая танцевальную лексику партии. Ее элементарно пластически интонируются у Степаненко по-своему, соответственно собственному видению возможностей классического танца. Именно в нем, в его линиях, позах, в его отдельных па ищет Степаненко краски для портрета своей героини. Загадочная, непостижимая Одетта, это таинственное видение, словно возникающее из ночного тумана и затем снова растворяющееся в нем, ослепляющая холодным блеском «своего танца Одиллии» — таковы героини Г. Степаненко, образы которых несут на себе отблеск ее актерской индивидуальности.

К знакомству, состоявшемуся на сцене Большого театра, до-

бавилось еще одно — в помещении Московского художественного театра имени Горького на Тверском бульваре, где в начале осени выступала московская труппа «Русский балет» (художественный руководитель В. Гордеев). Она предложила столичной аудитории свою версию «Лебединого озера» (хореография Л. Иванова, А. Горского, М. Петипа, А. Мессерера, В. Гордеева). И здесь мы увидели еще одну исполнительницу центральной женской партии — Яну Казанцеву. Она — недавняя выпускница Новосибирского хореографического училища (класс А. Никифоровой) — прошлым летом стала обладательницей Гран при на Международном балетном конкурсе имени Малики Сабировой в Душанбе. Артистка предложила нам традиционный академический вариант прочтения партии Одетты-Одиллии. Чистота и элегантность линий танца, гармоничность его движений и поз, музыкальность пластики отличают его исполнение.

Итак, на афише «Лебединого озера» — имена молодых артисток. В добрый путь!

Г. ВИКТОРОВА

Правоту этой мысли Эйнштейна вот уже четверть века подтверждает ленинградская труппа «Хореографические миниатюры». Правда, сначала он назывался «Камерным балетом» и руководил всем делом Петр Андреевич Гусев. В коллектив вошли выпускники вагановской школы, в репертуар — композиции, сочиненные современными хореографами, и старинные миниатюры, забытые или не отмеченные историками балета. Сама же организационная структура «Камерного балета» формировалась по европейской модели гастрольной труппы, не связанной со стационаром, оркестром, оперой и многими традициями отечественной культуры.

В 1969 году сюда пришел Леонид Якобсон. Своим программным спектаклем «Хореографические

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

шая своей виртуозностью не только зрителей, но и профессионалов.

На своем выпускном вечере юная Дудинская танцевала специально для нее поставленное самой Вагановой виртуознейшее *pas de deux* из балета «Корсар». Прозорливый педагог выбрала для своей любимицы не только номер, но и партнера, молодого, год назад закончившего училище, танцовщика Константина Сергеева. Дуэт, родившийся в тот знаменательный вечер, живет вот уже шестьдесят лет — тридцать на сцене и тридцать в школе: всегда, везде вместе, рука об руку, всю жизнь. И триумф, начавшийся для юной балерины в тот счастливый вечер, продолжается всю жизнь. Дудинская-балерина вылетала на сцену под гром аплодисментов, теперь Дудинская-педагог входит в зрительный зал театра тоже под гром аплодисментов. На юбилейном вечере, 22 июня 1991 года, хотя нигде не было объявлено, никем не сказано о знаменательной дате, не только кресло Дудинской, но весь зрительный зал утопал в цветах. Она вошла, как всегда, со своим верным рыцарем, ныне президентом Академии русского балета К. Сергеевым. Перед тем как вот-вот погаснет свет — на нее бук-

вально обрушился шквал оваций. Весь зрительный зал, от партера до галерки, встал, встали оркестранты, к ней со всех концов зала устремились зрители с букетами роз, гвоздик, пионов, тюльпанов, лилий, нарциссов. Очередь с цветами выстроилась вдоль всего прохода, по которому она шла, у нее буквально не хватало рук, чтобы принять все букеты. И так каждый антракт — цветы, цветы, цветы, море цветов, гром несмолкающих аплодисментов, восторженные крики «браво». Это действительно был настоящий триумф балерины и педагога, творившей и творящей чудеса.

В тот праздничный вечер ученицы Дудинской, которые чувствовали себя именитыми, исполняли большую часть концертной программы. Как истинная волшебница, она рассыпала перед зрителями ожерелье из разных драгоценных камней, и в каждом камешке, в каждой жемчужинке отразилась какая-то грань ее собственного таланта.

Концертную программу торжественного вечера открывал знаменитый акт теней из «Баядерки». Никую танцует Ульяна Лопаткина. Ученицы такого масштаба дарования не было в школе двадцать лет, со дня выпуска Галины Мезенцевой. Никия — одна из

самых лучших партий самой Дудинской, и теперь она подготовила ее со своей лучшей ученицей.

Наталья Михайловна очень любила и, уже будучи известной балериной, с радостью танцевала классическое трио из «Корсара», затмевая блеском и виртуозностью исполнительниц главной партии. И теперь она часто готовит это трио со своими ученицами. В тот вечер его танцевали Анастасия Брусницына, Оксана Миронова и Екатерина Ковалева, соревнуясь в ловкости, техничности, артистичности и точности исполнения каждого па.

Pas de deux из балета «Сатанилла» М. Петипа восстановил Е. Качаров уже после того, как Дудинская ушла со сцены. Но то, что не пришлось сделать Наталье Михайловне самой, делают теперь под ее руководством ее ученицы. На этом выпускном вечере «Сатанилле» танцевала Виктория Иванченко, одна из самых технически сильных и обаятельных воспитанниц Натальи Михайловны.

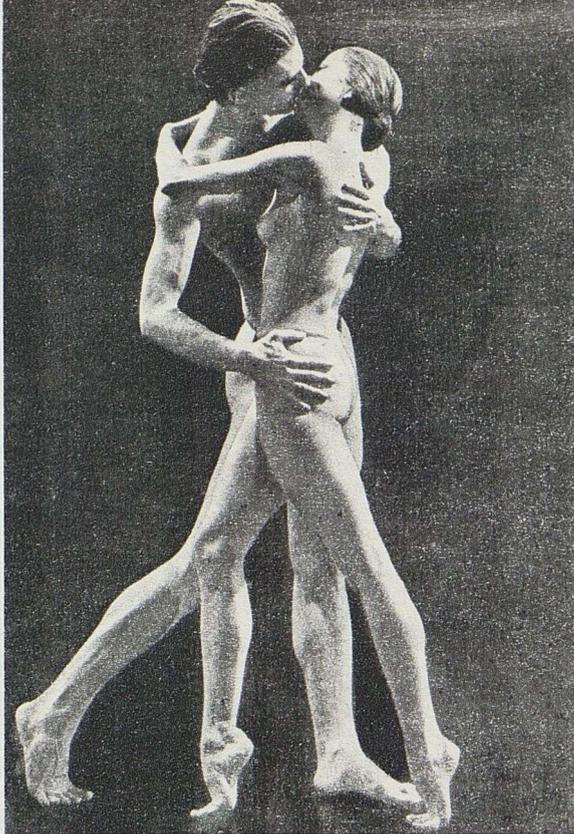
Мы увидели и других подопечных Дудинской — Викторю Шишкову (в па де де из «Дон Кихота»), Анну Карпенко (в дуэте из «Арлекинады»), Екатерину Галанову (в Классическом па де де Д. Обера), Марию Вахруше-

ву (в дуэте из «Жизели»)... Восемь па де де к выпускным концертам подготовила Дудинская со своими воспитанницами.

Вахрушевой Дудинская «пердала» и своего любимого «Умирающего лебедя», трагично, строго, сдержанно, без мелодраматического надрыда, но очень трепетно пропевшего свою последнюю грустную лебедию песню. Не только с Вахрушевой, но и другими выпускницами Наталья Михайловна выучила и другие номера для концертных программ. Так для Ули Лопаткиной, по просьбе Дудинской, Дж. Ноймайер поставил маленький хореографический шедевр «Анна Павлова и Чекетти». А с Ольгой Ершовой она разучила новую композицию, поставленную А. Полубенцевым на музыку Г. Генделя «Танцы для королевы». Ни одну из выпускниц не оставила Дудинская без номера, не лишила праздника, всех сумела показать полно и с наиболее выгодной для них стороны.

«Из этого класса, — сказала Н. Дудинской В. Красовская, — можно создать самостоятельный балетный театр».

...Концерт окончен, но до поздней ночи бурлила площадь перед театром. Из подъезда выносили и выносили букеты и корзины



миниатюры» он изменил название коллектива, определившее своеобразие его творческого лица, и начал создавать театр современного балета, воспитывать артистов в соответствии с новой оригинальной эстетикой. Театр, который так же отличается от классического, как роман Джойса от романа Диккенса.

Спектакли Якобсона наркотически действовали на публику, шокировали критику и привели в боевую готовность отряды чиновников. Не вдаваясь сейчас в тематические, композиционные и стилистические особенности работ балетмейстера, замечу лишь, что под их «необыкновенной свежестью, шармом и юмором» (как писала французская «Монд») открывался новый подход к искусству и человеку. Якобсон быстрее других осознал и выразил факт оторванности современной личности от христианских традиций, прежней (вертикаль-

ной) иерархии ценностей и переживания себя как центра вселенной.

Сделанные открытия заставили его искать в ином направлении, в самом искусстве, эпохи и стили которого он воспринимал как равноценные точки на новом историческом горизонте. В них концентрировались философские, моральные и эстетические достижения человеческого опыта, которые в конце XX века становятся прибежищем личности. Если, конечно, она не хочет быть поглощенной невероятными по силе социальными напряжениями. Ничем другим не объяснить ни феноменально разнообразного репертуара Якобсона, ни его полистилистики (описанной критиками как «неоромантизм», «неоклассицизм» и пр.), ни страстной влюбленности в танец.

Артист балета (с которым, как говорил сам балетмейстер, он обращался как минотавр с нимфой из заключительного номера цикла «Роден» — кто видел, тот знает, что это такое) был для него прежде всего личностью, профессионально защищенным от времени человеком. Такой артист мог воздействовать на реаль-

Композиция «Поцелуй» из цикла хореографических миниатюр Л. Якобсона «Роден».

Фото В. Зензинова

цветов, а Дудинской передавали все новые и новые букеты и все тянулся к ней лес рук с программками и фотографиями, с просьбой дать автограф. Слава пришла к ней рано и сопровождает всю жизнь. Как прекрасна была эта незабываемая белая ночь в Санкт-Петербурге, городе, подарившем миру Дудинскую!

В. ПРОХОРОВА

Серебряные узоры народного творчества

«Мэнгуме илга» (что в переводе с нивхского языка означает «Серебряные узоры») — так называется самодельный коллектив, пропагандирующий традиционную культуру народов Севера и Дальнего Востока — существует десять лет. «Искусство «Мэнгуме илга» — живое продолжение суровой и величествен-

ной северной природы. То плавный и медленный, словно падающие снежинки, то быстрый и стремительный, словно снежная буря, — таков танец артистов «Мэнгуме илга». Причудливые узоры, которые плетут на сцене артистки, напоминают фантастические картины инея на замерзшем стекле», — писала американская пресса во время гастролей артистов в Соединенных Штатах Америки, где их выступления получили самую высокую оценку и специалистов-этнографов, и широкой зрительской аудитории. В нашем сегодняшнем пафосе самоуничтожения мы, порой, не замечаем и своих достижений, к которым с полным правом можно отнести сохранение традиционной культуры народов Севера и Дальнего Востока.

На вопросы нашего корреспондента отвечает художественный руководитель ансамбля «Мэнгуме илга» Александр Украинский.

— С чего начинался ваш ансамбль?

«Отвечу так: с осознания необходимости сохранить уникальную культуру малочисленных народов Севера и Дальнего Востока — нивхов, нанайцев, ултя (ороки), коряков. Тем более, что носителей традиционной культуры или, попросту говоря, стари-

ков, тех, кто знает и помнит народные песни, танцы, ремесла, становится с каждым годом все меньше... Мы старались найти этих людей, живущих чаще всего в отдаленных труднодоступных районах, собрать их и предоставить им возможность показывать свое искусство и, что не менее важно, передавать его основы молодым исполнителям.

Ансамбль создан в ноябре 1981 года. За десять лет мы собрали обширный репертуар, куда вошли старинные народные песни, танцы, игры, легенды, сказки. Каждая наша поездка по районам Севера и Дальнего Востока приносила новые впечатления, новые встречи и пополняла наш репертуар. С помощью все тех же народных умельцев мы наладили свое производство костюмов, и сегодня выходим на сцену в подлинных национальных одеждах.

Наш путь не был ни гладким, ни легким. Десять лет — для ансамбля не так много, но для фольклорного коллектива — это большой срок».

— Искусство северных народов тесно связано с природой, жизнью животных, но природа гибнет под натиском цивилизации, малочисленные народы медленно вымирают или ассимилируются. Как в этих невероятно

сложных условиях выживания спасти культуру?

«Вы затронули самую болезненную нашу проблему. Действительно, танцевальная культура Севера тесно связана с жизнью природы. До наших дней дошел традиционный нивхский танец-пантомима об удачной охоте, исполняемый на празднике медведя. Этот единственный дошедший до нас танец этого древнего народа в точности воспроизводит повадки и пластику медведя. Взгляните на танцовщиц, и вы увидите, как медведь охотится, купается, играет. Или традиционные нанайские танцы-игры, их трудно разделить — танец и игру — настолько они тесно переплетены. Можно сказать так: в любой северной игре есть элементы танца и в любом танце присутствуют элементы игры. Нанайские игры строятся на пластике кисти рук, это связано с тем, что нанайцы живут в основном рыбным промыслом, а для того, чтобы разделять рыбу, с детства тренируют кисти рук и делают это с замечательной ловкостью. Танец сопровождается игрой на свистках, которые мальчики-нанайцы делают из тальника».

Возвращение к традиционной культуре помогает людям ощутить свои корни и свою связь с

ность зала, не подвергаясь эрозии. На сцене он становился единственной фиксированной точкой пространства, за которой стоило следить, если искать в искусстве какой-то смысл. Такой артист говорил на языке танца, а не просто танцевал. Он больше ассоциировался с поэзией Бодлера и Бродского, чем с Пушкиным.

Якобсон же ввел на сцену изысканную ранее из обращения музыку (импрессионистов, экспрессионистов, редкие образцы старинной музыки и фольклора, не говоря о современных произведениях) и живопись (например, Шагала).

За шесть лет балетмейстер успел так много, что его опыт до сих пор не описан, не проанализирован и не собран. Хотя бы для того, чтобы придать смелости вослед идущим.

Однако универсальные поиски Якобсона, принешие столько радости публике, стали всерьез тревожить чиновные умы. Они были прерваны его смертью в конце 1975 года. Тогда руководителем коллектива стал Аскольд Макаров — его ближайший сподвижник по Кировскому театру, первый исполнитель во мно-

гих балетах и талантливый администратор. С его приходом началась новая глава истории «Хореографических миниатюр».

Поставив первой задачей сохранить оригинальный репертуар Якобсона, он добился своего, воспользовавшись званиями народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР и профессора Ленинградской консерватории. Кроме того, открылись возможности зарубежных гастролей, которые принесли не только сенсационный прием хореографии Якобсона и исполнительского мастерства воспитанных им артистов, но и способствовали созданию крепкой международной репутации труппы.

Внутреннее давление не пропало. Об этом хорошо знают критики старшего поколения, из статей которых вычеркивалось любое упоминание имени Якобсона. Но труппе удалось обзавестись лучшей в стране репетиционной базой, где стали работать приглашенные балетмейстеры.

За 15 лет их было 16. Больше, чем в любом другом театре. Каждый из них был хорош по своему, но лишь в сумме они

могли продолжить то, что было заложено Якобсоном.

В прошлом году театру исполнилось 25 лет. Именно 12 ноября 1966 года был издан исторический приказ министра культуры РСФСР об организации новой балетной труппы в Ленинграде. Как говорили классики, самое время для новой жизни. Старая, равная периоду жизни одного поколения, завершается.

У «Хореографических миниатюр» — та же эфемерная, но устойчивая жизнь на гастролях. По стране и за рубежом. Тот же принцип общего репертуара для всех аудиторий, который сейчас состоит из 28 одноактных балетов и 60 миниатюр. Воспитан артист современного балета, у которого, даже если отнять репертуар Якобсона, уже иная природа чувств и иное воспроизведение формы. Это особенно ясно выразилось в этом году, когда в коллективе поработали Дитмар Зейферт, главный балетмейстер Лейпцигского театра оперы и балета, профессор Берлинской консерватории и председатель комитета танца Международного института театра при ЮНЕСКО, и Георгий Алексидзе, главный балетмейстер

Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили. Первый поставил две композиции на музыку русской песни «Сторона моя, сторонушка» и итальянской «Пассьоне», второй — на музыку Восьмой симфонии Бетховена. Что примечательно, некоторые элементы мышления Якобсона, склонность к иронии и афористичности существуют у этих балетмейстеров как что-то само собой разумеющееся. Так же, как у артистов труппы. Все три композиции бессюжетны и представляют собой сочетание визуальных и хореографических идей.

Косвенным результатом жизнедеятельности «Хореографических миниатюр» можно считать рост количества самостоятельных балетных трупп, каждый из руководителей которых так или иначе прошел школу Якобсона.

Символом же самого коллектива, что бы с ним ни происходило, по-видимому, следует считать цикл миниатюр на тему скульптур Родена. Как «Чайка» — что бы ни случилось — символ МХАТа.

Лариса МЕЛЬНИКОВА

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

природой, что так сегодня необходимо, а у наших исполнителей сохранилась эта живая связь с прошлым. Я убежден, что искусство в широком смысле не может развиваться без знания своих корней и истоков. Поэтому очень важной своей задачей мы считаем привлечение молодежи, как исполнительской, так и зрительской. Обидно, что мы не умеем ценить того, чем обладаем. Мне приходилось бывать в Нью-Йоркском и Колумбийском университетах, и там я встречался со специалистами, изучающими культуру и быт народностей Севера и Дальнего Востока. В Саппоро существует специальный музей истории и культуры северных народов. У нас же на культуру всегда не хватает денег».

— Раз вы заговорили о деньгах, задам вопрос: на какие средства существует ваш коллектив?

«Ансамбль «Мэнгуме илга» перерос рамки песенно-танцевального коллектива. Мы разучивали песни, танцы, сами шили костюмы из меха, сами их расшивали, делали национальные музыкальные инструменты и игрушки. И у нас сложился коллектив народного творчества, объединивший артистов и народных мастеров. Я мечтаю, чтобы каждый из них воспитал пять-шесть учеников:

только так можно сохранить традиции народного искусства. На базе ансамбля был создан культурно-этнографический Центр традиционной культуры народов Севера, он занимается изучением, возрождением, сохранением и развитием традиционной культуры народов Севера. У него большие планы: возрождение традиционных технологий, приемов и стилей декоративно-прикладного искусства народов Севера и Дальнего Востока, проведение этнографических исследований и создание банка данных, организация и проведение этнографических праздников и фольклорных фестивалей, организация школы культуры народов Севера, гастрольные поездки. Как видите, планы у нас большие. Нам помогают спонсоры, генеральный спонсор Центра — научно-производственный кооператив «Сарк». Хотим подготовить концертный абонемент выступлений исполнителей — носителей традиционной культуры».

Моя мечта создать государственный песенно-танцевальный коллектив народностей юга Дальнего Востока. Приходится сталкиваться со многими трудностями, преодолевать непонимание и косность. Инстанции, куда я обращаюсь за помощью, сразу же

хотят получить какую-то выгоду, ничего не вкладывая. До перестройки культурой народов Севера мало кто занимался, а потом сразу пришли разного рода предприниматели, они не заинтересованы в том, чтобы что-то сохранять, изучать, их цель одна — как можно быстрее продать все, что можно. Так что мне приходится бороться на два фронта: с одной стороны, преодолевать сопротивление и неповоротливость властей, с другой — охранять наше культурное достояние от не в меру предприимчивых дельцов. Люди еще не доросли до понимания того, что надо работать с перспективой на будущее».

Беседу провела
О. ГОРКИНА

Трагедия Шекспира на телеэкране

На Центральном телевидении создан новый телевизионный фильм-балет «Гамлет» на музы-

ку Д. Шостаковича. Корреспондент журнала беседует с хореографом-постановщиком фильма, лауреатом Всесоюзного конкурса Светланы Воскресенской.

— Чем вызвано сегодня ваше обращение к трагедии Шекспира?

«Тема Гамлета как размышление о человеческой сущности меня волновала давно. Гамлет кажется мне очень близким, интересным и современным. В моем понимании это герой и в то же время не герой, а скорее человек повышенной нервной организации, очень впечатлительный. Современный человек, не могущий разобраться в собственных многочисленных комплексах».

Сюжет шекспировской трагедии взят мной как сюжет классический, всем хорошо известный. Более того, он предельно упрощен, отсутствуют многие герои и ситуации. В центре балета — четыре персонажа: Гамлет, Офелия, Гертруда и Клавдий. Важен не сюжет как таковой, а взаимоотношения этих героев, их эмоциональные состояния. Я намеренно отказалась от конкретно-исторических и жанровых красок, от показа боев на рапирах, а попыталась передать средствами хореографии то, что скрыто у Шекспира между строк, второй, скрытый план трагедии.

Конец «Саратовским страданиям»

В русском музыкальном фольклоре есть известное попури «Саратовские страдания». Выражаясь фигурально, они напрямую относились к театру оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского, где ремонт затянулся почти на десятилетие. Но это не означало, что волжский город совсем лишился своего любимого театра: здесь огромная аудитория, для которой живое искусство сцены кровно необходимо. Вот и приходилось местной труппе по частям приводить в порядок свой обветшавший театр, не переставая играть для публики. Многие от такого художественно-бытового компромисса пострадало. А пришло время, и на целых полтора года театральная громада на площади Революции совсем затянулась строительными лесами. И весь прошлый сезон труппа работала на клубной, неудобной для опер-

ных и балетных спектаклей сцене. Представления шли в «усеченном» виде, с явными художественными утратами. Но вот, наконец, случилось долгожданное — театр открыт!

Создается впечатление, что в Саратове необходимость возрождения театра поняли до того, как волны игры в демократию и гласность захлестнули реальную жизнь, фактически обескровив культурный процесс нынешних дней. Все саратовские организации — заводы, строительные тресты (особенно Седьмой строительный трест) под эгидой и руководством местных партийных и городских властей (рискуем в нашем утверждении показаться «ретроградями», но истина превыше всего) — все вместе дружно взялись за его восстановление. И лишь за полтора сезона — срок по нынешним меркам просто рекордный — воссоздали заново красивейшую сценическую обитель.

...Еще немного подробностей из нашего «строительного» рассказа. Театр в Саратове был создан в 1865 году, с 90-х годов в нем наряду с драматическими спектаклями стали давать музыкальные представления. С 1960

года здание не перестраивалось, не ремонтировалось. Наконец, поэтично ему было придано не только надлежащее современное оснащение, но и очарование белой старины. Появилась щедрая лепнина, покрытая не менее щедрым покровом сусального золота, исконная, прошлого века люстра снова вросла над уютным зрительным залом. Два замечательных праздничных занавеса, заказанные в московских мастерских (художник Анна Курзон), украсили зрительный зал. Предполагается доработка по акустике, оформление зимнего сада в фойе и т. д.

Но «в каждой бочке меда», как говорится, «есть ложка дегтя». Пусть поговорка не совсем изящная, но однако она в данном случае уместна. С великолепием блистательных театральные просторов резко диссонирует роспись плафона и парусов на потолке. Художник В. Кулаков словно задался целью воскресить в памяти зрителя (но в достаточно шаржированном виде) соцреалистических «мадонн»-девушек с веслами и иже с ними, призванными, по его мнению, олицетворять театральные музы. Автор этих строк никогда бы не решился

столь безапелляционно судить «произведение искусства», не будь его возмущение подкреплено мнением коллег по саратовскому театру, включая самого директора — энергичного, явно болеющего за дело Илью Федоровича Кияненко — выпускника Ленинградского института культуры. «Теперь, чтобы убрать эти росписи, надо снова строить сложные высокие леса и надолго закрывать театр. А мы так ждали его открытия!» — говорит он с горечью. А горечь эта совпадает и с мнением многочисленных зрителей, согласно проведенному анкетированию при открытии театра. Это тот случай, когда о вкусах действительно спорить не приходится.

Главное же то, что Саратовский театр открылся «Спящей красавицей» П. Чайковского в хореографии М. Петипа, возобновленной Никитой Долгушиным. Задача была поставлена перед труппой максимально сложная. И она оказалась по плечу саратовским артистам, заставив их собрать всю волю, весь профессионализм, утраченный было за годы театрального безвременья. А любви к искусству у коллектива не занимать.



В моем балете нет Призрака отца Гамлета. Непонятно — а было ли вообще убийство, виноваты ли Гертруда и Клавдий? Я никого не осуждаю и не оправдываю. Каждый персонаж показан на определенном этапе жизни, на определенном эмоциональном срезе. Каждый живет своей правдой. Но никто не захотел и не смог услышать правду другого. В этом, на мой взгляд, причина трагедии, спровоцированная самим Гамлетом. В этом ее современность».

— Как складывался творческий замысел балета?

«В «Гамлете» меня интересовала тема «быть и казаться». Вот человек — внешне он один, а внутри совсем другой, с другими мыслями и эмоциями. Как показать это состояние? Неожиданно мной был найден режиссерский прием, легший в основу всей постановки, а затем уже на него нанизывалось хореографическое решение. Внешнюю сторону сюжета играют персонажи в костюмах, внутренний же смысл происходяще-

го раскрывают души этих людей, словно покинувшие свою оболочку, вышедшие из костюмов.

Балет начинается монологом «Быть или не быть?». В странной бесконечности космоса висит костюм Гамлета. Некий человек размышляет о том, отыграть или нет судьбу Гамлета, прожить или нет эту карму... Не случайно, когда он надевает костюм шекспировского героя, его начинает лихорадить, он словно подключается к высокому напряжению. Трагедия находит свое зримое воплощение в красной материи, маленький кусочек которой падает из космоса к размышляющей душе, как тень сомнения, как капля крови — можно трактовать это как угодно, каждый воспринимает по-своему. Капля постепенно разрастается, становится огромным красным полотнищем, в котором все и гибнут, оплетенные, удушенные трагедией. В финале душа покидает костюм Гамлета, уходит по каменному коридору и растворяется в бесконечности. Отыграв эту карму, она уходит в небытие, куда стремилась с самого начала...»

— Расскажите, пожалуйста, об артистах балета, занятых в фильме.

«Работать над «Гамлетом» начинали и Станислав Исаев, и Иль-

Н. САЙДАКОВА (Гертруда)
и **С. ВАНЯЕВ** (Клавдий)
в телевизионном балете
«Гамлет».

Фото Е. Фетисовой

Такой спектакль — лучшая школа для молодой труппы — средний возраст артистов 23-24 года, и все они выпускники местного Саратовского хореографического училища. Еще одна удача, сопутствующая театру. Ведь сколько коллективов страдают от разностильев школ, от нехватки кадров. Здесь такого не испытывают. Наоборот: саратовская звезда Татьяна Чернобровкина стала украшением московской труппы Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. А известный премьер Александр Степкин ныне танцует в труппе Мориса Бежара.

Правда, не каждый день рождаются дарования подобного масштаба — и это естественно. Но сложный, многослойный спектакль «Спящая красавица», требующий разноплановых солистов, исполняется саратовцами вполне корректно. Главный балетмейстер Анатолий Дементьев отдает себе отчет в том, что постановка после первых премьерных показов еще будет долго шлифоваться исполнителями. Школу «Спящей» проходят все академические театры, и не сразу на отлично сдается ее экзамен. Но само появ-

ление в старинном Саратове, с его красивой неповторимой сказочно-русской архитектурой, такого же сказочно-русского неповторимого шедевра вселяет непоколебимую надежду на то, что наш отечественный балет преодолевает трудности своей жизни.

Слава саратовцам за их мужество, за любовь к своему городу и зрителю! Они не только открыли театр, но подарили истинный праздник зрителю. Зал на «Спящей красавице» был переполнен. Спектакль воспринимали с захватывающим интересом, несмотря на то, что, по современным меркам, он показался бы непомерно длинным: три полных акта и пролог разделили три неторопливых антракта. Эпичность повествования словно бы продлевала удовольствие от блистательных композиций Петипа...

Кордебалет труппы был на высоте, особенно наглядно это проявилось в сценах феи первого акта, нерид второго. Не совсем ровным показался финальный дивертисмент сказок. Среди исполнителей здесь выделялись О. Чернобровкина (Белая Кошечка), Н. Воронина (Принцесса Флорина). Зрители благодар-

но отметили чувство артистического «обри», уверенную, радостную технику Т. Поповой (Бриллиант), тепло принимали очаровательную Е. Дальскую (Сапфир), обещающую вырасти в будущую прима-балерину труппы.

А теперь о главных героях. Постановщики подготовили по четыре состава исполнителей Авроры и Дезира. В этом сказались определенная художественная политика руководства труппы — на ведущие партии выдвигать молодых артистов.

В образе принцессы Авроры перед нами предстала Л. Телиус. У нее крепкая пальцевая техника, смелые вращения, она эффектно выглядит в дуэтах. Может быть, артистке несколько недостает рафинированности, царственного аристократизма, что она старается восполнить зажигательным актерским темпераментом.

Дезире — В. Абашев, обаятельный красивый кавалер, стремящийся постичь академический стиль традиционной классической партии. Но, думается, ему больше присущи черты деми-классического и даже деми-характерного амплуа. Наверное, в та-

ких ролях он выглядел бы более органично.

На репетициях нам довелось увидеть опытного премьера труппы М. Черкашина, чьи линии и манера танца точно соответствовали образу Дезира в трактовке Петипа. К сожалению, увидеть спектакль с его участием не удалось.

Спектакль был встречен публикой с огромным воодушевлением. Остается только поражаться и радоваться, что шедевры классического наследия, несмотря ни на что, по-прежнему любимы зрителями. Впрочем, об этом свидетельствовала не только реакция зала, но и бесстрастные результаты анкетирования, проведенного при открытии театра. Шестьсот обработанных анкет достаточно ясно показывают, что любят жители Саратова. Первое место здесь принадлежит «Лебединому озеру», второе — «Спящей красавице», потом «Жизели», «Бахчисарайскому фонтану»... Пристрастия зрительного зала безоговорочно отдаются чистоте и гармонии чувств на сцене. О том же свидетельствуют и ответы на вопрос, что бы зритель хотел увидеть в будущем: тут в большинстве случаев назва-

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА

гиз Галимуллин. Но, как мне кажется, ближе всех к моему замыслу оказался утонченный, нервный Владимир Малахов. Однажды во время разговора со мной у него были такие глаза... Я поверила в его Гамлета. Малахов чрезвычайно талантлив: помимо уникальных данных, абсолютно музыкального слуха, у него колоссальная, богом данная интуиция. На съемках он вызывал ассоциации со святым Себастьяном, очень благородный, спокойный, возвышенный. В то же время в шутовских сценах я использовала его богатые возможности гротескового актера. Если бы с ним по-настоящему работали, уверена, это был бы гениальный танцовщик мирового уровня.

Людмила Васильева-Офелия и Надежда Сайдакова-Гертруда — мои любимые балерины, у них огромный потенциал, и физический, и внутренний.

Очень интересен Сергей Ванаев в роли Клавдия, он сделал яркий образ этакого красавца мужчины. Ванаев — думающий, очень хороший актер, мой соратник. На его реакцию я все время полагалась.

— Как проходили съемки?

«Атмосфера была творческой. Вся наша съемочная «команда» — а это режиссер Светлана Конон-

чук, оператор Геннадий Зубанов, художник Зинаида Новоселова, художник по костюмам Людмила Детер — отличалась прямолинейностью. Мы много спорили, но в результате прекрасно понимали друг друга.

Было использовано сугубо телевизионное решение декораций, передающее атмосферу странности, загадочности происходящего — черные кулисы, колонны из фольги, трансформирующиеся арки, коридоры... Костюмы в нашем «Гамлете» отличаются увеличенными пропорциями, они призваны играть самостоятельную образную роль. Мне хотелось бы, чтобы телепостановка обрела жизнь и на театральной сцене».

На общественный просмотр фильма «Гамлет» на Центральное телевидение была приглашена группа балетных критиков, чье мнение о новой работе сложилось преимущественно как положительное. Критики признали безусловный профессионализм хореографа С. Воскресенской, зрелый талант исполнителей, особенно В. Малахова. В качестве недостатка телебалета отмечалось увлечение оператора крупными «игровыми» планами, когда артист прерывал свой танец и позировал перед камерой в кульми-

национных моментах тех или иных сцен. К сожалению, эти крупные психологические кадры страдали излишней прямолинейностью, диссонировали по мастерству с танцевальным исполнительством. Очевидно, в хореографическом спектакле надо полагаться прежде всего на выразительность собственно танца и пластики.

В целом же новая постановка была признана творчески интересной, пробуждающей надежду на продолжение серии балетных телефильмов.

Материал подготовлен
Е. ЛИТВИНСКОЙ

Отзвуки казанского праздника

В Казани прошел Пятый Всесоюзный фестиваль классического балета, ставший уже тра-

диционным. Праздник хореографии на сценической площадке Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля — явление радостное и неизменно долгожданное. С каждым годом ширится география участников фестиваля — от Москвы до Ашхабада, Киева и Улан-Удэ. В этом году казанские поклонники балета впервые познакомились и с солистом лондонского театра «Ковент-Гарден» Рафиком Усама, станцевавшим партию Альберта в балете А. Адана «Жизель», а также с японским танцовщиком Марикиро Ивата, который показался на заключительном концерте.

Торжественно-патетическая музыка П. Чайковского и строгая архитектура танца Мариуса Петипа в «Спящей красавице» как нельзя более подходили для открытия фестивальной декады балетных представлений. Вместе с солистами балета казанского театра в спектакле выступили гости — в роли принцессы Авроры мы увидели Инессу Душкевич из Минска, вдохнувшую в спектакль тепло своего замечательного таланта, в роли феи Сирени — солистку Ленинградского театра имени С. М. Кирова — Екатерину Катковскую. Достоинным кавалером Инессе

ны «Щелкунчик», «Раймонда», «Корсар», «Спартак»...

И еще одна особенность саратовцев: они выразили желание, чтобы театру было возвращено имя композитора Николая Андреевича Римского-Корсакова, которое в 1918 году сменилось именем революционера-демократа Н. Г. Чернышевского. Но, как явствует из исследований, оперный жанр Чернышевский не жаловал. И потому, повинувшись общему процессу возвращения прежних названий, саратовские любители искусства музыкального театра предпочитают ассоциировать свой театр с творчеством великого русского композитора Римского-Корсакова.

В завершение нашего саратовского экскурса вернемся все же к спектаклю «Спящая красавица», премьеры которого и позвала в путь на берега Волги. Как ни парадоксально, в «Спящей», которую Н. Долгушин «перенес» в Саратов в традиционной петербургской редакции, фигура феи Карабос (С. Чернобровкин) с ее напористой агрессивностью, актерскими перехлестами в сольных и в ансамблевых эпизодах, с ее свитой мышей в аляповатых костю-

мах показалась словно не из этой романтической балетной симфонии, чья глубокая философская идея померкла, подавленная столь прямой и напористым гротеском.

И, наконец, последнее — работа художника-постановщика Аллы Фроловой. Ее декорации и костюмы выглядят не просто ординарными, но порой «опереточными» (у феи Сирени, к примеру, головной убор пронзительно-синего цвета напоминал шляпки див Имре Кальмана). Трудно справиться со своими костюмами и четыре кавалера принцессы Авроры, в немалой степени, думается, оттого, что чересчур типажны и неоригинальны (по цвету и деталям) их платья.

Не хочется завершать статью на пессимистической ноте. Обращаясь к зрителям, коллектив театра написал в программке: «Музыка Чайковского — это школа сердца, школа души! Она незаметно берет Вас за руку еще в детстве и ведет за собой через бури и треволения жизни, к пониманию добра, на котором и произрастает счастье бытия». Как необходимы нам сейчас эти помыслы!

Мы благодарим саратовскую труппу за возрождение театра, верим в нее, надеемся, что новый успех нашего балета придет из глубины России, где всегда рождались мощные самобытные таланты.

Галина ЧЕЛОМБИТЬКО,
кандидат
искусствоведения

Все мы состоим из мужиков и баб...

Недавняя премьера Пермского театра танца модерн «Эксперимент» поклонниками ожидалась с нетерпением. Привлекало анонсированное название — «Фантазии в черном и огненном цвете». Балеты Евгения Панфилова исполнены внутреннего драматиз-

ма, конфликтности. Он находил их в прозе Булгакова, в музыке Шнитке и Габели, даже в поэзии Симонова. При этом ничего похожего на иллюстративность у Панфилова не возникло. Скорее слово только будило энергию поиска, только «в начале было...». Потом Панфилов бросался в волны иной стихии, в которой слово свою власть над ним теряло. Так родились «Бег», «контрреволюционная сказка времен гражданской войны».

На сей раз фантазию разбудил цвет. Вернее, взрывчатая конфликтность двух цветов — красного и черного, двух стихий — Огня и Тьмы. Цвета эти довлеют в трех балетах, составляющих «Фантазии», не случайно. Хотя вполне допускаю, что Панфилов и не думал об этом. Так оттолкнулся и полетел, строя свои причудливые пластические композиции бросив нам конец Ариадниной нити и предоставив свободу идти или не идти за ним в лабиринты его замысла. Но цвета агрессивны, вызывающе дерзки, они буквально вопят о себе, сталкиваясь и высекая искры во тьме.

Этот поединок цветов — совершенно разный в трех балетах



Душкевич стал солист татарского балета Игорь Жуков, актер ярко выраженного лирико-романтического дарования, который станцевал партию принца Дезире.

На следующий день шел балет Х. Левенскольда «Сильфида», в котором свое искусство демонстрировали Тамара Хатунцева из Воронежа и Константин Гринюк из Одессы.

Романтический дух «Спящей красавицы» и «Сильфиды» уступил место музыкальным спектаклям Киевского театра для юношества. В спектаклях «Маугли», «Ромео и Джульетта», «Дюймовочка», осуществленных Георгием Ковтуном, можно принять далеко не все — и вольное обращение с классическими сюжетами, и невыстроенные, хаотические композиции, и введение в постановку некоторых конъюнктурных образов. Г. Ковтун идет не простым путем, и многое в его творчестве не определилось, не сложилось. Но несомненно — он пытается создать собственный хореографический стиль.

Любовь Кунакова, выступившая в роли Жизели в одноимен-

ном балете, уже знакома казанцам: это ее второй визит на казанский фестиваль. Актриса призналась, что в рамках следующего балетного праздника хотела бы провести свой творческий вечер.

Украшил казанский праздник любимый многими балет «Анюта». Он прошел в интернациональном составе — рижане Инесса Думпе и Геннадий Горбанев станцевали роли Анюты и Студента, интересный гротесковый танцовщик Александр Мунтагиров из Челябинска выступил в роли Модеста Алексеевича, а сам автор спектакля — Владимир Васильев — Петра Леонтьевича.

Замечательный вечер подарила публике прима-балерина казанской труппы Ирина Хакимова. Высокая культура танца, преданность профессии, новые нюансы в давно исполняемых ею композициях плюс удивительная работоспособность и неутомимость в поисках — такова сегодня Ирина Хакимова. Актриса лирико-трагедийного плана в полной мере раскрыла диапазон своих возможностей — элегический номер «Памяти жен декабристов» на музыку Г. Свиридова сменялся искрометным «Чинзано», адажио из балета «Сотворение мира» уступало место взрывной

И. ХАКИМОВА и
В. БОРТЯКОВ
исполняют дуэт
из балета «Эсмеральда».



«Эсмеральде» на музыку Ц. Пуни. Хакимова — одна из тех балерин, что постоянно и активно обновляют свой репертуар, неизменно радуя зрителей интеллигентностью и изысканным вкусом своих трактовок. Ее Анюта, Одетта-Одиллия, Сюимбике, Маша, Керри отмечены неповторимой индивидуальностью актрисы, тонко чувствующей стиль и привносящую в спектакли свою самобытную личную интонацию. Партнерами Хакимовой были Виталий Бортяков, Игорь Жуков, Роман Рахманов.

Татарский театр оперы и балета имени Мусы Джалиля — один из немногих коллективов страны, на афише которого присутствует балет Л. Якобсона «Шурале» (на музыку Ф. Яруллина). Этот спектакль показали зрителям фестиваля казанские артисты — Елена Кострова (Сюимбике), Рифат Абульханов (Батыр). В роли Лесного властелина Шурале выступил молодой солист театра, лауреат пермского фестиваля «Арабеск-90» Вадим Яруллин.

Приятным открытием стал и последний фестивальный спектакль — «Лебединое озеро», в котором выступили гости из Одесского театра оперы и балета Наталья Яковлева и Юрий Карлин.

Казанский фестиваль классического балета развивается по восходящей — интерес к нему возрастает. На сцене Татарского театра танцевали и Кайе Кырб, и Вадим Писарев, и Екатерина Максимова, и Владимир Васильев, солисты балета из-за рубежа, свою индивидуальность продемонстрировали и дирижеры, приехавшие из разных городов страны. Все это говорит о том, что сложились уже определенные традиции в проведении казанского смотра, которые в дальнейшем, надеемся, позволят вывести праздник танца на новый виток, познакомить зрителей с неизвестными доселе именами, постановками, способствующими прогрессу балетного творчества.

Д. ПИВОВАРОВ

Остановленные мгновения

Искусство танца, восходящее к самым отдаленным временам человеческой культуры, ста-

ло для скульптора Ангелины Николаевны Филипповой главной темой в ее обширном творческом наследии. Ей удалось раскрыть таинство красоты балета, его грации, постичь и передать в своих произведениях обаяние пластики юного тела... Ее трехфигурная композиция «Балет» установлена вблизи Московского хореографического училища. Но прежде нам хотелось вспомнить работы Ангелины Николаевны, которые предшествовали рождению этого произведения, таких, как «Дебютантки» и «Два дебюта», с успехом экспонировавшихся на различных выставках. Здесь Филиппова, разрабатывая дорожную тему балета, не только шлифует характер обработки материала и форму, но и совершенствует свое образное видение героев своих творений. Обе композиции исполнены с присущей автору остротой наблюдательности. В них ощущается понимание специфики искусства танца. Однако очевидно, что это жанровые, станковые работы, не претендующие на монументальность, на жизнь вне стен выставочного помещения.

В совершенно ином «ключе» решена бронзовая группа «Балет», значительно отличающая-

ся от всего ранее ею созданного. Интересно, что скульптура перед установкой в Москве на «постоянную прописку» прошла как бы проверку временем и пространством, побывав предварительно на двух международных выставках: на ЭКСПО-74 в американском городе Спокане и на выставке в Болгарии. Внимательно рассматривая скульптуру «Балет», хочется отметить наиболее характерные для этой работы пластические и композиционные особенности.

Статуи юных балерин, высота которых почти одинакова и колеблется от 1,86 м до 1,88 м, исполнены автором в реалистической манере с той мерой условности, которая логична для монументального произведения. Две фигуры обращены к зрителям лицами, причем одна из них стоит строго фас, другая в профиль, третья — спиной.

Такое расположение фигур создает интересную пространственную схему с круговым обзором в каждом повороте. В целостности «пространственного триптиха», соединенного только в одной точке, лишь в левой руке одной из фигур, лежащей на плече центральной, как бы «замковой» скульптуры, есть интересный пластический ход — обособлен-

Сцена из спектакля «Фантазия в черном и огненном цвете».

Фото А. Зернина

«Фантазий». Красное и черное переливчато, призывно играют в «Мужиках и бабах». Уверенная, суховатая графика черного цвета контрастирует с полыханием алого в «Жизни длиною в лето». И, наконец! — все взрывается в мучительной, яростной схватке «Болеро».

Балет «Мужики и бабы» поставлен на музыку пермского композитора Игоря Машукова. Опасно говорить о музыке, что она народна. Народность-то ее уж очень странная (на мое немзыкальное ухо). Пронизанная уважением к традиции и ощущением свободы от нее, иронией сегодняшнего видения этой утерянной «народной жизни» — и веселым азартом счастливого соучастника и соглядатая, включенного в игру, но и любящегося ею. Я не знаю, как они там договаривались по этому поводу. Известно только, что Панфилов заказывал совсем другое, а полудшал — и стал сочинять балет, тоже, наверное, другой.

Яркие, расцветные павловскими розами костюмы — как будто в стиле модного теперь эстетизирования народной жизни. Но! — господствует-то в балете не жеманный «а ля-рюсс», а «мужики и бабы», как, впрочем, во всех балетах Панфилова. Мысль простая, но для нас до сих пор непривычная: все мы стоим из мужиков и баб. Расцветает стихия народной наивной эротики, упоительной любовной игры, то дерзкой, то стыдливой, а то неуклюжей и грациозной. Право, это настоящая, по Бахтину, народно-смеховая культура.

Любовные пары в этом балете создают свою идиллию, каждая на свой лад. «Бабы», похожие на больших пестрых, суетливых птиц, устраивают свое бабье счастье. Шутливые портреты любовных пар подаются то в пластике оживших игрушек, то в ироничной, физически буквально исполненной заповеди «да прилепится жена...» (и в самом деле — не отлепись!), то в игривости или в лиричности, вышучиваемых балетмейстером. «Бабы» здесь вертят «мужиками», как хотят, обещая подарить счастье и дразния их. Работы актрис театра Анны

Гориной, Натальи Донцовой, Ольги Каменских и Натальи Масленниковой пронизаны ощущением и своего «женского» авторства внутри жесткой конструкции мужской воли балетмейстера.

«Жизнь длиною в лето» завораживает текучестью настроения, мгновенными стремительными пробегами, чеканной графикой мужских тел и свободной пластичностью женских. Парение их в пустом пространстве, кажется, принципиально недраматургично. Здесь не властен сюжет, покорно отступающий перед танцем. Зато многое подсказывает собственное воображение. Мне, например, в юношеских напряженных фигурах, устремленных куда-то за горизонт взглядах почувдились тонкогоние мальчики Эндрю Уайеса, пристально всматривающиеся в пространство. И также, как у Уайеса, женщины неизменно и вечно смотрели им в след. Удалялись и замирали звуки. От чего-то тревожно щемило сердце...

«Болеро» Равеля, написанное когда-то для знаменитой и тоже — ах, какой неклассичной — «незаконной кометы» Иды Рубинштейн, с тех самых пор стало ве-

ликим искусством для хореографов. Панфилов не раз подступался к Равелю. На сей раз, не отступил — накопив силы. Тягуче-напряженный ритм, расцветный в «тысячах различных нарядов» (С. Прокофьев), заворожил и его.

Совершенная гармоничность формы, графическая четкость линий требуют от балетмейстера (сейчас, после стольких версий!) — новой идеи, ради которой эта жемчужина извлекается на свет Божий. У Панфилова эта идея есть. Она проста и вечна. Это пробуждение тела, это яростное освобождение энергии пола. Когда на наших глазах из угловатой и странной пластики бесплолых существ просыпается и расцветает самое прекрасное и фантастическое существо — человек. Когда на наших глазах ритмическое совершенство музыки наполняется страстью и невероятной мукой осознания могучей своей природы. «Болеро» — это безумство цвета и страсти. Это отчаянная попытка разбудить природу в вялом, бесполом человеке конца двадцатого столетия нашей эры.

Татьяна ТИХОНОВЕЦ

ГОРИЗОНТЫ ИСКУССТВА



ность, самостоятельное прочтение каждой фигуры при слитности образно-монументального выражения в целом. Их статичность обманчива, она наполнена внутренним движением.

А. Филиппова не стремилась здесь к поискам портретного сходства в каждой фигуре, их пропорциональным анатомическим особенностям, к перечислению деталей и аксессуаров одежды, причесок. В этом заключается своеобразие работы, образ которой становится символическим, собирательным образом искусства танца. Автор впервые работала без натуры. Уход в мир чистой пластики, по ее мнению, возможен был только при полном освобождении от влияния натурщицы, ее характерных пропорций, индивидуальных особенностей. Знание анатомии, конструкции тела, фантазия и мечта захватили автора и сделали произведение искренним и возвышенным.

Безвременная кончина А. Филипповой прервала ее работу над второй композицией для хорео-

графического училища, которую предполагалось установить у его главного входа. Сохранился ряд эскизов, которые свидетельствуют о том, как упорно скульптор искала единственное решение, органичное воплощение квинтэссенции своего замысла.

Ангелина Николаевна Филиппова окончила в 1950 году Московское художественное училище имени Сурикова по классу замечательного педагога и выдающегося мастера советского искусства — Александра Терентьевича Матвеева. В детстве же она училась в балетной школе, но болезнь сердца не позволила ей продолжить эти занятия. Однако в ее душе сохранилась любовь к балету, к танцу.

Ангелина Филиппова ушла из жизни, но остались ее произведения, овеянные в камне и бронзе, в монументах и станковых скульптурах, в медалях и этюдах. Не это ли является тем высшим итогом жизни человека, до последнего часа преданного своему делу, призванию, смыслу существования на земле!

Скульптурная композиция
А. ФИЛИПОВОЙ
«Наш выход». Бронза. 1955 г.

Т. ШУЛЬГИНА,
заслуженный
работник
культуры РСФСР

Куда уходят балетмейстеры?

Наше журналистское расследование побудила сделать та абсурдная обстановка, которая сложилась сегодня в советском балетном театре. С одной стороны, множество трупп испытывает огромный дефицит репетиторских, педагогических, постановочных кадров. В таких крупных городах, как Нижний Новгород, Воронеж, Харьков, Казань, Уфа, Якутск, Чебоксары, балетные коллективы фактически работают без главных балетмейстеров. С другой стороны, среди хореографов ощутима «безработица», в связи с чем любой заграничный контракт принимается безоговорочно.

Так в чем же причина столь противоречивого положения? Мы решили проанализировать судьбы выпускников балетмейстерского отделения Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского, вышедших на самостоятельный путь в искусстве в перестроечной пятилетке — 1985-1990 годы.

Естественно, мы не претендуем на «аптечную» точность статистики — она подвижна и чрезвычайно изменчива. Но срез ее на определенный момент взять все же удалось. И эта картина есть отражение тенденции.

Итак, за годы перестройки ГИТИС подготовил сто тридцать пять педагогов-хореографов и балетмейстеров-режиссеров¹. Как они использовались на практике? Самая многочисленная группа, по логике дела, устремилась работать (и успешно работает) в качестве педагогов, репетиторов, балетмейстеров в театрах, эстрадных коллективах, спортивных ансамблях — таких насчитывается 39. В балетных школах, училищах, институтах трудится 17 педагогов. Велика группа исполнителей, которые, получив дипломы балетмейстеров, не оставили сцену. Их по нашей статистике 35 человек. Многочисленна и группа выпускников, по тем или иным причинам отбывших за границу, едва защитив (а иногда еще не успев защитить) диплом, — их оказалось 15 человек, чаще всего это те, кто женились на иностранках или вышли замуж, или те, кто сумел найти «место» вне Родины. Семеро остались работать в институте. Четверо по семейным и личным обстоятельствам отошли от профессии. В нашу статистику включено пятеро активных зарубежных выпускниц, применительно отмеченных педагогами. О судьбах остальных выяснить ничего не удалось.

Таким образом, общая картина складывается отнюдь не пессимистично. «Невостребованности» талантов, казалось бы, как таковой не имеется. Скорее наоборот. За пятилетие институтом подготовлена группа профессионалов-хореографов, организаторов театрального дела, творческих лидеров. Среди них — Владимир Федянин, в недавнем прошлом главный балетмейстер Красноярского театра (курс Р. Захарова), Вячеслав Гордеев — руководитель известной труппы «Русский балет» (класс О. Тарасовой), хореографы выпуска В. Васильева — Наталия Рыженко, Гали Абайдулов, Андрей Босов, Станислав Колесник (последние двое успешно руководят коллективами в Ленинграде и Омске). На курсе Р. Стручковой окончила педагогическое отделение Марта Дротнерова, в прошлом известная чехословацкая балерина, а сего-

дня — признанный педагог Пражского Национального театра. Назовем также имена перспективных постановщиков Владимира Хинганского, главного балетмейстера Одесского театра оперы и балета, Валерия Трофимчука, солиста Московского театра балета СССР, который много и активно работает как постановщик, Татьяну Сердюкову, балетмейстера Туркменского театра имени Махтумкули, Татьяну Лебедеву, исполняющую обязанности художественного руководителя балетной труппы театра Нижнего Новгорода, Рамеда Пачева, главного балетмейстера музыкального театра Нальчика. Большинство из них поступило в ГИТИС уже зрелыми художниками. В процессе учебы они лишь отграничили свои способности, углубили и расширили свои знания. Что касается утечки кадров за границу, то в данном случае этот контингент специалистов достаточно ординарен.

Каков же принцип отбора будущих студентов? Послушаем, что думают по этому поводу педагога института.

«Состав на педагогическом отделении достаточно ровный, — говорит профессор Евгений Валукин. — На заочную форму обучения мы предпочитаем брать опытных артистов, причем, подходим к работе с ними индивидуально. Выпускники ГИТИСа вносят определенный вклад в развитие отечественных хореографических традиций, получая большой комплекс знаний — профессиональных, искусствоведческих, общеобразовательных. Кто пришел в институт по призванию, делает это с успехом. Кто ради «бумажки» об окончании, тот в конце концов отсеивается в ходе «естественного отбора». Мы предпочитаем иметь дело с незаурядными исполнителями. Готовя себя к деятельности педагога, они усваивают методику классического танца и народно-сценического танца, джаз-танца, степ, испанский фольклор, сценарную драматургию, мастерство актера, историю костюма, сценическое движение, фехтование, работу с дирижером, историю и теорию музыки... Этот комплекс знаний, помноженный на огромный практический опыт, не может не дать плодотворных результатов. Тем более, что были и есть среди моих учеников прирожденные педагоги. К таким я отношу, например, еще действующих артистов В. Тедеева, А. Фадеечева, С. Соловьева...»

«Если брать общий контингент выпускников нашего института, то он покажется пестрым, — отмечает профессор Р. Стручкова. — Это объяснимо: мы вынуждены обеспечивать кадрами многие республиканские труппы, невзирая на подготовку того или иного абитуриента. Мы не имели права отказать таким студентам в приеме, поскольку ГИТИС «работал» на весь Советский Союз. В стенах института мы стремимся наверстать то, что порой упущено в годы предыдущей учебы. А именно, передать высокую культуру отечественного балета, научить методике классического танца, воспитать вдохновенный выразительный стиль, когда каждое танцевальное движение исполнителя окрашивается чувством».

Профессор Лилия Таланкина также признает, что контингент студентов балетмейстерского факультета довольно неоднородный. Но ей это представляется естественным: ведь необходима дифференциация по специальности. Кто-то способен возглавить труппу театра оперы и балета, кто-то призван работать в ансамбле народного танца или детском коллективе. Именно так и квали-

фицирует она своих студентов, каждого из которых считает безусловно талантливым человеком.

«Наши студенты, в основном, все практики, активно работающие солисты балета. За последнее время контингент несколько изменился. Приходят люди без сценического опыта, без стажа работы. Уровень абитуриентов падает», — таково мнение профессора Ольги Тарасовой.

«Поступающих к нам мы оцениваем со следующих позиций, — рассказывает доцент Тамара Тучнина, — наличие базового образования, профессиональные способности, индивидуальность, педагогические данные, возможные творческие перспективы. К нам идут, как правило, две категории абитуриентов: либо только что окончившие хореографическое училище, либо опытные мастера «на закате» своей исполнительской карьеры. Совсем молодым выпускникам училищ, у которых нет сценического стажа, мы отказываем. Предпочитаем зрелых артистов, готовящихся перейти от одной профессии к другой — от исполнительства к педагогике. С другой стороны, им приходится «пропускать» весь курс обучения через свое собственное тело — таковы наши принципы. Тем самым, они еще многое приобретают, учась в ГИТИСе и как артисты. Приходят к нам и люди, по тем или иным причинам прекратившие работу в театре и стремящиеся переквалифицироваться. Это тоже хорошо, так как в этом случае одновременно присутствует и молодость, и опыт, и прямой переход из одной профессии в другую. Конечно, существует и балласт, но очень незначительный, может быть, один-два человека на курсе».

А теперь предоставим слово выпускникам.

Михаил Крапивин:

«Я рад, что в свое время закончил ГИТИС, несмотря на то, что учеба совпала с самым насыщенным и трудным периодом моей творческой жизни как танцовщика. Считаю большой удачей, что я все-таки сумел собрать силы. ГИТИС для меня — это эрудиция, это встречи с интересными людьми, общение с педагогами. Институт помогает систематизировать знания, делает их более разносторонними, профессиональными, поднимает специалиста на высший уровень. Самообразованием этого достичь крайне трудно, практически невозможно. Полученные навыки очень пригодились мне сейчас, на позиции педагога-репетитора Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко».

Вадим Тедеев:

«Я пришел в институт, уже имея многолетний педагогический опыт — и в театре, и в Московском хореографическом училище, когда на практике стало ясно, что мне нравится педагогика. ГИТИС я очень хорошо знаю — еще с 1965 года, когда принимал участие как исполнитель, в работах студентов-балетмейстеров — и очень его люблю. Здесь ко мне всегда относились исключительно доброжелательно, и у меня тоже «розовое» отношение к нему. Годы, проведенные в ГИТИСе, вспоминаю с удовольствием. Внешне — старое, гнилое здание, студенты курят, педагоги ворчат, наша бедность во всем, вечная нехватка времени, но это, наверное, не самое главное. Главное — то, что ГИТИС развивает мышление, пополняет знания. Студенты идут в институт по своему желанию, и в основном все довольны, что закончили его. Контингент поступающих в ГИТИС, на мой взгляд, соответствует контингенту нашей творческой интеллигенции. Курс, на котором я учился, был сильным, состоял в основном из ведущих солистов разных театров страны. Сейчас среди студентов крупных солистов гораздо меньше. Чаще приходит молодежь сразу после училища, не имея никакого театрального опыта. Меня это, честно говоря, раздражает. Значит, люди все эти годы занимались не своим делом. Сначала все-таки надо поработать, а потом идти в ГИТИС. Большинство мастеров именно так и поступало. Не секрет, что институт дает намного больше тому, кто сам что-то имеет за душой. Программа обучения рассчитана на знающих людей».

Комментировать мнение бывших студентов ГИТИСа нет смысла. Они высказались лаконично и ясно. Кроме того, оба — звезды нашего балета. И было бы абсурдным, если бы для них не нашлось применения в качестве специалистов с высшим хореографическим образованием (хотя и такие примеры, к сожалению, имеются). Вадим Тедеев прекрасно продолжал свой яркий творческий путь как педагог — работал в Московском хореографическом училище, сейчас в своем родном Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, а также в труппе «Балет Кремлевского Дворца съездов».

Действительно, педагогические кадры устойчивее перед невосребованием, чем балетмейстерские. Продолжим же подробнее разговор по поводу «трудоустройства» студентов.

«Раньше, примерно до 1987 года, существовало строгое распределение, — отмечает Е. Валукин. — Оно имело свои положительные и отрицательные стороны. С позиций нынешних оказалось, что положительного все же было больше. Ибо сейчас получилось, что «свободное распределение» превращается в бесконтроль, бесконтрольность в использовании кадров. И от этого страдают люди, страдает искусство.

Теперь студенты вынуждены сами искать себе работу. Когда их присылают на учебу республики, они возвращаются на свои родные места. Но все чаще прецеденты другого рода: специалист любым способом пытается устроиться в столице или ищет контракт за рубежом. Нарастает процесс утечки кадров, хотя педагогов в периферийных театрах и хореографических училищах не хватает.

Мы приступили к новой — хозрасчетной — форме обучения. То есть, республики платят за подготовку специалиста, и выпускник обязан отработать на месте пять лет. Так мы готовим кадры для Башкирии, Марийской АССР, Набережных Челнов в Татарстане и других конкретных «заказчиков». Полагаю, что такая форма наиболее прогрессивная, поскольку любое творчество предпочитает организационный порядок хаотичной свободе».

«Безадресных» выпускников у нас практически нет, за редким исключением, связанным, как правило, с семейными обстоятельствами, — таково мнение Т. Тучниной. — ГИТИС помогает своим студентам-педагогам поехать на преддипломную практику. При этом учитываются пожелания и склонности студентов. Отправляем, в основном, в хореографические училища. Студенты присутствуют на занятиях разных педагогов, ведут наблюдения, записывают. Затем в Москве мы все это обсуждаем. После сдачи госэкзаменов студенты в течение полугода проходят дипломную практику там, где предполагают работать по окончании института».

Намного хуже обстоят дела с устройством студентов-балетмейстеров.

Как считает О. Тарасова, ГИТИС имеет предел своего воздействия на судьбу специалиста. Только личная договоренность художественного руководителя курса с дирекцией театра может как-то способствовать приему молодого балетмейстера на работу в театр, но официально институт не в состоянии влиять на судьбу выпускника после его окончания. Во многом присутствует элемент случайности. Досадно, что вне институтских стен у начинающего балетмейстера теряется профессиональная инерция, выработанная в процессе занятий: ведь у нас студенты ставили, сочиняли, что называется, без передышки.

Например, Владимир Хинганский — почти два года главный балетмейстер Одесского театра оперы и балета, осуществив свой одноактный балет «Эдит Пиаф», танцы в операх, а получить постановку большого спектакля не может. Ирким Султанов поставил в Ташкенте «Поцелуй феи», а сейчас работает в Италии, так как не видит реальной возможности осуществить у себя в стране те работы, которые он задумал. Успешно работает в Алма-Атинском хореографическом училище Гульнара Адамова, ведет производственную практику учеников, однако с театром у нее отношения не складываются, несмотря на то, что она — высокопрофессиональный специалист. Почему так происходит — непонятно.

«Проблема выпускников осложняется еще и тем, что все театры переведены на хозрасчет, — продолжает Ольга Георгиевна. — Осуществить новую постановку молодому балетмейстеру почти нереально. Администрация не хочет рисковать. И это можно понять, так как ныне жизнь театра определяется материальным состоянием. В результате выпускники вынуждены заниматься подделками, «подрабатывать» (а не работать) на драматической сцене, на эстраде и т. д. Полноценной постановочной практики они не имеют, что затрудняет формирование личности балетмейстера. В связи с этим нельзя не вспомнить добрым словом нашего педагога Леонида Михайловича Лавровского, который сразу после выпуска предложил мне и Александру Лапаури сделать постановку в Большом театре. Общась с первоклассными солистами, мы проходили настоящую школу, и это не могло не отразиться на нашей деятельности. Выше двадцати лет я преподаю в институте, но на моей памяти подобного случая больше не было. Этот творческий заряд, полученный в начале творческой карьеры, питает меня до сих пор. Танцовщик рожден для того, чтобы танцевать, а балетмейстер — для того, чтобы ставить. Редко кто получает такую возможность, окончив институт, и это очень печально».

И Л. Таланкина тоже убеждена, что проблема творческого устройства выпускников очень актуальна. Сейчас ГИТИС не имеет законных прав распределять молодые кадры на конкретные места. «Планомерно мы не в состоянии найти своим студентам подбабочное применение, — жалеет она. — Приходится уповать на личные связи и контакты. Все зависит от собственной инициативы в поиске работы для начинающего хореографа. Но и незаинтересованность театров в данном случае объяснима: брать на постановку неизвестное сочинение весьма рискованно. Тут нужны студийные условия для апробации новых спектаклей, чтобы в дальнейшем продвигнуть их на солидные стационарные сцены. Однако подобный подход к сотрудничеству остается по-прежнему нереальным. Все надежды, повторяю, на личную инициативу».

Со своими студентами я продолжаю поддерживать тесную связь, стремлюсь помочь им не только советами, но и практически. В общем, я удовлетворена их творчеством, хотя порой, по моему, они заслуживают лучшего применения. Успешно зарекомендовала себя талантливый хореограф Татьяна Сердюкова, которая работает сейчас в Ашхабаде. Рамед Пачев с энтузиазмом трудится

на родине, в Нальчике. Ольга Аксенова нашла себя в работе с детьми в детском театре в подмосковном городе Жуковский. Однако способный Александр Ефремов, в свое время показавший прекрасный номер «Колокола Хатыни» и ставший лауреатом Всесоюзного конкурса в Минске, пока ограничивается постановками в Минске на эстраде. Дмитрий Перегудов танцует в труппе Большого театра СССР, много гастролирует, что мешает ему завершить задуманный детский спектакль. Двое студентов по семейным обстоятельствам отошли от активного творчества, но и это есть жизнь.

Однако порой возникает чувство горечи из-за несправедливой невостребованности действительно способных хореографов. Вот, к примеру, братья Ибатуллины — Ренад и Рафазль, талантливые, одержимые искусством люди. Но почему-то ни у одного, ни у другого дела гладко не складываются: непонятные конфликты в театре, уход из коллективов... Журнал «Советский балет» подробно рассказывал об этом. Казалось бы, сама судьба велит вернуться им в родную Казань, где балетная труппа страдает от безвременья хореографов, отсутствия лидера. Но нет же, не получается... А недавно я с сожалением узнала об отъезде из Якутска талантливого Алексея Попова, руководившего балетной труппой местного музыкального театра и все эти годы жившего с семьей в общежитии. И вот результат — театр и город лишились одаренного работоспособного художника.

К великому огорчению, отмечаю распространившуюся тенденцию: в театрах повсеместно стремятся выгнать хореографа-постановщика (особенно молодого) и занять его место кем-либо из бывших видных артистов, вынужденных покинуть сцену. Не стану приводить конкретные примеры — они общеизвестны. Ничего плодотворного такая тенденция нашему искусству не дала».

Суждения, высказанные педагогами, подтверждают их бывшими студентами. Приведем три интервью, затрагивающие типичные вопросы «постинститутских» судеб.

Валерий Трофимчук, солист Московского театра классического балета СССР:

«Институт дал мне «корочку» диплома. И возможность регулярно готовить постановки в процессе учебы. Безусловно, я получил и много необходимых балетмейстеру знаний. Жаль только, что таким предметам, как история КПСС или научный коммунизм, уделялось слишком много времени, часто в ущерб гуманитарным, искусствоведческим и профессиональным дисциплинам. Когда же человек заканчивает ГИТИС, выясняется, что он никому не нужен. Дальнейшая его творческая судьба в значительной степени — дело случая. Мне удалось поставить дипломную работу — одноактный балет «Обретение» — в своем родном коллективе, Московском театре классического балета СССР. Ряд постановок был осуществлен для выпускников Ташкентского хореографического училища. Но мои попытки что-то сделать в других коллективах не увенчались успехом в силу разных причин, и главным образом потому, что руководители предпочитают «коммерческий» репертуар, которым ныне стала классика, успешно продаваемая за рубежом. Новые, неапробированные работы, похоже, никого не интересуют. А годы идут... Остается только надежда. К счастью, я пока еще танцую, творчеством в этом плане не обделен».

Владимир Хинганский, главный балетмейстер Одесского театра оперы и балета:

«Учиться на балетмейстерское отделение ГИТИСа я пошел совершенно осознанно. Еще будучи студентом Института культуры в Улан-Удэ, я ощутил острое стремление заняться постановочной работой и старался его осуществить».

Мой наставник профессор Ольга Георгиевна Тарасова прилагала максимум усилий, чтобы подготовка прошла на должном уровне. Она вела наш курс с высоким профессионализмом, деликатно подходу к каждому из студентов, стараясь раскрыть заложенное в нем.

Но жаль, что ГИТИС смог предоставить лишь минимальные возможности для постановки на сцене студенческих сочинений. В среде студентов-хореографов невостребованность проявляется гораздо в большей степени, чем у педагогов. Преддипломную практику я проходил у себя на родине, в Улан-Удэ. Сделал три номера, отрепетировал их для творческого вечера ведущих солистов. Но в репертуар театра мои сочинения не вошли, на публике практически показаны не были. Не дали мне возможность осуществить и дипломный спектакль — ссылались на занятость труппы перед гастрольями в Москве, на другие субъективные и объективные причины. Я понял, что формально, по закону никто никаких обязательств перед молодым специалистом не имеет — ни ГИТИС, ни учреждение, пославшее студента на учебу в столицу. Всеми поисками работы для меня лично занималась (опять же по собственной инициативе) мой педагог Ольга Георгиевна Тарасова. Ей я глубоко благодарен за помощь и поддержку».

В Одессу я попал по конкурсу на вакантное место главного балетмейстера. Тут были приняты к постановке мои работы «Эдит Пиаф» и «Метаморфозы», осуществленные годом раньше на пермской сцене.

Мои конкурсы трудно обрести свое конкретное место в театре, поскольку мы оказались на переломе творческих поколений, когда все очень нестабильно и изменчиво».

Татьяна Сердюкова, балетмейстер Туркменского театра оперы и балета имени Махтумкули:

«Своему нынешнему устройству на работу я обязана исключительно Лилии Михайловне Таланкиной — она предложила меня в качестве постановщика творческого вечера известной артистки Гульбахар Мусаевой. С тех пор наше сотрудничество с туркменскими коллегами окрепло. В Ашхабаде свои трудности с публикой, вообще с существованием искусства классического балета. Тут, на крайней южной границе нашей страны, все эти проблемы усугубляются. В зрительном зале театра 265 мест, но и это не гарантирует от отмены спектаклей. Я не заблудалась в отношении работы в Туркмении, поставив лично для себя сугубо творческие задачи, которые могла решить лишь в действующей труппе. Частично я их решила. Я счастлива, что смогла, как кажется, привлечь в театр заинтересованную аудиторию, как-то всколыхнуть любителей хореографии города Ашхабада. Не стану сейчас рассуждать, нужно или не нужно древней Туркмении искусство современного классического балета — сегодня не время разрушать то истинное, что создано нашей новейшей историей. А многонациональный советский балетный театр создан, он существует как художественное явление. И отмахнуться от этого факта нельзя. Я с энтузиазмом работаю в Туркмении, хотя сталкиваюсь с трудностями. Труппа малочисленна — всего четыре танцующих артиста и тринадцать танцовщиц, но два спектакля в неделю мы исправно даем, отмен, как правило, не бывает».

ГИТИСу я признательна за систему знаний, за помощь моего педагога Лилии Михайловны Таланкиной. Благодаря ее организационной энергии и авторитету мне предоставили возможность сначала осуществить постановку в Горьком, я также сотрудничала с режиссерами драматических театров. Балетмейстерское искусство наитруднейшее, надо много практиковать, чтобы показать зрителю что-то достойное».

Вот такова разнородная картина постинститутской жизни студентов. Полагаем, искать тут закономерностей, каких-то тенденций нельзя. Налицо случайность факторов, неразбериха обстоятельств, организационная неясность. Но в каждом отдельном случае срабатывает импульс на вызов «таланта» востребованности. Проявляется это по-разному. Одних страхует авторитет в театральном мире, других — «пробивные способности», третьих — случай, четвертых — рациональный прагматизм, и лишь пятых... незащищенный, но такой яркий талант. Каждый выживает в одиночку. Это и есть, к сожалению, запланированная реальность для молодого специалиста, покидающего стены института».

Однако настаивает одна общая черта, так или иначе присущая большинству выпускников, — это инфантилизм, толика которого налицо почти в каждом случае. Очевидно, срабатывает прежний социальный синдром, характерный для так называемых застойных лет, когда любой студент любого высшего учебного заведения был вправе рассчитывать на распределение — пусть даже предложенная работа оказывалась нежеланной, но она давалась молодому специалисту без всяких усилий с его стороны».

Времена изменились. Сегодня все решает инициатива, личная предприимчивость, активно вторгаясь в творчество. Следовательно, начинающим педагогам и хореографам нужно тоже «перестраиваться» — не питать надежды на альтруизм коллег и наставников, но самим и только самим пытаться найти свое место в искусстве».

А примеров настойчивости и упорства найдется немало в биографиях выдающихся предшественников — мастеров советской хореографии. В прежние предвоенные и послевоенные десятилетия было также нелегко выдвинуть таланту, но вырывать энтузиазм влюбленности в профессию, способный «пробить» стену равнодушия и недоверчивости».

Так что скажем в напутствие нынешним выпускникам института: смелей и безоглядней пускайтесь в творчество, предпочитайте истинный нелегкий балетный труд мимолетной удаче или прагматичному расчету».

Впрочем, когда этот материал выйдет в свет, Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского уже будет называться Академией театрального искусства».

Название поменялось. Но исчезнут ли так скоро проблемы этого высшего учебного заведения, связанные, в частности, с дальнейшими судьбами его выпускников?

Материал подготовили
Г. БЕЛЯЕВА,
Е. ЕРФЕЕВА

¹ В анализе мы заведомо не учитывали специалистов в области бального танца, результаты выпускных курсов для иностранцев, а также одно вечернее отделение режиссеров-балетмейстеров народного танца, созданного для артистов «Березки» и ансамбля народного танца СССР.

Памяти ушедших

«Я всегда думал, что одному человеку отпущена определенная толика радости — только одному поколению выпадает счастье восхищаться одной-единственной Тальони или слышать одну-единственную Патти. Увидя Павлову в дни ее и моей молодости, я был уверен, что она «Тальони моей жизни». Мое удивление поэтому было безгранично, когда я встретил Спесиву, создание более тонкое, и более чистое, чем Павлова.

Наш великий маэстро танца Чекетти... говорил еще этой зимой во время одного из своих занятий в миланской Скала: «В мире родилось яблоко, его разрезали надвое, одна половина стала Павловой, другая Спесивой». Я прибавлю, что для меня Спесива является той стороной яблока, которая была обращена к солнцу».

Сергей ДЯГИЛЕВ

«Однажды Дягилев показал мне молодую невзрачную девушку, вроде тех, которые десятками встречались на бульваре Монпарнас: «Ее зовут Спесивцева, — сказал он мне. — В ней есть что-то, ты увидишь». Я увидела. Необычайное зрелище. Видеть, как танцует эта женщина... подарок судьбы. Она превосходила всех. Она заслоняла декорацию, сцену. Каждый ее жест был действительно необходим».

Наталья ГОНЧАРОВА

«Позы Спесивцевой были так гармоничны, каждая линия так чиста, так необыкновенно прекрасна, так изысканна изящна была форма ее танца...

Она выглядела хрупкой, тоненькой и, казалось, не способной к виртуозной технике, которая на самом-то деле была у нее совершенной. Ничего аффектированного, никакой игры на публику. Она вкладывала в танец всю свою душу и благодаря этому покоряла зрителей, которые восхищались ее изумительным артистизмом».

Бронислава НИЖИНСКАЯ

«Я впервые увидела Спесивцеву в классе маэстро Чекетти... Она была ослепительна и трогала своей необыкновенной красотой. Пропорциональность, соразмерность фигуры, совершенство черт ее лица — его овал, огромные глаза, изыскан-



ной формы нос и рот — Спесивцева обладала идеальной для балерины наружностью. Но все это оставалось бы не востребовавшимся, если бы она не обладала поразительным свойством выразительного движения, если бы не имела изумительной одаренности к работе над совершенствованием всего того, чем щедро наделила природа».

Ольга Александровна
СПЕСИВЦЕВА

Мари РАМБЕР

ИГОРЬ ХАБАРОВ

ВСТУПЛЕНИЕ

«Офицеры» в лодке с Л. Ивановой, поцелуй в плечики, «неизвестный», цыганка-гадалка и, наконец, некий «ныряльщик», видевший труп Ивановой с простреленным черепом. Все это я прочел в № 3 журнала «Московский наблюдатель» за 1991 год. Авторы данной публикации журнала сочинили весьма захватывающий детектив, но насколько он достоверен? Не знаю...

Трагическая судьба этой молодой артистки давно волновала и меня. В течение ряда лет я собирал материалы, связанные с ее жизнью и безвременной кончиной. Часть их я и предлагаю вниманию читателей журнала «Советский балет», надеюсь, они помогут им сделать правильные выводы. Но прежде всего — кто такая была Лидия Иванова? Почему ее трагическая судьба и сегодня, спустя почти семьдесят лет со дня ее гибели, продолжает интересовать нас? Обратимся к свидетельствам ее современников.

ФЕДОР ЛОПУХОВ:

«Выпуск в театр 1920-1921 годов Лидии Ивановой и Александры Даниловой был для нас тогда большим событием. Во многих отношениях антиподы, они как бы дополняли друг друга. Иванова, так сказать, парила в небесах, Данилова царила на земле [...]

Иванова обещала стать выдающейся балериной. Небольшого роста, с хорошинами (чуть полноватыми) ногами, Иванова имела громадный прыжок вместе с большой элевацией и редким баллоном, он создавал впечатление, будто танцовщица висит в воздухе. При этом парение над землей Ивановой всегда имело эмоциональный смысл. Самые простые движения Ивано-



ТАЙНЫ ЕЁ ТРАГИЧЕСКОЙ ГИБЕЛИ

вой были наполнены каким-то внутренним свечением, порывом, экстазом. С первых шагов на сцене в ней заговорила большая и привлекательная индивидуальность. В каждом танце — а танцевала она преимущественно партии солисток — Иванова находила свои, чисто ивановские «изюминки», танец всегда открывался со стороны образного смысла, содержания. Не было в ней ничего нарочитого, все выглядело просто, как в мадонне раннего Возрождения. Иванова много читала, пытливо всматривалась в картины современных ей художников, у нее собирались молодые литераторы, музыканты, актеры, художники, она поддерживала поиски нового и первая вызывалась участвовать в них. Трагическая гибель (Иванова утонула в 1924 году) лишила советский балет первой крупной балерины новой формации.

(«Шестьдесят лет в балете». М., 1966, с. 202)

АЛЕКСАНДР ГВОЗДЕВ:

«16 июня, при аварии моторной лодки, в устье Невы утонула балетная артистка Лидия Иванова.

В этих строках газетного извещения скрыта весть, безмерно трагическая для русского искусства. Смерть не могла более жестоко наметить свою жертву. Она вырвала из балетной труппы ту молодую силу, на которую возлагали больше всего надежд. Похитили ее тогда, когда она была самой нужной, самой необходимой. Как безмерно грустно мыслить ближайшее будущее русского балета — без Лидии Ивановой!

Представление о молодости, красоте и жизнерадостном таланте — неразрывно сливалось с обликом столь преждевременной и столь неожиданно погибшей. За последние три, — а ведь только три года она и была на сцене, — зритель привык отыскивать ее имя в программе, и, найдя его, испытывал уверенность, что каков бы ни был спектакль, выступление Лидии Ивановой одарит его впечатлением прекрасного. [...]

Балетная труппа претерпела тяжелый удар. Утрата Лидии Ивановой — незаменимая потеря. И не только потому, что в настоящее время так дорого крупное артистическое дарование. Нет, в лице Лидии

Ивановой ушла одна из самых светлых надежд на будущее русского балета, на его обновление. Могучая сила непосредственного, природного таланта неизменно влекла ее к новому искусству, к смелому выходу за пределы традиционных форм классического танца.

В ее танце проявилась стихийная русская натура, она рвалась на широкий простор и была преисполнена мятежной воли. Обладая на редкость широким шагом и владея исключительно мощным прыжком, она поражала красотой вольного полета и бурным размахом движений. Все в ней обещало новый стиль танца, который должен был вместе с нею явиться на смену условной французской красавицы и вскрыть еще неизжитые возможности действительно русского, здорового и бодрого, нового балета. Ее артистическое образование протекало в революционные годы, и ей суждено было стать воплощением обновленного искусства, которое должно прийти вместе с обновленной социальной жизнью.

Но, увы, мы утратили ее...

А со смертью человек еще не научился бороться. Даже тогда, когда она похищает молодость, красоту и талант».

(«Жизнь искусства» от 24 июня 1924 года)

ВАЛЕРИАН БОГДАНОВ-БЕРЕЗОВСКИЙ:

«Она была миловидна, но что-то забавное было в ее облике — в монгольском раскосе шаловливых глаз, в чуть припухших веках, овальных полудетских бровях, в плотности и округлости невысокой фигуры. На сцене, однако, она полностью преобразилась. Стихия танца, которой она отдавалась самозабвенно, с восторгом, захватывала ее целиком. Поражали ее прыжки, размашистые, смелые, пересекающие огромное пространство. Захватывал ее высокий полет, «берущий небо приступом», как говорил А. Л. Вольянский. Увлекала ее игра, еще не актерская, без примет предварительной разработки роли, а импровизированная, подсказанная минутой настроения, наитием чувства или инстинктом, проявляющаяся в экспрессивности жеста, поворота, мимического нюанса.

Больших ролей ей, в сущности, не выпадало. Она и пробыла-то на сцене каких-нибудь 3 года, так и не дойдя до «балеринских» партий, оставалась солисткой, и не всегда первой, но неизменно «вырывающая» успех у балерин с именем, опасливо озирающихся на будущую соперницу.

Фея Бриллиант, Фея падающих крошек, Белая кошечка в эпилоге «Спящей красавицы», вариация града из «Времен года», Рыбачка в «Дочери фараона», Фреска и Жемчужина в «Коньке-Горбунке», Рабыня в «Корсаре», вариация «Молитва» в «Копелии», солистка-виллиса в «Жизели» — вот почти полный перечень ее партий. Каждая из них в ее передаче представляла содержательной, живой, одухотворенной хореографической новеллой. Так же было с концертными номерами, шедшими в дивертисментах в фойе кинотеатров между сеансами немых фильмов — с «Итальянской полькой» Рахманинова в постановке Л. Леонтьева, «Грустным вальсом» Я. Сибеуса, поставленным Г. Балачицадзе.

Публика, чуткая к веянию подлинного таланта, отметила ее своим вниманием, полюбила молодую танцовщицу, встречая горячими аплодисментами каждое ее появление на сцене или концертной площадке. В искусстве Ивановой действительно улавливалось что-то свежее, самобытное, ярко национальное, русское и вместе с тем импulsive временем, предвещающее близкое рождение какого-то совсем нового стиля танцевального искусства. [...]

Гибель Лидочки Ивановой поразила всех, как громом. Случилось это в солнечный «духов день», весной, почти накануне ее предполагавшегося отъезда в гастрольную поездку во Францию с Даниловой и Балачицадзе. [...]

Летом и осенью того же года на улицах Ленинграда можно было встретить старого человека в развевающемся плаще, идущего беспокойной походкой и бросающего по сторонам подозрительные взгляды. Встречая знакомого, он останавливал его, заговаривал о трагической гибели балетной танцовщицы, намекал на преднамеренность совершенного злодеяния и, понизив голос, сообщал, что ведет расследование и уже напал на след. Это был сразу состарившийся лет на 20, психически тяжело травмированный инженер Алексей Александрович Иванов, отец Лидочки».

(«Дороги искусства», Л., 1971, с. 117, 118)

ПОВЕСТВУЮТ ДОКУМЕНТЫ...

Гибель балетной артистки Лидии Ивановой

Вчера во время катания на моторной лодке утонула в Неве артистка Академического балета Лидия Иванова.

В 10 час. веч. Губмилицией была получена от 23 (Портового) отд. милиции телефонограмма следующего содержания:

«16 июня около 17 час. произошла авария моторной лодки, принадлежавшей 2-му трудовому коллективу. Инженер Клемент (будучи мотористом) пригласил своих знакомых А. Языкова, Г. Я. Гольштейна, П. Родионова и Лидию Иванову покататься на моторной лодке, которую он, Клемент, недавно выпустил из ремонта. От Аничкина моста все пятеро выехали на Б. Неву, направившись к устью. Во время катания мотор начал нагреваться, в виду чего пассажиры стали его охлаждать. Занявшись этой работой, пассажиры не заметили, что навстречу к ним шел пассажирский пароход «Чайка» по направлению в Кронштадт. Пароход на полном ходу наскочил на моторную лодку и выбил из нее находившихся в ней лиц. При помощи подоспевшей команды буксира Госбалтпарохода и команды «Чайка» удалось спасти Языкова, Родионова и Гольштейна. Лидия Иванова и Клемент погибли. Трупы разыскиваются. Следствие ведется водным отделением ГПУ».

У спасенных

Один из спасшихся командант б. Михайловского театра Языков говорит:

— На моторной лодке мы сели у Аничкина моста и направились на взморье через Фонтанку и Калинин мост.

Обратив внимание, что мотор нагревается, мы принялись охлаждать его, а двое из нас начали доставать весла.

В это время вдруг раздался свист, и наша лодка очутилась под пароходом, причем нос ее оказался отбитым.

Дальше я не помню, что было. Я пришел в сознание только на квартире, куда я был перевезен совершенно без памяти.

Лидия Иванова, по словам спасшихся, до катастрофы была в прекрасном настроении духа и, несмотря на предостережения не ездить в море, требовала, чтобы лодку гнали дальше в море.

Существует предположение, что во время столкновения между пароходом и лодкой Иванова, падая в воду, ударилась головой о борт парохода «Чайка», отчего последовала моментальная смерть и она пошла ко дну.

Труп Ивановой до сих пор не найден. В виду того, что Иванова утонула на перекрестке двух течений, по всей вероятности труп будет прибит через 2-3 дня к одному из берегов Невы или Фонтанки. Возможно также, что труп течением унесен в море.

Д.

Лидия Иванова

Трагически погибшая артистка Лидия Иванова родилась в 1903 г.

Восемнадцати лет она окончила балетное училище по классу Вагановой и поступила на академическую сцену. За короткий срок своей службы Лидия Иванова успела занять видное положение в труппе. Крупное, симпатичное дарование с уклоном лирического характера поставило ее в первые ряды.

Артистка с успехом выступала в балетах: «Корсар» («Рыбачка»), «Карнавал» («Бабочка»), «Конек-Горбунок» («Жемчужина»), «Фея кукол» («Француженка»), «Спящая красавица» и мн. друг.

В лице покойной Ак. балет понес тяжелую утрату.

Беседа с И. В. Эскузовичем.

— Сообщение о гибели Лидии Ивановой, — сказал управляющий Ленинградскими Академическими театрами И. В. Эскузович, — я получил в 12 ч. ночи. Я немедленно отправился в отделение, где этот кошмарный факт подтвердился.

В лице погибшей Ивановой наш академический балет потерял одну из своих лучших

представительниц. Огромный талант, врожденное художественное чутье, благодарная внешность и трудолюбие сулило ей в будущем все права на звание первоклассной классической танцовщицы.

(«Красная газета». Вечерний выпуск, от 17 июня 1924 года)

К гибели Л. Ивановой.

Капитан парохода «Чайка» Хайнонен сообщает следующее о гибели моторной лодки. — 16 июня в 16 часов пароход «Чайка» отплыл с пассажирами в Кронштадт.

Проходя синефлажные банки (плавающие водоуказательные знаки), против морского канала при выходе из Невы по левую сторону заметили на расстоянии 100 с. от нас шлюпку без движения, которую я принял за рыбацкую лодку, стоящую на якоре и так же, как и другие стоящие там лодки, занимавшуюся рыбной ловлей. Не доходя до нее на расстоянии 50 саж., я обратил внимание, что это шлюпка с мотором, которая тронулась вперед наперерез. В это время мною был дан свисток, и пароход повернул направо, во избежание столкновения, не считаясь с тем, что направо от нас была мель. Видя, что моторная лодка продолжает идти наперерез, я дал второй свисток, но находившиеся в ней пассажиры не обратили никакого внимания. Видя, что столкновение неизбежно, я дал полный ход назад и три свистка, но машина не могла уже остановить движение корпуса парохода вперед, т. к. мы шли по течению с пассажирами.

Последовало столкновение, причем пароход ударил носом в правый борт моторной лодки, которая проломилась и стала погружаться в воду. Люди, находившиеся в лодке, очутились в воде.

Один из них схватился за нос «Чайки» и был поднят на палубу парохода. В тот же момент погибающим были брошены спасательные круги и спущены шлюпки с правого борта. Тут же подоспела шедшая за нами моторная лодка, команда которой вытасила еще двух тонущих пассажиров.

На место происшествия подоспел также буксирный пароход «Морьяк», который тоже принял участие в поисках погибающих.

Поиски трупа Ивановой.

В течение вчерашнего и сегодняшнего дня производились поиски трупа погибшей Ивановой. До сих пор поиски не закончились успешно.

(«Красная газета». Вечерний выпуск от 18 июня 1924 года).

Поиски трупа Л. Ивановой.

Вчера, в 8 час. вечера, команда Водолазной Базы, по просьбе Управления Академических театров, производила поиски погибшей на взморье устья Большой Невы артистки Л. Ивановой. Поиски продолжались несколько часов, но не дали результатов.

(«Красная газета». Вечерний выпуск от 21 июня 1924 года).

Подробности гибели Л. Ивановой.

16-го июня, катаясь на моторной лодке по Б. Неве, погибла артистка Акбалета Л. А. Иванова. В этой лодке находились командант б. Михайловского театра А. Языков, администратор Студии Акдрамы — Г. Гольштейн, матрос Родионов и инструктор (а не инженер, как ошибочно сообщалось в газетках) Клемент.

Последний недавно отремонтировал моторную лодку, принадлежавшую 2-ому трудовому коллективу, и пригласил вышеуказанных лиц покататься.

Первоначально пассажиры, отплыв от Аничкина моста, направились по Фонтанке к Летнему Саду, намереваясь попасть на Неву, но проход туда оказался загороженным баржей, ввиду чего лодка повернула обратно и направилась к Калининскому мосту.

На взморье, около так называемой «Железной стенки», возле Гутыевского острова, лодка столкнулась с пароходом «Чайка», шедшим в Кронштадт. От силы толчка лодка переломилась, и находившиеся в ней пассажиры очутились в воде. Тонувшим были брошены

спасательные круги, но их относил течением. Однако благодаря усилиям команд «Чайки» и буксира «Морьяк» удалось спасти Г. Гольштейна, А. Языкова, а Родионов, Л. Иванову и Клемет погибли.

Следствие по делу ведет водное отделение ГПУ.

Дело о гибели Л. Ивановой передается на заключение «Аварийной комиссии», после чего поступит к прокуратуре.

(«Жизнь искусства» от 24 июня 1924 года, с. 4)

Дознание о гибели Лидии Ивановой.

Окончание следствия.

Водным отделением ГПУ закончено дознание по поводу столкновения парохода «Чайка» с моторной лодкой, следствием которого явилась гибель артистки балета Лидии Ивановой и инструктора Клемета.

Установлено, что моторная лодка представляет собою обыкновенную шлюпку 8-летней давности с привесным бензиновым мотором. Разрешение на катание на взморье на такой лодке дано не было.

Рассказывают, что тонувший инструктор Клемет подплыл к Ивановой, чтобы ее спасти, но она вцепилась ему руками в горло, и они оба пошли ко дну.

На месте катастрофы на дне взморья имеется большое количество «топляков», затонувших барж. Водолазы спускались два раза и «прошуппали» весь район, который оказался абсолютно чистым. Кроме того, были освидетельствованы также «топляки», т. е. существует предположение, что трупы зацепились за «топляки», к которым их и прибило.

Техник водолазной базы тов. Бобрович, под руководством которого производились поиски, говорит:

— Если бы трупы погибших унесло в море, т. е. к Кронштадту или в порт, то они давно были бы найдены, т. к. труп может находиться в воде максимум 10 дней. А если бы они всплыли, то были бы замечены плавающими многочисленными кораблями и рыбацкими судами. Я убежден в том, что трупы не могли обойти «топляки», которые находятся попереки течения. К сожалению, водолазы, которые, кстати, работали бесплатно, не имея буксира, лишены были возможности исследовать все топляки.

Можно с уверенностью сказать, что в настоящее время труп Лидии Ивановой находится под одним из топляков. И при энергичной работе водолазов его можно найти.

(«Красная газета». Вечерний выпуск от 2 июля 1924 года).

К гибели Л. Ивановой. Данные следствия.

К губпрокурору поступило законченное водным отделом ГПУ дознание о гибели Л. А. Ивановой. По этому делу были опрошены катившиеся в моторной лодке Гольштейн, Родионов, Языков и целый ряд пассажиров, находившихся на пароходе «Чайка».

К сожалению, никто из свидетелей не мог указать, при каких обстоятельствах погибла Л. А. Иванова, так как никто в последнюю минуту ее не видел.

И только начальник водолазной базы Зило, находившийся на «Чайке», показал, что видел, как были брошены спасательные круги тонувшим мужчине и женщине, причем мужчина круг схватил, а женщине не удалось ухватиться за круг, так как ее относил течением.

Аварийная комиссия, проводившая экспертизу моторной лодки, установила, что она представляет собою старую шлюпку восьмилетней давности, причем мотор был к ней подвешен. По мнению комиссии, катание на подобной лодке на взморье было весьма рискованным.

Поиски трупа.

По просьбе управления Академических театров, отряд водолазов-добровольцев предпринял поиски трупа Л. А. Ивановой. Двойной комплект водолазов два раза спускался на дно и детально исследовал весь район катастро-

фы. Дно оказалось совершенно чистым. Первые поиски не дали никаких результатов. Вторые поиски были предприняты 27 июня водолазной базой станции № 8, находившейся в распоряжении Торгового порта.

Подводное кладбище.

Водолазами обнаружено на дне много «топляков», т. е. затонувших барж.

Опытные водолазы, проработавшие несколько лет в Торговом порту, в частности, водолазный староста т. Шипулин, утверждает, что трупы Л. А. Ивановой и инструктора должны были несомненно пойти по течению вправо от Канонерского острова по направлению морского фарватера, т. е. к Кронштадту, ибо катастрофа произошла на течении, рассекаемом Канонерским островом на Кронштадт. Однако, принимая во внимание, что в воде они могут находиться максимум десять дней, возникло предположение, что оба трупа зацепились за «топляки», к которым их и подбило.

Техник водолазной базы т. Бобрович, под руководством коего происходили поиски, утверждает, что трупы погибших должны находиться под одной из барж «топляков».

(«Жизнь искусства» от 8 июля 1924 года).

Показание по делу Л. Ивановой.

По делу Л. А. Ивановой я могу сказать очень немного. Все, что я думаю об этой девушке, относится к ней, как к живой, а не как к умершей, не к обстоятельствам ее кончины. В моей критической деятельности я коснулся этой юной артистки отдельными статьями всего два раза, причем последняя статья являлась уже и некрологом погибшей танцовщицы. Первая же статья появилась в журнале «Жизнь искусства» с большим запозданием, зависевшим от неизвестных мне причин редакционно-технического свойства. Вторая статья была помещена на тоже с небольшим запозданием, и я объясню себе это тем, что редактор считался с настроениями, поднятыми катастрофическим событием в театральной среде. К молодому дарованию Лиды Ивановой я относился со всем возможным беспристрастием, приветствуя ее первые успехи на артистическом пути.

Ничего другого показать по делу Л. Ивановой я не могу.

А. Волынский.

ЦГАЛИ. Ф 95, оп. 1 е. х. 75

ПОСЛЕСЛОВИЕ.

Лидочка Иванова

...Кончились праздники. Но на улице все такой же радостный июньский день. На улице смеется солнце. Солнце смеется в окнах. Бегут красные вагоны. Репортеры приходят в редакцию. И говорят о веселом, и специалист по анекдотам непременно рассказывает анекдот.

И вдруг пришедший останавливает анекдотиста.

— Вчера погибла Лидочка...

— Какая Лидочка?

— Лидия Ивановна.

— Как погибла?

Но ведь день радостный — и солнце смеется по-прежнему. Ведь Лидочка любила солнце и смех — как же она могла умереть... Ведь вся вчерашняя Лидочка с нами. Откуда же эта смерть? ...

Еще третьего дня был в Павловском концерт.

И там в Павловске, в павловских аллеях, когда шла маленькая Лидочка, поднимались люди со скамеек, чтобы посмотреть ей вслед, чтобы взглянуть на поезд, на вагон, где она поедет.

И это маленькую Лидочку смешило, потому что она умела смеяться, как девочка. И мудрым людям, с протертыми молью висками — казалось странным: почему эта маленькая Лидочка со сцены по-беждает их игрой необыкновенной актрисы.

Мудрые люди с протертыми висками были очень осторожны. Они выжидали, когда Лидочка вырастет. Их смущало ее клетчатое платьице и детский смех. Те же, не мудрые, не умеющие писать статей, а умевшие только смотреть и восхищаться, мудрые может быть своей простотой, как мятежники-рыбаки в Назарее, шли за ней, как за счастьем. Чтобы потом принести это счастье к себе в тихую комнату и сохранить его в тишине.

Эти люди по-настоящему любили искусство и Лидочку.

Было же это еще так недавно — третьего дня.

Погибла Лидочка... Но сколько она жила? Об этом не скажешь. И все, что было с ней — разве не было именно этим третьим днем от нынешнего. Разве скажешь, сколько дней живет бабочка, разве такую жизнь можно определять днями?

Вот так же третьего дня она сидела в большом кино на детском сеансе. На — «Капризах мисс Мей».

И из разных точек зала чьи-то чужие глаза выскивали Лидочку, и чужие уши слушали, как она смеется.

И если закрыть глаза — можно сказать было: так смеется веселая девочка в клетчатом платьице.

И всюду — где смеется девочка — хотелось идти. В целом городе не сыскать было такого ясного смеха.

Вот почему, когда она забежала в кафе, и закричала:

— Дайте мне абрикосового! Со льдом, чтобы самое мороженое...

Кафе вдруг наполнилось сразу, и к витринам кафе вдруг сразу прильнули чужие носы.

Она была необыкновенной актрисой. Но она была почти девочкой...

Сегодня, когда ее уже нет, мудрые люди, пишущие об искусстве мудрые статьи с мудрыми терминами, нанесут в редакцию целый ворох этих статей и смущенно объяснят растерянному редактору:

— Простите... Третьего дня мы не успели зайти к вам.

Но не все ли равно девочке (ведь я пишу о девочке, а не об актрисе) — девочки нет.

Третьего дня (давайте условимся об «условности» этой даты, потому что я не умею вспоминать числа, я не математик) — все мы, серьезные и несерьезные, видели Лидочку — на Бассейной, поздней ночью, в одной студии со старомодным именем «Ваятели масок». Студия встречала актеров 2-го Московского Художественного Театра.

Алеша Дикий — как всегда — говорит анекдотами.

Вдруг в залу входит девочка. Смеется. Алеша забывает свои анекдоты. И шепчет: — Да кто же это?

А девочка уже торопится обратно. Все-гда она торопится — ну, точно облако.

— Мне надо домой. Я ведь только взглянуть пришла. Мне завтра надо работать.

И девочка в клетчатом платьице ушла домой — спать. Чтобы утром встать бодрой, чтобы провести репетицию, чтобы к вечеру быть веселой и крепкой на сцене. Эта девочка лучше мудрых любила и умела работать. И когда с преуморительной гримасой, подняв маленький указательный палец, сказала:

— Искусство — строгая штука! —

Мудрецы обиделись.

Но клетчатое платьице все же ушло домой.



Лидия ИВАНОВА в восточном костюме (1922).
Художник З. СЕРЕБРЯКОВА.

Вчера был солнечный «Духов день». К этому дню раскупают березки. Березки сохнут в наших душных квартирах. Значит это — конец весны. Во вторник березки выбросят из квартир.

Березка — совсем незначительное слово. А ведь любить веселую березку надо в поле. И как это можно радоваться, сломав ее под корень и затащив к себе в квартиру — к пыльному дивану.

Девочка любила землю, воду и солнце. Вот почему девочке захотелось в море. Вот почему кричала она своим спутникам:

— Нет, гоните мотор! Скорее, скорее в море!

Она надеялась на своих спутников, она была девочка, и досчатая лодка для нее веселее была парохода, а спутники казались настоящими моряками.

Вдруг мотор стих. Перепугались «настоящие» моряки.

Мимо разрезал воду пароход, десятками тонн откидывая волны.

Катастрофа!

И «настоящие» моряки решили спасти, и спаслись.

Напрасно теперь рыбакам целыми днями ворошить сетью дно. Девочку унесло в море.

В городе нашем ее звали просто Лидочкой.

И приезжих водили по городу от фотографии к фотографии. Там из каждой витрины улыбался ребенок в балетных пачках. А овал лица странный, точно из тридцатых годов.

Приезжие удивлялись ее вздернутому ребячьему носику.

Смеясь, говорили:

— Ух, наверно, капризная...

Так город привык к Лидочке. И она стала в нем совсем своей, совсем близкой — от литераторской или актерской компании до балетотских казарм — всем.

Так город привычно искал и также привычно находил ее имя на театральных афишах, от Государственного Академического театра до бумажных, расписанных рукой объявлений в рабочем — районном.

И никто не знал, что время, как покорная сиделка, отсчитывает минуты.

Вот почему никто не мог поверить смерти.

А в вечерних трамваях и на углах улиц после 4-х часов дня ловили наспех вечернюю газету.

И даже там — прочитав заголовок — некоторым хотелось усомниться.

Целый день ведь никто не верил и чуть ли не шепотом рассказывал соседу:

— Погибла Лидочка Иванова.

— Да нет же, нет... Вы шутите... Как это может быть...

И все затеи, чтобы поздним вечером, после целого дня разговоров о Лидочке на улицах, в редакциях, банках, кафе, в магазинах, трамваях, садах и театрах, вдруг когда зашло солнце и бледная ночь странным, отраженным светом строго осветила город, весенний свет ночи нашего города напоминает немного театр, и город кажется сценой — вдруг в этом призраке, когда в магазинах так смешно и декоративно при естественном свете на улицах загорелись электрические огни, — действительно поверили смерти. Будто легче в сумерках сознаться самому себе...

И так до ночи — ночью выходит на улицы действительная ночь — под круглый молочный фонарь кафе «Олимп» собираются ночные женщины.

Там — в чаду и гаме — среди шашлыков, пива и слуг в черных толстовках, где слуги спокойны и, как жонглеры, в одной руке несут сразу полдюжины пива, среди женщин — с автоматическими улыбками, с лицами, близкими марионетке, — вот именно там одна ночная женщина, эстонка Эльга — говорит соседке на ломаном языке:

— Ты слыхала сегодня...

И соседка отвечает ей:

— Слыхала.

И я не знаю, но верю, что этим женщинам яснее нас видна жизнь — как лотерея, построенная на проигрыше, а печаль — привычная подруга.

Этой же ночью в ночном трактире «Золотой якорь» — на Васильевском острове, где на эстраде играл обычно оркестр из слепцов — произошел такой случай.

По ночам трактир полон, заплыван, и не только топор, но может трактор удержался бы в воздухе. Трактир вечно кричит и скандалит. Пол забросан пробками, что Знаменская площадь в праздничный день шелухой. Чужих там мало, только свои — из порта моряки с судов, да за отдельными столами на отлетах еще не засыпавшиеся бандиты.

Вот там матрос — с разноцветными клеймами на груди — подошел к оркестру и спросил слепого дирижера:

— Товарищ... Сыграй «Вы жертвою пали».

И дирижер, не мигая белыми зрачками, сухо спросил моряка:

— Это по артистке погибшей, что ли...

Моряк, коротко, будто он на палубе корабля, отрезал:

— Да.

— Так я сыграю тебе Шопена!

— Ну, валяй, чего сам знаешь!

И матрос вернулся к столу и цыкнул на соседей:

— Заткнитесь! В память артистки будут играть сейчас.

Кабак выслушал «Траурный марш» слепцов молча...

Газеты сообщили: «Тело ее не найдено».

И я не хочу, чтобы ее нашли. Мы ее знаем одной, и не надо нам видеть ее — другой.

И пусть, пусть она будет в море.

Ночью в море над утонувшими кричат чайки.

Ник. Никитин
(«Жизнь искусства» от 1 июля 1924 года)



оводом же для данной публикации послужило обнаруженное в Центральном государственном архиве РСФСР в фонде Наркомпроса письмо К. Я. Голейзовского к А. В. Луначарскому. И хотя напечатано уже достаточно документов из фондов государственных архивов, а также из личного архива балетмейстера, освещающих основные этапы его творческой биографии, тем не менее появление новых, еще не известных материалов, связанных с личностью Касьяна Ярославича, всегда вызывает интерес. Публикуемое письмо относится к началу 1921 года.

Москва двадцатых годов. Время трудное — голод, разруха, время прекрасное — атмосфера

Касьян Ярославич
ГОЛЕЙЗОВСКИЙ
на репетиции

снежку» на музыку В. Ребикова, но спектакль зрители не увидели. Другой осуществленный Голейзовским тогда же балет «Макс и Мориц» также вызвал у руководства театра претензии к хореографу. Не считая вовсе его работу слабой, признавая большой успех сочинения у юных зрителей, руководители театра нашли в нем серьезные изъяны с воспитательной точки зрения. В конце концов произведение сняли с репертуара. 24 декабря 1919 года Голейзовский подал заявление об уходе из Детского театра. Многие замыслы остались не реализованными.

С 1918 года, то есть с момента ухода из Большого театра, главным делом К. Голейзовского стала созданная им школа-студия. Несмотря на то, что она временно присоединялась к Детскому театру, осуществляла постановки в цирке, основной все-таки была работа, направленная на создание своего театра танца. Голейзовский искал новые танцевальные и сценические формы, выступая против творческого за-

«Я БЕЗУМНО

*История:
исследования,
документы,
воспоминания*

К столетию
со дня
рождения
К. Я. Голейзовского

подъема в умах и душах молодого поколения, взявшегося за создание новой жизни и нового искусства. Это было время поисков, экспериментов, открытий.

Необычайное оживление царило в области танца. Как ни кажется это парадоксальным, но именно в эти голодные, суровые годы в Москве открылся исключительный интерес к хореографии. И среди новаторов танца начала двадцатых годов ярко заявил о себе молодой Касьян Голейзовский. Весной 1918 года, будучи уже известным балетмейстером, он был приглашен возглавлять студию Московского театрального училища. А в начале нового сезона 1918-1919 годов Голейзовский ушел из труппы Большого театра (куда был принят после окончания Петербургского театрального училища как танцовщик), чтобы целиком посвятить себя постановочной работе. В конце 1918 года Наталия Сац организовала Детский театр Темусека¹, в состав которого вошла и школа-студия Голейзовского, с 1 мая 1919 года перешедшая в ведение ТЕО² Наркомпроса. «У Сац» он поставил «Бело-

стоя в академических балетных театрах. Но он никогда не отрицал классический танец как школу, как систему воспитания, как основу профессиональной культуры. Ярким подтверждением тому служит документ, хранящийся в Центральном государственном архиве России.

Положение о хореографической студии Касьяна Голейзовского³.

6 мая 1919 г.

Хореографическая студия Касьяна Голейзовского имеет конечною и главную целью приготовление артистов для постановки детских балетных спектаклей, не считая приемлемыми в педагогическом отношении балеты государственных сцен, предназначенные для взрослой публики. На это еще указывал А. Н. Островский в бытность его управляющим Московскими императорскими театрами, который стремился создать специальный репертуар для праздничных детских спектаклей.

Студия создает свой специальный репертуар, применяясь к на-

Новая музыка требует от актера и новой пластики. Много внимания уделял К. ГОЛЕЙЗОВСКИЙ движениям рук танцовщиков.



меченным артистическим силам, обучающимся в Студии.

Ввиду того, что хореографическая техника требует усиленной тренировки тела танцующего и мимирующего¹ с самого юного возраста, Студия поставила себе целью, во-первых, развивать эстетические и технические творческие силы взрослых танцовщиков, и, во-вторых, подготавливать к сценическому творчеству подростков, давая им возможность рационально приобретать знания и технику хореографического искусства, приближающегося не столько к танцу акробатического типа, сколько к пантомиме и психологически обоснованному танцу.

ПРОГРАММА ПРЕПОДАВАНИЯ

В программу преподавания Студии входят:

- а) Балетная техника
- б) Характерный танец
- в) Балетный танец различных эпох

- г) Ритмическая гимнастика
- д) Пантомима (мимика и выразительный жест)
- ж) Гимнастика и акробатика
- з) Искусство поддержки
- и) Грим
- к) Костюмировка
- л) Фехтование

Вспомогательными предметами преподавания являются лекции по — эстетике театра, истории эволюции театра, истории эволюции танца, истории эволюции быта (костюма) и т. п.

Преподавание в отношении состава учащихся делится на 3 периода:

- 1 период — младшая группа (начинающие)
- 2 период — средняя группа
- 3 период — старшая группа ...⁵

Необходимое пояснение⁶

До сего времени Студия не имела возможности вести свои нормальные занятия, занимаясь лишь подготовкой детских балетных спектаклей для Т. М. Секции М. С. Р. и кр. ар. деп.⁷ Мой контракт с Т. М. Секцией я предполагаю продолжить до 1-го сен-

тября 1919 года, т. к. спектакли были уже поставлены мною, но не успели пройти все, и я обязан их показать в районах и Мамоновском театре⁸.

Начав нормальные занятия в моей студии, субсидируемой ТЕО, с момента утверждения сметы ее, я одновременно займусь подготовкой спектаклей, предназначенных специально для ТЕО, и эти спектакли показаны мною будут не ранее 1-го сентября 1919 года, когда окончится мой контракт с Т. М. Секцией, когда сцена будет готова в помещении студии, когда я смогу перейти совершенно в ТЕО, как режиссер детского театра ТЕО.

Чтобы создать спектакли-шедевры для детей, необходима студия, как сердце детского театра, как его ступень. Необходима сцена в студии для практического применения того, что сделано на репетиции. Мой контракт с Т. М. Секцией я не имею возможности продолжить и кончу его 1-м сентября главным образом потому, что Т. М. Секция не предостав-

ляет мне студии. До сих пор Т. М. Секция оплачивала лишь помещение студии, не отпуская никаких средств на постановку в ней преподавания, а с 1-го мая отказано и в оплате помещения.

Касьян Голейзовский

ЦГА РСФСР. Ф. 2306. Оп. 24. Л. 1, 3, 3 об. Подлинник.

После разрыва с Детским театром с февраля 1920 года студия некоторое время не имела сценической площадки. Известно письмо студийцев в количестве 56 человек во главе с Голейзовским от 28 декабря 1920 года к Мейерхольду, в эти годы заведующему ТЕО Наркомпроса. Они, кратко изложив историю студии, ее задачи, перечисляли постановки и, сожалея о том, что не удается ознакомить с ними зрителей, обращались к Мейерхольду с просьбой преобразовать коллектив в театр. Призыв не имел отклика. Время было напряженное, тревожное. Театры и другие творческие образования испытывали лишения и трудности, царил разруха, холод, голод, заработка в смысле покупательской способности упали до предела. И в таких условиях, видимо, вконец отчаявшись, Касьян Ярославич написал письмо А. В. Луначарскому, уди-

вительный человеческий документ, надеясь на понимание наркома по просвещению. Случилось это не позднее 22 февраля 1921 года⁹.

Уважаемый Анатолий Васильевич!

Дайте мне возможность уехать за границу. Кроме ужасного голода, от которого я теряю последние силы, я испытываю большие нравственные страдания. Моя студия, на которую я возлагал все надежды, закрыта из-за того, что я не мог найти администратора и помещение занято театральным техникумом. Большой театр потерял для меня, очевидно, навсегда, Большой театр, в котором я родился. Я не могу работать ни в одном театральном деле, потому что свои идеи не умею осуществлять в компании. Я никуда теперь не годен и обречен на медленное умирание, а мне 28 лет и я безумно хочу жить. Я теперь делаю дамские шляпы, но они мне не дают возможности существовать, потому что нет места для сбыта. Упвосо¹⁰, где я служу, не дает мне ничего,

К сожалению, ответа Луначарского мы не знаем. Поэтому можно лишь предположить, что Наркомпрос все-таки оказал практическую помощь студии. Так или иначе, но в 1921 году Голейзовскому удалось организовать ряд концертов: «Первый вечер танцев Касьяна Голейзовского» (в мае), «Второй вечер» (в октябре) и концерт в Колонном зале Дома Союзов (в декабре). Они сразу привлекли внимание. Кроме того, в своей автобиографии Голейзовский писал, что при содействии Луначарского, который направил их в Театрально-музыкальную секцию при Моссовете, возникла ассоциация молодых мастеров балета-новаторов, возглавляемая К. Голейзовским, под названием Московский камерный балет. Это было начало интенсивной работы студии.

Публикация
И. ТУМАШЕВОЙ

ХОЧУ ЖИТЬ »

даже пайка, кроме 5-6-ти тысяч рублей в месяц. Я так много могу сделать, но мои таланты сейчас неприменимы, потому что я всегда в своих задачах был один и всегда буду один, ибо не умею жить по-другому. Может быть, России и я когда-либо понадобится, тогда я сейчас же буду на месте, а теперь отпустите меня ради всего святого. Что за прибыль будет для Москвы от того, что я умру от голода.

Уважающий Вас
художник-балетмейстер
Касьян Голейзовский

5-45-91. Новинский бульвар. д. № 32 кв. 45.

ЦГА РСФСР. Ф. 2306. Оп. 2. Д. 796. Ч. 11. Л. 343. Автограф.



¹ Театрально-музыкальная секция при Моссовете.
² Театральный отдел.
³ Направлено в ТЕО Наркомпроса в связи с рассмотрением вопроса о передаче школы студии Касьяна Голейзовского в его ведение.
⁴ Так в документе.
⁵ Оупущены выкладки по смете хореографической студии.
⁶ Здесь и далее текст дописан К. Голейзовским.
⁷ Так в документе. Имелась в виду Театрально-музыкальная секция при Московском совете рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов.
⁸ Речь идет о детском театре Н. Сац, находившемся в Мамоновском переулке в Москве.
⁹ Датируется по содержанию. Учитывался возраст К. Голейзовского, в котором он упоминал в письме.
¹⁰ Так в документе. Вероятно Цупвосо — Центральное управление военных сообщений при Реввоенсовете.

Имя Кшесинской знакомо даже людям, далеким от балета. О ней знают все: и то, что она была возлюбленной наследника престола и двух великих князей, и то, что она была богата и тщеславна, и то, что ее роскошный особняк в Петербурге вошел в историю революции. Удивительным образом о ней почти не знают самого главного — какой она была балериной. Система псевдоисторических мифов заслонила личность женщины и актрисы. А между тем, Кшесинская была великолепной танцовщицей. Честолюбие и стремление всегда быть первой помогали ей достичь профессиональных вершин, догоняя в виртуозности итальянских балерин, которые, как выразилась Кшесинская, «рождаются с пируэтами». Кажется, чем труднее творческая задача, тем больше упорство и азарт балерины в стремлении эту задачу непременно решить. Неудивительно, что ей первой из отечественных балерин покорились все тонкости техники, и это стало важнейшим профессиональным и психологическим достижением русской сцены. Она создала свой особый стиль, вернее, в ее личности этот стиль классической «прима-балерины-ассолюта» выразился законченно и совершенно.

Жизнь Кшесинской — это изумляющий роман, в котором были интриги и страсти, взлеты и падения, богатство и почти абсолютная нищета. А главным в ее жизни всегда оставалось творчество. Кшесинская творила свою биографию (зачастую вопреки обстоятельствам), творила целенаправленно и вдохновенно. И на театральных подмостках она переплавляла это умение создавать себя, свой образ и свой стиль в высокое искусство. У нее была душа истинной артистки, преданной своему делу. Многого стоит хотя бы гордость по поводу того, что она никогда не опаздывала на репетиции! Конечно, она не скрывает, что любит тех, кому нравится сама, что желание пленять, вызывать восхищение — главный стимул ее жизни. Но ведь нравиться она хотела не только двору и аристократии. Ей важно было завоевать публику, всех, кто пришел в театр, будь то на сценах Парижа и Лондона или в бенефис московского кордебалета. Она никогда не считала возможным эксплуатировать



ВОСПОМИНАНИЯ

Отрывки из книги

**МАТИЛЬДА КШЕСИНСКАЯ,
светлейшая княгиня РОМАНОВСКАЯ-КРАСИНСКАЯ**

свою славу, не позволяла себе танца «в пол-ноги». Для этого нужно было мастерство и повседневная работа, постоянное совершенствование. А в результате — блестящий успех. Блеск — вот наиболее подходящее слово для характеристики ее танца. Когда Кшесинская появлялась на сцене, казалось, «как будто засиял свет». Естественная в кокетстве, уверенная в своем женском очаровании, она могла заставить «страшно упрямого» капельмейстера изменить темп вариации, могла быть великосветской дамой, или, забыв о приличиях, влезть на стул и криками приветствовать Айседору Дункан... Воспоминания балерины — это история неоднозначной личности, и невозможно объяснить феномен Кшесинской сходу, одним махом, одним наклеенным ярлыком (как это пытались сделать некоторые авторы).

В эмиграции балерина стала одной из тех, кому мировой балет обязан огромным влиянием русской школы танца. Ее ученицами были Т. Рябушинская, Т. Туманова, И. Баронова — знаменитости. «звезды» Кшесинская до конца дней сохранила свои «академические» представления о балете. Она была, что называется, типичной представительницей традиции, с ее четким разделением балетного спектра на два плана — танцевальный и мимический. В первом следовало танцевать, во втором — играть роль. Новую пластику XX века она не понимала и видела в ней лишь «безобразия». Но в рамках академического канона Матильда Феликсовна творила, а не просто поражала виртуозностью. Ее мемуары опровергают традиционное представление о Кшесинской — балерине лишь технических достоинств. Она стремилась сделать все возможное, чтобы ее роли были не просто демонстрацией профессионализма, но и драмой, комедией, переживанием. «Техника без души и сердца — мертвое искусство». Это ее слова.

И еще один миф приходится отвергнуть — миф об эгоистичной авантюристке, которой интересны лишь знатные поклонники и бриллианты. Читатель сможет узнать о ее широкой благотворительности во время первой мировой войны, о помощи раненым... Современник танцовщицы вспоминал: «Она... помогает бедным, старым артистам... заботится о воспитанниках театральной балетной школы». А обвинения в интриганстве? Кшесинская уверяет, что она лишь защищала от обид «всеми способами, которыми располагала». И уж, конечно, права она, утверждая: «интриги и без меня прекрасно процветали». Настала пора услышать ее собственный голос.

[...]Моя мать окончила Императорское театральное училище и несколько лет была артисткой балетной труппы [...] Она вышла замуж вторым браком за моего отца [...] Я родилась 19 августа по старому стилю, или 1 сентября по новому, 1872 года. С трехлетнего возраста я любила танцевать, и отец, чтобы доставить мне удовольствие, возил меня в Большой театр, где давали оперу и балет. Я это просто обожала [...] Моя старшая сестра Юлия была очень красива и лучше всего исполняла характерные танцы, она выступала под именем Кшесинской 1-й [...] Мой брат Юзя был очень талантливым первым танцовщиком [...]

Мой отец не был богат, но сценой и уроками зарабатывал достаточно, чтобы в доме был полный достаток [...] Мы всегда занимали большие квартиры в лучшей части города и непременно с большой залой, в которой отец давал уроки. Время его уроков я очень любила. Из зала раздавались звуки вальса и мазурки, а я в соседней комнате, еще совсем маленькая, танцевала как могла под доносившуюся музыку.

[...]Я отдала в бахрушинский музей [...] мои детские танцевальные туфли, в которых я выступала на сцене Большого театра в балете «Конек-Горбунук». Я появлялась в картине подводного царства и роль моя заключалась в том, что я должна была вынуть кольцо из пасты кита. Кольцо я получала до начала спектакля, сама клала его заранее в пасть кита, а потом уже вынимала его во время действия.

[...]Меня определили в Императорское театральное училище осенью 1880 г., когда мне минуло 8 лет. [...] Первым моим учителем был Лев Иванович Иванов. У [...] Иванова я оставалась в классе [...] до одиннадцати лет. В одиннадцать лет я перешла в класс балерины [...] Екатерины Вазем, где исполнились уже более сложные движения. Проходили не только упражнения и следили не только за правильностью исполнения, но требовали грации в танце [...] Па были не очень сложные [...] Все эти движения были мне уже знакомы раньше и я не могла ими увлекаться по-настоящему [...] Мне испол-

нилось пятнадцать лет и я перешла в класс Христиана Петровича Иогансона, уроки которого очень полюбила, и потом занималась с ним, уже будучи артисткой[...] Он был не просто преподавателем, а поэтом своего искусства.

[...]Через год после того, как я поступила в училище, я впервые танцевала на сцене Большого театра 30 августа 1881 г. в балете «Дон Кихот». Я танцевала со старшей воспитанницей Андерсон, которая, несмотря на разницу возраста, была одного роста со мной. Мы изображали двух марионеток, которых вел на нити огромный великан, как будто управляя ими. Мы исполняли свой танец на пуантах. Я никакого страха не испытывала, а только счастье выступать на сцене.

[...]Мне шел четырнадцатый год, когда к нам приехала знаменитая балерина Вирджиния Цукки. В то время мне уже поручали небольшие партии, которые я старалась исполнять как можно лучше[...], но я не получала настоящего внутреннего удовлетворения от своего танца. У меня было даже сомнение в правильности выбранной мною карьеры. Не знаю, к чему это привело бы, если бы появление на нашей сцене Цукки не изменило бы моего настроения, открыв мне смысл и значение нашего искусства[...] Я поняла, что суть не только в виртуозной технике, которая должна служить средством, но не целью[...] Пример Цукки так живо врезался в мою память, что потом, разучивая новые балеты, я помнила, как она танцевала некоторые роли, которые пришлось мне исполнять... Я стала усиленно работать, с увлечением и энергией, мечтая стать такою же настоящей артисткой. Ко времени моего выпуска из училища я вполне владела собою на сцене и могла блеснуть на выпускном экзамене, на котором в этом году должна была, кажется впервые, присутствовать вся царская семья с государем Александром Третьим во главе. Этот экзамен решил мою судьбу.

[...]Для выпускного экзамена первые ученицы имели право сами выбрать себе танец. Я выбрала па де де из «Тщетной предосторожности» на музыку итальянской песни «Стелла конфидента», которое незадолго перед тем Цукки танцевала с Павлом Андреевичем Гердтом с огромным успехом[...] Это был прелестный выразительный танец, исполненный лукавого кокетства. Костюм у меня был голубой с букетными ландышами.

[...]Спектакль прошел прекрасно[...] После спектакля всех участников собрали в большом репетиционном зале вместе со всем на-



чалством[...] во главе с И. А. Всеволожским[...] По традиции сначала представляли воспитанниц, а потом приходящих, но Государь, войдя в зал, где мы собрались, спросил зычным голосом:

— А где же Кшесинская?

Я стояла в стороне[...] Начальница и классные дамы засуетились[...] Они собирались подвести двух первых учениц, Рохлякову и Скорсюк, но тотчас подвели меня, и я сделала государю глубокий поклон, как полагалось. Государь протянул мне руку со словами: «Будьте украшением и гордостью нашего балета». Я так была ошеломлена тем, что происходило, что почти не сознавала происходящего[...]

Войдя в столовую[...], государь сел во главе одного из длинных столов[...] и обратился ко мне:

— А вы садитесь рядом со мною.

Наследнику он указал место рядом и, улыбаясь, сказал нам:

— Смотрите только, не флиртуйте слишком.

[...]Когда я прощалась с Наследником, который просидел весь ужин рядом со мною, мы смотрели друг на друга уже не так, как при встрече, в его душу, как и в мою, уже вкралось чувство влечения друг к другу, хотя мы и не отдавали себе в этом отчета. Какая я была счастливая, когда в этот вечер вернулась домой!

[...]Вскоре после училищного спектакля, до официального выпуска, я получила первый дебют на сцене в бенефисном спектакле Папкова 22 апреля 1890 года. Я танцевала уже не с воспитанником, а с опытным артистом, Николаем Легатом, и это придавало мне уверенности.

Известный критик А. Плещеев неоднократно отмечал мои первые выступления. По поводу моего дебюта он писал: «Госпожа Кшесинская в па де де из «Тщетной предосторожности» произвела самое приятное впечатление. Грациозная, хорошенькая, с веселой детскою улыбкою, она обнаружила серьезные хореографические способности в довольно обработанной форме[...] Что поразило меня в молодой дебютантке, это безупречная верность движения и красота стиля».

Известный критик Скальковский по поводу моих дебютов сравнивал меня с Вирджинией Цукки.

После всех волнений и радостей надо было готовиться к выпускным экзаменам. В танцах я упражнялась днем, в училище, а по наукам готовилась ночью, у себя дома. Была весна, петербургские белые ночи.

Я окончила училище с первой наградой и получила полное собрание сочинений Лермонтова[...] Мне было семнадцать с половиной лет. Впереди предстояли Красносельские спектакли, во время лагерного сбора, на которых должна была я выступать.

Я была зачислена 1 июня 1890 года в балетную группу Императорских театров.

Моей главной мечтой было увидеть Наследника и, может быть, встретиться с ним во время спектакля. Мои мечты сбылись. Не только в первый день, но и на всех представлениях Наследник приходил на сцену и разговаривал со мной.

[...]В первом моем сезоне на императорской сцене мне еще не давали целых балетов, но все же давали ответственные места, в которых я могла показать свои способности. В балете «Спящая красавица» я исполняла различные роли — в первом акте фею Кандид, во втором — маркизу, а в последнем — Красную шапочку. Кроме того, я, как все балетные артистки, принимала участие в оперных спектаклях. Я хотела добиться виртуозности итальянской школы, которая пленяла публику, и стала брать уроки у мастера Эрико Чекетти, бывать в классах для артисток.

[...]Я сидела дома вечером с повязкой на больном глазу, и сестра куда-то ушла, никого не было дома. В передней вдруг раздался звонок, и я слышала, как горничная пошла отворять дверь. Она доложила, что пришел гусар Волков, и я велела провести его в гостиную[...] И вошел не гусар Волков, а... Наследник. Я не верила своим глазам, вернее, одному своему глазу, так как другой был повязан. Остался он в тот первый раз недолго, но мы были одни и могли свободно поговорить. Потом он часто писал мне. В одном из писем он привел слова из арии Германа в «Пиковой даме»: «Прости, небесное создание, что я нарушил твой покой». Он очень любил мое выступление в этой опере, я танцевала в костюме пастушки и в белом парике в пасторали, в сцене бала первого акта. Мы изображали статуэтки саксонского фарфора стиля Людовика XV. Нас выкатывали на сцену попарно на подставках, мы прыгивали с подставок и танцевали, в то время как хор пел «Мой миленький дружок, прелестный пастушок». [...]После своего первого посещения Наследник стал часто бывать у меня по вечерам. Вслед за ним стали приходиться Михайловичи, как мы называли сыновей Великого князя Михаила Николаевича: Георгий, Александр и Сергей Михайловичи[...] В один из вечеров Наследник вздумал исполнить мой танец Красной шапочки из «Спящей красавицы». Он вооружился какой-то корзинкой, нацепил себе на голову платочек и в полумрачном нашем зале изображал и Красную шапочку, и волка.

Предстоящий сезон обещал быть исключительным. Я ожидала Наследника у себя в доме, могла свободно и когда хотела его принимать, а в то же время в театре я должна была получить первые

роли в лучших балетах и выступать уже как настоящая балерина в целом балете, а не в отдельных небольших ролях. Я устроила новоселье, чтобы отпраздновать мой переезд и начало самостоятельной жизни. Все гости принесли мне подарки, а Наследник подарил восемь золотых, украшенных драгоценными камнями, чарок для водки.

Много счастливых дней я прожила в этом доме[...]

[...] Мне очень хотелось получить балет «Эсмеральда», в котором так изумительно танцевала Цукки. Я попросила об этом нашего знаменитого, всевластного балетмейстера Мариуса Ивановича Петипа. Он говорил всегда по-русски, хотя очень плохо его знал[...]. Приходил уже с готовым планом и ничего не придумывал во время репетиции. Не глядя на нас, он просто показывал, приговаривая на своем особенном русском языке: «Ты на я, я на ты, ты на мой, я на твой», что означало переход с одной стороны на его сторону[...]

Выслушав мою просьбу о балете «Эсмеральда», он спросил:

— А ты любил?

Я ему ответила восторженно, что влюблена и люблю. Тогда он задал второй вопрос:

— А ты страдал?

Этот вопрос показался странным, и я тотчас ответила:

— Конечно, нет.

Тогда он мне сказал то, что потом я вспоминала часто. Он объяснил, что только испытав страдания любви, можно по-настоящему понять и исполнить роль Эсмеральды. Как горько я потом вспоминала его слова, когда выстрадала право танцевать Эсмеральду и она стала моей лучшей ролью.

Я получила в этом сезоне 1892-1893 годов мой первый балет «Калкабрино» в трех действиях, поставленный Мариусом Петипом по либретто Модеста Чайковского на музыку Минкуса. Перед таким ответственным выступлением я много работала с Чекетти, стараясь овладеть виртуозной техникой[...]. Я танцевала[...], заменив недавно покинувшую нашу сцену Карлотту Брианцу, я исполняла ее роль именно в итальянской чеканной манере, лишь позже вернувшись к нашей технике, поняв ее грацию и красоту.

[...] Самым большим для меня событием было выступление в роли Авроры в «Спящей красавице». Я выслушала много похвал, но самой ценной была похвала Чайковского, который пришел ко мне в уборную и после лестных слов выразил желание написать для меня балет. Этому желанию не суждено было осуществиться.

Я получила еще «Пахиту». Если я могла сказать, что на сцене я была очень счастлива, то про свою личную жизнь я этого сказать не могла. Сердце ныло, предчувствуя наступающее большое горе[...]. 7 апреля 1894 года была объявлена помолвка Цесаревича с принцессой Алисой Гессен-Дармштадской. Я знала уже давно, что это неизбежно[...], тем не менее моему горю не было границ[...]. Он писал, что я могу всегда к нему обращаться непосредственно[...], когда захочу. Действительно, когда бы мне ни приходилось к нему обращаться, он всегда выполнял мои просьбы, без отказа.

[...] В феврале 1895 года я уехала в Монте-Карло, на несколько представлений. Со мной поехали мой брат Юзя, Ольга Преображенская, Бекефи и Кякшт, а в июне[...]. в Варшаву, танцевать с моим отцом. «Газета Польска» писала про меня: «На сцене Большого театра выступила в «Пане Твардовском» прима-балерина петербургского театра г-жа Кшесинская. Она вполне оправдала свою славу знаменитой танцовщицы. Ее танец разнообразен, как блеск бриллианта: то он отличается легкостью и мягкостью, то дышит огнем и страстью, в то же время он всегда грациозен и восхищает зрителя замечательной гармонией всех движений».

[...] Приближались коронационные торжества, назначенные на май 1896 года. Повсюду шла лихорадочная подготовка. В Императорском театре распределялись роли для предстоящего парадного спектакля в Москве, обе труппы должны были быть объединены для этого исключительного случая.

Однако мне не дали роли в парадном спектакле, для которого ставили новый балет «Жемчужина» на музыку Дриго. Главная роль была дана Леняни, а остальные роли распределены между другими артистками. В полном отчаянии, я бросилась к Великому князю Владимиру Александровичу за помощью[...]. Дирекция Императорских театров получила приказ свыше, чтобы я участвовала в парадном спектакле[...]. Ко времени получения приказа от двора балет «Жемчужина» был полностью срепетирован и все роли были распределены. Для того, чтобы включить меня в этот балет, Дриго пришлось написать добавочную музыку, а М. Петипа поставил для меня специальное па де де, в котором я была названа «желтая жемчужина», так как были уже белые, черные и розовые жемчужины.

При общем веселье во время Коронационных торжеств я старалась отгонять от себя свое горе и свою грусть, [...] казаться беспечной, но все это было только наружное, напускное, на душе же было по-прежнему тяжело.

Коронационные торжества начались торжественным выездом в Москву Государя Императора... Вдоль всего пути были выстроены войска. В самой процессии участвовало много народа. Кроме отдельных гвардейских кавалерийских частей, тут были представители азиатских народов, [...] депутации казачьих войск, родовитого дворян-

ства[...], все верхом, придворный оркестр и императорская охота в своих богатых ливреях с государевым стреленным и ловчим Его Величества[...]. За ними ехали разные чины двора.

Наконец появился Государь верхом на белом коне, подкованным серебряными подковами с серебряными гвоздями[...]. В следующей золотой карете ехала императрица Александра Федоровна одна[...]. В день коронации вся Москва была иллюминирована. В 9 часов вечера, когда Государь с Императрицей вышли на балкон дворца, Императрице был подан букет цветов на золотом блюде, в котором был скрыт электрический контакт, и как только императрица взяла в руки букет, был подан сигнал на центральную электрическую станцию в Москве. Первым запылала тысячами электрических лампочек колокольня Ивана Великого и за ней заблестали повсюду в Москве иллюминации...

Сезон 1896-1897 года я в первый раз выступила в балете «Тщетная предосторожность». Роль Лизы мне пришлось по душе, и я танцевала с увлечением...

8-го декабря состоялся бенефис балетмейстера Мариуса Ивановича Петипа, назначенный ему за 50-летнюю его службу на императорской сцене. Шел новый балет-феерия «Синяя борода»[...], поставленный самим бенефициантом. Я исполняла роль Венеры в последнем действии, которое Петипа назвал «Астрономическим балетом» и изображала собою, по словам Плещеева, «хореографический десерт». После первой картины третьего действия поднялся занавес и я с Леняни вывели М. Петипа на сцену, где ему поднесли венки и произнесли в его честь речи различные депутаты.

[...] В этот сезон Государь и Императрица посещали балет почти каждое воскресенье, но дирекция устраивала всегда так, чтобы я танцевала по средам, когда Государь не бывал в театре[...]. Мне это показалось несправедливым и крайне обидным. Так прошло несколько воскресений. Наконец, дирекция дала мне воскресный спектакль, я должна была танцевать «Спящую красавицу». Я была вполне уверена, что Государь будет на моем спектакле, но узнала — а в театре все узнается очень быстро, — что директор театров уговорил Государя в это воскресенье поехать в Михайловский театр. Тогда я не стерпела и впервые воспользовалась разрешением Государя непосредственно обращаться к нему. Я написала ему о том, что делается в театре[...]. Ответа я не получила, и не знала, что решит Государь. Наступило воскресенье, в театре, среди артистов было полное уни-

М. Ф. КШЕСИНСКАЯ танцует «Краковяк».





М. Ф. КШЕСИНСКАЯ в балете «Эсмеральда».

ние, и даже ропот: говорили, что вот когда танцует Кшесинская, то Государь в театре не бывает. Царская ложа была пуста, директор и все начальство были в Михайловском театре, ожидая там его приезда [...] Все только ждали последнего сигнала, чтоб начать спектакль, [...] как вдруг в театре произошел невероятный переполох: забегали, засуетились, кричали: «Государь приехал! Государь приехал!» Трудно представить себе ту радость, которая охватила меня, когда я поняла, что Государь внял моей просьбе. Да и вся труппа сразу оживилась [...] Спектакль прошел с небывалым подъемом [...]

В чинившихся мне затруднениях я не могу винить директора [...] И. Всеволожского, который всегда относился ко мне очень внимательно и ценил меня, но на него имели влияние разные круги, которые думали этим угождать.

[...] До получения больших балетов я танцевала много маленьких, как «Сильфиды» в старой постановке, «Шалости Амура», «Ацис и Галатея», «Привал кавалерии», с моего согласия они были переданы потом другим танцовщицам. [...] Потом я получила в «Царе Кандавле» главную роль, в которой требуется много драматизма, особенно в сцене сумасшествия. Тут я имела возможность проявить свое мимическое дарование.

[...] Я участвовала летом в трех парадных спектаклях, которые были даны в честь короля Сиамского, императора Германского и президента Французской республики. Второй спектакль, самый блестящий из трех, был дан 28 июля [...] в честь Вильгельма II, но не в театре, а на Ольгином острове на верхнем пруде. Места для зрителей были расположены амфитеатром на самом острове, сцена же была построена на воде, на сваях, а оркестр помещался в огромном железном кессоне, ниже уровня воды. На сцене были только боковые декорации, а вместо задней декорации открывался вид вдаль, на холмы Бабигона. Недалеко от сцены был построен небольшой островок, украшенный скалами и гротом, где я находилась уже до начала спектакля. Давали одноактный балет «Приключения Пелея», поставленный Петипа на музыку Делиба и Минкуса. Гости переправлялись на остров в шлюпках [...] Балет начинался с того, что грот, где я была скрыта, открывался, и я ступала на зеркало, которое начинало двигаться по направлению к сцене. Получалось впечатление, что я иду по воде [...] Организация этого спектакля потребовала двух месяцев усиленной и сложной работы.

Через день или два после этого спектакля я была вызвана к директору И. Всеволожскому, который передал мне от имени германского императора приглашение выступить в предстоящем сезоне в

Берлине. Я была очень польщена [...], но отклонила его, предпочитая оставаться в Петербурге. По правде сказать, я никогда не любила танцевать за границей и в особенности уезжать надолго, я любила жить у себя дома.

[...] Наконец я получила чудный, большой, возобновленный для меня балет «Дочь Фараона». Этот балет был, после «Тщетной предосторожности», вторым моим любимым балетом [...] Мой отец, которому исполнилось почти 77 лет, играл, несмотря на свой почтенный возраст, Царя нубийского. Под звуки торжественного марша он выходил во главе процессии, и его движения не просто следовали обычному такту, но передавали мелодию ритмично, «синкопами» [...] Много лет спустя, в Париже князь с. Волконский говорил мне, когда посетил мою студию, и говорил о Далькрозе, об этом выходе моего отца как о примере сложных ритмических движений.

[...] Выходя на сцену, надо было уметь сделать вызов публике, дать ей понять, что я ради нее на сцене. Надо было жестом призвать ее к себе, приковать ее внимание и увлечь за собою. Я считала очень важным захватить публику с первого момента своего появления на сцене, и публика отвечала на мой призыв громом аплодисментов, от этого момента зависел успех спектакля.

[...] После «Дочери Фараона» я получила балет «Эсмеральда», о котором так давно мечтала [...] Я изучала роль Эсмеральды еще с тех пор, как Вирджиния Цукки танцевала его на сцене Мариинского театра: я запомнила все ее жесты, мимику и позы [...] Я годами носила их в душе, я была вполне подготовлена, понимая на собственном опыте чувства бедной Эсмеральды.

Первое представление состоялось 21 ноября 1899 года. Я была сама удовлетворена своим исполнением. Пока я была на сцене, никто, кроме меня, не исполнял этого балета. В моем юбилейном сборнике был приведен отчет о спектакле: «Во всех предшествовавших балетах, в которых нам приходилось видеть балерину, г-жа Кшесинская-танцовщица подавляла г-жу Кшесинскую-мимическую актрису, в «Эсмеральде», где драматические сцены чередуются с танцами и мимический элемент является преобладающим, Матильда Феликс-овна отлично справляется со своей ролью. Она с замечательным реализмом и силою передает самые тонкие душевные порывы, поражая зрителя выразительностью своей игры... Наш балет должен гордиться, что к началу XX века он может процветать, благодаря отечественным талантам, для которых иностранные танцовщицы не являются уже идеалом».

В сцене ревности, когда я вижу Феба со своей невестою и должна танцевать перед своей соперницей *pas de deux*, я в заключительной коде, как подстреленная птица, передаю свое отчаяние. Актриса, изображавшая невесту Феба, довольно громко сказала: «Она не выворачивает колени», — это было даже не обидно, а просто глупо [...] Такое замечание только говорит об отношении некоторых артистов к технике танца. Я не была из тех, которые работают до одурения и только думают о технических деталях, о вывернутых коленях, отдавая большее внимание технике, нежели игре.

Приближалось десятилетие моей службы на императорской сцене [...] Я решила просить дать мне бенефис за 10 лет службы, но это требовало особого разрешения, и я обратилась [...] к министру Императорского двора барону Фредериксу [...] Видя, что министр не торопится меня отпустить, я сказала ему, что только благодаря ему я делаю хорошо 32 фуэте. Он посмотрел на меня удивленно [...] Я ему объяснила, что для того, чтобы делать фуэте, не сходя с места, необходимо иметь перед собою ясно видимую точку при каждом повороте, а так как он сидит в самом центре партера, в первом ряду, то даже в полутемном зале на его груди ярко выделяются своим блеском ордена. Мое объяснение очень понравилось министру.

[...] В феврале 1900 года состоялся мой бенефисный спектакль. В день бенефиса директор [...] князь Волконский пришел ко мне в уборную и передал мне царский подарок: прелестную брошь, в виде бриллиантовой змеи, свернутой кольцом, а посередине большой сафир-кабошон. Для своего бенефиса я выбрала два балета [...] «Арлекинаду» Дриго и «Времена года» Глазунова [...] Этот бенефис произвел переворот в моей жизни. Через несколько дней после юбилейного спектакля я устроила у себя дома обед. На этот обед я пригласила [...] в первый раз великого князя Андрея Владимировича. Он произвел на меня сразу в этот первый вечер, что я с ним познакомилась, громадное впечатление: он был удивительно красив и очень застенчив, что его вовсе не портит. С этого дня в мое сердце зародилось новое чувство, которого я давно не испытывала, это был уже не пустой флирт [...] Мы все чаще стали встречаться и наши чувства друг к другу скоро перешли в сильное взаимное влечение [...] Он был моложе меня на шесть лет.

[...] Осенью Андрей получил двухмесячный отпуск и мы решили с ним встретиться в Биаррице и вместе провести несколько недель. [...] Наше пребывание в Биаррице оставило хорошее и грустное воспоминание: Андрей приглашал его друзья и знакомые, которым ему было трудно отказывать, при всех нам вместе показываться было невозможно, Андрей был еще очень молод и не мог действовать, как он хотел бы. Да и я должна была соблюдать некоторую осторожность и не хотела ни его подвергать каким-либо семейным неприятностям, ни сама давать повод к разным сплетням.

[...] В этом сезоне 1900-1901 года я танцевала впервые возобновленный, с новыми декорациями и костюмами, балет «Баядерка». 28 января [...] состоялся прощальный бенефис Пьерини Леньяни. Она покидала совершенно нашу сцену [...] Была последней итальянской балериной, приглашенной в труппу императорских театров. После ее ухода я получила два балета: «Конек-Горбунок» и «Камарго». Из-за второго балета у меня произошло столкновение с директором императорских театров С. Волконским. В одном из актов этого балета Леньяни танцевала русскую в костюме [...] с пышными юбками, поддержанными у бедер «фижмами», которые стесняли движения балерины и мешали танец всей его прелести [...] Леньяни была прекрасной танцовщицей, но она меньше обращала внимание на свой костюм, нежели я. Я отлично сознавала, что с моим маленьким ростом, в этом костюме с фижмами я буду не только выглядеть уродливо, но мне будет совершенно невозможно передать русский танец как следует [...] Русский танец полон неуловимых тонкостей, которые составляют всю его прелесть, так что без них весь его смысл пропадает. Поэтому я и заявила костюмеру, что костюм, который мне полагается, я конечно надену, но без фижм [...] Я добавила, что несу ответственность за балет, как первая артистка [...] Все эти мои справедливые заявления передавались директору, вероятно, в совершенно искаженном виде, как неосновательные капризы [...]

Об этом случае³, как тогда, так и теперь, когда прошло столько лет, я искренне сожалею. Я не виню в этом самого князя, которого я и тогда уважала и любила. А теперь, в эмиграции, я искренно его люблю, когда ближе его узнала и оценила его дружбу ко мне. Но в то время он, несомненно, находился под влиянием разных дошедших до него со всех сторон слухов обо мне [...] Не будучи со мной лично знакомым, он, конечно, мог составить обо мне [...] ошибочное мнение, что [...] я заносчивая, капризная и непокорная артистка, которую следует проучить [...] В эмиграции, в Париже, князь С. Волконский часто бывал в моей студии, любил следить, как я работаю с моими ученицами.

[...] Осенью мы решили с Андреем прокатиться по Италии. По приезде в Париж я почувствовала себя нехорошо, пригласила врача, который, осмотрев меня, заявил, что я в самом первом периоде беременности. С одной стороны, это известие было для меня большой радостью, а с другой стороны, я была в недоумении, как мне следует поступить при моем возвращении в Петербург [...] Я продолжала танцевать в этом сезоне до февраля месяца, будучи на пятом месяце беременной. Я не могла больше танцевать [...], тогда я решила пере-

дать Анне Павловой мой балет «Баядерка». Я была с ней в самых лучших отношениях, она постоянно бывала у меня в доме, очень веселилась и увлекалась Великим князем Борисом Владимировичем, который называл ее «ангелом». [...] Я видела в ней зачатки крупного таланта. Но Петипа не желал давать Павловой этот балет, который он, при возобновлении, поставил для меня и мне пришлось долго его уговаривать [...] Чтобы помочь Павловой изучить этот балет, я, несмотря на состояние своего здоровья, репетировала с ней его целиком, показывая все движения. Павлова одновременно проходила «Баядерку» с Е. Соколовой, которая много раньше меня танцевала этот балет.

[...] Весной 1902 года вышла из театрального училища очаровательная Тамара Карсавина, красивая, талантливая, простая и бесконечно милая [...] Великий князь Владимир Александрович [...] сказал, что я должна взять Карсавину под свое покровительство. Она ему очень понравилась. Но Карсавина была так хороша и талантлива, что ни в каком покровительстве не нуждалась, я подарила ей один из своих собственных костюмов [...] Я всегда имела собственные костюмы для вставных номеров и дивертисментов, и они выполнялись из дорогих материалов. В балетах я надевала казенные костюмы, сделанные по эскизам художников, иногда они исполнялись по моим рисункам. Тогда в большой моде были голубой и темно-лиловый цвета в различных сочетаниях, и костюм, подаренный мною Карсавине, был выдержан именно в этих тонах.

Приближался день, когда я должна была родить [...] Меня едва спасли, роды были очень трудные. У меня родился сын [...] 18 июня 1902 года. Я решила назвать его Владимиром, в честь отца Андрея, который всегда ко мне так сердечно относился. Силы мои стали быстро восстанавливаться, так что через два месяца я уже могла танцевать, в Петергофе на парадном спектакле по случаю свадьбы Великой княгини Елены Александровны с Королевичем Николаем Греческим...

Продолжение следует.

¹ М. Ф. Кшесинская продолжала балетную династию. Ее отец Ф. И. Кшесинский (1823—1905) был знаменитым характерным танцовщиком Мариинского театра, там же выступала ее мать.

² Брат балерины, И. Ф. Кшесинский (1888—1942), как и она, окончил Петербургское балетное училище, много лет выступал на петербургской, а затем на ленинградской сцене. Исполнял мазурки, испанские танцы, был прекрасным мастером пантомимы.

³ С. М. Волконский за «самовольное изменение костюма» наложил штраф на Кшесинскую, но по приказу Николая II, к которому обратилась балерина, вынужден был отменить свое решение и затем подать в отставку.

*История:
исследования,
документы,
воспоминания*

«Утраченные иллюзии» — на уральской сцене

ЛЕВ БОБКОВ,
преподаватель
Пермского института культуры

Молодой Леонид Якобсон работал, или как тогда говорили, служил (надо думать, имелось в виду «служить искусству») в Свердловском театре оперы и балета в сезоне 1935—1936 годах. До этого, после окончания Ленинградского хореографического училища, с 1926 по 1933 годы он, характерный танцовщик Ленинградского театра оперы и балета, осуществил в различных коллективах три балета — второй акт балета «Золотой век» Д. Шостаковича, «Чавдарчо» В. Волошинова и М. Чулаки, «Тиль Эйленшпигель» Р. Штрауса, а также немалое количество концертных номеров. Подробно этот период жизни Якобсона описан в книге Г. Добровольской «Балетмейстер Леонид Якобсон» (Л., 1968). Она рассказывает там и о причинах, побудивших балетмейстера уехать в Свердловск. Однако хотелось возразить автору монографии, которая считает, что местная «труппа была еще очень слабой, и постановки не представляли для балетмейстера интереса». В тот сезон, когда в свердловском театре появился молодой Якобсон, балетный кол-

лектив работал вполне успешно. Его художественное руководство осуществлял известный хореограф Сергей Николаевич Сергеев — яркий, неординарный человек, эрудированный, преданный балету профессионал. Среди его постановок на уральской сцене — «Карманьола», «Карнавал», «Испанское капричио», «Спящая красавица», «Бахчисарайский фонтан»... Известная солистка балета Лидия Ивановна Андреева вспоминает многих интересных артистов, работавших тогда в Свердловске, таких, как М. Казинец, В. Переяславец, В. Фазрбах, В. Преображенский, О. Сталинский, Д. Кузнецов, Ю. Ковалев и других, обретших впоследствии известность. Какой же прекрасный ансамбль они создавали, выступая на одной сцене!

При театре существовала балетная школа, которая прекратила свое существование во время войны. Не будь военного лихолетья, она могла иметь хорошее будущее — ведь здесь учились 110 учеников, им преподавали ритмику, физкультуру, классический танец, исторический танец, общеобразовательные предметы. Одним из организаторов школы и ее педагогом был Валентин Иванович Шелков. Воспитанник Ленинградской школы, Шелков обрел в Свердловске опыт, он, очевидно, ему очень пригодился во время его деятельности на посту директора Ленинградского хорео-

графического училища, который он занял позже. Свердловская школа за короткий срок успела воспитать балетные кадры для театра, плодотворное влияние которых на художественные традиции коллектива балета ощущалось вплоть до шестидесятых годов. В театр и в школу для консультаций приглашался из Москвы Виктор Александрович Семенов.

Даже этот краткий экскурс в прошлое Свердловской оперы позволяет предполагать, что танцовщик Леонид Якобсон (а он приехал в театр как солист балета) обрел хорошую базу для развития и обогащения своей профессиональной культуры.

Итак, Л. Якобсон — один из солистов свердловского балета, запомнившийся коллегам по труппе и зрителям как обладатель хорошего прыжка, как аккуратный исполнитель классических соло. Л. Андреева рассказывает, что он был тогда очень серьезным молодым человеком, казался даже несколько высокомерным, замкнутым, мало общительным, сосредоточенным. С ровесниками держался официально, и особенно это стало заметно после того, как ему предложили поставить спектакль. Предложение не было для театра вынужденным или неожиданным. Тогдашний директор театра Семен Григорьевич Ходес хорошо понимал психологию творческих людей, умел создавать условия для их плодотвор-

ного труда, умел видеть в начинающей артистах и балетмейстерах их творческий потенциал и помогать ему проявиться. Кстати, тогда же Леониду Вениаминовичу было поручено руководство художественной учебной частью балетной школы. Но осуществив десять концертных миниатюр, заметную роль здесь он не сыграл. И это неудивительно — все его время и мысли были сосредоточены на постановке спектакля в театре.

Ею стал балзаковский балет Б. Асафьева «Утраченные иллюзии». Известно, что это произведение, жанр которого его авторы определили как хореографический роман, в то же время готовился к показу зрителям и в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. И премьеры состоялись в этих городах почти одновременно в один и тот же год. Но если ленинградский спектакль, осуществленный Р. Захаровым, имеет свое историко-архивное досье, то творение Л. Якобсона историко-балетоведы своим вниманием обходят. И тем не менее, спектакль имел свою прессу, своего зрителя.

Местная молодежная газета «На смену», сообщая о постановке «хореографического романа (балета) по Балзаку», писала, что «балетный цех театра им. Луначарского, так много и упорно работавший над спектаклем «Утраченные иллюзии», поставил балет силами молодежи... Сложная задача создать новый хореографический советский спектакль... выполнена прекрасно¹. Рецензия вышла через два дня после премьеры — тогда существовала хорошая традиция оперативно откликаться на театральные премьеры. Роли в балете исполняли О. Сталинский, Ю. Ковалев, В. Преображенский (Люсьен), В. Переяславец, М. Казинец (Корали), В. Фаэрбах, Л. Андреева (Флорина). За один сезон балет прошел десять раз в Свердловске и один раз на гастролях в Ленинграде, состоявшихся в 1937 году (было показано второе действие из балета).

Через месяц после премьеры появилась вторая рецензия — на этот раз в областной газете «Уральский рабочий». Ее автор, подпавший статье псевдонимом «Зритель», подверг критике основную, с его точки зрения, концепцию сценического решения идеи зависимости художника от буржуазного общества. Балетмейстер обвинялся в том, что ряд моментов у Якобсона выглядят менее понятными, чем в ленинградской редакции. «Зритель» отмечал, что «изменения в либретто лишили балет логичности»². Он сожалел, что в партитуре «хореографического романа» купированы большое адажио и ряд вариаций...», балзаковская тема о художнике в буржуазном обществе в результате изменений в либретто была поставлена с ног на голову.

Попробуем разобраться в этих суждениях рецензента. Как известно, художника следует судить по законам, им самим созданным для данного произведения. Стоял ли Л. Якобсон на позиции классового ниспровергателя нарождающейся буржуазии? Это одна из идей романа О. Балзака. Газета «На смену», очевидно, исходя из информации, полученной, судя по всему, в театре, писала, что поставлен «хореографический роман (балет) по О. Балзаку». По воспоминаниям Л. Андреевой — исполнительницы партии Флорины, спектакль рассказывал о романе Люсьена. Его любовь к Корали, ответное чувство Корали, ее преданность, трагичность положения после разрыва с Люсьеном, его увлечение Флориной, приведшее к духовному краху... Л. Андреева вспоминает, что она не раз перечитала роман «Утраченные иллю-

зии», как очевидно, и ее коллеги — исполнители других ролей. Им было близко желание хореографа показать на сцене мир внутренних переживаний героев, искать в них импульсы их поступков.

Свердловские зрители приняли спектакль хорошо (в сезоне 1935—1936 годов, как уже говорилось, балет прошел десять раз). И отсутствие его в театральной афише будущего сезона объясняется организационными причинами: ведущие артисты разъехались по другим театрам страны и актерский коллектив практически распался. Покинул Свердловск и постановщик балета.

Балет «Утраченные иллюзии» ставился в Свердловске по сценарию В. Дмитриева по мотивам одноименного произведения О. Балзака. Художник В. Матрунин, дирижер В. Великанов. Кратко о содержании балета, взятого из программки балета. Во время урока в школе балета в присутствии балетоманов, ведущих балерин Корали и Флорины, их богатых покровителей в классе появляется смущенный провинциал Люсьен. К написанной им музыке проявила интерес одна из балерин — Корали. Она, оказывая покровительство молодому композитору, танцует в его балете, который проходит с большим успехом. По сценарию здесь должно было идти одно действие романтического балета «Сильфида». Несмотря на настоячивые запросы автором статьи участников спектакля Л. Андрееву и Т. Наумкину-Корешкову, последние никак не могли вспомнить, как выглядел этот эпизод, ссылаясь на давность лет. Может быть, Л. Якобсон вообще не прибегал к приему «балета в балете». Успех, цветы вызывают у соперницы Корали — Флорины зависть. Корали и Люсьен любят друг друга, Корали порывает со своим богатым поклонником. Но Флорина, интригуя, завлекает Люсьена на бал в дом герцога — своего покровителя. Пышность обстановки, роскошно одетые мужчины и женщины, азартная игра в карты... И обольстительная Флорина. Люсьен теряет голову, выигрывая большую сумму денег. Безобразный разрыв с Корали. Ее страдания. По заказу герцога, Люсьен сочиняет новый балет. Согласно сведениям, почерпнутым из театральной программки, им должно было стать действие из балета «Дон Торрибио». И этот эпизод также не смогли вспомнить исполнительницы. Провал. Флорина оскорбляет Люсьена, насмехается над ним, а оскорбленная Корали, к которой он пытается вернуться, уходит к своему бывшему покровителю. «Все иллюзии утрачены».

Я сделал попытку найти «документальные следы» этого спектакля в театре. В его музее сохранилась фотография О. Сталинского в роли Люсьена, в нотной библиотеке нашлись оркестровые партии партитуры. Основной же материал я получила, беседуя с исполнительницей партии Флорины Л. Андреевой. Несмотря на много лет, прошедших со дня премьеры, она точно и грациозно воспроизвела некоторые движения из вариации своей героини. Она сообщила мне, в каких декорациях шла сцена бала. На голубом фоне задника отчетливо выделялись белые резные колонны. В момент, когда к Люсьену пришел выигранный большой суммы денег, эффектно менялся цвет задника — он становился малиновым. Флорина с помощью скрытой от зрителя табуретки буквально взлетала на открытый деньгами стол, за которым шла игра, падала в профиль к зрителю на спину, кокетливо болтая ногами в воздухе, разбрасывала деньги в разные стороны. Затем прямо со стола падала Люсьену на

руки («рыбку»), а затем начинала свой танец — зажигательную «Качуцу». Исполнение этого номера, музыка которого написана в характере болеро, требовало «аристократического» вкуса, большого темперамента, глубокой экспрессии. Поставлен был танец, как говорит Лидия Ивановна, «очень с ноги», движения удобно комбинировались.

Хореографический язык, предложенный постановщиком исполнителям массовых сцен, казался для них новым, непривычным. Как все происходило прежде? Все вскинули руки, приветствуя героя, все протянули руки с мольбой к фее Сирени, все с гневом отвернулись от изменника Бирбанто... Все — вместе, все — одно и то же. И различия в индивидуальной пластике отдельного актера не меняли сути дела.

Репетируя массовые сцены, Л. Якобсон делил участников на группы и, «перебегая» от одной к другой, перед каждой ставил определенные пластические задачи, сочинял различные позы и мизансцены, требуя при этом выполнять их на предлагаемый им счет. Каждый артист знал, кто на какой счет делает то или иное движение. В итоге он добился своего — все исполнители точно знали свои задания в данной сцене. И потому массовые эпизоды выглядели яркими в изобразительном отношении картинками — реакция их участников на происходящие по ходу действия события очень впечатляла. Например: появление Люсьена на уроке в балетной школе — с каким насмешливым удивлением воспринимался этот несурзанный провинциал! Или мгновения успеха первого балета Люсьена — восторг, ликование толпы... Непрерывная смена движений, поз, жестов, пластики, выполняемая всеми исполнителями массовых эпизодов на точно отмеченные постановщиком доли музыки, создавало красочную полифоническую картину человеческих эмоций. Из совокупности отдельных танцевальных реплик, хореографических фраз складывался пластический образ ситуации.

Все остается людям. Леонид Вениаминович Якобсон оставил о своей деятельности в Свердловске добрую память. Многие в его манере работать оказалось для них новым и поучительным. В частности, приемы, которые начал разрабатывать А. А. Горский в Большом театре при сочинении массовых сцен еще в начале века, деятелем провинциального балета были неизвестны, знакомство с ним имело немалые перспективы для их дальнейшей работы над произведениями, содержащими серьезный драматургический материал. Вскоре после премьеры балета «Утраченные иллюзии» в Свердловске увидят свет рампы такие спектакли, как «Бахчисарайский фонтан» и «Кавказский пленник», где разрабатывались принципы психологической драмы в балете. И, пожалуй, до последнего времени свердловский зритель больше, чем технически чистое исполнение танцевальных композиций, ценил искренность чувств, правду воплощения человеческих характеров, естественность человеческих отношений. Для ряда ведущих солистов местного театра период сотрудничества с Л. Якобсоном стал важным этапом на пути их становления как танцующих актеров.

¹ Газета свердловского обкома комсомола «На смену» от 26.02.1936 года.

² Областная газета «Уральский рабочий» от 15.03.1936 года.

³ Газета свердловского обкома комсомола «На смену» от 26.02.1936 года.

«Советский балет» — на соревнованиях по художественной гимнастике

ГАЛИНА КРЫЛЕНКО,
заслуженный тренер СССР

«Тренером я стала, закончив активные выступления в спорте, в 1979 году. Была двукратной чемпионкой мира, имею звание заслуженного мастера спорта СССР. Мои начальные шаги на тренерском поприще оказались удачными: моя ученица Марина Лобач — чемпионка Сеульской олимпиады.

Занимаясь спортом с детства, окончив институт физкультуры, я, тем не менее, всем сердцем привязана к балетному искусству, внимательно слежу за всем новым, что появляется на сценических подмостках. И не только. Меня очень интересуют и методические новинки балетных педагогов, их поиски, их открытия. Например, изучение опыта таких мастеров, как Людмила Павлова на Сахарова, помогло мне в постановке у спортсменок прыжков... Думаю, что спортивным тре-

нерам и балетным педагогам необходимо теснее сотрудничать — нам есть чему поучиться у деятелей хореографии и, смею надеяться, что они могут кое-что почерпнуть и из нашего опыта.

— *Как строится у вас работа над композициями ваших подопечных?*

«Задумываем программу и первоначально разрабатываем замысел мы вместе с нашим аккомпаниатором Анатолием Георгиевичем Векшиным. Он — не только чуткий, тонкий музыкант, но человек, отлично разбирающийся во всех сложностях нашего вида спорта. Размышляя над характером музыкальной основы будущей программы, мы привлекаем к обсуждению и гимнастку, для которой данная композиция предназначается, — ведь ее индивидуальность как исполнительницы и определяет успех постановки. Я против того, чтобы свою пластическую манеру, свое понимание музыки навязывать ученицам, и



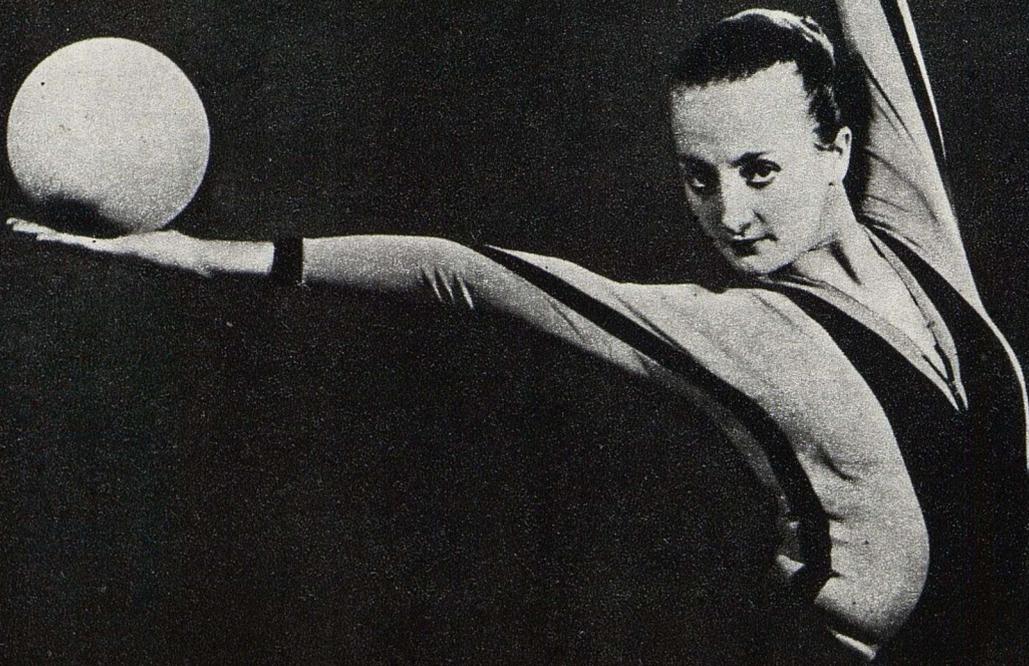
Художественная гимнастика - это искусство в спорте



Заслуженный тренер СССР
Галина КРЫЛЕНКО —
обладательница приза
журнала «Советский балет»
и производственного
объединения «Танец».

Фото А. Котлякина

В прошлом году во время турнира мастеров художественной гимнастики X летней Спартакиады народов СССР и очередного чемпионата страны среди наград, присуждаемых их победительницам, появилась еще одна. Ею стал приз журнала «Советский балет» и производственного объединения «Танец» — за лучшую хореографическую подготовку композиции, показанной на соревнованиях. Приз был вручен заслуженному тренеру СССР Галине Крыленко — наставнику команды Белоруссии. Корреспонденты журнала «Советский балет» попросили Галину Александровну рассказать о себе.



зьяки, осмысленным отношением к исполняемым упражнениям. Как вы этого добиваетесь?

«Девочки приходят к нам очень разные. Об этом я уже говорила. Одни эмоционально раскрываются сразу же, с первых своих шагов в спорте, как, например, совсем юная Оля Гонтарь, с другими бывает сложнее. Пробудить чувство, заставить «работать» интеллект, помочь научиться органично воспринимать музыку — здесь приходится немало потрудиться.

Художественная гимнастика, как я ее понимаю, — это искусство в спорте. И потому стремлюсь к тому, чтобы каждая композиция выглядела у гимнастки как мини-спектакль, имела свою драматургию, свое образное решение, свое содержание. Гимнастка, так я считаю, во время выступления должна думать не об оценке, а о том впечатлении, которое она произведет на зрителей, пришедших ее смотреть. Длительность композиции — полторы минуты, это же почти мгновение. И как оно должно сверкнуть, чтобы его запомнили.

С девочками мы много беседуем — беседуем обо всем, не только о спорте. Поскольку постоянно стараемся расширить круг жизненных интересов наших гимнасток. И куда бы нас ни забрасывала спортивная судьба, всегда заботимся о том, чтобы они увидели и узнали как можно больше — никогда не жалею денег на посещения театров, выставок, музеев, на экскурсии. Убеждена, что впечатления, в частности, от посещения Лувра или музея Пикассо, обязательно преломятся в творчестве спортсменки, заставят звучать какие-то новые струны в душе. И тогда от упражнения, исполняемого той или иной девочкой, пойдет свой особый внутренний свет».

— Как строится ваш рабочий день?

«Он начинается с 9 часов утра и продолжается до 2.30. Затем перерыв до пяти вечера, а после — до 21.30 я снова в зале. Так что получается — вся моя жизнь в художественной гимнастике».

— И так с 1979 года?

«Да, десять с лишним лет. В нашей динамовской школе художественной гимнастики в Минске занимаются в общей сложности, вместе с малышками, где-то сто человек, работают пять тренеров, два хореографа. Постепенно накапливается опыт, формируются традиции, складывается коллектив единомышленников, который хочет и любит работать, который стремится утвердить правомерность своего понимания художественной гимнастики, своего стиля, своих эстетических критериев».

Беседу вели
Г. ПЕТРОВА, Г. ГУЛЯЕВА

Архитекторы гимнастических соборов



Паулина КОНЕП — известная американская танцовщица.

ВЛАДИМИР НАЙПАК,
первый заместитель председателя
Федерации художественной
гимнастики СССР

Как тонко подметил наш современник, поэт Юрий Левитанский, «художник с того момента и начинается, когда ему удается сотворить гармонию или элемент ее». Когда Г. Логвинова (впоследствии Крыленко) — двукратная чемпионка мира сама еще выступала, специалисты отмечали ее яркую творческую индивидуальность, поиск новых форм выразительности и гармонии, свободное владение пластикой, добротную хореографическую школу.

Теперь то же говорят о ее ученицах — олимпийской чемпионке Марине Лобач, призере чемпионатов СССР Ларисе Лукьяненко, Елене Шаматурской, Ольге Лапшиной, входящих в десятку сильнейших мастеров страны.

в своей деятельности всегда стараюсь идти от самобытности внутреннего мира спортсменки, неповторимости ее пластики, особенностей ее восприятия окружающей действительности, ее способности слушать и слышать музыку. И когда начинается наша работа непосредственно над постановкой (я здесь сотрудничаю обычно с Мариной Фатеевой и Ольгой Морозовой), мы уже ищем конкретные пути решения этой нашей главной задачи — наиболее полно раскрыть человеческую сущность гимнастки, ее характер, ее эмоциональное ощущение музыки... Ведь девочки, при всей их юности, — такие удивительно разные. И надо понимать их, учитывать их психологические особенности. Лариса Лукьяненко, например, органично ощущает себя в самых полярных музыкальных стихиях — старинного хора, выступая в упражнении с обручем, молдавских плясовых мелодий, показывая композицию со скакалкой, испанских танцевальных ритмах, играя на ковре с мячом... А Лена Шаматурская, наоборот, тяготеет к музыке достаточно определенного серьезного плана, ее даже называют «Шнитке в художественной гимнастике». Ей ближе Бах (в упражнениях с мячом), Вивальди (скакалка), стилистика Альбениса (булавы)... Как видите, совсем несовместимые сферы музыкальных привязанностей. И в этом их ощущение музыки — духовный стержень каждой».

— Как проходит у вас повседневная черновая работа?

«Утро у нас начинается с урока хореографии — станок, середина, прыжки... Классическому экзерсису мы придаем большое значение: когда к нам приходят девочки-шестилетки, мы начинаем с того, что ставим их к станку, а уж потом приступаем к занятиям с предметами. Класс у нас ведет Инесса Тарасова, воспитанница нашего Минского училища, — педагог серьезный, требовательный, который хорошо умеет и объяснить, и показать, и строго спросить. Я вообще всегда благодарна хореографам, которые со мной сотрудничают. В частности, Марине Лобач в свое время очень помог Петр Корогодский — работа с ним, как вы знаете, дала блестящие результаты.

Если нарисовать схему моих взаимоотношений с хореографами, то, пожалуй, она будет выглядеть примерно так: техника спортсменки, ее психологическое состояние — моя забота как тренера, постановка композиции, танцевальная и пластическая культура — забота моих коллег-хореографов. Конечно, четких границ здесь быть не может, трудимся-то мы постоянно вместе, помогая друг другу — я лишь даю упрощенную схему приложения наших сил».

— Выступления ваших учениц отличаются высокой духовностью, гармоничным восприятием му-

Знатки недаром утверждают: «Чего нет в творце, не может быть в творенье». Ниточка от Г. Крыленко ведет к ее наставнице — заслуженному тренеру СССР Ларисе Германовне Годиевой (Керер) — выпускнице Ленинградского института физической культуры имени Лесгафта, к ее педагогам — заслуженным тренерам России Ариадне Ричардовне Башиной (Томме) и Татьяне Тимофеевне Варакиной, которые в 1934—1936 годах были слушателями Высшей школы художественного движения (ВШХД) — колыбели художественной гимнастики.

ВШХД была совершенно необычным учебным заведением в мире спорта. Ее учебная программа вобрала в себя «эстетическую гимнастику» Франсуа Дельсарта, «ритмическую гимнастику» Эмиля Жак-

туры имени Лесгафта (бывшем Ксенинском дворце) Сергей Гаврилович вел урок характерного танца, полюбоваться его искусством сбегался «весь институт», а слушательницы ВШХД буквально боготворили своего педагога.

Институт физкультуры был в двух шагах от Мариинского театра, и есть, наверное, закономерность в том, что ведущие солисты Мариинки стали педагогами ВШХД, а студентки школы — завсегдатаями театра. Есть закономерность и в том, что прошедшие «курс наук» Высшей школы художественного движения Юлия Шишкарева, Ариадна Башнина (Томме), Татьяна Варакина, Лидия Кудряшова (Красикова), Татьяна Маркова, Антонина Чепколенко (Петрова), Софья Нечаева, Галина Боброва через несколько лет вместе со своими преподавателями теоретически обосновали новый вид спорта — художественную гимнастику, разработали учебную программу, разрядную классификацию, нормативы, правила соревнований, провели первые, еще довоенные соревнования, а затем в конце сороковых годов воспитали и первых чемпионок СССР. Именно они стали гордостью отечественной школы художественной гимнастики, ее самой активной силой, «генеральным штабом», если хотите.

Что же касается хореографии, то с тех времен, как я уже писал, она одна из осей системы ординат художественной гимнастики — вида спорта, столь близкого искусству, а хореографы и балетмейстеры — наши «добрые гении» и в ходе освоения школы, и в процессе создания произвольных упражнений.

Как-то так сложилось, что о спортивных мотивах в балете пишут значительно чаще, чем о роли балета в спорте. В первом случае вспоминают «физикультурные эксперименты» Ф. Лопухова на сцене Мариинки, поиски в области партерно-акробатической пластики и спортивного танца в Москве, в «хореолаборатории» (студии на Молчановке) К. Голейзовского (закономерно, что позже Касьян Ярославич станет активно участвовать в постановках массовых выступлений на физкультурных парадах), танцы молодого Асафа Мессерера «Футбол», «Теннис», «Бокс», «Конькобежцы», «Наездники», «Футболист», а тренеры по художественной гимнастике особенно выделяют «Танец с лентой» из балета Р. Глиэра «Красный мак», который, как они считают, определил появление ленты в классическом наборе предметов художественной гимнастики (мяч, обруч, скакалка, булавы, лента). Забегая вперед, скажу, что именно в упражнении с лентой советские гимнастки впоследствии многие годы были чемпионками мира.

Ну, а каким же было влияние балета все эти годы на художественную гимнастику? О первых чемпионках страны конца сороковых годов я уже упоминал — их воспитали бывшие студентки Высшей школы художественного движения института имени Лесгафта, получившие с помощью светил Мариинки великолепную хореографическую школу.

В 1951 году на первенстве СССР в число призеров выдвинулся молодой коллектив Украины. «Юные спортсменки порадовали зрителей и участников значительно возросшим мастерством, свежестью и новизной выполняемых упражнений, — писала тогда газета «Советский спорт». — Украинки сумели создать и продемонстрировать на соревнованиях свой особый стиль...» Автором этого гимнастического «чуда» стала бывшая ленинградка, преподавательница Высшей школы художественного движения, коллега Сергея Корня Александра Семенова-Найпак. Ученица одного из столпов характерного танца, Александра Монахова, она много экспериментировала и в области пластики, окончила институт «Живое слово» по классу Елизаветы Тиме, руководила студией «ТЕМАС», занималась режиссурой, сама выступала на сцене. И лишь потом пришла к художественной гимнастике, став одной из ее создательниц.

Александра Михайловна не была профессиональной балериной, но всю жизнь балет оставался тем светочем, который озарял ее творческий путь, помогая находить истину в современной гимнастике, был мерилом красоты. Приехав в Харьков в 1935 году, Александра Михайловна заложила основы ныне знаменитой на весь мир украинской школы художественной гимнастики, давшей в дальнейшем семь чемпионок мира, в том числе трех абсолютных — Ирину Дерюгину, Александру Тимошенко, Оксану Скалдину.

Интересно, что параллельно с увлечением своим детищем — художественной гимнастикой Семенова-Найпак многие годы руководила хореографическими коллективами первого в стране Харьковского Дворца пионеров, поставила здесь более десяти детских балетов. Ее воспитанники уходили затем не только в гимнастику, но и в различные танцевальные ансамбли, в том числе в коллективы П. Вирского и И. Моисеева, их можно было встретить в различных театрах, в хореографических училищах, а Виктор Гудименко долгое время был премьером Харьковского театра оперы и балета имени Лысенко, балетмейстером и художественным руководителем труппы.

Еще один наглядный пример благотворного во всех отношениях влияния балета на художественную гимнастику — творчество знаменитого московского педагога, заслуженного тренера СССР Марии Лисициан. Когда в 1960 году художественная гимнастика вышла на международную арену, ее изысканный вкус, виртуозное владение школой движения, богатство фантазии помогли сборной команде СССР сразу добиться безоговорочного признания и стать лидером мировой гимнастики. Упражнение без предмета (на музыку «Полишинеля»



Трехкратная чемпионка мира Ирина ДЕВИНА на занятиях с заслуженным артистом РСФСР В. СЕРГЕЕВЫМ.

Фото А. Косинца

Далькроза, «женскую гимнастику» Жоржа Деменн, «Дыхательную гимнастику» «Гептахора», двигательный опыт студий пластики Айседоры Дункан, Зинаиды Вербовой, Елены Горловой (Пашковой), Александры Семенов-Найпак, практические разработки Петроградского института ритма Нины Романовой, Розы Варшавской, Анастасии Невинской. В числе преподаваемых предметов были также музыкальные и сценические этюды, сольфеджио, история и теория музыки, режиссура... Классический танец вел Ростислав Захаров, историко-бытовой Николай Ивановский. С современной хореографией слушателей школы знакомила известная американская танцовщица, воспитанница Нью-Йоркской студии Михаила Фокина Паулина Конер, демонстрировавшая, кстати, в 1935—1936 годах приемы танца модерн педагогам московского и ленинградского балетных училищ. Наконец, характерный танец преподавал блистательный солист Мариинского театра Сергей Корень. Кстати, когда в Белом зале института физкульту-

С. Рахманинова), композиция с обручем (на музыку «Тарантель» Ф. Листа) первой абсолютной чемпионки мира москвички Людмилы Савинковой, упражнение со скакалкой ее землячки — чемпионки мира Татьяны Кравченко на музыку знаменитой песни К. Листова «Тачанка», наконец, гимнастическая миниатюра с обручем на финал концерта № 2 К. Сен-Санса еще одной воспитанницы Марии Вартановны — абсолютной чемпионки мира 1967 года Елены Карпухиной были эталонными в гимнастике того времени. Вы спросите, какое же отношение имеет хореография ко всему этому?

Да самое прямое! Мария Вартановна имела счастье окончить в 1924 году учебное заведение своей родственницы, известного деятеля армянской хореографии Србуи Лисициан — Тифлисский институт ритма и пластики, где получила значительный объем эстетических знаний, великолепную двигательную подготовку, обрела высокую хореографическую культуру.

Вообще тренеры первого поколения «художниц», как правило, свободно владели балетной лексикой, а потому легко совмещали амплуа и тренера, и балетмейстера. Они равно профессионально вели и «станок», и «середину», ставили и отработывали свои спортивные миниатюры. Если хотите, это были люди «гимнастического Ренессанса», они обладали уникальными знаниями.

Чем ярче талант, тем более тщательной огранки он требует. Чем выше цели, тем большей степени профессионализм необходим для их достижения. В начале пятидесятых годов с появлением первой классификационной программы, разработкой норматива «Мастер спорта СССР» в художественной гимнастике, значительно повысились требования и к «школе» (обязательным упражнениям), и к качеству произвольных композиций. Именно в это время на нашем горизонте и появился первый профессиональный балетмейстер-танцовщик Ленинградского Малого оперного театра Феликс Морель.

«Художественный образ, который создает гимнастка, — это, по существу, раскрытие образа музыкального произведения, разумеется, в ее индивидуальном понимании, — говорила М. Лисициан в своем интервью корреспонденту агентства печати «Новости». — Поэтому мы стараемся, чтобы спортсменка поняла и прочувствовала каждую фразу аккомпанемента, продумала, как будут соотноситься с ним ее движения. Некоторые тренеры считают, что в этом неопределимому помощи гимнасткам могут оказать балетмейстеры. Такая точка зрения правильна лишь в том случае, если балетмейстер хорошо знает специфику художественной гимнастики, как, например, Феликс Морель — балетмейстер, работающий со сборными командами Российской Федерации и Ленинграда». От себя добавим: а в дальнейшем и со сборной СССР.

В юности Феликс Рихардович сам занимался ранее художественной гимнастикой у Горловой и Варшавской (не удивляйтесь, было время, этим видом спорта занимались и мужчины, даже в ВШХД была мужская группа студентов). «Он нес в физическую культуру высокую классическую хореографию и умело «переводил» ее на пластический язык художественной гимнастики, — вспоминает заслуженный мастер спорта Эльвира Аверкович. — Делать это было нелегко, и Морель был беспощадно требователен в реализации своих замыслов. С другой стороны, Феликс Рихардович славился как мастер словесного образа. Он тонко чувствовал второй план гимнастики, ее духовную сущность, умел точно объяснить задачу, а затем столь же уверенно помочь гимнастке решить ее пластически». Морель ставил много и щедро. Галерея созданных им образов до сих пор перед глазами — Лилия Назмутдинова (Свердловск) в своем фирменном упражнении без предмета на музыку Д. Гершвина из оперы «Порги и Бесс», Татьяна Мошкова (Рязань) в композиции на музыку «Размышления» Ж. Массне, Алла Засухина (Астрахань) в упражнении без предмета, осуществленном на музыку «Мефисто-вальса» Ф. Листа...

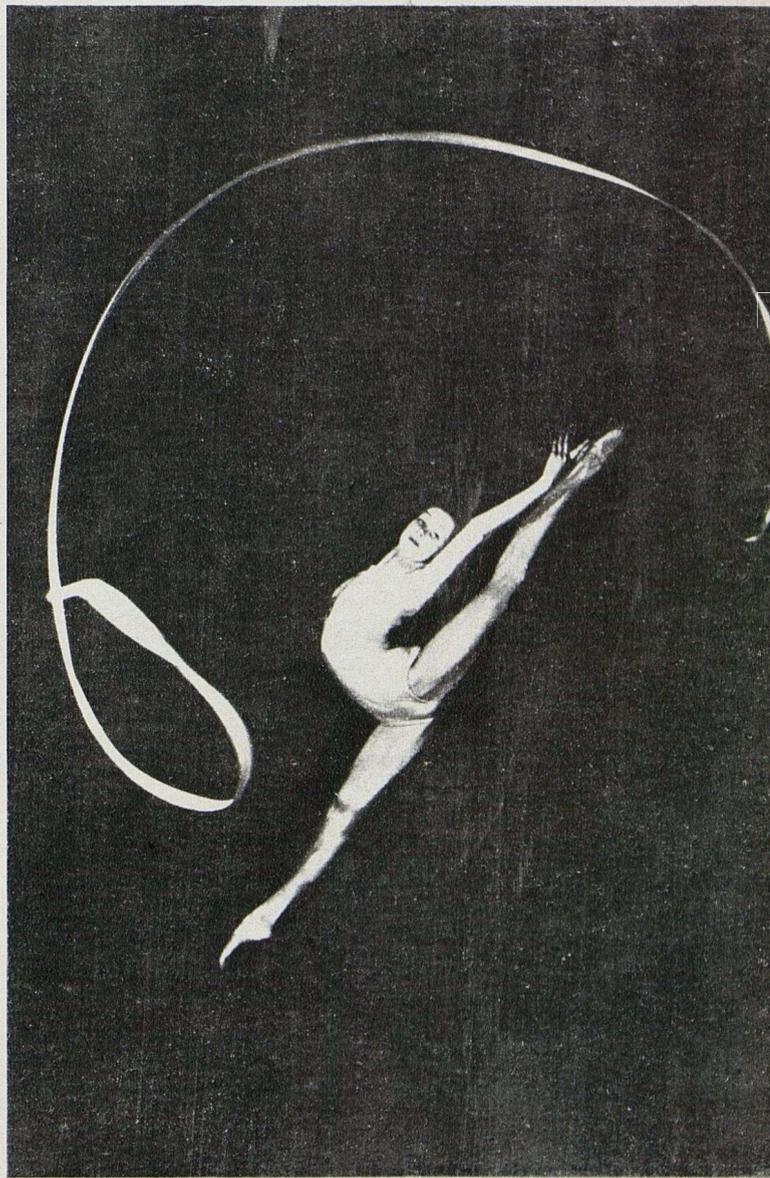
Вспоминаю его сочинения, созданные для С. Пчелкиной из Ярославля, В. Вернер из Ростова-на-Дону, Л. Лавровой из Краснодара... Все они — чемпионки России, Советского Союза, мира. С его «сочинениями» впервые вышла на ковер будущая абсолютная чемпионка мира и Европы Галима Шугурова. И всегда балетмейстер достигал цели — торжества гармонии.

Весом вклад солиста Куйбышевского театра оперы и балета Виктора Сергеева. Именно он принял символическую балетмейстерскую эстафету у Мореля и нес ее до 1986 года. Сергеев пришел к нам молодым, в пору расцвета своего исполнительского таланта. Он еще жил по ту сторону рампы, с успехом танцевал сольные партии в «Лебедином озере», «Щелкунчике», «Жизели»... Естественно, и в спортивном зале он, в первую очередь, стремился не столько рассказывать, сколько показывать. Совсем еще молодой, Виктор Иванович был для многих гимнасток почти сверстником. Это еще более сближало их. Гимнастки тренировались с восторгом. Если Морель вел классический экзерсис педантично, жестко, Сергеев сумел соединить классику со свободной пластикой художественной гимнастики и превратил «школу» в увлекательный процесс сотворчества. Все тренеры, в том числе самые титулованные, приходили на тренировки с толстыми тетрадами и вели записи, что называется, не разгибаясь.

Удачных произведений в тренерско-балетмейстерском «портфеле» В. Сергеева — десятки. Поэтому назову те, что остались в памяти многих.

Знаменитая композиция группового упражнения с широкими лентами на мотивы популярной песни М. Фрадкина «Течет река Волга». Она долгое время была визитной карточкой сборной России, а затем и страны. В Роттердаме в 1973 году на шестом чемпионате мира мы выиграли золотые награды. Виновником торжества был Сергеев: его групповое упражнение со скакалками на мелодии русских и советских песен произвело неотразимое впечатление.

Спустя четыре года в Базеле советские «художницы» повторили свой успех. На этот раз зрители рукоплескали веселой, легкой, танцевальной композиции с булавами, поставленной Виктором Сергеевым на темы песен И. Дунаевского. Сдержанные швейцарцы были буквально покорены.



Абсолютная чемпионка Европы 1982 года
Дая КУТКАЙТЕ.
Фото В. Сафронова

Лондон, 1979 год. Вновь вариации на темы русских народных песен и вновь высшие награды очередного чемпионата мира. Пресса в восторге. Журналисты назвали упражнение советской сборной с обручами «Сказками Пушкина»...

И еще одна любопытная деталь. Гимнастки, прошедшие «курс обучения» В. Сергеева, почти не имели травм. Их движения были грамотными, рациональными, они имели великолепную школу.

В середине семидесятых годов начинает пробовать себя в художественной гимнастике бывший солист Большого театра СССР Дмитрий Бегаев. Не сразу и не вдруг освоил он специфику создания гимнастических миниатюр. Работал с московскими, российскими, украинскими, белорусскими мастерами, десять лет потратил на самоутверждение, на признание своего права изменить многие каноны прежней художественной гимнастики, утвердить новую пластическую концепцию.

Авангардизм — это всегда новый взгляд на окружающий мир, совершенно новая эстетика, иная художественная заостренность. «Если рассматривать в целом танец сегодня, то он вписывается в общее движение модернизма в искусстве. А модернизм, как многоголовая гидра, которая бесконечно раздваивается, — таковы ускорения», — утверждал знаменитый Морис Бержар.

Потребность в обновлении вариантов пластического мышления в художественной гимнастике назревала давно. Сделать это удалось Бегаку и его коллегам — тренеру Ольге Морозовой, аккомпаниатору-композитору Андрею Резнику. «Дмитрий Евгеньевич не был простым ниспровергателем канонов. Он проявлял себя поэтом новой лексики движений, в основе которой лежал современный танец Бержара, — сказала мне та же Эльвира Аверкович — ныне главный тренер гимнасток России. — Новая пластика рук, корпуса, угловатость движений, особый непривычный излом линий, неожиданные акценты в динамике поз, — все это увлекло необычайно. Бегак и Морозова утверждали совершенно новый стиль владения предметами, намного увеличив вариативность их использования. В то же время Дмитрий Евгеньевич был мастером спортивного мини-спектакля. Каждое его упоминание имело свою чуткую драматургию: пролог, развитие, кульминацию, эпилог...»

В свое время Михаил Фокин писал в письме Сергею Рахманинову: «Ведь я у музыки учусь...» Завершенность каждой гимнастической миниатюры Д. Бегака во многом объясняется тем, что он и его товарищи тоже шли от музыки, точнее, творили в полном соответствии с ней. Поэтому-то стали подлинными событиями в мировой гимнастике их постановки групповых упражнений с мячами на музыку «Элегии» Ж. Массне, с обручами и лентами, в основу которых было положено знаменитое «Болеро» М. Равеля, с булавами на музыку И. С. Баха-А. Шнитке, с обручами и лентами на музыку «Кармен-сюиты» Ж. Бизе-Р. Щедрина, с булавами на музыку «Адажио» Т. Альбини, композиции, созданные ими для абсолютной чемпионки Европы Галины Белоглазовой, победительницы Сеульской Олимпиады Марины Лобач и других гимнасток. Увидев любую из них, можно сказать с уверенностью: здесь творил Мастер! Потому-то и увенчаны они золотыми медалями чемпионов мира, Европы и Советского Союза.

В первой половине восьмидесятых годов мы нередко в свой адрес слышали обвинения: кризис, отставание от болгарок, отсутствие прогресса. Сам Бегак не единожды называл в прессе классическую хореографию, исповедовавшуюся в нашей художественной гимнастике, безнадежно устаревшей. Со столь однозначной оценкой согласиться, конечно же, нельзя. Был период поисков свежих идей, новых форм гармонии, а не кризис. Было время смены поколений, творческих раздумий и появление серебряных медалей вместо привычных золотых — вовсе не свидетельство упадка. Ведь и успехи Бегака «проросли» на том классическом базисе, который так или иначе был заложен нашей школой в каждой гимнастке. В этом смысле его громкие достижения скорее результат обогащения традиций, новый взгляд на них, чем следствие их отрицания.

Два года назад Бегак ушел из художественной гимнастики. Ушел, чтобы остаться в ней, уже в ином качестве. Вместе с композитором Андреем Резником они создали театр художественной гимнастики «Спортивные миниатюры», куда пригласили своих бывших подопечных, завершивших карьеру в большом спорте.

Вполне естественно, что уже на чемпионате мира в Сараево в 1989 году повальное увлечение современной пластикой пошло на убыль. Начался возврат к прежним ценностям, но уже обогащенным пластическими находками последних лет. Вновь стали цениться классическая чистота линий, изысканность.

Вспомните «Мир искусства» — изящный, интеллигентный, утонченный. Один из его духовных отцов Лев Самойлович Бакст, крупный и разносторонний мастер русского модерна, писал в журнале «Аполлон» в 1909 году: «Наш вкус, наша мода медленно, но упрямо, с каждым годом все сильнее и сильнее — прибавлю, неумолимо — возвращают нас на путь античного творчества», — и дальше: «Как не полюбить солнце, спорт, танцы, мускулы, греческий идеал искусства — Одиссею, Илиаду, где герои были здоровы и прекрасны». Значит модерн действительно не есть отрицание классического наследия. Все дело, опять же, в поиске гармонии.

Найти и сотворить ее в наши дни смогли немногие. Среди этих «архитекторов гимнастических соборов» украинские тренеры Альбина и Ирина Дерюгины, воспитавшие двух последних абсолютных чемпионок мира Александру Тимошенко и Оксану Скалдину, иркутский тренер Ольга Буянова, вырастившая чемпионку мира Оксану Костину, ну и, конечно, лауреат приза журнала «Советский балет» и производственного объединения «Танец» Галина Крыленко, с воспитанницей которой мы и начали наш разговор.

Послесловие: Редакция журнала «Советский балет» решила не ограничиваться вручением специального приза и рискнула взять «под свое крыло» Харьковский международный турнир-мемориал заслуженного тренера СССР Александры Михайловны Семеновой-Найпак. В очередной раз он прошел 6—8 декабря прошлого года. Подробный рассказ о турнире — в одном из ближайших номеров нашего журнала.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АССОЦИАЦИЯ «РОССИЯ-КОНЦЕРТ» ГАСТРОЛЬНО-КОНЦЕРТНАЯ ФИРМА «W (дубль В) РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» РОССИЙСКАЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ АССОЦИАЦИЯ

**В помещении Государственного
Центрального концертного
зала «РОССИЯ» ежемесячно
с мая по декабрь
проводят цикл творческих вечеров
«ВЕДУЩИЕ МАСТЕРА
КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА»
В программе: премьеры одноактных
балетов, сцены из спектаклей
и хореографические номера
Принимают участие ведущие мастера
Большого, Мариинского театров
и государств Прибалтики
На цикл творческих вечеров
продаются абонементы
Предварительные заявки и
справки по телефонам:
230-08-75, 238-61-39,
299-24-89, 299-50-67.
Лицам, заинтересованным
в спонсорстве,
обращаться по телефонам:
230-08-75, 238-61-39.**

**Цикл творческих вечеров «Ведущие
мастера классического балета» на сцене
Центрального Государственного концертного
зала открывает вечер прима-балерины
театра «Эстония» Кайе Кырб.**

Образ Жизели, созданный солисткой
театра «Эстония» Кайе КЫРБ, —
поистине «чистойшей прелести
чистойшей образец».

О яркой многообразности таланта
Кайе КЫРБ свидетельствуют и ее выступления
в спектаклях современных хореографов.
На снимках сверху:
Кайе КЫРБ и Виктор ФЕДОРЧЕНКО
в балете «Антоний и Клеопатра» (слева);

Кайе КЫРБ в балете «Исповедь».



Как подчеркивает академик Д. С. Лихачев, именно память помогает человечеству преодолевать время, накапливать культурное богатство. Память создает, забвение разрушает... Сейчас у нас в стране обретает силу движение, которое объединяет тысячи людей, стремящихся сохранить, освоить, приумножить богатства национальной культуры. Культурный фонд Дома С. П. Дягилева в Перми — одна из форм этого поистине всенародного движения. Он образован в конце 1990 года и уже приобрел немало друзей. Его задача — освоение и приумножение отечественного культурного наследия, связанного с именем одного из выдающихся сыновей России. Вместе с тем, мы стремимся к возрождению культуры российской провинции, особенно ее «малых» городов, к защите нравственных устоев общества, к духовному воспитанию подрастающего поколения. Вот, пожалуй, главные, но не единственные проблемы, которые предстоит решать фонду.

В создании и материальном обеспечении фонда принимали участие Пермская фирма «РВР», Союз арендаторов и предпринимателей страны, Пермский агропром, школа № 11, отдельные частные лица.

Культурный фонд Дома С. П. Дягилева был в числе государственных, общественных, творческих и коммерческих организаций, принявших участие в подготовке и проведении Конгресса соотечественников. Созданный в Перми региональный совет подготовил большую культурную программу, но августовский путч, к сожалению, перечеркнул все задуманное.

Весной 1991 года на Первом международном конкурсе артистов балета имени Малики Сабировой в городе Душанбе ее участникам вручались призы имени С. П. Дягилева, утвержденные культурным фондом Дома С. П. Дягилева.

Жизнь Сергея Павловича Дягилева прошла во многих городах мира, но именно Пермь, Санкт-Петербург и Париж — основные этапы его восхождения к бессмертию. Его юные годы прошли в доме деда Павла Дмитриевича на Сибирской улице в Перми. Семья Дягилевых благодаря своей общественной, культурной и благотворительной деятельности пользовалась у жителей города большим уважением. Прадед Дягилева Дмитрий Васильевич получил чин коллежского асессора, который давал право на дворянское звание.

В мире существует несколько музеев, связанных с жизнью и творчеством Сергея Павловича, — в Париже, в Монте-Карло, в Лондоне, в Венеции... Не было музея только на родине, в России. «Руководители» культуры на местах о нем и слышать не хотели. Когда создавался наш культурный фонд в Перми, организаторам «в инстанциях» сказали прямо: «Под Дягилева вам никто копейки не даст». И представьте — до сих пор городские власти так и поступают. Но в Перми движение за увековечивание памяти Дягилева стало поистине всенародным делом. Его инициатором выступила директор школы № 11 Раиса Дмитриевна Зобачева. Можно написать большую книгу о том, как возглавляемые этой энергичной женщиной педагоги — соратники и ученики сначала отстояли дом деда

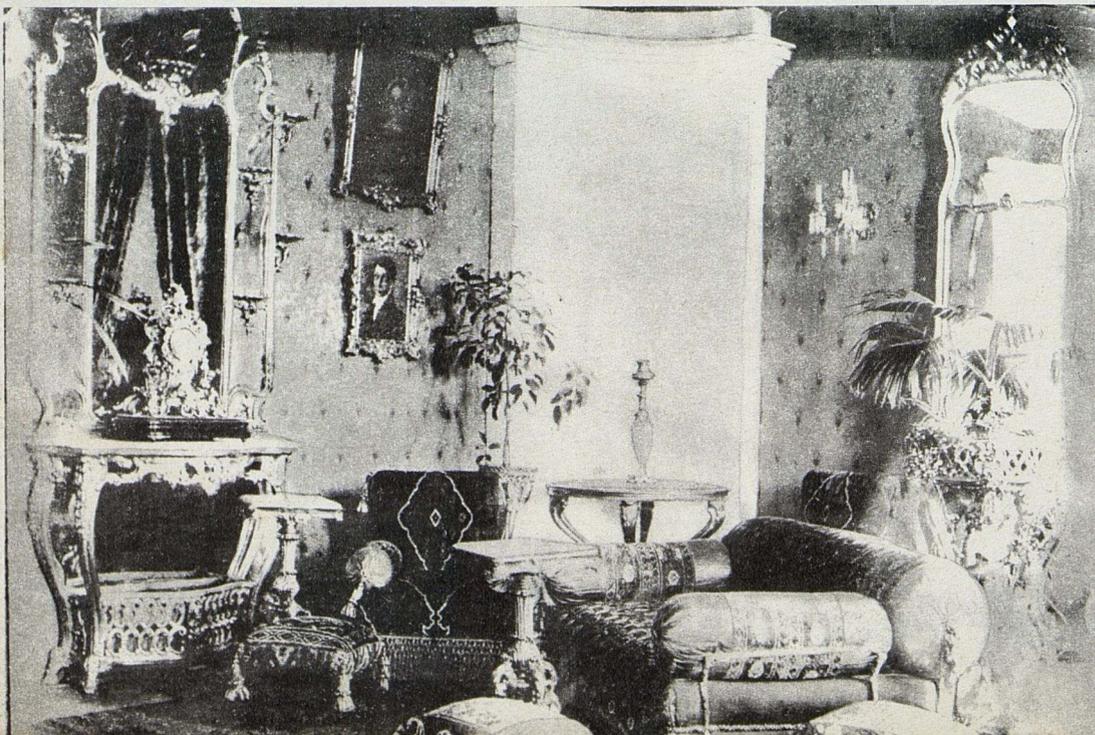
Сергея Павловича, вычистили его загаженные подвалы. Одним словом, привели в нормальное состояние здание, которое согласно местному «генплану» подлежало сносу и дважды было спасено. Сейчас в нем бурлит молодая жизнь — работает школа, преобразованная в гимназию имени С. П. Дягилева. Конечно, трудности далеко не преодолены, хотя «отцы и матери» города в этом году наконец повернулись лицом к нуждам школы, к нуждам Дома.

У дома долгая и трудная история. Он был построен во второй половине XIX века архитектором Р. Карвовским для губернского прокурора Баранова в духе позднего классицизма. Затем дом купил дед Сергея — Павел Дмитриевич. И вскоре он обрел известность как музыкальный центр города. По четвергам в гостиной у Дягилевых собирались члены музыкального кружка — представители местной интеллигенции. Душой «салона» был дядя юного Сережи Иван Павлович — одаренный и разносторонний музыкант, который одно время служил дирижером Пермской оперы, а родители маленького Дягилева на этих концертах пели народные песни и арии из опер. А опера Глинки «Жизнь за царя» была исполнена силами музыкального кружка полностью.

Семейной традицией Дягилевых считалась и благотворительная деятельность. Пожертвования на богадельни, церкви, школы, больницы, членство в различных обществах и попечительских советах считалось в доме делом обычным. Выделим в этом перечне лишь один факт — дед Сергея Павловича Павел Дмитриевич внес на строительство здания для городского оперного театра 70 тысяч рублей — сумму по тем временам огромную!

Дягилевы владели несколькими винокурными заводами, занимались коневодством. Один из заводов находился в Бикбарде, на юге Пермской губернии, где почти каждое лето собиралась вся большая дружная семья. О том, как жили там ее члены, чем занимались, свидетельствуют воспоминания Анны Павловны Философовой: «Но вот из зала раздаются звуки фортепиано. Говор, крики, смех, движения замирают, всякий спешит к какому-нибудь месту, даже дети приближаются на цыпочках и осторожно садятся, воцаряется тишина. Все превращаются в слух. Семья-музыкантша, в которой маленькие мальчики, гуляя, насвистывают квинтет Шумана или симфонию Бетховена, приступила к священнодействию. Часто в специальной зале давались концерты, целые оперные спектакли, пантомимы и живые картины, в которых будущий реформатор мирового балета исполнял различные роли — то ли «Мальчика с пальчика», Принца в «Спящей красавице», то ли даже «Красной шапочки».

В такой атмосфере сформировался характер юного Дягилева. Не по годам интеллектуально развитый, он был принят сразу во второй класс гимназии, но учеба не очень интересовала его. Сергей Павлович мечтал стать артистом, охотно участвовал в любительских спектаклях, выступал в гимназических концертах. В разделе хроники «Пермских губернских новостей» от 10 февраля 1890 года читаем: «В среду... состоялся детский литературно-музыкальный вечер с участием членов музыкального кружка. Исполнено было несколько серьезных музыкальных пьес, как, например, «Концерт для фортепиано» Шумана учеником Дягилевым. Вечер прошел весьма



Интерьер гостиной дома Дягилевых.



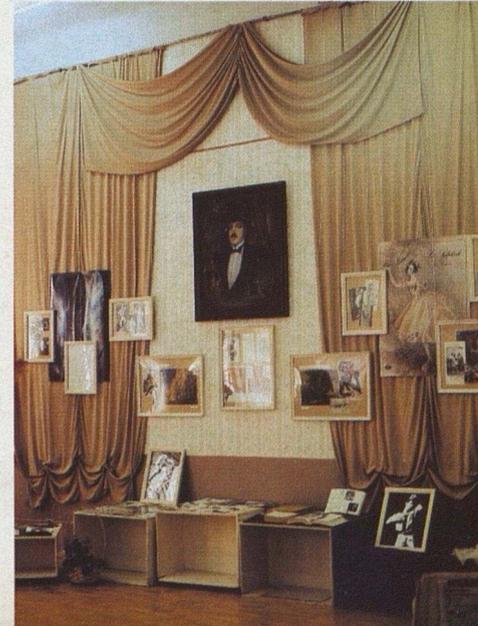
Художник В. Герасименко.

Портрет С. П. ДЯГИЛЕВА.

К 120-летию со дня рождения С. П. Дягилева

Приглашает Дом Дягилева

Фрагменты экспозиции.



оживленно, а музыкальная его часть прекрасным исполнением многих номеров, тщательно репетированных, доставила гостям и участникам вечера высокое наслаждение...» При поддержке наставника — друга семьи Э. Деннемарка, знатока и пропагандиста классической музыки, Сережа делает первые попытки в композиции — сочиняет оперу «Борис Годунов».

В августе 1890 года семья Дягилевых оставляет Пермь. Культурная и общественная жизнь города тех лет, несомненно, сыграла свою роль в формировании характера, выборе сферы деятельности Сергея Павловича. Он всегда помнил Пермь, гимназию, красавицу Каму и безбрежные лесные просторы Бикбарды, помнил сказки и были родного края.

Дом после отъезда семьи Дягилевых был продан Городской думе за долги: семья разорилась. В 1892 году в нем открылась женская прогимназия, а затем гимназия. В 1902 году к старому дому была сделана двухэтажная пристройка, перекрыт сад и двор, образовав огромную двухсветовую залу. В таком виде дом сохранился до сих пор. Но история не стоит на месте. Потрясения Октябрьской революции и гражданской войны коснулись и дома Дягилева. С 1918 по 1919 годы в этом здании во время гражданской войны находился штаб и госпиталь армии адмирала Колчака. Стены дома сохранили следы этого пребывания. А в 1920 году здесь вновь поселилась школа. Она располагается в этом уникальном историческом доме и по сию пору, но он явно не приспособлен для современных условий обучения: ведь и помещение рассчитано на 330 человек, а занимается здесь около тысячи детей. Назрела острая необходимость в строительстве нового здания гимназии имени С. П. Дягилева, благо рядом есть для нее место, а дом Дягилева — в преобразовании в музей мирового значения.

В школе небольшим музейным уголком сохранилась половина старой гостиной Дягилевых. Это очень хорошо! Однако следует создавать музей. Тем более, что даже этот крошечный кусочек старинного здания — прихожая и гостиная Дягилевых манит к себе все большее и большее число людей. Только за неполный год его посетило более двенадцати тысяч человек, среди них четыре тысячи гостей из-за рубежа. Ни одна иностранная делегация или туристская группа не обходит своим вниманием этот уникальный уголок Перми, потому что имя Сергея Павловича Дягилева во всем мире — свято и приобщиться к нему желает каждый.

Такой музей, как мы надеемся, соберет под одной крышей и все материалы, которые сейчас хранятся в разных местах — местной художественной галерее, где пермским периодом жизни Дягилева серьезно и целенаправленно давно занимается старший научный сотрудник Евгения Ивановна Егорова, уникальный знаток истории культуры края, в обществе любителей балета «Арабеск», чей президент Евгений Субботин задумал создать «свой» музей Дягилева, в театре оперы и балета, где тоже есть свой музей... Но целесообразна ли такая распыленность? Не лучше ли объединить усилия и материальные ценности?

Культурный фонд Дома С. П. Дягилева начал кампанию за строительство нового современного здания для гимназии имени С. П. Дягилева, за то, чтобы мемориальный дом получил статус музея. Фонд обращается ко всем, кому дорога российская культура, кому дороги имя и дела Сергея Павловича Дягилева, помочь осуществлению этой цели.

Расчетный счет Культурного фонда Дома С. П. Дягилева в Перми — № 000700213 МФО 185011 в Пермкомбанке.

Танцует артист
Владимир
КИРСАНОВ

Фотоэтиюд
Д. Куликова

