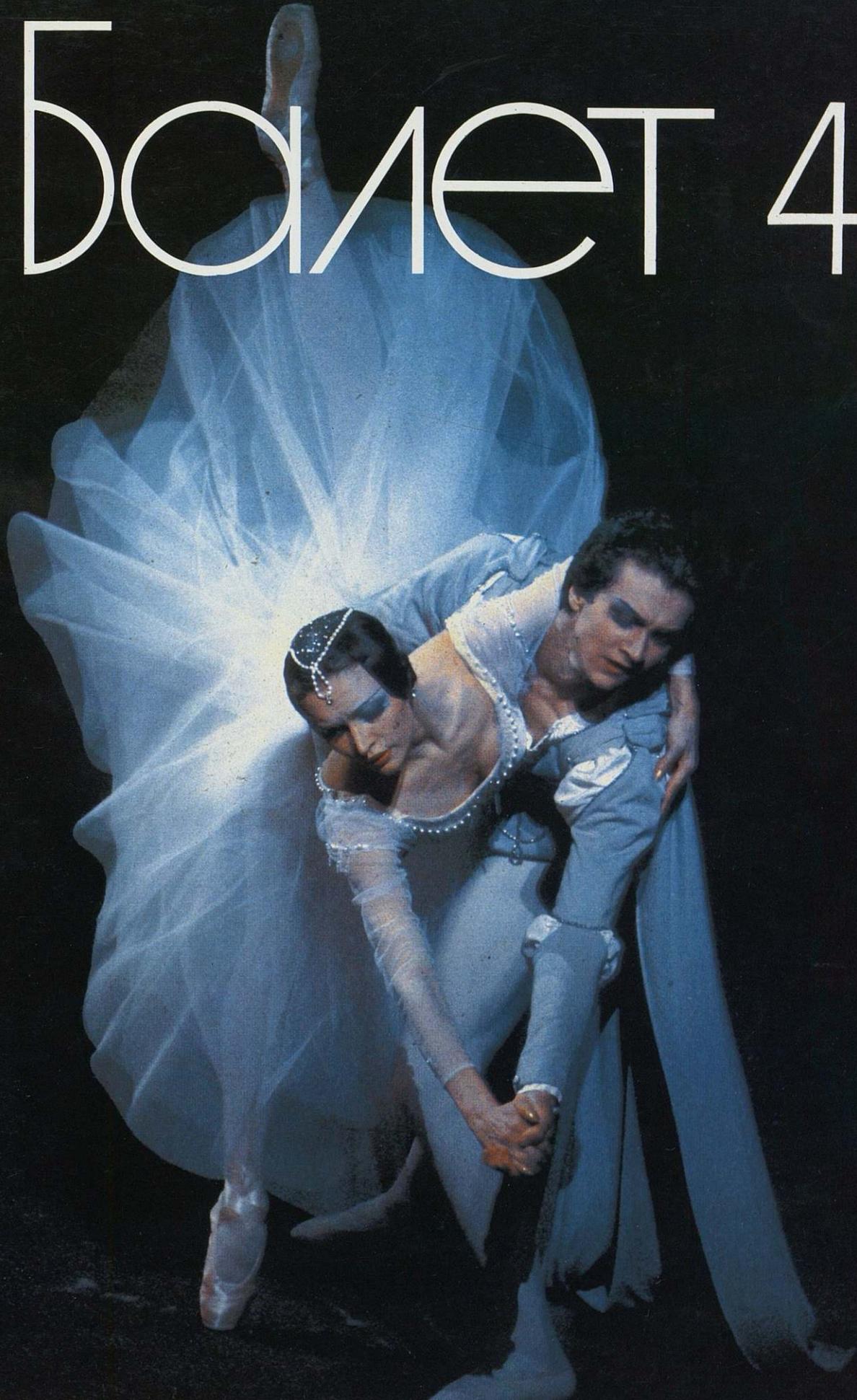
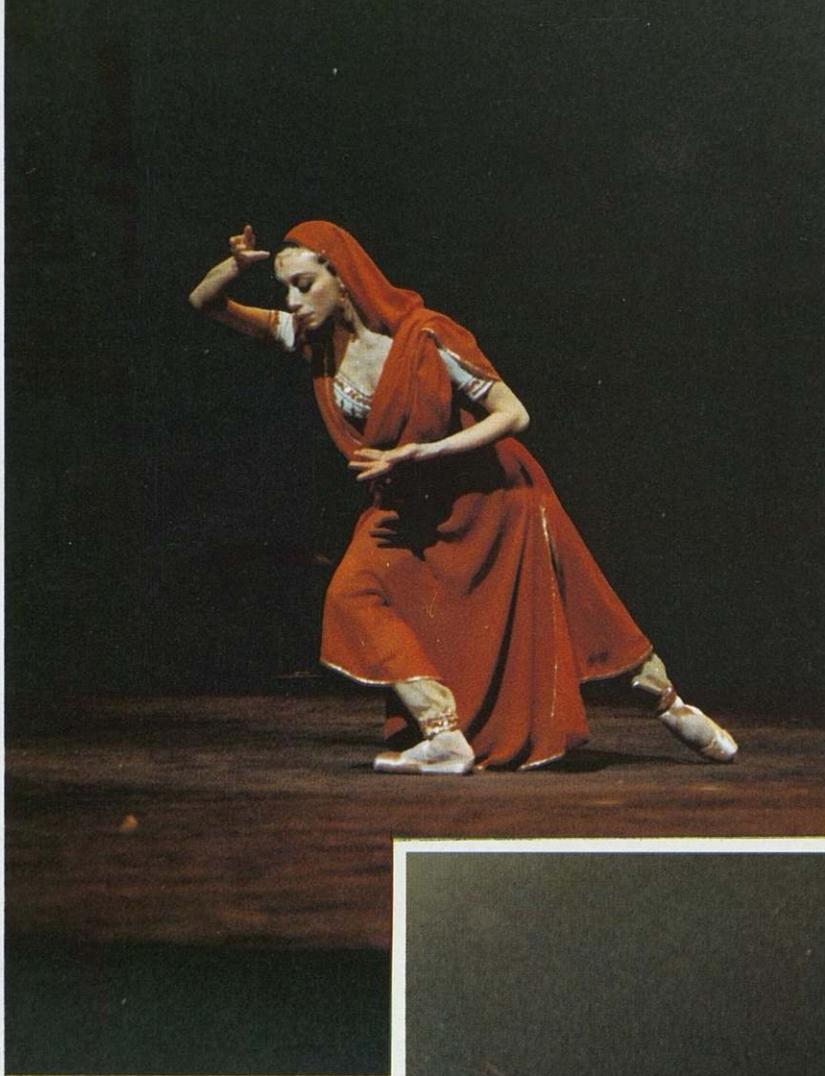


# БОМЕТ 4 1992

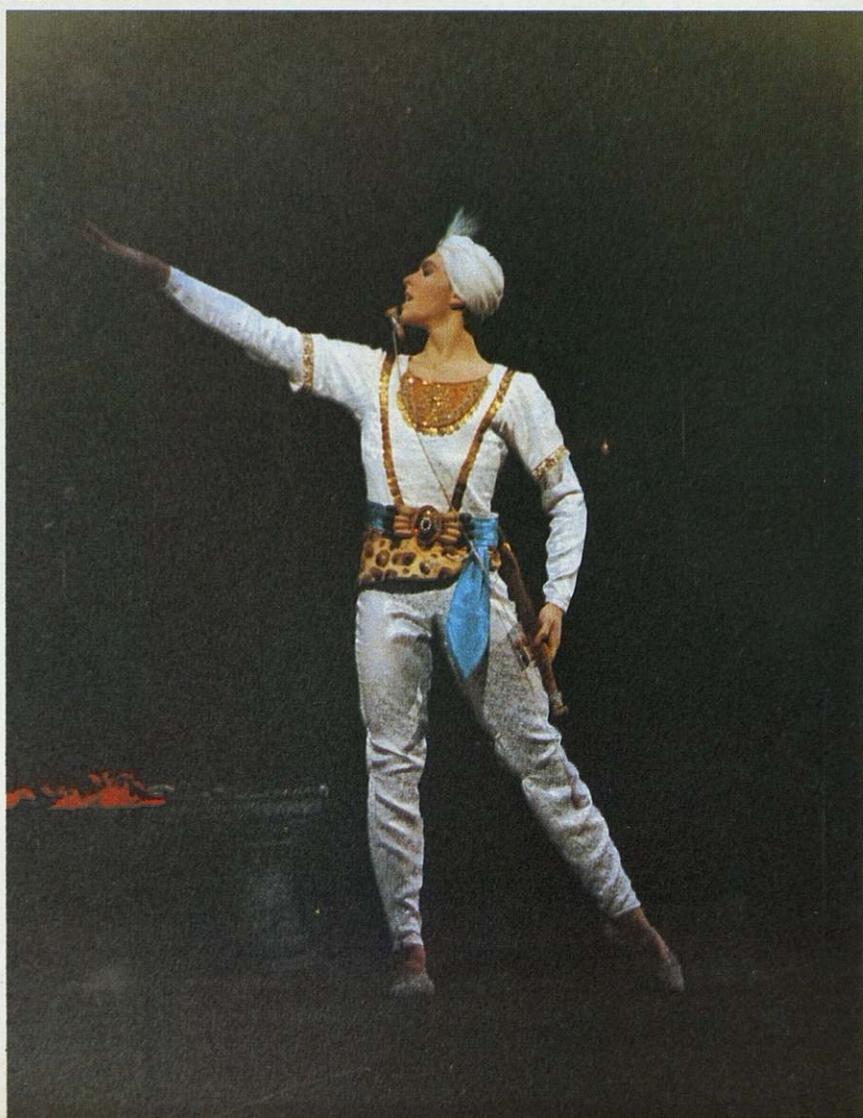


Элизабет ПЛАТЕЛЬ в роли Никии



Николя ЛЕ РИШ в роли Солора.

Фото Д. Куликова

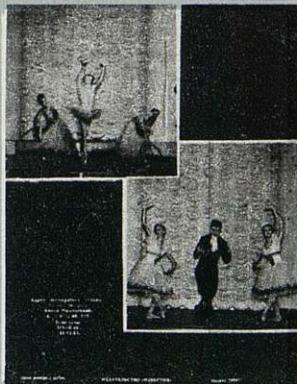
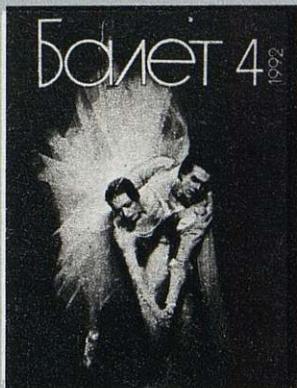


**ГАСТРОЛИ**

# БАЛЕТ 4 1992 65

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И  
КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ  
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

ИЮЛЬ-  
АВГУСТ



На первой странице обложки:  
солисты балета Большого театра  
Надежда ГРАЧЕВА — обладательница  
приза «Benois de la danse»,  
учрежденного Международной ассоциацией  
деятели хореографии, и  
Юрий КЛЕВЦОВ в спектакле «Ромео и  
Джульетта».

Фото А. Бражникова  
Пресс-служба ГАБТ

На четвертой странице обложки:  
Выступают юные танцовщики  
Флорентийской школы танца и  
движения и Детского театра балета

Сдано в набор 09.06.92.  
Подписано в печать 24.09.92.  
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. 9,21.  
Тираж 11 000 экз.  
Заказ 334.  
Цена номера 15 руб.

Ордена  
Трудового Красного Знамени  
Тверской  
полиграфический комбинат  
Министерства печати и  
информации  
Российской Федерации

170024, г. Тверь,  
пр. Ленина, 5.

© «Балет», 1992.

Выходит шесть раз в год  
Основан в 1981 году

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

**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  
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  
А. А. СУШИНА  
(главный художник)  
В. И. УРАЛЬСКАЯ  
Ю. М. ЧУРКО

**Совет директоров:**  
А. Л. ДИКИХ,  
генеральный директор  
Объединения «Союзтеатр»,  
Ю. Ф. ЕФРЕМОВ,  
директор издательства «Известия»  
В. Д. НАЙПАК,  
президент Ассоциации Федерации  
художественной гимнастики СНГ  
М. М. ЧИГИРЬ,  
директор Государственного театра  
Дружбы народов  
М. Е. ШВЫДКОЙ,  
генеральный директор издательства  
«Культура»

Художник  
А. А. СУШИНА

Адрес редакции:  
103050, г. Москва, К-50,  
ул. Тверская, 22-б.  
Телефоны: 299-50-67, 299-64-78.

**МОСКВА**  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИЗВЕСТИЯ»

## В НОМЕРЕ

КОНКУРСЫ: МЕЖДУНАРОДНЫЕ,  
МЕЖГОСУДАРСТВЕННЫЕ,  
РЕСПУБЛИКАНСКИЕ . . . . . 2

НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ  
Г. Беляева. Уроки старого «Корсара» . . 18  
В. Бударин: «Главное —  
не испортить» . . . . . 20

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА: ЕЕ ПРОБЛЕМЫ,  
ЗАДАЧИ, УРОКИ  
Л. Ладыгин. Первая балетоведческая . . 21  
В. Ванслов. Готовить профессионалов . 22

ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»  
Н. Воскресенская. Эксперименты Льва  
Лукина . . . . . 24

ЧИТАЯ РЕДАКЦИОННУЮ ПОЧТУ . . . . . 29

ГАСТРОЛИ  
Г. Иноземцева. Гостей принимает  
«Баядерка» . . . . . 33

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПАНОРАМА . . . . . 35

МЕДИЦИНА — БАЛЕТУ . . . . . 40

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА: НАРОДНЫЙ  
ТАНЕЦ НА СЦЕНЕ  
В. Савин. Утверждая народный  
идеал? . . . . . 42

ГАСТРОЛИ: ПОЛИТИКА ИЛИ  
ТОРГОВЛЯ? . . . . . 44

ВЕРНИСАЖ  
А. Левинсон. Возвращение Бакста . . . 46

# ...КОГДА ИХ МНОГО

Валерия УРАЛЬСКАЯ,  
кандидат философских наук

Хотелось бы продлить название и сказать: и наши «непобеды» на них. Как это связано одно с другим? Казалось бы, никак. На самом же деле впрямую, так как, не став событием, конкурсы вписались в будни мировой хореографической деятельности, и по своему статусу, и по представительности, и по подготовке к ним обрели черты общности, а подчас и серости. Опасность в том и состоит, что присвоением лауреатских званий, наград и других поощрительных знаков эти краски утверждаются как лидирующие. Серым подчас выглядит и то, что по своим возможностям может и должно блистать, творчески освещая своей индивидуальностью уже известное.

Но конкурсов много, они следуют один за другим и участие в них становится чем-то ординарным: «Поеду, может быть, что-то получу». Для многих начинающих иностранцев — поучусь, других посмотрю, для наших — русская классическая школа «вывезет». И она действительно «вывозит», разрешая успешно пройти все туры. За все конкурсы, что мне довелось видеть, случаи, когда с «дистанции» досрочно сошли наши танцовщицы, можно по пальцам пересчитать. Но вот на последнем этапе, когда определяются лучшие, только школы, давшей хорошее образование, уже не хватает. И мы стали все чаще уступать ранее бесспорные первые места другим странам и школам.

Так что же, таланты перевелись и нет индивидуальностей? К счастью, есть, но нет прежнего отношения к искусству, понимания своей ответственности, если хотите, перед своим собственным талантом. И это, возможно, одна из причин: ожидание легкой победы ведет к «непобедам» или меньшим победам, чем мог бы рассчитывать тот или иной молодой артист.

Но, наверно, хватит общих рассуждений, приведем конкретные примеры. Перед нами прошли два международных конкурса: в Хельсинки (Финляндия) и Осаке (Япония). В Хельсинки конкурс артистов балета проводился второй раз. Его особенность: значительная

роль современного репертуара. Современные номера исполнялись и на втором, и на третьем турах, при этом один из номеров, сочиненный не более пяти лет назад. Правда, это не означает, что на конкурсе снижены требования к классической исполнительской школе.

На первом конкурсе в 1986 году победила советская балерина Наталья Чеховская. Ей присудили первое место и золотую медаль.

Конкурс в Осаке проводился в пятый раз. Его особенность: в нем представлены только классические па де де и оцениваются дуэты. Причем устроитель конкурса мадам Масако Ойя объявляет обязательное для данного соревнования па де де (в данном случае все исполнители должны были пройти «тест» на «Корсар»).

Позволим себе маленькую экскурсию в прошлое, тем более, что она приятна:

первый конкурс (1976) 1-е место — Л. Семеняка, А. Богатырев;

второй конкурс (1978) 1-е место — Л. Сморгачева, С. Лукин;

третий конкурс (1980) 1-е место — Г. Мезенцева, В. Петрунин;

четвертый конкурс (1984) 1-е место — Т. Терехова, К. Заклинский;

пятый конкурс (1987) 1-е место — А. Кушнерова, В. Яременко.

Шестой конкурс и, к сожалению, традиция нарушена: первое место занимает пара (А. Аталянс, К. Костюков), выступавшая от Югославии. Правда, готовились танцовщики большую часть времени в Киеве. Более того — К. Костюков — недавний артист Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, выпускник Киевского хореографического училища. Но, увы... А наши артисты? Они имели успех, были безусловно сильнее других «по школе», но первого места не заняли. Попробуем разобраться в причинах. Разделим их на две группы.

Первое — сам процесс подготовки к конкурсу. Он, скажем честно, сведен до минимума. Одной из самых перспективных молодых балерин является сегодня солистка Киевского

оперного театра Ирина Дворовенко. Она — призанный конкурсный борец: за ее спиной — успешные выступления на Всесоюзном конкурсе, на Международном конкурсе в Джеконе, где, кстати, она оказалась без достойного современного номера, и ей его подарил (в порядке «гуманитарной помощи») хореограф Люк де Лайерс. При таких обстоятельствах — выученный за два дня номер и серебряная медаль — это максимальная удача. Затем Дворовенко заявлялась и на другие конкурсы, но не выезжала на них, так как срывались варианты с партнерами. За это время Ирина окончила школу, станцевала ряд ведущих партий на сцене Киевского оперного театра, получила признание в гастрольном турне. И вот — выступление на конкурсе в Японии (концертмейстер — М. Банк).

Профессионалу с самого начала было ясно, что ее дуэт с прекрасным танцовщиком из Алма-Аты Бахыджаном Смагуловым не является удачным ансамблем для обоих. И короткая, меньше месяца, подготовка в Москве, тоже не путь к «золотому» признание. В результате — конкурсный просмотр стал для нового дуэта практически премьерным, технически не выверенным, что не может не повлиять на оценки жюри. Не был удачен и выбор репертуара. Скажем, дуэт из второго акта «Жизели» для молодой артистки, «не прожившей спектакль», остался непознанной тайной этого романтического шедевра. Отсюда и не тот успех, на который такая балерина могла и должна была рассчитывать. Ведь потенциально Ирина Дворовенко — это наше золото, но шанс оказался неиспользованным.

Партнер Ирины В. Смагулов — удивительный танцовщик и артист. До сих пор он выступал на конкурсах один. Танец его техничен, эмоционален, одновременно стихичен и профессионально рассчитлив. Но даже когда в Хельсинки он был признан лучшим среди мужчин, он не получил золото, а только серебро. Верхняя награда просто не была присуждена. Причина тому, как думается, современный репертуар, вернее его безликость. Уж так много писалось и говорилось о совре-

менной хореографии в целом и о конкурсном ее проявлении, что ничего нового не скажешь. Можно только что-то делать. А когда артист готовит себя к конкурсу сам и это только его дело, то «организовать» новую хореографию для себя не просто.

Многие артисты в театрах страны, достигнув высшего уровня профессионализма, попадают у себя в театрах в сложное положение творческой безысходности, так как не имеют консультантов: педагогов, хореографов, критиков, необходимых для процесса развития балетного артиста. Из этого положения выход находился, например, когда выдающуюся таджикскую балерину Малику Сабирову опекала Галина Уланова, а признанный знаток наследия Е. Качаров восстанавливал для нее репертуар Е. Гельцер. Но это возможно только при понимании тех, кто руководит культурой, а не создает конфликты личности с театром в связи с недооценкой таланта, столь редкого и нуждающегося в персональной линии развития, в опеке.

Наибольших удач на конкурсе и в Хельсинки, и в Осаке, а до того в Нью-Йорке и Париже, достиг Айдар Ахметов. Но почему нигде «планка» его успеха не превышала серебряного уровня? В чем причина? Думается, что этот сильный, волевой танцовщик, став своеобразным конкурсным гастролером, фокусирует в себе все проблемы конкурсной политики. Мы бы обозначили ее так: конкурс как часть театра или вместо театра. Для А. Ахметова конкурс воплотил второе. И не для него одного.

Если выше мы говорили, что к конкурсу надо специально готовиться как к самостоятельному явлению, то сейчас подчеркиваем, что конкурсы артистов балета не должны порывать с балетным театром, их породившем.

Па де де, вариации из классических балетов, имея завершенность хореографическую, все-таки форма, фрагмент того или иного балетного спектакля. А отсюда несут в себе, как в маленькой чейке, его хореографический стиль, содержание и неповторимость. И даже такие «затанцованные» дуэты, как

дуэты из «Дон Кихота» и «Корсара», — это фрагменты больших партий, раскрывшие индивидуальность многих мировых звезд, которые, однако, утвердились как звезды благодаря регулярной репертуарной работе.

Даже постоянно наблюдающие за творчеством артиста педагог, критик или верный поклонник не могут назвать тот момент таинства, когда в актере впервые запоет некая невидимая струна и всколыхнутся ранее неподвижные пласты его дарования. И имя этому таинству — театр, где творят друг друга актеры и зрители. А к конкурсу хороший врач-педагог артиста только фокусирует во фрагменте целое, «вычищает» школу, отделяет детали, добиваясь стабильности исполнения. Потому для А. Ахметова нарушался весь процесс творческого развития и «этот пиджак, ставший тесным», не позволял ему расти, сковывал развитие, ограничивая результаты. Подтверждает сказанное и выступление на конкурсах двух его партнерш: А. Дорош в Японии и Е. Князьковой в Хельсинки.

Солистка репертуарного театра Анна Дорош (она работает в Днепрпетровском театре

**Елена КНЯЗЬКОВА и Айдар АХМЕТОВ.**



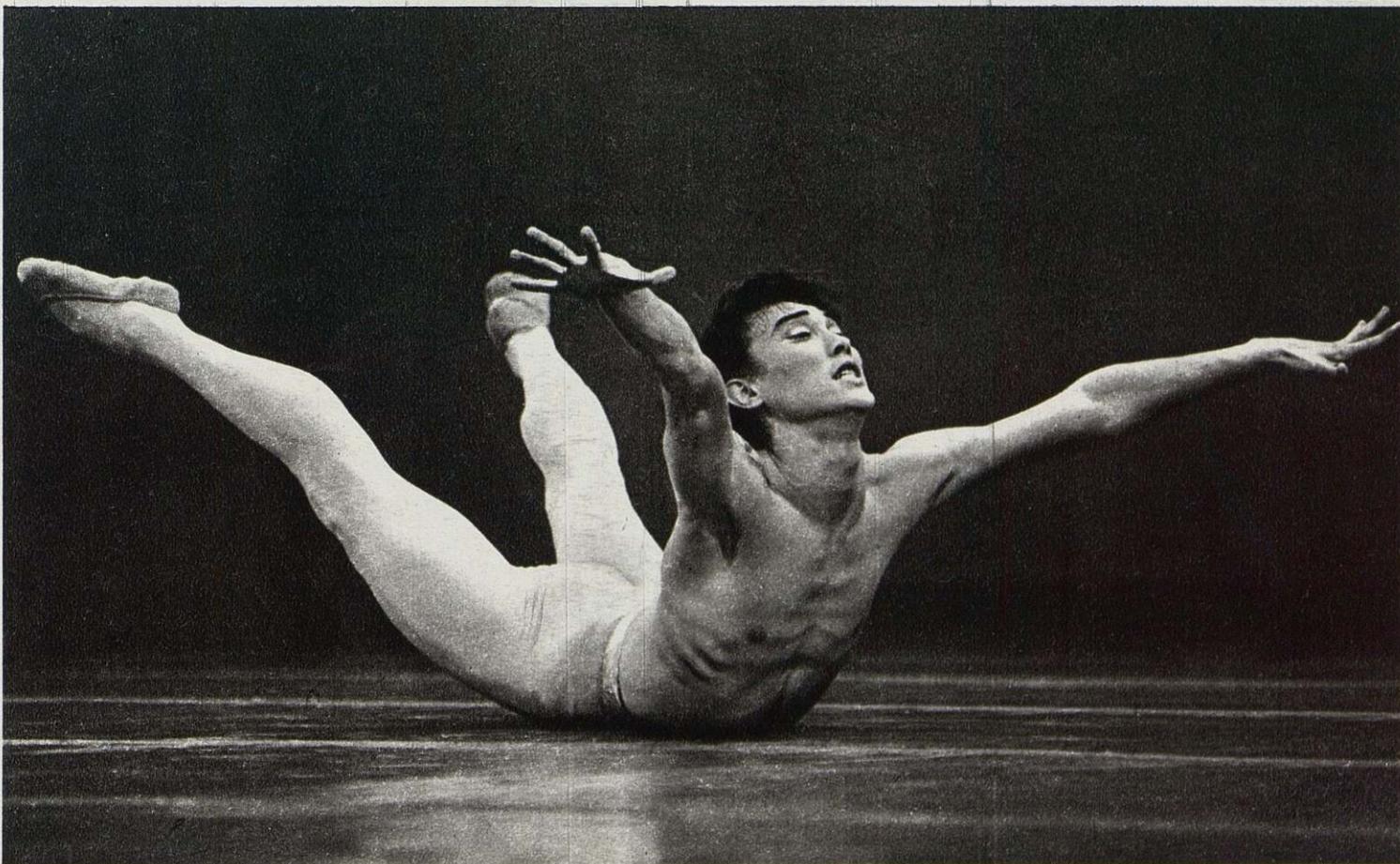
оперы и балета) заявила о себе еще ученицей выпускного класса Новосибирского училища на первом конкурсе хореографических училищ имени А. Я. Вагановой в Ленинграде. Она училась у великолепного педагога Вагановской поросли — А. Никифоровой и получила стабильную школу. Ее выступления в Осаке поражали членов жюри культурой школы, о чем они мне говорили с восторгом. Почему же не золото?

Во-первых, оценивался дуэт. Думается, что если бы не это, то именно Дорош могла поддерживать наш золотой запас признания на конкурсном небосводе. Сказалось отсутствие стабильности в выступлении партнеров, хотя Дорош и Ахметов периодически выступали вместе и имели уже серебряную медаль за дуэт на Парижском конкурсе. Но получение золота требует еще чего-то, заставляющего остановить взор перед необыкновенным. А это, как правило, достигается не только даром природы, но и большим трудом, трудом творческим, подвижническим.

Елена Князькова — партнерша Ахметова по Хельсинскому конкурсу также уже имела соревновательный опыт:

**Бахытжан СМАГУЛОВ,**

**Фото Сакари ВИЛКА**



она завоевала первое место (по младшей группе) на прошлом Варненском конкурсе. И была там, действительно, яркой, блистательной, заражающей всех своей увлеченностью и уверенным стабильным танцем. Но прошел год. Лена стала старше. Прежние, еще детские характеры уже не подходили, а новый, взрослый, еще не сложился. Да и некогда было. Дуэт с Ахметовым, подходящий по сценической природе, создавался скороспело, репертуар не дорабатывался. И чуда не случилось. Премии были, но ниже возможностей артистов.

Были еще два дуэта на Японском конкурсе. Один из них особенно полюбился зрителям. Это Л. Васильева и И. Корнеев. Оба москвичи, оба работают в Московском театре классического балета. В этом театре удивительно относятся к пестованию молодежи и потому в коллективе все больше лауреатов международных конкурсов.

Васильева, после своего удачного выступления в Варне, принесшего ей серебряную медаль, окрепла профессионально, приобрела уверенность и сценический апломб, и ныне она представляла молодого партнера, пластически перспективного артиста И. Корнеева. Пока еще его увлечение танцем как таковым не всегда наполнено пониманием стиля и образа. Нуждаются в серьезной доработке и мелкая техника, движения-связки, подходы к трюковым элементам. Тогда можно будет ждать и серьезных успехов. Можно только положительно оценить его первое участие в конкурсе, еще раз свидетельствующее об обдуманном процессе работы с молодежью в театре. Было приятно, что молодой дуэт оценила японская публика. Хотя публика конкурсов специфическая и, как ни обидно, оценивает в балетных фрагментах, исполняемых артистами, не искусство театра, а скорее, трюк, технический прием как таковой.

Так и зритель, и жюри, с моей точки зрения, недооценили поистине балеринское исполнение Н. Алимовой партии Авроры и Жизели в дуэтах с рижанином А. Румянцевым. Этот сценически красивый дуэт отличался созданием на сцене атмосферы спектакля, где каждый раз возникал диалог двоих, рожденный общением и взаимопониманием. Но «господин трюк» на конкурсе значит больше. И в этом мы видим основную беду этой формы сценического бытия хореографии — конкурсного шоу на материале балета.

Но вернемся ко второй причине «непобед» наших артистов на конкурсах. Ее мы отнесем к хореографическим школам, к тому, как последние годы гото-

вятся в стенах училищ артисты балета.

Проблема, которую мы называли, выходит за рамки этой статьи и может быть в ней только обозначена. Речь идет о некоторой безликости в обучении балетного артиста. Уже не первый год для выпускников балетных школ характерна усредненная профессиональная техника, обучение ремеслу и не более. А «душой исполненный полет», индивидуальность постепенно оказалась замененной повышением общего уровня технического исполнения профессиональных приемов. И это, безусловно, сказывается на театре балета, но прежде всего на конкурсах, так как туда попадают молодые артисты, еще не ставшие, как правило, явлением театра. Поэтому школы, а их стало намного больше, чем когда-то, и несут основную ответственность за то, что мы видим на конкурсном небосводе.

Мы сейчас пишем об этом не для того, чтобы кого-то или какое-либо училище конкретно обвинить. Мы говорим о тенденции времени, о том, что стало видно всем, и «всем миром» надо попытаться найти корни и первопричины такой тенденции и пути преодоления этого, как мы предполагаем, не случайного в общем развитии культуры симптома.

Но, повторимся, столь необходимый профессиональный разговор — за рамками данной статьи. Это статья о конкурсах, об участии в них нашей молодежи и об определенном снижении бесспорного ранее авторитета нашей школы на них.

Конкурсов действительно становится много. Хотелось даже сказать — слишком много, но права такого мы не имеем, так как конкурсы устраивают не только для того, чтобы найти и утвердить молодую звезду, но и для зрителей, и право любой страны или города, пригласив к себе молодых артистов из разных стран, театров и школ, предложить им увлекательное соревнование в мастерстве и этим принести радость зрителям. Потому состязания, побившиеся зрителям и уже имеющие «своего» зрителя (мне признавались некоторые, что они просто «наркоманы» балетных конкурсов), — это тоже тенденция и факт. Важно научиться вести себя в этой действительности. Выбирать, какой конкурс может быть полезен и интересен для того или иного артиста. А выбрав, отнестись к подготовке с профессиональной ответственностью, не надеясь на дивиденды авторитета отечественной школы танца. А предназначенные самой природой искусства и состязаний для празднества и фейерверка талантов, молодости — конкурсы смогут быть таковыми там, где их ждут, любят, где они нужны.

## ДВАДЦАТЫЙ, ЮБИЛЕЙНЫЙ...

**ДВАДЦАТЫЙ ЮБИЛЕЙНЫЙ КОНКУРС В ЛОЗАННЕ СДЕЛАЛ ЭТОТ НЕБОЛЬШОЙ ШВЕЙЦАРСКИЙ ГОРОД СТОЛИЦЕЙ БАЛЕТА. НЕДЕЛЮ ПРОДОЛЖАЛИСЬ ТУРЫ КОНКУРСА, ГДЕ БОЛЕЕ СТА ПЯТИДЕСЯТИ ДЕТЕЙ ИЗ РАЗНЫХ СТРАН МИРА СОРЕВНОВАЛИСЬ В ПОЛУЧЕНИИ СВОЕГО «ШАНСА» НА БУДУЩЕЕ: ЗДЕСЬ, НЕ СМУЩАЯСЯ, ОДНУ ИЗ ОЦЕНОК ЖЮРИ СТАВЯТ ЗА «ТАЛАНТ». И ПОИСК ТАЛАНТОВ С ЦЕЛЮ ИХ ПОДДЕРЖКИ И ОБЕСПЕЧЕНИЯ ВОЗМОЖНОСТИ РАЗВИТИЯ СТАВЯТ ЦЕЛЮ КОНКУРСА.**

**СТИПЕНДИИ ЛУЧШИХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ УЧИЛИЩ МИРА — ПРИЗЫ ЭТОГО КОНКУРСА.**

**В БУДУЩЕМ ГОДУ К ИХ ЧИСЛУ ПРИБАВЯТСЯ И СТИПЕНДИИ ШКОЛ НАШЕЙ СТРАНЫ. В ЭТОМ ГОДУ В КОНКУРСЕ УЧАСТВОВАЛИ ДЕТИ ИЗ ВОРОНЕЖА, ТБИЛИСИ, МИНСКА. С ЦЕЛЮ РАСШИРЕНИЯ УЧАСТИЯ ДЕТЕЙ РОССИИ В ЭТОМ, ОДНОМ ИЗ САМЫХ ГУМАННЫХ ПО ЦЕЛЯМ, КОНКУРСОВ БАЛЕТА В ОКТЯБРЕ НЫНЕШНЕГО ГОДА В МОСКВЕ СОСТОЯТСЯ ОТБОРОЧНЫЕ ПРОСМОТРЫ, И ТЕ ДЕТИ, КОТОРЫЕ УСПЕШНО ПРОЙДУТ ИХ, СМОГУТ ВЫСТУПИТЬ В ЛОЗАННЕ, ПОЕХАВ ТУДА ПОЛНОСТЬЮ ЗА СЧЕТ ОРГКОМИТЕТА КОНКУРСА. ЭТО НЕ ЗНАЧИТ, ЧТО НА НЕГО НЕ СМОГУТ, СОГЛАСНО ОБЫЧНЫМ ПРАВИЛАМ, ПРИЕХАТЬ И ДРУГИЕ МОЛОДЫЕ ЛЮДИ.**

**САМ КОНКУРС В 1993 ГОДУ БУДЕТ ПРОХОДИТЬ В ЯНВАРЕ. УСТРОИТЕЛИ КОНКУРСА ЭЛ. И Ф. БРАУНШВАЙГ, ДВАЖДЫ ПОБЫВАВ ВЕСНОЙ ЭТОГО ГОДА В МОСКВЕ — НА КОНКУРСЕ ИМЕНИ ДЯГИЛЕВА И НА ПРАЗДНОВАНИИ МЕЖДУНАРОДНОГО ДНЯ ТАНЦА, СТРЕМЯТСЯ ОКАЗАТЬ ПОМОЩЬ, В КОТОРОЙ СЕГОДНЯ НУЖДАЮТСЯ НАШИ ДЕТИ, В ЧАСТНОСТИ, ОНИ ПРЕДПОЛАГАЮТ ПРИГЛАСИТЬ ВМЕСТЕ С МАРИКОЙ БЕЗОБРАЗОВОЙ (ДИРЕКТОРОМ ШКОЛЫ В МОНТЕ-КАРЛО) УЧАСТВОВАВШИХ В ПРОШЕДШЕМ КОНКУРСЕ НА ЗАНЯТИЯ НА ЛЕТНИХ БАЛЕТНЫХ КУРСАХ.**

**ДВАДЦАТЫЙ, ЮБИЛЕЙНЫЙ, КРОМЕ СОБСТВЕННО СОРЕВНОВАНИЯ, ВКЛЮЧАЕТ ГАЛА-ПАРАД ЗВЕЗД БАЛЕТА, ПОЛУЧИВШИХ СВОЮ ПУТЕВКУ В ЖИЗНЬ ЗДЕСЬ, В ЛОЗАННЕ, И ВСЕГДА ПОМНЯЩИХ ЭТОТ СВОЙ ПЕРВЫЙ ШАГ В МИР БАЛЕТА.**

# ПЕРВЫЙ НЕЗАВИСИМЫЙ

Ольга ЛЕПЕШИНСКАЯ,  
председатель жюри Первого  
международного независимого конкурса  
артистов балета имени С. П. Дягилева

## Обдумывая результаты

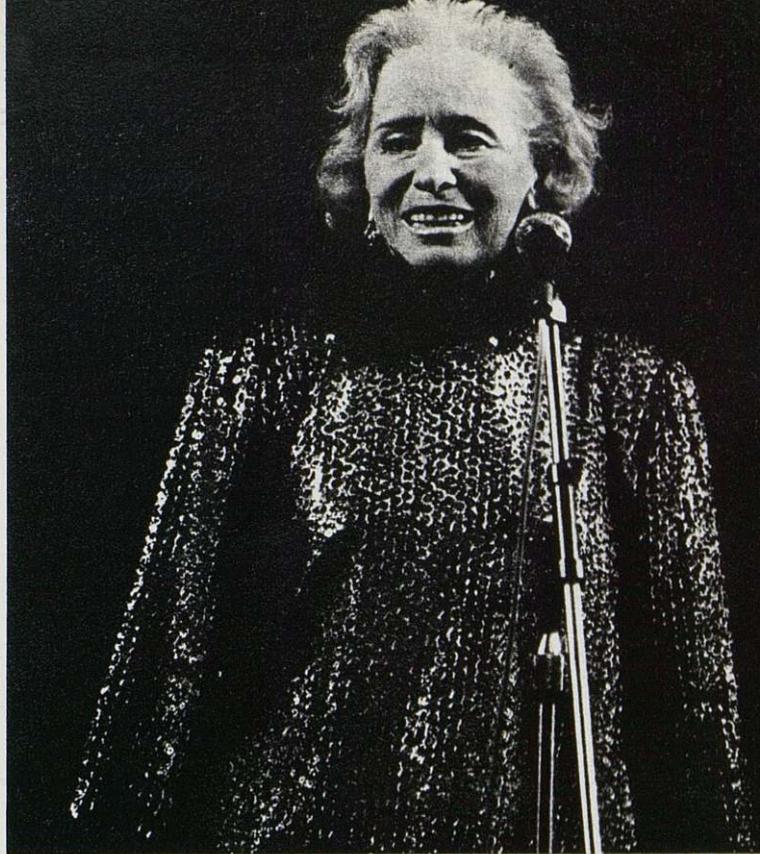
Итак, Первый независимый международный конкурс молодых артистов балета имени С. П. Дягилева стал достоянием истории. Напомню его итоги. Гран При имени Сергея Дягилева присужден не был. Обладательницей премии имени Анны Павловой стала Ирина Дворовенко (Украина), премии имени Тамары Карсавиной — Томоми Сакагути (Япония), премии имени Ольги Спесивцевой — Сайес Элиа Лоцано (Испания), премии имени Вацлава Нижинского — Алексей Ратманский (Украина), премии имени Сергея Лифаря — Вениамин Захаров (Беларусь), премии имени Леонида Мясина — Алексей Кремнев (Россия), премии имени Иды Рубинштейн (за актерское мастерство) — Екатерина Фурман (Беларусь), премии имени Асафа Мессерера (лучшему педагогу конкурса) — Алла Лагода (Украина), премии «Надежда» — Атсук Идзуми (Япония), Давид Махатели (Грузия). Специальных дипломов удостоены педагоги Нобору Мияги (Япония), Татьяна Джулахадзе (Грузия), Татьяна Ершова (Беларусь), Юлий Медведев (Россия), Нина Беликова (Латвия), Шамиль Ягудин (Россия), Вадим Тедеев (Россия), Татьяна Дзюба (Россия), концертмейстер Эмма Липпа (Россия). Группе участников конкурса присуждены премии, стипендии и специальные призы, учрежденные товариществом «Дягилев-центр», Российской хореографической ассоциацией, культурным фондом «Дом Дягилева», производственным объединением «Танец».

Конкурс получил немало откликов в печати. Часть их была вполне доброжелательной, иные журналисты в меру поругивали, другие же обвиняли организаторов чуть ли не во всех смертных грехах и прежде всего в том, что устроители конкурса нанесли огромный урон отечеству, затратив семь миллионов рублей на банкет по поводу его окончания (газета «Аргументы и факты»). На последнее утверждение вряд ли следовало бы реагировать, видимо, ретивый корреспондент этого издания, пользуясь сведениями, полученными от людей, далеких от дел конкурса, просто не прове-

рил их. Насколько я знаю, семь с половиной миллионов рублей «стоил» весь конкурс. Сумма велика, но, когда президент товарищества «Дягилев-центр» Ю. Любашевский задумывал его, наметив смету расходов, она не превышала двух с половиной-трех миллионов рублей. Но буквально за неделю изменилась ценность рубля. Расходы взметнулись непомерно ввысь и, к чести «Дягилев-центра», подготовка к конкурсу не была прекращена. И все его участники, гости, члены жюри (а большинство из них были представителями других городов, как сейчас принято говорить, ближнего зарубежья и не ближнего — Австралии, Великобритании, Германии, Японии) жили и питались в гостинице «Москва», что, как известно, стоит достаточно дорого.

Прощаясь с нами — москвичами, все они благодарили за гостеприимство и отличную организацию состязания.

Возвращаясь к рецензиям, конечно, следует сказать, что часть замечаний, высказанных, в частности, в материалах газет «Культура» или «Независимая газета», была справедлива и уместна. А значит, всем нам, кто так или иначе в разной степени отвечал за проведение форума, следует обсудить их, осмыслить, сделать выводы. Например, мнение Е. Беловой («Независимая газета») по поводу того, что слишком молоды участники конкурса для того, чтобы получать премии имени великих артистов балета прошлого, я разделяю. К сожалению, наша Российская хореографическая ассоциация, которую я возглавляю, была привлечена к участию в оргкомитете конкурса имени С. П. Дягилева тогда, когда официальное решение по условиям конкурса уже состоялось. Но вспомним, что Парижская академия танца уже давно учредила премии имени Анны Павловой и Вацлава Нижинского. И, кстати, советские артисты не раз ими отмечались, причем, именно тогда, когда были так же молоды, как и талантливая киевлянка И. Дворовенко — бесспорно творчески сложившаяся балерина, которая в свои восемнадцать лет уже исполняет ведущие партии в балетах «Спящая красавица»,



Ольга ЛЕПЕШИНСКАЯ

Екатерина ФУРМАН и Вениамин ЗАХАРОВ (Беларусь).

«Дон Кихот». И думается, она по праву награждена премией имени Анны Павловой. Я уверена, что и для покорившего зрителей своей искрометной «Тарантеллой» А. Ратманского присуждение ему премии имени Вацлава Нижинского послужит стимулом для дальнейшего творческого роста.

Другое вполне оправданное замечание — вопрос Н. Шадринной («Культура») можно ли оценивать соревнующихся, материально определив значимость приза Анны Павловой в 25 тысяч рублей, а Тамары Карсавиной — в 20 тысяч рублей и т. д.

И по этому поводу у нас были и сомнения, и споры. Но здесь, каюсь, желание сделать доброе дело (суммы по тем не столь отдаленным временам были весьма существенны) победило здравый смысл. Наверное, это — наша ошибка. Следовало найти какой-то иной способ денежного поощрения. Дело в том, что мне не так давно довелось поездить по нашим городам — побывала в Саратове, Уфе, Новосибирске, Перми... Я видела там хорошие балетные школы и не очень хорошие условия для их деятельности. Я представила себе, в какое трудное положение поставлены сейчас представители творческой интеллигенции — педагоги этих хореографических училищ, еще танцующие в театрах, и другие, ушедшие на пенсию, как им тяжело работать. Как помочь руководителям и учителям просто хорошо накормить детей? Ведь на все нужны средства. Добавлю к сказанному, что, помимо денежных премий, жюри присудило юным участникам девять стипендий. И тем не менее, видимо, придется вернуться к давно установленным правилам: все премии определить, как первую, вторую, третью и т. д., но не отказываться от премий специальных. Все же, я думаю, призы с именами Анны Павловой и Вацлава Нижинского самым одаренным молодым артистам следует присуждать. И если конкурсу имени С. П. Дягилева и впредь жить и здравствовать, если станет он традиционным, о многом надо подумать, многое пересмотреть.

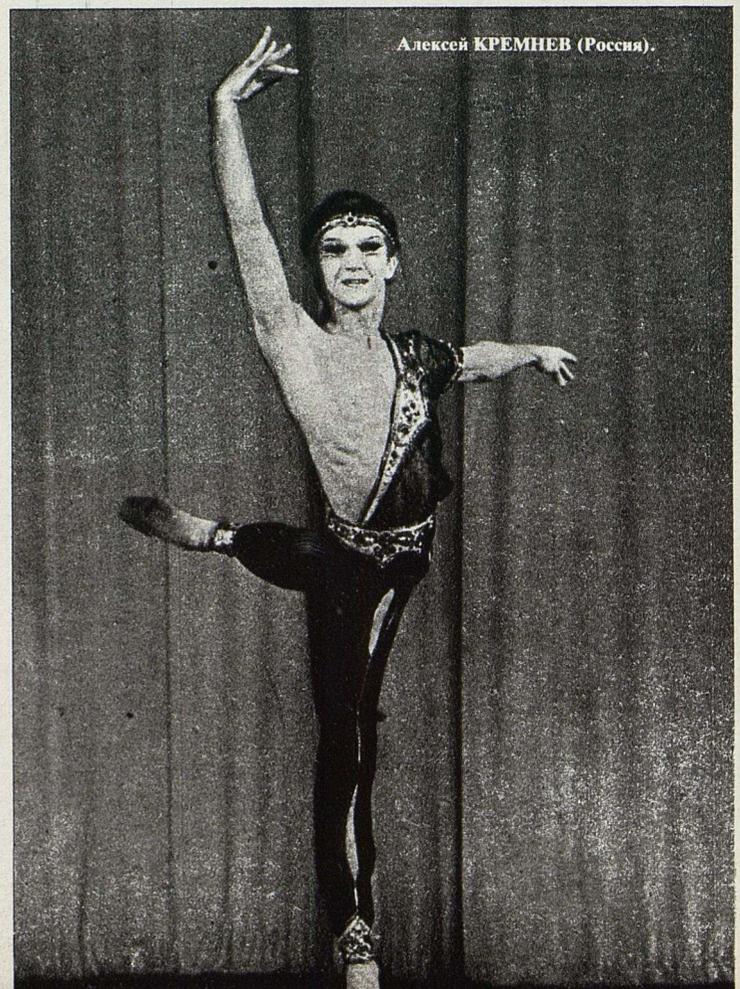
Но в одном я совершенно убеждена — участие детей в конкурсе себя оправдало. Этот эксперимент, подсказанный знакомством с разными балетными училищами (надеюсь, что искусство балета и в будущем не познает преград), убедил меня: надо знакомиться с той двенадцати - пятнадцатилетней, еще совсем зеленой, но уже понимающей, что такое прекрасное искусство танца, порослью, ибо и в балете молодежь — это наше будущее. Меня порадовало знакомство с теми многими детьми, в чей талант я поверила и чье будущее представляется мне интересным. Часть из них получила премии и стипендии и теперь все зависит от их работоспособности. На нашем конкурсе впервые так

отчетливо и громко были названы и отмечены те, кто учит детей нелегкому искусству классического танца — педагоги, от уровня профессионализма которых зависит так много и в судьбе детей, и в судьбе балетного искусства в целом. Но не только понимать это необходимо, необходимо помогать нашим педагогам в методических знаниях, источниках их получения. Мы постарались во время конкурса по силе возможности поднять и этот вопрос, устроив семинар по классическому танцу по методике Н. Легата. Для этого была приглашена из Англии известная педагог, ученица и последователь школы Николая Легата — Барбара Грегори. Семинар прошел успешно и приятно, что, судя по благодарным отзывам его участников, был для них весьма полезен. Помогла нам в этом и выставка, посвященная Н. Легату, которую привез в Москву член жюри, известный историк балета Джон Грегори. Во время конкурса прошла и презентация его новой книги о творчестве мастера.

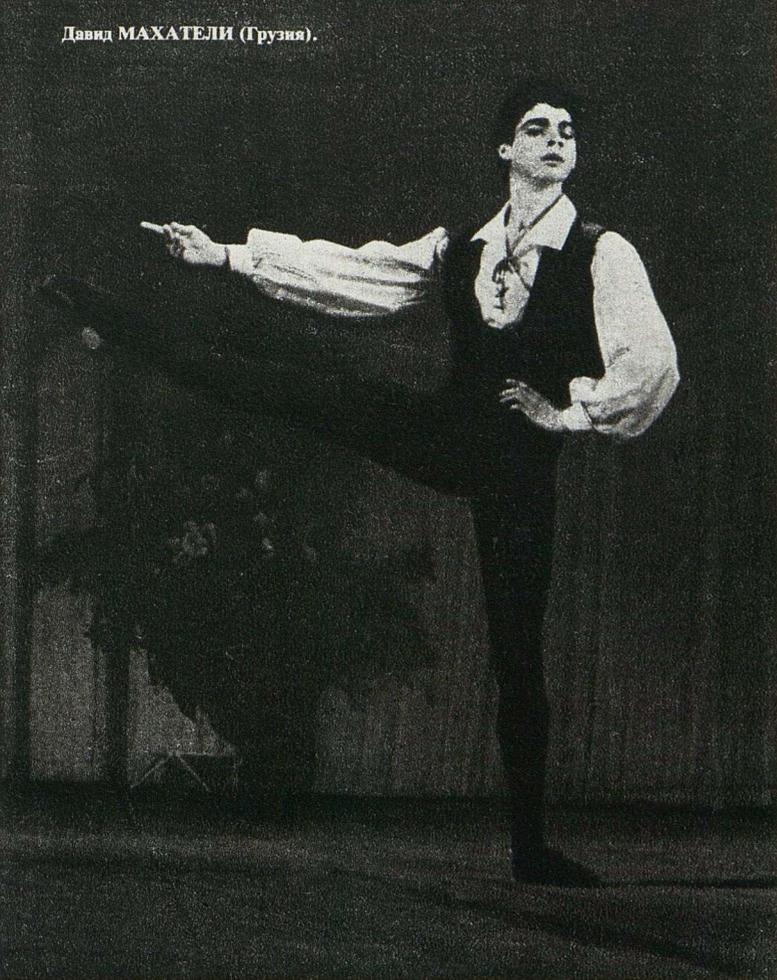
Особого разговора заслуживает репертуар конкурса. Попытка включить произведения, составившие славу антрепризе С. П. Дягилева, не была подготовлена предварительной работой. Как представляется, нужны специализированные семинары и другие виды целенаправленной работы по выявлению тех, кто мог бы передать сегодняшним поколениям знания дягилевского репертуара. О том, что из всего перечня названий мы сможем увидеть в Москве очень ограниченное количество его фрагментов, мы понимали. И тем не менее, пошли на это с тем, чтобы взять старт для последующих этапов работы. Заявили мы также в условиях состязания и о такой возможной форме развития традиций, как создание новой хореографии на темы и музыку произведений Дягилевской антрепризы. Правда, такое желательно в тех случаях, когда хореографический текст безвозвратно утрачен. Более того, мы даже запланировали именные премии для тех, кто успешнее других справится с этой задачей. Но, увы, жюри не сочло возможным даже в какой-то степени принять то, что было показано. Понятно, что для такой творческо-изыскательской работы времени было явно недостаточно. Потому повторюсь: если конкурсу суждено жить, то деятельность по его реализации должна носить характер не кампании на локальный период (две-три недели самого конкурсного праздника), а планомерного и постоянного труда. Тут могут быть, как я уже писала выше, семинары, встречи с теми, кто исполнял те или иные произведения, тематические концерты, издание различной методической, исследовательской и мемуарной литературы, выпуск видео- и аудиоматериалов и т. п. Очень хотелось бы, чтобы этот род деятельности нашел деловых



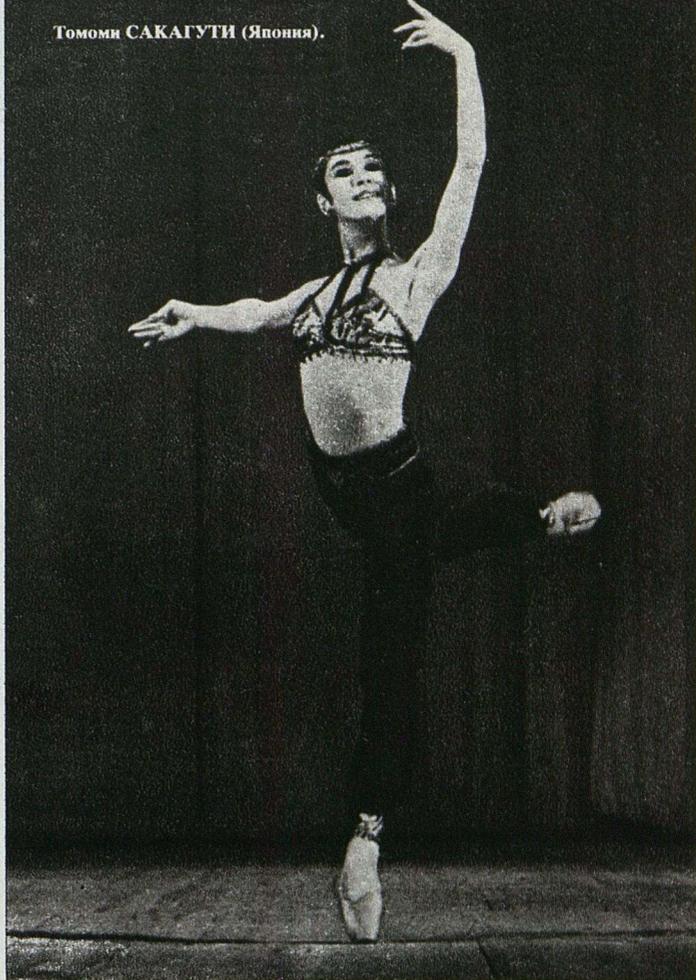
Алексей КРЕМНЕВ (Россия).



Давид МАХАТЕЛИ (Грузия).



Томоми САКАГУТИ (Япония).

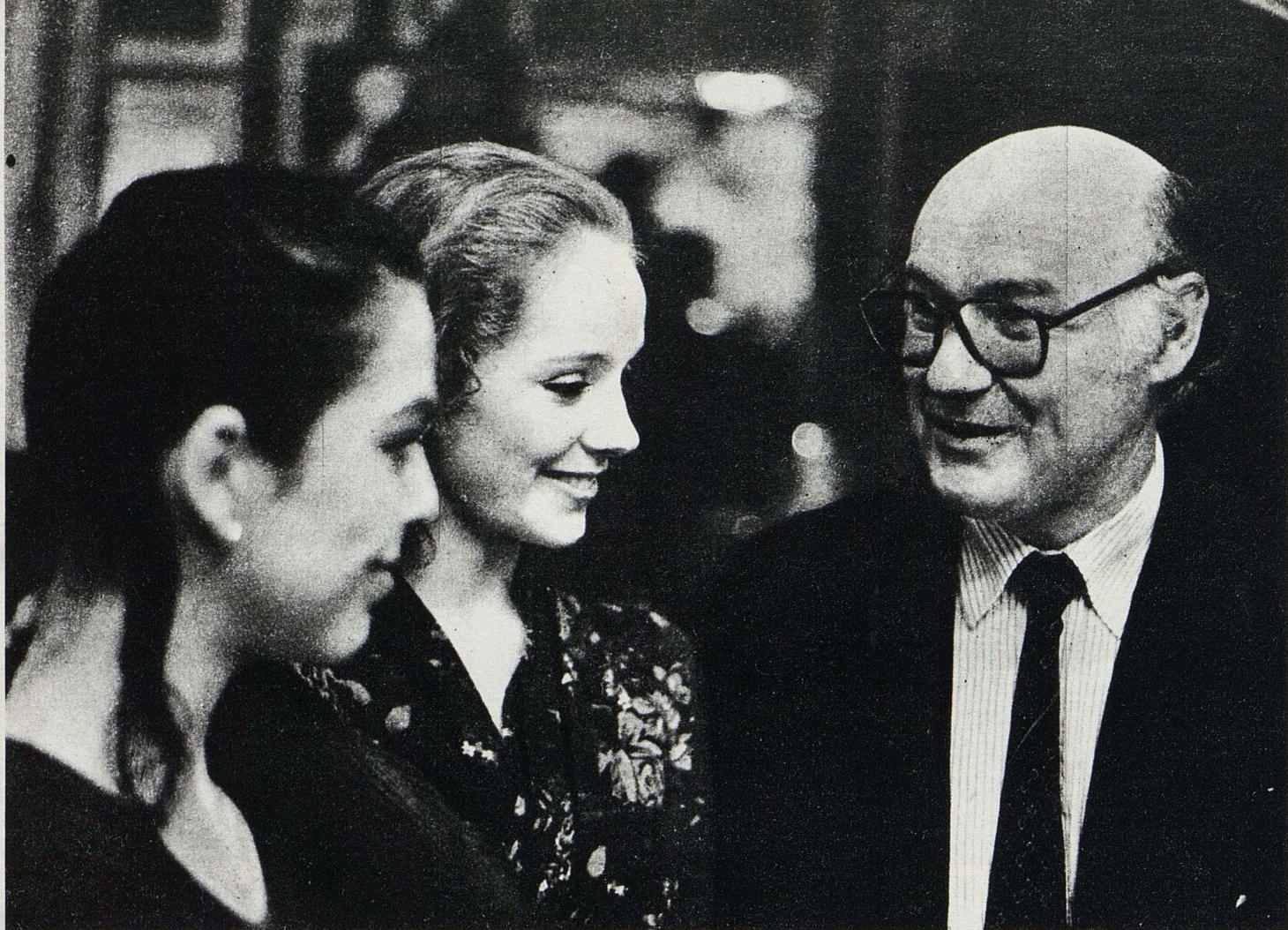


и профессиональных исполнителей, влюбленных в дело помощников и предпринимателей, которые не пожалеют средств во имя возвращения и сохранения этого ценного пласта отечественной культуры. Такая программа могла бы объединить интересы фирм и отдельных лиц и с нашей Российской хореографической ассоциацией, ставящей перед собой такие задачи.

Видимо, стремлением форсировать заявленную тему «дягилевского репертуара» можно объяснить, но не оправдать и тот заключительный концерт, который мы видели вместе со зрителями как итоговое событие соревнования. Его затянутость и более низкий уровень, чем тот, каким в целом отличался сам форум (в программу оказались включенными исполнители, не прошедшие на второй тур, но имеющие в репертуаре «дягилевские» произведения) обусловлены именно стремлением заявить конкурсу свою тему. Разделяю мнение и зрителей, и критики о художественном несовершенстве такой попытки. Но думаю, что и устроителей, и критиков, и зрителей не может объединять и не согревать общность идеи: на отечественных и мировых балетных сценах репертуар «Дягилевских сезонов» может и должен жить! А если так, то первым шагом, добрым, хоть и не во всем удавшимся, я считаю и наш конкурс.

Сайес Элна ЛОЦАНО (Испания).





## Есть жизнь до балета, в балете и после...

**АЛЕКС УРСУЛЯК,**  
член жюри

**А**лекс Урсуляк, член жюри Первого Независимого конкурса артистов балета имени С. П. Дягилева, приехал в Москву из Штутгарта. Он не только балетмейстер и репетитор одной из самых интересных балетных трупп Европы, но и директор балетной школы имени Дж. Кранко. Кроме того, мы помним фильм «Финал», где Алекс Урсуляк исполнил роль Нижинского. Эта во всех отношениях замечательная работа французских кинематографистов вызвала желание больше узнать о ее создателях. Поэтому именно с разговора о фильме началась наша беседа.

*— В обширной и разнообразной программе фестиваля французского балетного фильма, показанной в Москве и Петербурге, фильм Ирэн Жуаннэ «Финал» не только не затерялся, но, пожалуй, произвел самое сильное впечатление. Вы исполнили в нем роль Нижинского. Расскажите, пожалуйста, об этой работе.*

«Предложение сниматься было для меня неожиданностью, — говорит Алекс Урсуляк. — Я педагог, балетмейстер, но не киноактер! Тем более, я узнал, что должен исполнять роль Нижинского. На мой вопрос, почему именно на меня пал выбор режиссера, был ответ: у вас голова славянская... Тогда, я посмотрел на фото Нижинского тридцатых годов, потом в зеркало, и понял, что, действительно, похож... Кроме того, я хорошо знал Ромолу Нижинскую. Так что я был, что называется, «в материале»...»

*— А как возник сам сценарий, реконструирующий лишь небольшой эпизод из жизни уже большого Нижинского?*

Алекс УРСУЛЯК со своими ученицами.

Фото Д. Куликова

«Однажды молодой французский журналист, работая в архиве, наткнулся на странную фотографию. Старый, лысый мужчина, в обычном бытовом костюме стоит в воздухе! На обороте фотографии было написано «Вацлав Нижинский. 1939 год». Журналист заинтересовался этой находкой и обнаружил целую серию фотографий Жана Манзона, запечатлевшего последний прыжок легендарного танцовщика. На их основе и возникла идея фильма. Мы снимали его ровно неделю — с утра и до ночи. Первым был эпизод — приход Вацлава и Ромолы в студию, где их уже дожидается Лифарь (Филипп Анота). Интересно, что когда на меня надели костюм и я, войдя в дверь, оказался перед камерой, то вдруг почувствовал, что я — Нижинский! Это было очень странное чувство! Но еще более странным было то, что в глазах съемочной группы я увидел, что и они это почувствовали... Конечно, я боялся, очень боялся!

Финальный прыжок мы снимали в самый последний съемочный день, в час ночи. Я был уставшим, у меня дрожали руки, и тогда Ирэн Жуаннэ сказала: «Вот теперь ты готов, теперь ты сделаешь!» Конечно, эта работа для меня незабываема. Фильм получил несколько очень почетных призов, и это очень приятно. Кстати, многие зрители считают, что смотрят документальный фильм. И здесь, конечно, заслуга оператора фильма, замечательного Саши Верного. Он не только сам хорошо помнил тот период времени, но сумел его как бы воскресить».

*— Господин Урсуляк, ваша биография, как видно, богата и интересна. Расскажите, пожалуйста, о себе.*

«Я родился в Канаде и, как все украинцы там, с малых лет ходил в народный танцевальный ансамбль. Видимо, я был способным ребенком, потому что руководитель нашего

## Форум в честь ДЯГИЛЕВА нужен!

ТАТЬЯНА ДЗЮБА,  
педагог Красноярского хореографического училища

Прекрасно, что состоялся такой конкурс, он стал настоящей школой профессионализма для его участников и педагогов. Были представлены многие хореографические училища: Воронежское, Саратовское, Новосибирское, Уфимское, Улан-Удэнское. «Пробиться» на предшествующие всесоюзные конкурсы нам, балетной периферии, было не так-то просто.

На конкурсе имени С. П. Дягилева наибольшее количество участников выступало во второй возрастной группе (учащиеся хореографических училищ), и именно им конкурс обязан своим достаточно высоким уровнем. Если также учесть, что ведущие хореографические школы страны — Санкт-Петербургская, Московская, Пермская — на состязании представлены не были, то на примере конкурса можно проанализировать состояние хореографической педагогики на периферии. У каждой из школ, о которых я говорила выше, есть свои особенности, свои сильные и слабые стороны, и дело теоретиков проанализировать их методику преподавания, скажу лишь одно: общий уровень хореографических училищ (я говорю сейчас только о российских) значительно вырос. Если говорить о хореографическом образовании в границах бывшего СССР, то ярко заявили о себе Киевское, Минское, Рижское, Тбилиское хореографические училища.

Нам, живущим вдали от «балетных столиц», особенно необходимо профессиональное общение, возможность «других посмотреть и себя показать». Я, например, привезла в Москву семь учеников нашего Красноярского хореографического училища, и все наши ребята произвели в Москве неплохое впечатление. Но нам пришлось выдерживать борьбу с политической конкурсы: устроители декларировали приоритет творческой индивидуальности исполнителя, на деле же победителями стали, как и на прежних всесоюзных конкурсах, только технически оснащенные танцовщики. В распределении мест и премий снова правила бал «ее величество техника» (исключение — лауреат премии имени Вацлава Нижинского Алексей Ратманский). Ни для кого не секрет, что не каждый талантливый артист балета может быть «конкурсным танцовщиком», как, впрочем, справедливо и обратное: не каждый удачно выступивший на конкурсе может стать артистом, ведущим целый спектакль.

Для меня, периферийного педагога, конкурс имени С. П. Дягилева в Москве — это огромная школа и возможность взглянуть на себя со стороны. У нас, красноярцев, стояла задача «обкатать» детей, они — учащиеся выпускного класса и еще не знают настоящей сцены. И мы благодарны организаторам конкурса за предоставленную возможность выступить на одной из лучших столичных площадок. У нас в Красноярске сегодня достаточно сложное положение: новый художественный руководитель Красноярского театра оперы и балета В. Бурцев отказывается принять в труппу наших выпускников, творческие связи школы и театра, которыми всегда славился Красноярск, полностью нарушены. И еще одна задача нашего приезда в Москву — представить балетному миру наших выпускников и устроить их творческую судьбу. Должна сказать, что они хорошо показали и получили весьма лестные предложения. И все же я считаю, что четырех моих учениц — Катю Кашееву, Веру Арбузову, Наташу Доценко, Юлию Петражицкую — члены жюри не поняли и не оценили по достоинству. Главным в распределении мест, как я уже говорила выше, была не артистичность, а техника. Артистичность, стиль исполнения, музыкальность, точность интерпретации оказались, как и раньше, на втором плане. Может быть, мы слишком буквально поняли условия конкурса, поскольку решили, что предпочтение будет оказано тем, кто исполняет репертуар антрепризы С. П. Дягилева. И подготвили с девочками фрагменты из «Шопенианы» с учетом их индивидуальности. Но «Шопениана» с ее утонченностью, «стильностью», музыкальностью «неконкурсный» балет, там нет эффектной техники, нет трюков. К тому же многим специалистам моя трактовка «Шопенианы» показалась спорной. Для меня «Шопениана» — это четыре возрастных состояния женщины: детство, отрочество, юность, зрелость. Может

Конкурсы: международные, межгосударственные, республиканские

ансамбля предложил мне заниматься с ним дополнительно. Я занимался десять лет и, очевидно, был неплохо подготовлен, потому что сразу нашел работу профессионального танцовщика в Национальном балете Канады. В 1957 году между Украиной и Канадой был заключен первый договор об обмене. Благодаря этому договору я три года учился в Киеве. Там я женился на украинской балерине Галине Самсовой (теперь она руководит Шотландским балетом в Глазго). Из Киева мы вернулись на несколько лет в Канаду, а потом переехали в Лондон, где танцевали в труппе «Фестиваль балле». Там я и почувствовал интерес к педагогической и балетмейстерской работе. Семь лет проработал в Вене, репетируя с ведущими солистами, и вот уже двадцать лет в Штутгарте».

— А почему именно Штутгарт?

«Еще работая в Канаде, я танцевал в спектакле Джона Кранко «Ромео и Джульетта», исполнял партии Тибальда и Меркуцио. Тогда-то мы с Джоном и познакомились, и он пригласил меня к себе в коллектив. В то время я не воспринял его предложение всерьез, но через несколько лет, во время гастролей Штутгартского театра в Вене, он повторил свое предложение, и на этот раз я согласился. С тех пор работаю с замечательными солистами этой труппы Марсией Хайде, Биргит Кайси, Ричардом Крагеном. Год назад Марсия Хайде предложила мне руководство школой, и теперь я художественный директор школы имени Джона Кранко».

— Каковы ваши педагогические принципы?

«Мы в нашей школе стараемся меньше заниматься акробатикой и больше работаем над выявлением артистической индивидуальности исполнителя. Для нас, как и для Кранко, главное — красивые линии и способность артиста работать с балетмейстером. Балетмейстеры с удовольствием работают со штутгартской труппой, потому что находят здесь открытых, готовых к сотрудничеству исполнителей. И учеников в школе мы стараемся воспитать в этом духе, все время приглашая для постановок молодых балетмейстеров».

— Накануне Дягилевского конкурса артистов балета в Москве проходил конкурс молодых балетмейстеров. В нем интереснее выглядели работы, решенные средствами свободной пластики, нежели традиционной классики. Существует ли подобная тенденция на Западе?

«Наверное, это нормальный процесс. Если взять крупных балетмейстеров: Ноймайера, Килиана, Форсайта, то все они начинали в свободной пластике. Но последние работы Форсайта, например, на пальцах! Техника должна развиваться. Появляются новые приемы, движения, да и молодежь — она ведь другая! Вот мои ученики, когда танцуют «Песни любви» У. Форсайта, получают огромное удовольствие, потому что это их музыка и их проблемы... Чайковского они тоже со временем полюбят, и будут его танцевать, но мне важно их творчески раскрыть, а делать это лучше на том материале, который им близок... Мы, взрослые, как бы отказываем молодым в праве иметь свои проблемы. Но мы не должны решать за них, как нужно жить. Каждое поколение ищет что-то новое и обязательно должно его найти...»

— А что вы можете сказать о нынешнем конкурсе?

«Мне трудно, так как я не только член жюри и стремлюсь как можно объективней оценивать выступающих, но и сам участвую в нем как педагог. Но мне и очень интересно. Я хорошо знаю московскую, петербургскую, киевскую школы, но впервые встречаюсь с детьми из провинции. Интересно посмотреть уровень подготовки юных танцовщиков из Уфы, Якутии, Красноярска...»

— И все же конкурсанты излишне увлекаются техническими трюками. Но, возможно, конкурс предполагает некоторую «спортивность»?

«Это проблема не столько конкурсов, сколько педагогов. Потому что наша школа все же стремится обойтись без акробатики. У нас нет цели получить медаль. Главное — показать себя, посмотреть других и учиться. Я считаю, что для моих девочек важным результатом этого конкурса стала возможность непосредственного общения со своими сверстниками — профессионалами. Я им всегда говорю, что есть жизнь до балета, в балете и после него, а не только один балет — и все... И если нога слишком высоко не поднимается, из-за этого не стоит ломать ногу! Возьмите нашу Марсию Хайде. В балетном классе сразу видны ее средние данные, но какая это балерина! Сколько балетов было создано специально для нее! Она выходит на сцену — и вы сразу все забываете! Это и есть театр!»

Беседу вела Е. ДЕРЕВЩИКОВА

быть поэтому мои воспитанницы не получили призовых мест, хотя, на мой взгляд, выступили достойно.

И еще одно критическое замечание. Получилась парадоксальная ситуация: самая многочисленная вторая группа исполнителей на конкурсе, что называется, оказалась не у дел. Ее оценивали вместе с участниками третьей группы, и получилось, что ученицы школы соревновались с опытными балеринами, ведущими в театрах репертуар. И жаль, что «Дягилев-центр» и Российская хореографическая ассоциация не поддержали российские периферийные училища.

Хочу надеяться, что конкурс имени С. П. Дягилева станет постоянным. Он нужен и учащимся, и молодым артистам, и педагогам, и любителям балета.

## Дни в Москве — незабываемы

ВЛАДИСЛАВ ПЕТРОВ,  
солист Якутского музыкального  
театра

**В** моей творческой судьбе конкурс имени С. П. Дягилева занимает особое место — это большой опыт, проверка своих сил, трудное испытание, радость встреч и стимул к дальнейшей работе.

Несколько слов о себе. Родился в селе Октецы в Якутии, в сельском клубе увидел балетный спектакль по телевидению, это было «Лебединое озеро», и «заболел» балетом. Поступил в Новосибирское хореографическое училище, которое закончил по классу замечательного педагога В. Рябова. Четвертый год работаю в Якутском музыкальном театре. У нас сложился интересный творческий коллектив. Наш новый художественный руководитель И. Паршагин, приехавший к нам из Санкт-Петербурга, стал проводить новую репертуарную политику — труппа под его руководством стала осваивать классический репертуар. Мы много репетируем, готовим новые постановки. И всем стало интересно: и артистам, и зрителям. Раньше у нас были большие проблемы с публикой. Тяжело и обидно танцевать в полупустом театре. Теперь этого нет, на классические спектакли у нас всегда аншлаги. Зрители приходят посмотреть спектакль по несколько раз, появился свой постоянный зритель. В моем репертуаре Юноша в «Шопениане», Солор в «Баядерке», различные сольные вариации. Мне кажется, что конкурс имени С. П. Дягилева привлечет внимание ко многим прекрасным, но забытым спектаклям антрепризы С. П. Дягилева, и они появятся на афишах наших театров.

К сожалению, выступил я не так уж удачно. В чем-то виноват сам, в чем-то — досадные накладки в организации самого конкурса. Например, когда я приехал в зал имени П. И. Чайковского выступать на заключительном туре, мне сказали, что «моя очередь» — в конце второго отделения. И вдруг вбегает режиссер и кричит: «На сцену! Ваш выход!» Я стал одеваться, гримироваться (я должен был танцевать вариацию из «Корсара», а грим там достаточно сложный) и без разогрета буквально выскочил на сцену. Конечно, оказался намного хуже, чем мог бы, и вдобавок повредил неразогретую связку.

Но несмотря ни на что, конкурс стал для меня праздником. Мы выступали на знаменитой эстраде зала имени П. И. Чайковского, одной из лучших театральных площадок Москвы, перед взыскательной московской публикой, нас «судило» жюри, в которое вошли известные танцовщики и балетмейстеры. Мы имели также возможность посещать московские театры, побывать на экскурсии в Загорске... А сколько встреч, знакомств! Я думаю, что для каждого конкурсанта незабываемы дни, проведенные в Москве. Каким бы ни оказался результат его выступлений здесь, каждый творчески вырос за это время и «увез» домой множество впечатлений.

Беседы провела О. ГОРКИНА



Конкурсы: международные, межгосударственные, республиканские

## СОЗДАНА МОСКОВСКАЯ АССОЦИАЦИЯ ХОРЕОГРАФИИ

Состоялась учредительная конференция Хореографической Ассоциации Москвы, избравшая своим председателем балетмейстера Юрия Папко, в прошлом солиста балета Большого театра.

О целях и задачах новой организации Юрий Папко рассказывает: «Первое и, пожалуй, самое главное, на что нам хочется направить усилия — это объединение всех москвичей, связанных с балетным театром и искусством танца: артистов, балетмейстеров, художников, композиторов, балетоведов. И объединившись, стараться быть более тесно связанными друг с другом в своих творческих интересах, оставив за его рамками все клановые и личностные разногласия. Я надеюсь, что совместными усилиями мы, наконец, сможем создать Дом балета. Это моя давнишняя мечта, полагаю, как и большинства коллег по профессии. Ведь у актеров, писателей и художников, архитекторов, композиторов, кинематографистов такие центры имеются. Так пусть свой творческий Дом будет и у людей хореографической профессии. Он должен быть оснащен видеотекой с записями лучших спектаклей, номеров, монографических портретов выдающихся исполнителей. В планах московской ассоциации проведение конкурсов артистов и балетмейстеров, различных семинаров, фестивалей, конференций. Наши цели не ограничиваются решением художественных проблем. Мы предполагаем всячески поддерживать материально молодых артистов балета и тех, кто уже отдал свои силы и душу служению балета, занимаясь их социально-бытовым устройством. Мы будем представлять правовые и социальные интересы членов ассоциации в государственных, общественных организациях, учреждать стипендии и премии, оказывать помощь в повышении квалификации, а также в переквалификации на иную хореографическую профессию. Словом, наша новая ассоциация призвана сплотить многочисленных людей балета города Москвы, чтобы всем вместе противостоять тем организационным и финансовым трудностям, которые мешают развитию нашего любимого искусства.

Членами Московской ассоциации хореографии могут быть специалисты различного профиля, имеющие стаж работы по специальности не менее трех лет. Наша работа будет строиться на взаимодействии нескольких секций: хореографов и исполнителей, народных коллективов, секции балетоведов, музыкантов и художников, секции педагогов.

Мне хотелось бы пригласить всех профессионально связанных с балетом вступить в нашу Ассоциацию. Совместными усилиями мы сможем многое сделать.

Просим обращаться по адресу: 103009, Москва, ул. Герцена, 14/2, Международный Союз музыкальных деятелей, Хореографическая Ассоциация Москвы, телефон для справок: 201-68-49.

Л. БОБРОВА и С. БОБРОВ исполняют композицию «Аллегretto» (хореограф С. БОБРОВ). Фото Ю. Барыкина



О. ВОЙНАРОВСКАЯ, О. ПЕНЧУК, Е. АХУЛКОВА исполняют миниатюру «Тема с вариациями» (хореограф Е. БОГДАНОВИЧ).



## МНОГОЗНАЧНОСТЬ ПОИСКОВ

**В** Москве состоялся Первый межгосударственный конкурс балетмейстеров, который прошел под эгидой Ассоциации деятелей хореографического искусства Международного Союза музыкальных деятелей (МСМД) при участии организаций-спонсоров. Это первый опыт организации форума подобного рода — ранее соревнование хореографов как самостоятельный смотр (вне рамок конкурса исполнителей) не проводилось.

Двадцать один участник из тридцати семи заявленных (остальные не смогли приехать в Москву в силу организационных и финансовых трудностей) из Москвы, Санкт-Петербурга, Владивостока, Екатеринбургa, Челябинска, Перми, Рязани, Вильнюса,

Таллинна представили на суд жюри, в которое вошли известные деятели хореографии, свои сочинения.

Условия состязания предоставляли балетмейстерам полную свободу в выборе жанра произведения, характера выразительных средств, музыки. Им предлагалось представить на просмотр два сочинения длительностью не более десяти минут, количество исполнителей не должно было превышать пяти человек. Конкурс проводился в два тура, оценка номеров ставилась отдельно по каждой из показанных работ.

Жюри оценило показанные работы следующим образом: первую премию присудить Сергею Боброву (Московский хореогра-

фический институт) за номер «Аллегretto» на музыку второй части Пятой симфонии Д. Шостаковича; вторую премию поделить между двумя конкурсантами — Марией Сидоренко-Большаковой (Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова) за номер «Женский лирический» на музыку М. Мусоргского и Андреем Меланьным (Московский хореографический институт) за номер «Вифлиемская колыбельная» на музыку П. Габриэля; третьих премий удостоить Ольгу Бавдилович (Владивосток, Театр-студия камерного танца) за номер «Воспевая потерю» на музыку В. Артемова; Елену Богданович (Российская Академия театрального искусства) за номер «Тема с вариациями» на музыку А. Скрябина, Виталия Попкова (Санкт-Петербургский театр «Хореографические миниатюры») за номер «Стена» на музыку Ж. М. Жарра.

Специальными премиями жюри отметило исполнителей Юлиану Малхасянц (Москва, Большой театр) и Андрея Иванова (Санкт-Петербург, театр «Хореографические миниатюры»).

И еще поощрения: культурный фонд «Дом Дягилева» наградил призами имени С. П. Дягилева — Ольгу Бавдилович, Юлиану Малхасянц, Сергея Боброва, Алексею Борзову, учащемуся Московского хореографического училища, им присуждена ежемесячная стипендия.

Редакция журнала «Балет» провела заседание «круглого стола», участники которого обсудили итоги прошедшего конкурса.

Открывая дискуссию, доктор искусствоведения, профессор ВИКТОР ВАНСЛОВ (Москва) отметил: «Всякий конкурс, если он удачен, открывает новые таланты, а значит становится праздником искусства и одновременно дает для всех, кто любит искусство танца, обильный материал для размышления о путях его развития. По всем трем пунктам я склонен оценивать проведенный смотр положительно. Он открыл нам новые талантливые имена, среди их обладателей есть и очень яркие дарования. В жизнь вступает молодое поколение художников танца. Праздник искусств тоже, на мой взгляд, состоялся, правда, может быть, не столь помпезный, к каким мы привыкли. Но в творческом отношении он дал нам немало радостных минут, познакомив с интересными произведениями. К таким, с моей точки зрения, например, относятся обе композиции Сергея Боброва — на музыку Д. Шостаковича и К. Сен-Санса, а также «Вифлиемская колыбельная» Андрея Меланьина на музыку П. Габриэля.

И на конкурсе, и в работе жюри торжествовал плюрализм. У нас не было никаких жестких установок, предвзятых мнений, запрета на поиск». Однако, как сказал далее Виктор Владимирович, в творческом плюрализме нашей хореографии намечилось два направления: одно, опирающееся на классику, школу классического танца, другое — авангардистское. Причем, естественно, внутри каждого из двух направлений видны свои разновидности. Особенно большой разброс мнений вызвали номера Ольги Бавдилович, хореографа из Владивостока, показавшей два сочинения «Смотрение в пустоту» (без музыкального сопровождения) и «Воспевая потерю» (музыка В. Артемова). Одни считают, что это «искусство XXI века», другая точка зрения — полное неприятие подобных опытов. «Я полагаю, — говорит

В. Ванслов, — что искусство XXI века будет таким богатым и разнообразным художественным явлением, которое объединит целый яркий букет исканий. И то, что показала сегодня Бавдилович, — лишь одна из граней поиска. Последователей каждого из направлений подстерегают свои опасности. Для тех, кто опирается на классическую основу, возможна опасность ограничиться в своих постановках механистическим набором школьных движений — встречались на смотре подобные примеры. Но плодотворен будет лишь тот балетмейстерский опыт, где классическая основа обогащается и развивается новыми приемами, лексическими оборотами, комбинационными сочетаниями... К этому успешно стремится молодой московский хореограф С. Бобров в обоих своих номерах — в них традиционный пластический язык щедро и органично наполняется элементами пантомимы, фольклора, гротеска. Вместе с тем, здесь тоже существует опасность, но иная — эклектичное воссоединение классического танца с чуждой ему пластической образной системой. И такие произведения имели место на конкурсе. Поэтому нужно быть очень осторожным — классический язык может voltar в себя элементы любой пластической сферы. Но нельзя забывать, какой образной задаче служит такой синтез, насколько органично раскрывает он смысл произведения, не нарушает ли рамки хорошего вкуса.

Хореографы охотно обращаются к средствам танца модерн, потому что он может полно и ярко выразить современные проблемы — темы глобальных катастроф, распада человеческих связей, страданий, осмыслить их. Но и художников танца модерн подстерегают свои — специфические — трудности. Как избежать увлечений зашифрованностью хореографических решений, как почувствовать ту черту, которая отделяет метафору от ребуса? К тому же зритель не приемлет присущего композициям этого стиля отказа от красоты, господства в них уродливых начал. Нам говорят: такова жизнь, безобразная, страшная, и она должна отображаться страшным, безобразным в искусстве. Я возражаю такому постулату — искусство может брать из жизни какое угодно страшное, безобразное, но как Искусство оно должно быть прекрасным всегда. Мы — за плюрализм, за поиск. Но вместе с тем нужно видеть и «подводные рифы», которые подстерегают хореографов.

К сожалению, нынешний конкурс не порадовал сценическими находками. Костюмы в большинстве своем были невыразительными (либо

балетная униформа, либо бытовой костюм). Проблема интерпретации музыки также остается весьма острой. Как положительный пример хотел бы отметить миниатюру Е. Богданович, осуществленную на музыку второй части фортепианного концерта Скрябина. Композицию исполняют три танцовщицы. Хореография тонкая, лиричная и очень «в музыку».

В заключение, выражая мнение коллег, хотел бы поблагодарить Международную Ассоциацию деятелей хореографического искусства и Международный Союз музыкальных деятелей за то, что в наше трудное время они сумели провести столь значительное мероприятие, осуществив колоссальную работу. Забота о высоких общечеловеческих ценностях, к которым относится искусство балета, — благородная миссия».

ВАЛЕНТИН ЕЛИЗАРЬЕВ (балетмейстер, Минск) сказал, что ему самому пришлось в свое время пройти через горнило конкурсов и ему понятны трудности, переживаемые участниками состязания. Например, сделать хорошие костюмы порой недоступно по финансовым и организационным причинам. «Но скажу о главном, — отметил он. — Замечательно, что есть такой форум, где молодые хореографы могут показать свои сочинения. Конкурс содействует стимулированию молодых талантов, направляет их на поиск современных выразительных средств, новых тем, на ощущение сегодняшнего дня. Человек всегда проживает время как современная личность, будь то художник Ренессанса или сегодняшней поры, и в этом ценность любого смотра, который дает панораму современных художественных направлений».

Хочу сделать замечания частного порядка: для того, чтобы строже определить систему оценок, конкурсу целесообразно поставить единую задачу всем его участникам — сочинить произведение на музыку большого композитора (от Баха до Шостаковича), чтобы все молодые хореографы прошли через это испытание. В то же время я приветствую свободу регламента нынешнего соревнования — в прошлые годы было очень много ограничений по тематике, по продолжительности номеров и т. д. Многочисленные оговорки в условиях не способствовали привлечению к форуму интереса балетмейстеров.

Важнейшая проблема — содержание произведений. Меня лично волнуют вопросы духовности, я не верю в недуховное искусство. Хореограф должен не просто «самовыразиться» в пластике, но сотворить произведение для людей.

Талантливые балетмейстеры рождаются не часто, и потому подобные конкурсы желательно проводить раз в четыре года. Скажу также, что премия на соревновании много значит, однако она не дает лауреату преимуществ на всю оставшуюся жизнь — театральная практика требует каждодневного кропотливого труда. Вместе с тем, талант — хрупкое человеческое качество, и надо помогать ему развиваться...».

ЮЛИЯ ЧУРКО (балетный критик, Минск) считает, что плодотворна сама идея конкурса как собрания хореографов. «Идея вознаграждена хорошими результатами. Ради двух-трех работ уже стоило собраться на подобный смотр. Он поделил соревнующихся на две группы: авангард (или точнее «андерграунд») и классика в современном преломлении. Наверное, сегодня уже не стоит обсуждать правомерность авангарда, он не нуждается в нашем дополнительном признании. Номера О. Бавдилович показали интересными. Их можно принимать или не принимать, но нельзя отказать им в самобытности. Из классических номеров выделялась скрябинская «Тема с вариациями» — высокопрофессиональная композиция Е. Богданович. Особо отмечу номер М. Сидоренко-Большаковой. В нем все, начиная от названия («Женский лирический») и кончая структурой, мне кажется шедевром. Это блистательная работа. В ней виден профессионализм, но виден и талант, искра Божья, что оценивается по высшим меркам. Очень редко, когда короткий номер забирает за живое, когда зритель чувствует волнение и расстроганность. Этого добилась М. Сидоренко-Большакова — в ее сочинении есть драматургия, владение композиционными приемами, умение быть максимально выразительным при экономных художественных средствах».

Конкурс проходил в доброжелательной атмосфере — таково мнение ОЛЬГИ ЛЕПЕШИНСКОЙ (известной балерины, члена редколлегии журнала «Балет», Москва). «И все же, — подчеркнула она, — мне не хватало критериев. С каких позиций мы оценивали тот или иной номер? Для меня важно в любой работе увидеть умение работать с актерами, абсолютное слияние хореографии с музыкой, одухотворенность, эмоциональную приподнятость в раскрытии темы. На конкурсе, на мой взгляд, всего этого было недостаточно. Когда я увидела двух женщин, танцевавших без музыки под топотание своих собственных, очень сильных ног (имено в виду номер О. Бавдилович «Смотрение в пустоту»), я была шокирована. Ведь балет — это музыка движений, чистота, одухотворенность».

МЫНТАЙ ТЛЕУБАЕВ (балетмейстер, Алма-Ата) отметил: «Я — единственный здесь представитель огромного среднеазиатского региона, который до недавнего времени обладал крупными театрами, авторитетными хореографическими училищами. Сегодня в национальном балете происходит настоящая трагедия. Наше единое многонациональное искусство, самолюбное во всех отношениях, развивается. Связи с центром — Москвой, Санкт-Петербургом рвутся, а без этих творческих связей, сложившихся в течение многих десятилетий, невозможен плодотворный художественный процесс. Сейчас нужно говорить о глобальной проблеме — будет или не будет жить наш многонациональный балет».



Студентки Санкт-Петербургского института культуры исполняют миниатюру «Женский лирический» (хореограф М. СИДОРЕНКО-БОЛЬШАКОВА).

Артисты Владивостокского театра танца Ольги Бавдилович исполняют композицию «Воспевая потерю» (хореография Ольги БАВДИЛОВИЧ).

Фото Д. Куликова





**Л. БОБРОВА и С. БОБРОВ**  
исполняют миниатюру  
«Интродукция и Ровдо  
каприччиозо» (хореограф  
С. БОБРОВ).  
Фото Ю. Барыкина

Мы у себя в Алма-Ате проводим международный конкурс хореографических училищ имени Александра Владимировича Селезнева. Он был воспитанником Санкт-Петербургской школы и одновременно одним из основоположников казахского балета. Это символично! Символично такое сочетание имен и народов. Наши связи не должны прерваться во имя искусства».

**ГЕНРИХ МАЙОРОВ** (доцент Государственного хореографического института, Москва): «Я прошел через три конкурса балетмейстеров, и с радостью констатирую: расширяется количество участников — представителей разных балетных школ. Радует меня и то, что обогащается палитра выразительных средств, используемых конкурсантами в своих постановках. Я представляю клан хореографов, кто развивается «внутри» классического балета, мне это дорого и интересно. Однако я с уважением отношусь к творчеству в других направлениях. Наше жюри в своем решении охватило представителей всего спектра хореографических направлений».

Сегодня мы переживаем переломный момент — долгие десятилетия мы существовали в одной сфере — сфере классического танца, и наши вкусовые ориентации были соответственно сформированы. Но сейчас наступает момент борений «изнутри». Я и сам с собой борюсь — надо научиться слушать оппонента. Мне тоже нелегко это дается, но как говорят китайцы: «Пусть расцветает сто цветов!» Я с радостью замечаю, что появились молодые хореографы, которые осваивают самые разнообразные слои пластической образности. Но на каком бы танцевально-пластическом языке мы ни «говорили», решать все должны мера таланта и мера профессионализма».

Как бы ни развивался балет, одна проблема будет всегда определяющей — зритель должен понимать, что происходит на сцене. Надо «знать условия игры», выражаясь словами Игоря Дмитриевича Бельского. И в таком случае на первый план выходят вопросы смысла, содержательности, и только потом категории эстетики, философии и т. д.

Есть сюжетные формы, очень хорошо разработанные в классическом балете, есть поэтические, иносказательные формы. Новое современное искусство идет по пути поиска внешних форм, когда ассоциативный ряд не всегда воспринимается зрителем. А создание ассоциативно-поэтического ряда — это мера таланта. Критерий же остается неизменным: ради каких потрясений мы отвлекаем на себя внимание публики. Мне очень понравились работы М. Сидоренко-Большаковой, в них был ассоциативный ряд, определенного вида «читабельность», национальный характер. Я не воспринимаю показанного О. Бавдилович, но пусть будет и такой регистр, публика сама разберется и поставит свои оценки. Сейчас такое время, что запретить мы ничего не можем. Пусть будет наполненность афиши произведениями разных направлений».

**ГАЛИНА ИНОЗЕМЦЕВА** (балетный критик, Москва): «Конечно, пусть на афише будет все. Но сцена не только показывает, но и воспитывает зрителя, формирует его вкус. Об этом забывать нельзя. Иначе мы можем утратить тонкого, понимающего, сопереживающего балетного зри-



**Юлиана МАЛХАСЯНЦ**  
и **Алеша БОРЗОВ**  
исполняют композицию  
«Вифлиемская колыбельная» (хореография  
А. Меланьяна).

теля и получить вместо него в театре — грубую, лишенную духовности толпу...»

Что же касается конкурсных впечатлений, отметила Г. Иноземцева далее, то, на ее взгляд, наиболее интересно выглядели представители пластических направлений. Но опять-таки не все здесь можно оценить равнозначно. В частности, иным постановкам иногда не хватало чистоты стиля, ощущалась известная половинчатость замысла, отсутствие своего видения. Поставьте артисток на пуанты — и ничего не изменится. Та же пластика, тот же характер интерпретации движений, те же, в общем, комбинационные приемы, что и при разработке классических композиций. Совсем по-другому воспринимается «Женский лирический» М. Сидоренко-Большаковой. Хореограф нашел единственно точное, органичное пластическое решение, где, как говорится, ничего не прибавишь и не убавишь, столь же целостным по пластическому решению показалось и «Адажио» Л. Ивлевой, к сожалению, на второй тур не прошедшее. Очень важна в поиске — внутренняя убежденность, последовательность образного мышления.

ЭЛЬФРИДА КОРОЛЕВА (балетный критик, Кишинев): «Наши проблемы жгучие и схожие с теми, о которых говорил казахский коллега. Хочу выразить благодарность «центру», что он организовал такое нужное и важное мероприятие, как нынешний конкурс. Если творческие концы будут отрублены — национальные балетные театры прекратят существование, ибо лишатся питательной среды: отсюда, из российских балетных центров, идут токи во все концы нашей бывшей балетной державы. Конкурс интересен, хотя он мог бы быть богаче и шире. Не все смогли принять в нем участие, есть большие организационные сложности. Конкурс действительно продемонстрировал плюрализм мнений и вкусов. Я согласна, что некоторые номера могут «дурно» воспитывать зрителя, но не надо ничего запрещать. Я не думаю, что балет, подобный тому, что показала О. Бавдилович, войдет в XXI век. Такие сочинения отражают состояние нашей души сегодня, балетмейстер интуитивно выразил настроение огромной массы людей, и в этом значение подобных работ. К сожалению, на конкурсе должным образом не прозвучала классика».

ЭЛЕГИУС БУКАЙТИС (балетмейстер, Вильнюс) отмечает, что конкурс вызывает желание размышлять над течением процесса развития балетмейстерского искусства сегодня. Какие силы будят мысль хореографа, что движет ею, направляет поиск? Оратор видит здесь три фактора — стремление к транскрипции классики, ориентацию на свободную пластику, разработку национальных мотивов. «Очень мне понравился, — говорит Э. Букайтис, — «Женский лирический» М. Сидоренко-Большаковой, где национальные мотивы, преломленные через приемы свободной пластики, обрели поистине классическую форму. Понравился мне и номер С. Боброва на музыку Д. Шостаковича. Я вспомнил Л. Якобсона. Он ведь тоже разрабатывал стилистику «Окон РОСТА». Надеюсь, что в своих поисках С. Бобров пойдет дальше, тем более, что школа классического танца имеет неограниченные возможности в накоплении и органичном преломлении самых разнообразных средств выразительности. «Стиль композиции «Вифлеемская колыбельная», — продолжал Э. Букайтис, — я бы назвал пластической пластикой. Здесь и элементы классического танца, и приемы свободной пластики — все работают на идею. «Игры» А. Холиной — хорошая заявка. Наша вильнюсская школа еще очень молода и пока не владеет столь свободно возможностями классического танца. У нас более активно развиваются другие направления современной хореографии — свободная пластика, балетное танцевание, различные исполнительские жанры, заимствованные из варьете. Все это отразила работа А. Холиной. Она — человек музыкальный, но ее произведение можно воспринять пока как заявку. Думаю, что и прозвучала бы «Игры» лучше, если бы их танцевали дети».

ГА.ПИНА ЧЕЛОМБИТЬКО (балетный критик, Москва) начала свое выступление, сказав, что восприняла сообщение о начале конкурса с известной долей скепсиса: «Поскольку мы постоянно слышим о том, что советский балет находится в состоянии глубочайшего кризиса. И вдруг выясняется: в нашей обнищавшей стране живут и работают молодые ищущие профессионалы-балетмейстеры. Конечно, уровень таланта, мастерства, направления поиска, творческая манера у всех — очень разная. Но все эти качества, присущие молодым авторам, вызывают желание говорить о них, спорить. Значит, есть в их работах та неординарность, та самобытность проявления дарования, которая и позволяет нам считать, что разговоры о кризисе сильно преувеличены — есть школа, есть талантливые люди, есть у них непреодолимое желание работать. Значит, будет жить и отечественный балет. А он — одна из ипостасей нашей державности».

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ (балетный критик, Москва): «При разных вкусах, пристрастиях и даже разным пониманием путей развития хореографического искусства, члены жюри, объединенные профессионализмом, нашли в себе мужество проявить терпимость, отметить работы одаренных хореографов, исповедывающих разные направления в искусстве. Иными словами, главным критерием стало наличие одаренности, творческого видения средствами танцевально-образных выразительных средств».

Наиболее ординарными, с моей точки зрения, были работы, созданные средствами классического танца. Удивительно, что в этом наиболее развитом и престижном в нашей стране направлении хореографы мыслят закрепощенно и не свободно. Видимо, сказывается обратная сторона глубинно-

сти традиций, авторитетности достижений в этом виде сценического хореографии. Но именно в классике, как ни в чем ином, нам необходимы следующие шаги, более того, именно наши хореографы, владеющие всеми богатствами и секретами классического танца, как никто другой могут и должны предложить миру развивающие это направление произведения».

Меня настораживает в этом смысле отсутствие гармонии между языком танца и музыки в тех миниатюрах, которые были представлены. Причем нередко это происходит при формальной подчиненности форм и структур танца музыкальным формам и структурам. Казалось бы, можно констатировать музыкальную образованность хореографов, наличие у них знаний теоретических основ музыки и владение приемами анализа музыкального произведения. Но это не приближает их к хореографическому восприятию. В чем здесь секрет? Может быть, музыковеды подсказют, как от все устаивающегося ремесла перейти к созидающему творчеству».

У современного искусства круг публики — узкий, такое наблюдается не только у нас в стране, но у нас — в большей степени. Но творческая молодежь тянется к современным направлениям хореографии. Они отличаются не только по выразительным средствам, пространственным и временным законам сценического решения, они задают иной ключ для прочтения. Мы же стараемся их воспринимать так же, как образцы классического балета. И отрицаем, если не понимаем. Создание атмосферы восприятия идей искусства, творящегося по другим законам, нам необходимо. Потому-то представленные на конкурсе одаренными хореографами произведения прозвучали и были оценены — безусловное достижение этого конкурса».

АЛЕКСАНДР ДЕМЕНТЬЕВ (балетмейстер, Екатеринбург) отметил, что сегодня более половины театров России оказались без балетмейстеров. «С этих позиций я расценивал ту или иную кандидатуру молодого хореографа, имея в виду его профессиональную перспективу. Самое важное — умение владеть музыкальной формой. И с этой стороны «Аллегretto» Д. Шостаковича, показанное С. Бобровым, — зрелая работа. Данный конкурс позволил разнообразнее раскрыться талантливой молодежи, поскольку не был ограничен рамками регламента: молодые выбирали и музыку, и тему так, как хотели. Это его положительное отличие по сравнению с предыдущим смотром».

Вместе с тем, А. Дементьев поднял и очень важную тему — проблему конкурсной интерпретации: трудно рассматривать произведение в отрыве от исполнителя. В чем сущность собственно работы балетмейстера? Где тут найти объективные критерии?

ЕЛЕНА КУРИЛЕНКО (музыковед, Москва) продолжая дискуссию отметила: «Творческий поиск, знание классики и оригинальность хореографического языка показали во время конкурса молодые балетмейстеры. Разнообразна пластика — от классики до авангардного, свободного танца, разнообразен подход к музыке — от стремления прочесть и воплотить в хореографии содержание композиторского замысла, услышать свое, оригинальное видение музыки до ощущения ее лишь как аккомпанемента танцу, и, наконец, — до полного ее отсутствия. Под собственный кашель, вскрики, всхлипы и прочие необъяснимые звуки танцевали исполнители хореографического номера «Смотрение в пустоту» О. Бавдилович (Владивосток). Скорее виденное было все же не танцем, а своего рода «кашлем», «вскриком», «всхлипом» и прочим необъяснимым движением человеческого тела».

Хореографическое решение музыкального материала может быть бессюжетным, не иметь определенного содержания, но оно не должно быть бессмысленным. Не случаен в этом плане успех С. Боброва, который сочинил оба своих номера, опираясь на музыкальную основу, и дал возможность каждому зрителю увидеть свой сюжет, свое толкование хореографического решения. Страстный дуэт на музыку К. Сен-Санса «Интродукция и рондо капричиозо», воспевающий вечную тему: мужчина и женщина, судьба-борьба, победа и нет побежденных, есть победитель — Любовь. Неожиданное решение второй части Пятой симфонии Шостаковича увидели зрители в другом номере Боброва».

С. Бобров и другой призер соревнования А. Меланьин — студенты Хореографического института. И какие разные! У Боброва — конкретное пластическое образа, соотнесенность с музыкальной формой. У Меланьина — поэтичность и обобщенность хореографической выразительности. Это и в «Последнем прелюде» на музыку Шопена, и особенно — в «Вифлеемской колыбельной» на музыку Габриэля, где путь девы Марии и ее сына прочитан с любовью глазами современного художника».

Женская доля — тяжелая и скорбная — стала темой обоих конкурсных номеров студентки Санкт-Петербургской консерватории М. Сидоренко-Большаковой («Женский лирический» на музыку Мусоргского и «Танго-90» на музыку Ильина). По результатам конкурса можно ожидать новых открытий со стороны молодых хореографов».

Все участники «круглого стола» были единодушны в положительной оценке Межгосударственного конкурса балетмейстеров и выразили надежду в продолжении традиции его проведения».

**СЕРГЕЙ БОБРОВ (Москва):**

**С**ергей Бобров закончил в 1981 году Московское хореографическое училище и одиннадцатый сезон работает в балетной труппе Большого театра. В его репертуаре — Злой гений в «Лебедином озере», Конферансье в «Золотом веке» Ю. Григоровича, Дон Хуан в балете В. Боккадуро «Любовью за любовь», Хлестаков в балете А. Петрова «Эскизы». Сергей Бобров — студент четвертого курса балетмейстерского отделения Московского хореографического института.

— На конкурсе балетмейстеров было показано два ваших номера — «Д. Шостакович. Симфония № 5. Часть II. Аллегretto» и «Интродукция. Рондо каприччиозо» на музыку К. Сен-Санса. Уже самим названием своих работ вы подчеркиваете их связь с музыкой.

— Вы правы, для меня как для балетмейстера, музыка — это главное, с нее все начинается. Работая над этими номерами, я старался «присвоить» себе (в хорошем смысле слова) замысел композитора, понять и раскрыть содержание музыкального произведения, «поймать» стиль и время. Драматургия номеров и их хореографическое решение вырастают из музыки. Насколько мне это удалось, судить зрителям.

— В следующем году вы заканчиваете Московский хореографический институт. Какая постановка станет вашей дипломной работой?

— Свою дипломную работу я готовлю уже давно. Работаю вместе с Андреем Меланьиным под руководством Юрия Николаевича Григоровича. Но говорить о ней пока рано.

— Какую роль сыграл для вас конкурс балетмейстеров?

— Для меня конкурс — это в первую очередь проверка творческих сил. Но победа на конкурсе для меня не итог работы, а только самое начало. Мне нужно еще очень многому учиться, много работать прежде, чем по-настоящему можно будет говорить о моих постановках. До сих пор я ставил только хореографические миниатюры и концертные номера. Теперь мне предстоит осваивать крупные театральные формы.

**МАРИЯ СИДОРЕНКО-БОЛЬШАКОВА (Санкт-Петербург):**

**Т**анцюю с раннего детства, всегда мечтала о сцене, о театре, о балете. С пяти лет участвую в хореографической самостоятельности. Во Дворце культуры, где мы занимались, танцевала классику и джаз. Хореографическую студию я закончила одновременно со школой и поступила как артистка балета в Ленконцерт, танцевала в «Театре-буфф». У нас был творчески сильный коллектив, где работало много талантливых людей, и я вспоминаю эти два года, проведенные в Ленконцерте, с теплым чувством. Потом училась в Ленинградском институте культуры имени Н. К. Крупской, который закончила по специальности хореограф-педагог. Танец «Женский лирический», который показала на конкурсе балетмейстеров, — моя выпускная работа в институте. Защитив диплом в институте культуры, я поступила в Санкт-Петербургскую консерваторию на курс Николая Николаевича Боярчикова.

Все мое время сейчас отдано консерватории, учебе и постановкам. Номер «Танго-90» на музыку Д. Ильина, который также продемонстрировала на конкурсе, поставлен совсем недавно под руководством Николая Николаевича Боярчикова. На фестиваль камерного танца я представила еще одну свою работу — картину «Зима» (на музыку П. И. Чайковского). Много работаю, пробую себя в разных хореографических стилях. Я всегда стремилась ставить как можно больше, искать свой стиль. Как балетмейстер, хотя это звучит слишком громко, ста-

**Конкурсы: международные, межгосударственные, республиканские**

вила в «Театре-буфф», работала с эстрадными группами, с Броневичкой, с Корнелюком. В варьете «Санкт-Петербург» поставила целую программу, она называется «Тандем-шоу». Мне близок импровизационный, эмоциональный, непринужденный, экстравагантный эстрадный стиль. Каждый раз ищу новый пластический язык, подходящий, органичный для данного исполнителя. От работы не отказываюсь. Меня привлекает жанр хореографической миниатюры: интересно сочинять маленькие пластические драмы.

В заключение хочу поделиться сокровенным: у меня есть мечта — иметь свою небольшую труппу человек восемь-десять, свой автобус, поставить программу и ездить с ней по свету.

**АНДРЕЙ МЕЛАНЬИН (Москва):**

**Н**а конкурс я попал, как говорится, не от хорошей жизни — травма «отлучила» меня от гастролей и спектаклей Большого театра, где я работаю. Поэтому участие в конкурсе я посчитал единственным достойным выходом из вынужденной безработицы. На успех не рассчитывал, поскольку подал заявку всего за месяц до начала конкурса. Что могли решить тридцать дней в такой ситуации? Обычно этот срок уходит на «психологическую обработку» исполнителя. Этот процесс выглядит приблизительно так: молодой, неискушенный в дипломатии хореограф делает несколько кругов около намеченной «жертвы», терпеливо выжидая наилучшего расположения духа оной. Потом, как бы невзначай, приближается и заводит разговор. Если согласие получено, слушаем вместе музыку где-нибудь в уголке, имеющем розетку. И под хрип потрепанного магнитофончика излагается план «очень хорошего номера». И если после мучительной паузы исполнитель лениво и скучно спрашивает о времени первой репетиции, то счастью вашему нет предела, и вы не смущаетесь тем, что с этого момента ваш исполнитель становится вашим господином, а вы — лишь рабом собственных идей, преломленных в его капризах.

К счастью, увертюра, подобная этой, понадобилась лишь одному из моих конкурсных номеров — «Последнему прелюду» на музыку Ф. Шопена. В конце концов одесская Терпсихора послала мне Владимира Борисова — замечательного танцовщика и человека, сумевшего за три дня, оставшиеся до конкурса, доказать, что ничто не может помешать профессионалу вырвать друга.

С подбором исполнителей на «Вифлиемскую колыбельную» было проще. Уже год назад я, с легкой руки Алексея Воронина — известного московского собирателя музыкальных записей, купил компакт-диск с произведениями Питера Габриэля (музыка к фильму «Последнее искушение Христа»), и сразу подумал о Юлиане Малхасянц, чья экспрессивная пластика могла как нельзя лучше выразить идею номера. В ходе репетиций многое в замысле менялось, даже название: Юля, например, предложила эффектный финал и новое название — «Вифлиемская колыбельная». Номер «завучал» по-новому: как рассказ о матери, потерявшей ребенка во время известного Вифлиемского избиения младенцев. Наши четырехнедельные творческие муки были вознаграждены второй премией конкурса.

Сразу после конкурса, на встрече в журнале «Балет», говорилось о том, что крепкие классические исполнители пренебрегают участием в конкурсе и от слабого исполнительства страдают общее художественное впечатление от работ молодых балетмейстеров. Могу добавить от себя, что в отличие от нас, начинающих балетмейстеров, готовых работать, что называется, себе «в убыток», сегодняшний крепкий классический исполнитель нуждается в материальной стимуляции со стороны учре-

дителей конкурса. Исполнителей привлекли бы солидные, заранее объявленные премии.

Мои личные симпатии в этом конкурсе были отданы Санкт-петербуржцам — Марии Сидоренко-Большаковой и Виталию Попкову.

Я учусь на четвертом курсе Московского хореографического института. О своих творческих планах пока умолчу, ибо они в большой степени зависят от удачи и от того, как сложатся обстоятельства.

В заключение хочу поблагодарить организаторов конкурса за возможность показать свои работы «на зрителе» и сказать «спасибо» педагогам, особенно Генриху Александровичу Майорову за пристальное и дружеское внимание.

## ВИТАЛИЙ ПОПКОВ (Санкт-Петербург)

**В**италий Попков закончил Киевское государственное хореографическое училище (1968) и класс усовершенствования Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой (педагог Б. Бреговдзе). С 1973 года работает артистом балета Санкт-Петербургского ансамбля «Хореографические миниатюры». Выпускник балетмейстерского отделения Консерватории имени Римского-Корсакова (педагог Н. Боярчиков).

— **Расскажите, пожалуйста, о своих балетмейстерских работах.**

«Я начинал свой „балетмейстерский путь“ в самодеятельности, ставил для самодеятельного студенческого театра танца «Родник», работал и в профессиональном драматическом театре. В консерватории поставил триптих на музыку А. Скрябина, эта работа получила высокую оценку, и я надеюсь, что у меня будет возможность поставить триптих и на профессиональной сцене. Но своими «взрослыми» по-настоящему работаю я считаю те, что были показаны на конкурсе балетмейстеров — «Стена» и «Новый Прометей». Сейчас работаю над программой на музыку Ж. М. Жарра и современного греческого композитора Вангелиса».

— **Вы проработали в ансамбле «Хореографические миниатюры» восемнадцать лет, работали вместе с Леонидом Вениаминовичем Якобсоном. Что дало вам общение с ним?**

«Для меня Леонид Вениаминович всегда был Мастером, Учителем, и я благодарен судьбе, что мне пришлось много работать с таким замечательным балетмейстером. Когда я закончил класс усовершенствования Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой, то Г. Майоров, который тогда был главным балетмейстером Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, пригласил меня в труппу театра. Одновременно меня пригласил и Л. Якобсон. Я выбрал «Хореографические миниатюры» и не жалею о своем выборе. В ансамбле в его «якобсоновский» период был какой-то особый дух творчества. Мы, балетмейстер и исполнители, были единым целым. А когда Мастер ставил на актера, то это было истинное сотворчество. Для меня Якобсон поставил па де де на музыку Легара, вариации на музыку Моцарта, репетировал Баяна в балете «Клоп». Я дышал этим воздухом творчества, и мне кажется, что просто нельзя было не стать балетмейстером! Мы не только работали в зале, но Якобсон проводил с актерами незабываемые «устные беседы»: рассказывал о музыке, о хореографии, о литературе. Эти беседы выходили далеко за рамки нашей конкретной работы, но они будили мысль, давали толчок к самостоятельному творчеству. Помню, мне один мудрый педагог еще в училище сказал так: «Если хочешь интересно выглядеть на сцене, как можно больше читай, интеллект всегда виден на сцене».

Мне кажется, что «балетмейстерами не только рождаются», но и становятся, пройдя определенный сценический и жизнен-

ный путь. Думаю, что наилучшее время для начала — после тридцати пяти лет, когда человеку уже есть что сказать. И Якобсон помог нам стать личностями. Он обладал поистине уникальным даром — он умел раскрыть человека.

В консерватории я учился у Николая Николаевича Боярчикова. Он учит самостоятельности в творчестве, учит мыслить, анализировать, самому принимать решения. Он умеет так вовремя и точно подтолкнуть мысль, фантазию, что ты и сам не замечаешь, как его подсказка становится твоей идеей. С Боярчиковым всегда интересно: он умный, тонкий, эрудированный и интеллигентный собеседник. Благодаря им, Якобсону и Боярчикову, я поверил в себя».

— **Чем стал для вас конкурс?**

«В первую очередь — пробой сил. Я смог о себе заявить. Я еще не могу сказать о себе, что состоялся как балетмейстер, но надеюсь, что могу состояться».

## ОЛЬГА БАВДИЛОВИЧ (Владивосток)

**Ч**то рассказать о себе? Я закончила балетмейстерское отделение Ленинградского института культуры имени Н. К. Крупской. По окончании института сразу уехала во Владивосток, уехала намеренно — подальше от традиционных хореографических течений, подальше от чужих влияний и суесть большого города. Во Владивостоке пришлось заниматься всем — ставила в театре и цирке, преподавала актерское мастерство, занималась со студентами современным сценическим движением. Одним словом, занималась всем.

Впервые я создала танцевальную группу в 1976 году. Принимала всех без ограничений, главное, чтобы человек хотел существовать и возможность самовыражения. И я не знаю, как называется то, что я делаю. Я просто работаю. Могу сказать с определенностью, что это не классическая система, не джаз, не танец модерн... Но хочу быть правильно понятой: я не противница классического балета или джазового танца, любой танец сам по себе прекрасен, но мир танца так же многообразен, как мир живой природы.

Мне часто задают вопрос: «Ваше искусство идет от интеллекта или от эмоций?». Зрители считают мое искусство рациональным, для меня же все то, что я делаю, рождено моими переживаниями, чувствами. Я никогда не говорю себе — надо поставить так-то. Я стараюсь раскрепостить свое сознание и ставить так, как чувствую.

Урок у моих артистов выстроен на основе классического экзерсиса (иногда приходится читать, что новое искусство движения отрицает классику — не верьте) с элементами аэробики, танца-модерн, гимнастики йоги. Большое внимание я уделяю постановке дыхания. И каждый раз мой урок получается новым: все зависит от того, в каком эмоциональном состоянии артисты пришли в класс. Считаю, что этому следует больше уделить внимания.

Сегодня в моей труппе работает восемь человек. У нас есть свое помещение, репетиционный класс и зрительный зал на восемьдесят мест. Есть и «свой» зритель. В нашем репертуаре (хотя слово это больше подходит для академических театров) балет на музыку тибетских религиозных ритуалов «Там, где ветер хоронит воспоминания и рождает надежды», пластические миниатюры. Сейчас мы работаем над большим спектаклем на музыку Вячеслава Артемова.

Мне не раз приходилось слышать, что зрители меня не понимают, а значит наше искусство никому не нужно. Что ответить на это? Да, не все, кто приходит на наши выступления, становятся нашими единомышленниками. С привычной точки зрения наше искусство может показаться абсурдным. Хочу быть правильно понятой: меня не очень интересует, понимают меня или нет, я не гонюсь за шумной славой, бегу от нее. Для меня погружение в движение — это своего рода медитация, приближение к истине.

# УРОКИ СТАРОГО «КОРСАРА»

*Огромность пустого зрительного зала. Полутьма. Мерцание потухшего хрустала люстр. Волнительная тревога первой оркестровой репетиции... На авансцене двое. Бинобль приближает их из далекой глубины зала — вот они, оба легендарные! Живая история и слава нашего балета. Уланова и Сергеев. По-прежнему красивые, аристократично элегантные, благородные в при-*

**Балет «Корсар» А. Адана на сцене Большого театра**

**Галина ЧЕЛОМБИТЬКО,**  
кандидат искусствоведения

*ветствии друг к другу. Даже не верится, что прошло более полувека, как они впервые раскрыли миру своих незабываемых Ромео и Джульетту в*

*балете С. Прокофьева. То было в Ленинграде сорокового довоенного года. Теперь Москва девяносто второго, и снова встреча на сцене через пять десятилетий — на постановке балета «Корсар».*

*Как вопиюще диссонантен этот древний спектакль нашей нынешней беспокойной действительности, но вечна мудрая красота хореографии Петипа. И мы в этом убеждаемся еще раз.*



*Новые спектакли*

А что думать об этом постановщик балета Константин Михайлович Сергеев? В интервью, данном мне (оно, видимо, было одним из последних в его жизни), он говорил:

«Корсаров» в мире великое множество, но нигде на белом свете нет такого, как этот. Я очень дорожу этим спектаклем, считаю его самым достоверным, самым близким оригиналу Петипа. С маленькими коррекциями он повторяет петроградскую постановку послереволюционной поры, которую я уже возобновлял в Ленинграде в 1973 году.

Балет «Корсар» сегодня — один из самых репертуарных в классическом наследии — я имею в виду лишь его название, но не хореографическую версию. Распространена другая редакция — «по-Гусеву». Петр Андреевич осуществил балет в 1955 году на сцене Малого оперного театра в Ленинграде по либретто Ю. Слонимского и с тех пор его версия кочует по советским сценам в разных вариантах. В Москве, в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, недавно создан свой оригинальный «Корсар» (постановка Д. Брянцева). Эти версии не соответствуют оригиналу.

Я стремился в своем спектакле сохранить оригинал Петипа. Это касается прежде всего драматургии, где строго выдерживается сценарий Сен-Жоржа и Мазилье. Все оставлено на своих местах — и «Оживленный сад», и па де склав, и па де труа с рабом. Но, как известно, за долгую сценическую жизнь «Корсар» пережил неоднократные возобновления, в том числе и самого Петипа, который постоянно усложнял хореографию. Я последовал такому же принципу. Время идет вперед, все прогрессирует. Особенно техника мужского танца. В эпоху Петипа не танцевали ни Дезире, ни Жан де Бриен, ни Абдерахман... То же было и в «Корсаре», где мужские партии играют значительную роль. У меня затанцевали и Конрад, и Бирбанто. Дуэт-адажио Медоры и Конрада несколько усложнился. Но я всегда помнил и имел перед собой первоисточник — еще в тридцатые годы мы, начинающие тогда артисты Наталия Михайловна Дудинская, Вахтанг Михайлович Чабукиани и ваш покорный слуга, вкусили аромат постановок Петипа, исполняя его спектакли.

В них очень важен условный жест. Пантомимные сцены сокращать не следует — нельзя все передать только через танец. В то же время мы понимаем, что современная постановка должна быть пластична, хореографична. На исполнителей ложится большая ответственность. Артисты, кроме танцевальной техники, должны владеть реалистическим жестом. Я очень дорожу этим качеством.

К нынешней работе отношусь с личностным трепетом. Большой театр для меня не чужой; еще в 1934 году мы с Галиной Сергеевой Улановой приехали из Ленинграда танцевать здесь «Лебединое озеро». В дальнейшем одни наши мастера влились в труппу Большого театра, другие часто гастролировали на его сцене. В 1959 году я поставил здесь балет Кара Караева «Тропой грома». В Москве работает много моих добрых друзей.

Сейчас, конечно, на смену нам приходит молодое поколение. И я рад констатировать, что, несмотря на «утечку» балетных кадров, труппа Большого по-прежнему располагает великолепными прима-балеринами и премьерами-танцовщиками. Я имею в виду Надежду Грачеву, Галину Степаненко, Александра Ветрова: они — художественное явление крупного плана.

Балет «Корсар» изобилует характерным танцем, который, к сожалению, у нас постепенно вырождается. В этом же спектакле он живет!

Постановка очень сложна — воплотить балетную феерию на сегодняшней сцене не просто. В целом труппа работала с душой и пониманием, хотя и имелись организационные трудности.

Хочу подчеркнуть, что такой балет, как «Корсар», я смог осуществить только благодаря помощи и сотрудничеству своих коллег. Прежде всего Наталии Михайловны Дудинской — ее знание классики и предельная музыкальность создавали высокий камертон в работе. Вадим Десницкий, Татьяна Удаленкова — испытанные творческие соратники, которые тоже принимали активное участие в московской работе.

Что бы ни говорили о «различиях» петербургской и московской школ, важно одно — все мы поклоняемся классическому балету, исповедуем его принципы, следуем его традициям. Современное балетное искусство, и не только отечественное, держится благодаря классическому наследию, опираясь в сценической практике на воссоздание хореографических шедевров.

Юрий Николаевич Григорович, выходя из Петербургского балетного «гнезда», закономерно поддерживает контакт с бывшими творческими коллегами. Приглашение нас на постановку «Корсара» — это продуманная акция в воспитании труппы и формировании репертуара.

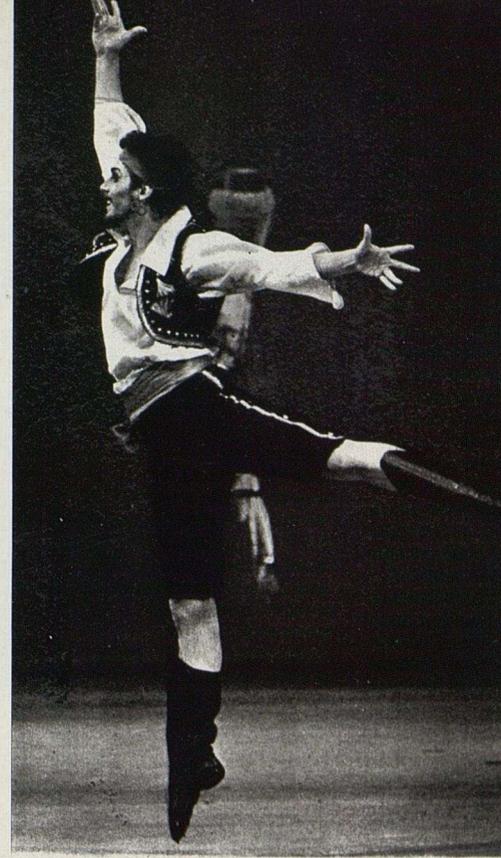
Опора на классику, высокопрофессиональное и вдохновенное ее исполнение — гарантия от так называемого «кризиса», что навязывается ныне нашему балету. Кризис? Да ничего подобного! Недавно мы поставили «Лебединое озеро» в Бостоне и воочию ощутили, какой притягательной силой для зарубежной публики обладает русский классический балет. В его наследии, в традициях — тот чистый родник, откуда будет черпать опыт и вдохновение современная танцевальная культура. Сохранять этот родник должна школа. Ведь и после революции наш балет спасся благодаря школе, то же произошло и в годы войны, когда балет был жив в далекой эвакуации, где функционировали наши ведущие хореографические училища.

Я не хочу комментировать современный художественный процесс в хореографии, появление новых имен и новых направлений. Я с признанием отношусь и к Ноймайеру, и к Килиану, и к другим мастерам модерна. Но у русского балета СВОЙ путь, СВОИ заповеди. Цитадель нашего искусства — школа классического танца, она должна быть строгой и консервативной в лучшем смысле этого понятия.

Как же вписался новый спектакль в палитру балета Большого театра?

«Корсар» появился на московской афише сразу после «Баядерки», возобновленной Ю. Григоровичем тоже «по Петипа». Оба спектакля требуют максимальных усилий труппы — в них множество сольных партий, мужских и женских, ожерелье характерных танцев, пантомимных эпизодов, огромная роль кордебалета. Налицо — стремление художественного руководства выжить и «задействовать» все скрытые творческие резервы труппы.

Напомним, что последняя премьера «Корсара» в Большом состоялась в 1912 году. Восемьдесят лет (и не одна историческая эпоха) прошли с того времени, когда А. Горский создавал свой спектакль, а Е. Гельцер и В. Тихомиров исполняли в нем партии Медоры и Конрада... Но главное в нашей аналогии связано с оформлением художника К. Коровина и машинерией К. Вальца. Теперь же перед нами — плоская неизобразительная «живопись» художника-постановщика И. Тебиловой. Как-то странно было видеть подобное на сцене Большого, привыкшей к сценографическому симфонизму



Г. ТАРАНДА (Бирбанто) в спектакле «Корсар»

Фото А. Бражникова. Пресс-служба ГАБТ

С. Вирсаладзе и философской обобщенности В. Левенталея. Молодой дирижер П. Сорокин проявляет незаурядное понимание специфики хореографического творчества, ритмичен и чуток в улавливании исполнительских нюансов, но ему хотелось бы пожелать стремления не делать из партитуры «Корсара» откровенную музыку второго сорта. Суметь затушевать галопирующие ритмы, выжив мелодичность, сентиментальную красоту — такое стремление дирижера, думается, пошло бы на пользу спектаклю.

Говоря об исполнителях, отметим перечень славных имен в программе там, где называются педагог-репетиторы. В постановке «Корсара» участвовали Г. Уланова, М. Семенова, Р. Стручкова, М. Кондратьева, Р. Карельская, Н. Фадеев, Ю. Владимиров, Б. Акимов, В. Никонов... Один лишь ряд маститых имен — синоним принципиальной значимости постановки «Корсара». Осуществились реальные усилия трех поколений художников — в трудное лихолетье они объединились, чтобы сохранить наш отечественный балет. И помогает им в этом испытанная стародавняя классика.

Пока такого же громкого звучания имен нет среди нынешних участников спектакля. Почти все они — молодые артисты.

В роли Медоры выступают две молодые балерины — Галина Степаненко и Надежда Грачева. Они — выпускницы Московского хореографического училища, воспитанницы одного педагога — С. Головкиной, виртуозные, технические сильные, динамичные танцовщицы. У Степаненко уникальная техника вращений, азартная бравурность танца. У Грачевой — проникновенная певучесть линий, благородная эмоциональность.

Александр Ветров (Конрад) — признанный московский премьер, сегодня на пике своих творческих возможностей. Его муже-

ственно-летучий танец расширил технический диапазон предшественников, он академичен и проникновенен. Марк Перетокин — другой исполнитель партии Конрада, пока уступает сопернику в технической безудержности и внутреннем осмыслении жеста. Он статуарно-живописен, гармоничен в дуэтах с партнершей, но свободы и раскованности его танец еще не приобрел.

Совершенно наслаждается своей ролью Гедиминас Таранда — Бирбанто. Когда он танцует в спектакле, прямодушная наивность стародавнего либретто обретает байроновские черты — перипетии сюжета укрупняются, пантомимные фрагменты и характерные танцы komponуются сквозной драматургией образа. Бирбанто-Таранда «собирает» сюжетную линию спектакля своим азартным танцем и актерской игрой. Артист не расслабляется ни на секунду пребывания на сцене и даже когда наблюдает действие со стороны. Зажигательно предводительствуя в «танце корсаров» первого действия, он ставляет не задавать вопрос: к какому же народу принадлежали лихо отплясывающие корсары, настолько смешан «коктейль» из национальных элементов движений. Но тут перед нами и предстал тот самый «характерный танец» — танец в характере, художественная эклектика национальной пластики, выдуманная балетным театром. Словом, Таранда — украшение спектакля «Корсар», полноправный второй герой балетной драмы наряду с Конрадом. Это отчетливо становится ясным, когда в спектакле занят второй исполнитель Бирбанто — Игорь Юрлов, добросовестный техничный танцовщик, но не зажигательный артист.

В балете «Корсар» фактически три солиста-классика. Наряду с исполнителем заглавной партии, труппа должна располагать превосходными танцовщиками на партии в па де склав (1 действие) и па де труа с рабом. Технически обе партии чрезвычайно сложны, и от мастерства артистов зависит блеск спек-

такля в целом. Нельзя, чтобы солирующий танцовщик — Конрад контрастировал по виртуозности с другими протагонистами — тогда исчезнет весь эффект феерического зрелища, утратится аромат содеянного «гурманом в танце» — Петипа. К тому же публика слишком избалована хорошим концертным исполнением этих номеров и сразу отреагирует на их проигрыш в контексте целого спектакля. К сожалению, так и произошло на некоторых первых московских представлениях. В дальнейшем положение несколько исправилось, Ю. Клевцов и Л. Никонов подтвердили свое реноме премьеров.

Женский кордебалет во главе с корифеями тоже был достаточно корректен и отрететирован. Среди солисток выделялись Наталия Маландина (Гюльнара), вдохновенно-академичная молодая танцовщица, обещающая вырасти в балерину. Экзотично-изысканна была Илзе Лиела в образе гаремной красавицы Зюльмы. Участие в картине «Оживленного сада» маленьких воспитанниц школы очень украсило спектакль. Мы почувствовали, как нужно сегодня это подобие красоты (немного «конфетной» из-за оформительского вкуса), эта откровенная ностальгия по спокойному роскошеству классики. И публика горячо благодарит создателей постановки за подаренные часы отдыха и отстраненности.

Нужен ли сегодня зрителю этот старинный спектакль? Ответ, думается, напрашивается сам собой. Для театра он — ступень в совершенствовании мастерства, в воспитании новых поколений звезд, плодотворный опыт сотрудничества с выдающимися мастерами старшего поколения, а для зрителей — возможность насладиться пиришеством классического танца.

**Н. ГРАЧЕВА (Медора) и Ю. КЛЕВЦОВ (Раб)**  
в балете «Корсар».

Вадим БУДАРИН:

## ГЛАВНОЕ — НЕ ИСПОРТИТЬ...

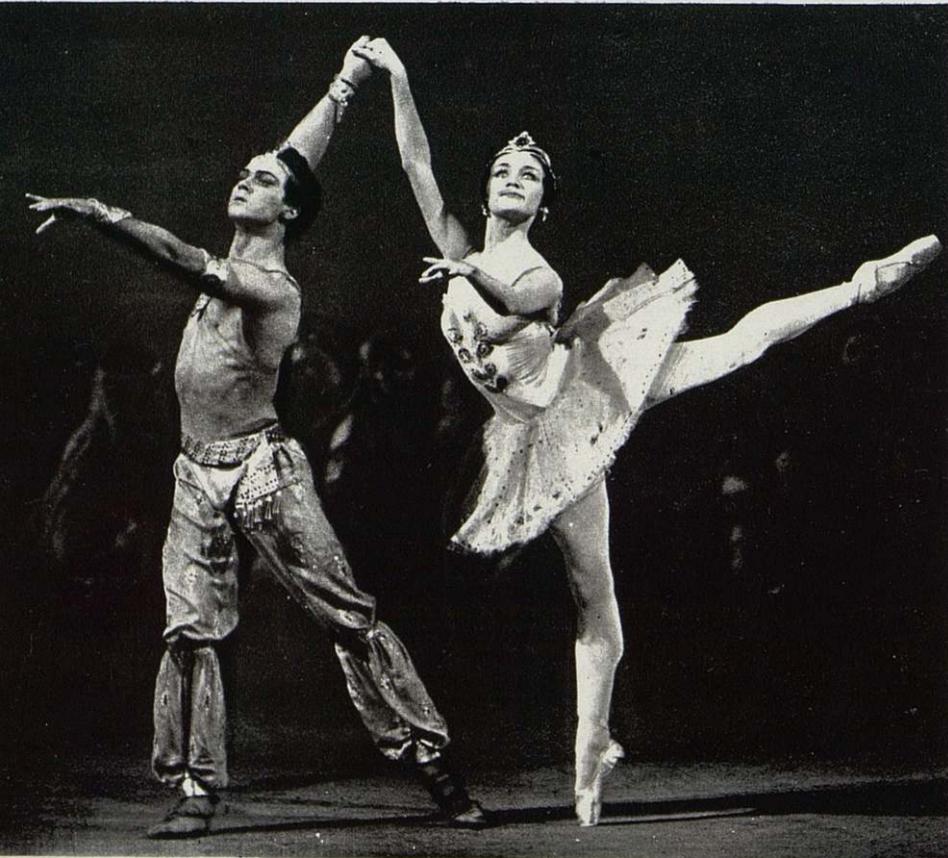
Балет «Женитьба Бальзамина» В. Гаврилина в Чувашском музыкальном театре

Новый спектакль для театра — всегда событие, особенно сейчас, когда так трудно подготовить премьеру. Тем не менее, Чувашский музыкальный театр делал это в минувшем сезоне дважды, и оба раза предлагал своим зрителям оригинальные, не апробированные многолетним «прокатом» на престижных сценах произведения. Речь идет о двух балетах — «Пугачевщина» А. Лоповой и «Женитьба Бальзамина» В. Гаврилина. Постановщик обоих спектаклей — ленинградский хореограф Вадим БУДАРИН, интервью с которым редакция предлагает вниманию читателей журнала.

— Вадим Андреевич, почти все ваши сочинения имеют в своей основе литературный первоисточник. Случайно так получается или вы следуете здесь определенным принципам?

«Творчество — дело тонкое, очень индивидуальное. Почему вас в данном случае взволновало то или иное сочинение, почему вы вдруг почувствовали неодолимое желание прикоснуться к его образному миру, иногда так сразу и не объяснишь. Если попробовать вдуматься, то, пожалуй, можно сказать, что создание выдающегося писателя как исходная точка творческого процесса заключается в себе мощные силы воздействия — поднимает такие богатые тематические пласты, затрагивает такие животрепещущие нравственные и философские проблемы! Возьмите, например, «Коппелию». Казалось бы, легкий комедийный балет. Но ведь в новелле Э. Т.-А. Гофмана «Песочный человек», положенной в его основу, ситуация-то отнюдь не комедийная. И появляется желание выявить в балетной транскрипции гофманианские мотивы, показать такого героя, для которого все люди — марионетки. Чем не тема сегодняшнего дня? В ибсеновском же «Пер Гюнте» вы видите «блудного сына», прошедшего в погоне за химерами — богатством, властью, за блестящей, но фальшивой красотой — все круги ада на земле и возвратившегося в конце жизни к вечным ценностям, от которых в молодости он бездумно отказался — к верной любви, человеческому участию, душевной теплоте. Так и в «Женитьбе Бальзамина» А. Островского при всей водевильности ситуации мне слышится грустная нота — ради сытого, благополучного существования человек продает себя. А ведь мог бы быть счастливым, но жизнь жестока...

Великие авторы, создавшие эти сочинения, мыслили общечеловеческими категориями и потому их боль за людей, их соперничества человеческим страданиям сегодня весьма актуальны и несут в себе мощный творческий импульс. Ставить новый спектакль, не ощущая его места в контексте нашего современного бытия, — невозможно. И прикасаясь к литературным шедеврам, я всегда испытываю одно главное чувство — не испортить, не исказить. Вместе с тем, добротная литературная основа, подержанная музыкой, всегда помогает в работе — цементирует замысел хореографа, драматургически связывает действие воедино.





Сцена из балета «Женитьба Бальзаминова».  
В центре — С. Иванов (Бальзаминов).

Фото С. Игнатьева

направляет «лепку» характеров действующих лиц.

— Ваше мнение о музыке Валерия Гаврилина?

«Это счастье — работать с такой партитурой: в ней «заложен» такой емкий материал для пластических решений. Балетмейстеру следует только внимательно вслушаться в музыку Гаврилина, и он найдет там все — и яркие образные характеристики, и органичную эмоциональную тональность для той или иной сцены, и даже «подсказку» при выборе лексики».

— Вы ведь уже осуществляли постановку спектакля «Женитьба Бальзаминова» — на новосибирской сцене? Отличается ли она от той, что была показана в Чебоксарах?

«Действительно, года три назад я поставил балет «Женитьба Бальзаминова» в Новосибирском театре оперы и балета. И поначалу, получив предложение от руководителей Чувашского музыкального театра «перенести» спектакль на чебоксарскую сцену, так и думал — сделаю честный «перенос». Но, познакомившись с труппой (до «Женитьбы» я работал с артистами над постановкой балета «Пугачевщина»), увидел, какие здесь есть яркие исполнители и какое интересное и самобытное прочтение ролей они могут предложить. Поэтому сохранил общую сценическую концепцию спектакля, все остальное — пластический язык персонажей, их характеристики —

переосмыслил и изменил в соответствии с актерскими индивидуальностями Чувашского театра. Балетмейстер, на мой взгляд, обязан учитывать возможности тех танцовщиков, с какими он работает. Каждый из них, конечно, хочет быть принцем или принцессой в классическом репертуаре, но постановщик призван помочь им увидеть себя в другом ракурсе, почувствовать, что роль «ложится» на него, пробудить желание «вкладываться» в нее... Тогда сотрудничество постановщика и исполнителя принесет удовлетворение обоим. Вообще-то я убежден: нет плохих актеров — есть плохие балетмейстеры».

— И как, по вашему мнению, актеры выглядят в вашем спектакле?

«В нашем спектакле каждый актер должен быть солистом. И мне бы не хотелось кого-то выделять. Все танцовщики желают и любят работать. И на репетициях трудились с полной самоотдачей, что, как мне кажется, сказалось на качестве исполнения. Зрители это оценили и принимали их очень тепло».

— Две премьеры за сезон для нынешнего времени — явление, которое можно с полным основанием назвать событийным. Как вы думаете, почему коллектив оказался сейчас способен на такое?

«Пожалуй, не смогу с достаточной полнотой ответить на этот вопрос. Скажу лишь одно — во время моего пребывания в Чебоксарах я постоянно ощущал заинтересованность местного республиканского руководства в том, чтобы театр нормально работал. Артистам, например, повысили зарплату... Наверное, такое отношение стимулирует творческую деятельность. Однако балетная труппа тоже переживает немалые трудности и прежде всего кадрового порядка. Здесь есть хорошие балерины-солистки, но не хватает актеров-мужчин. Для того, чтобы поддерживать профессиональную форму коллектива, необходим ежедневный, жесткий тренаж в классе, а значит — нужны опытные, требовательные педагоги-репетиторы. Словом, проблемы в Чувашском музыкальном театре в основном те же, что и в других российских труппах. Но хочется верить, что, несмотря на все переживаемые артистами трудности, живой огонек творчества в их душах не погаснет».

Беседу вела  
Г. ВИКТОРОВА

На страницах журнала «Советский балет» в течение десяти лет неоднократно поднимался вопрос о необходимости специальной вузовской подготовки балетоведов и балетных критиков. Ныне, как говорится, лед тронулся — созданы реальные предпосылки решения проблемы. О них — публикуемые ниже материалы.

## Первая балетоведческая

Лев ЛАДЫГИН, кандидат искусствоведения

В Московской консерватории в помещении Рахманиновского зала при совместном участии балетоведческих отделений Петербургской консерватории, ГИТИСа, сектора театра НИИ искусствознания и редакции журнала «Балет» состоялась Первая всероссийская конференция по балетоведению на тему: «Проблемы вузовской подготовки молодых специалистов к работе в области хореографического искусства».

На совещание были приглашены преподаватели, научные



сотрудники и аспиранты ведущих российских институтов и училищ искусства, культуры и спорта, представители Министерства культуры России, известные театральные и балетные критики, работающие в редакциях различных художественных и музыкальных журналов.

Форум привлек внимание широкой научной общественности как тематикой своих теоретических докладов и сообщений, которых было прочитано более двадцати, так и своей художественной частью — выступлением хореографических коллективов Москвы. Отдельные композиции из их репертуара предстали иллюстрацией к высказываниям педагогов-хореографов о значении взаимосвязей музыкальных и хореографических средств выразительности в учебных и сценических формах танца.

Обсуждение вопросов, связанных с организацией и функционированием форм и методов подготовки квалифицированных балетоведов на учебно-методической базе музыкального вуза, было одним из главных направлений в работе совещания. Участникам конференции удалось придти, невзирая на некоторые различия во взглядах на предмет, к единодушному мнению о перспективности пути и средств в обучении балетоведов-специалистов в условиях балетоведческих отделений вузов искусства и культуры. Многие предложения по решению проблем российского балетоведения нашли отражение в тексте резолюции Первой всероссийской конференции по балетоведению, принятому единогласно ее участниками.

Изложения докладов, сообщений, документов, программных разработок будут опубликованы в специальном сборнике материалов конференции.

**Из** резолюции Первой всероссийской конференции по балетоведению «Проблемы вузовской подготовки молодых специалистов к работе в области хореографического искусства».

«Заслушав и обсудив доклад и сообщения теоретиков и практиков балетного театра о состоянии балетоведческого образования в России, участники конференции предлагают... считать целесообразным и своевременным учреждение новых, перспективных форм балетоведческого образования в России и балетоведческой специализации.

Одной из таких форм может быть образование балетоведческих отделений в музыкальных вузах России, которые призваны, с одной стороны, решить проблему подготовки квалифицированных молодых специалистов широкого профиля, с другой — ликвидировать утвердившиеся в настоящее время нормы раздельного изучения составных компонентов балетного театра, являющихся принадлежностью разных видов искусства: музыки и танца, литературы и театра, сценографии и исполнительской деятельности. Традиция одностороннего рассмотрения и изучения произведений хореографического искусства мешает комплексному осмыслению сложносоставной природы и художественной сущности балетного театра как театра синтетического, основанного на тесном взаимодействии хореографических, музыкальных и сценографических средств выразительности.

Учреждение балетоведческого образования в стенах музыкальных вузов и консерваторий не отменяет возможности обучения и воспитания молодых балетоведов в театральных вузах и хореографическом институте. Оно лишь помогает устранить разрыв между составными выразительными элементами балетного спектакля, прежде всего между музыкой и танцем...

...С целью привлечь внимание абитуриентов к новой специализации в музыкальном вузе необходимо представить к публикации в печати, на радио и телевидении серию материалов, раскрывающих сущность новой профессии, перспективность творческой деятельности в области хореографии, огромную потребность в научно-теоретическом освоении художественных явлений современного балетного театра. В целях укрепления интереса к балетоведческой специализации рекомендовать руководителям средних специальных учебных заведений искусства и культуры ввести на факультативных началах занятия по балетоведению (в основном на старших курсах), привлекая для этой работы специалистов соответствующей квалификации.

Признать целесообразным оставить без изменения правила приема — «на общих основаниях» для поступающих на балетоведческое отделение музыкального вуза, лишь присовокупив к ним требование обязательного выяснения творческих способностей абитуриента к балетоведческому роду деятельности, что возможно выполнить на собеседовании при помощи специально подобранных вопросов и тестов.

...Для наращивания и дальнейшего развития успехов в работе, а также для действенного контроля за повседневной деятельностью специалистов, необходимо регулярное проведение балетоведческих конференций. Для координации творческих усилий балетове-

дов на базе балетоведческих отделений Московской и Петербургской консерваторий, ГИТИСа и НИИ искусствознания целесообразно начать издание «Балетоведческого вестника».

В целях объединения усилий специалистов по решению проблем российского балетоведения рассмотреть возможности организации межвузовской балетоведческой кафедры как органа, способного сконцентрировать и направить научно-творческую работу историков, теоретиков и практиков балетного театра в русло наиболее продуктивной деятельности на благо истинного развития и расцвета художественной культуры России. Такая кафедра могла бы быть первоначально организована на базе Московской консерватории, ведущего музыкального вуза, обладающего мощным научно-теоретическим и учебно-методическим потенциалом».

## Готовить профессионалов

ВИКТОР ВАНСЛОВ,

доктор искусствоведения, профессор

**Р**ешение о создании балетоведческого отделения на теоретико-композиторском факультете Московской консерватории мне представляется своевременным и необходимым. Вопрос о специальной подготовке балетоведов давно назрел. Уже десять лет тому назад, в 1981-1982 годах журнал «Советский балет» ставил этот вопрос, в том числе затрагивал его и автор данной статьи в своих публикациях. В те же годы заведующий кафедрой хореографии Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского Р. Захаров хотел организовать специальную подготовку балетоведов в этом вузе, но безвременная кончина не позволила осуществить это намерение.

С тех пор воз и ныне там. Искусствоведы и критики всех профессий готовятся в специальных вузах, кроме балетоведов, которые до сих пор «вербуются» либо из музыковедов, либо из театроведов, либо из бывших деятелей хореографии, либо балетная критика становится просто уделом обычных журналистов, что, разумеется, сказывается на ее профессиональном уровне. Быть может поэтому балетоведение у нас является самой неразвитой искусствоведческой наукой, показателем чего становится, в частности, тот факт, что во всех отраслях художественной деятельности уже созданы капитальные труды по истории русского (советского) искусства 1917—1980 годов, кроме балетоведения, где такой истории пока нет, и в ближайшее время, видимо, не предвидится.

Одна из трудностей в специальной подготовке балетоведов состоит в необходимости комплексного изучения синтетического искусства балета, что требует хорошего знания сразу нескольких искусствоведческих дисциплин (профессиональной ориентации в области музыки, театра, изобразительного искусства), не говоря уже о профессиональном и доскональном знании хореографии. В принципе балетоведы должны были бы готовиться во впервые созданном у нас Хореографическом институте, подобно тому, как музыковеды готовятся в музыкальных вузах, театроведы — в театральных, искусствоведы — в художественных и т. д. Воспитание ученых и критиков совместно с творцами и практиками соответствующего вида искусства и теоретически правильно, и на деле оправдало себя. Но Хореографический институт недавно создан, не имеет даже своего помещения (находится в здании Московского хореографического училища) и только еще набирает силы. Когда он окончательно «встанет на ноги», там, безусловно, должен быть создан балетоведческий факультет.

Но в ближайшее время это, видимо, нереально и поэтому балетоведы пока должны по-прежнему готовиться в музыкальных и театральных вузах, но подготовку их нужно расширить. Одним из путей к этому и является создание балетоведческого отделения на теоретико-композиторском факультете Московской консерватории. Чтобы оно могло эффективно работать, необходимо несколько условий.

Принимать на балетоведческое отделение следует абитуриентов на тех же общих основаниях, на которых принимаются студенты музыковедческого профиля. Но специальный коллоквиум должен решить вопрос об интересах и подготовленности того или иного поступающего для занятий балетоведением, что определит отбор принятых в вуз.

Главным условием успешной работы отделения является хорошо продуманный, материально и кадрово обеспеченный учебный план. Здесь необходимы, конечно, многие специальные дисциплины, которые проходят музыковеды, но некоторые из них в значительно меньшем объеме (прежде всего музыкально-теоретичес-

кие дисциплины), примерно так, как это имеет место на исполнительских факультетах консерватории. Зато в учебный план должны быть включены такие предметы, как история балета (в максимальном объеме), теоретические основы балетоведения, музыкальная культура балета, изучение хореографии (для чего необходима связь с хореографическим училищем и с ГИТИСОМ), история театрально-декорационного искусства (такой предмет есть на искусствоведческом отделении университета), специальные семинары и индивидуальные занятия по балетной критике и, вероятно, некоторые другие дисциплины.

Выпускник балетоведческого отделения не обязательно должен сам уметь танцевать, но он должен быть знаком с лексикой, жанрами, специфическими особенностями всех видов танца, с сутью и с различными профилями балетмейстерского дела, с постановочными особенностями искусства театра. Для этого балетоведческое отделение должно обладать своей видеотекой с записями балетных спектаклей, репетиций и уроков классического танца, а также своей фототекой, являющейся вспомогательным пособием при изучении различных видов хореографии и истории балета. Задачу специальной подготовки балетоведов невозможно решить также без привлечения для преподавания специалистов-практиков в области хореографии и без специальных учебных занятий или семинаров студентов в хореографическом училище, хореографическом институте или на кафедре хореографии ГИТИСа.

Все это говорит о том, что балетоведческое отделение предполагает и создание соответствующей кафедры, причем эта кафедра должна быть межвузовской, то есть привлекать к работе специалистов из других вузов и устраивать занятия или семинары студентов в других вузах по смежным специальностям (прежде всего в области хореографии). Все это даст возможность студентам глубже овладеть смежными профессиями, познакомиться со спецификой тех видов искусства, которые сплавлены в синтетическое искусство балета.

Считая, что балетоведческое отделение консерватории может принести много пользы, я вместе с тем хочу возразить и предостеречь против предлагаемого отдельными деятелями и отчасти получившего распространение термина «музыковед-балетовед». Хотя он уже вошел в некоторые документы и как временный рабочий термин, возможно, и будет применяться, но с научной точки зрения я его считаю неправомерным.

Во-первых, термин «музыковед-балетовед» звучит как подразумевающий специалиста только по балетной музыке. Между тем очевидно, что профессионал балетовед должен быть специалистом не только в области балетной музыки, но и во всех областях, составляющих слагаемые синтетического искусства балета, в первую очередь, в области хореографии.

Во-вторых, если считать правомерным термин «музыковед-балетовед», то тогда будут правомерны и такие термины, как «музыковед-оперовед», «музыковед-симфониовед», «музыковед-романсовед» и т. д. Но это является явной бессмыслицей, так как консерватории должны готовить прежде всего музыковедов широкого профиля, хорошо знающих всю музыку, что не исключает последующего специального научного исследования тем или иным музыковедом каких-либо отдельных родов и жанров музыкального искусства.

В-третьих, если правомерен термин «музыковед-балетовед», то правомерен и термин «театровед-балетовед» (так тогда должны называться выпускники театральных вузов, работающие в области балета). Конечно, в деятельности балетоведов могут быть акценты в ту или другую сторону, но разделение их на музыковедов и театроведов представляется совершенно неправомерным. В какой-то степени балетовед может быть и музыковедом, и театроведом, но прежде всего он — балетовед.

Наконец, в-четвертых, — и это самое главное — балетоведение не приложимо к какой-то другой специальности, а самостоятельная наука, которая существует во взаимосвязи, но все-таки наряду с музыковедением и театроведением и не может быть растворима в них. Как балет — самостоятельный вид искусства, а не разновидность музыки или театра, так и балетоведение — самостоятельная наука, требующая уважительного отношения к себе и не могущая быть придатком к музыковедению или театроведению.

Вот почему термин «музыковед-балетовед» в сущности неправомерен. Другое дело, что один и тот же человек может быть одновременно и музыковедом, и балетоведом, то есть одновременно профессионально владеть двумя специальностями. Такое совмещение профессий и одновременная деятельность в двух областях иногда встречается. Но это уже совершенно другой вопрос.

Однако суть дела, разумеется, не в термине, а в том, чтобы готовить балетоведов как подлинных профессионалов своего дела, хорошо знающих музыку и смежные дисциплины, способных в дальнейшем работать как компетентные редакторы или руководители тех или иных отраслей хореографического искусства, как исследователи и критики. Решению этой задачи и должно помочь балетоведческое отделение консерватории.

## Исполнители народного танца и балетмейстеры — ВНИМАНИЕ!

ЛЕТОМ 1990-ГО В САМАРЕ С БОЛЬШИМ УСПЕХОМ ПРОШЕЛ ПЕРВЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ СОЛЬНОГО НАРОДНОГО ТАНЦА И БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ-ПОСТАНОВЩИКОВ. НЫНЕ МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ, ВСЕРОССИЙСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО СОВМЕСТНО С РОССИЙСКОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ АССОЦИАЦИЕЙ И ВСЕРОССИЙСКИМ ДОМОМ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА, ОБЪЯВЛЯЮТ ВТОРОЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС.

ОН СТАВИТ СВОЕЙ ЦЕЛЬЮ УСИЛИТЬ ИНТЕРЕС ТВОРЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ К НАРОДНОМУ ТАНЦУ, СОДЕЙСТВОВАТЬ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА АРТИСТОВ — ИСПОЛНИТЕЛЕЙ СОЛЬНОГО НАРОДНОГО ТАНЦА, СПОСОБСТВОВАТЬ СОХРАНИЕНИЮ И РАЗВИТИЮ ТРАДИЦИЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАРОДНОГО ТАНЦА, ЕГО МАЛЫХ ФОРМ, ВЫЯВЛЕНИЮ ТАЛАНТЛИВЫХ УМЕЛЬЦЕВ. СРЕДИ ЗАДАЧ КОНКУРСА — И ПРИВЛЕЧЕНИЕ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ-ПОСТАНОВЩИКОВ К СОЧИНЕНИЮ СОЛЫННЫХ, ДУЭТНЫХ ТАНЦЕВ, А ТАКЖЕ КОМПОЗИЦИЙ ДЛЯ АНСАМБЛЕЙ ИЗ ТРЕХ-ПЯТИ ЧЕЛОВЕК.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ЖЮРИ КОНКУРСА — ТАТЬЯНА УСТИНОВА. СОСТЯЗАНИЕ ПРОВОДИТСЯ В ТРИ ТУРА. ПЕРВЫЙ-ОТБОРОЧНЫЙ — БУДЕТ ПРОХОДИТЬ В НОЯБРЕ 1992 ГОДА В РЕСПУБЛИКАХ, КРАЯХ, ОБЛАСТЯХ ПО МЕСТУ РАБОТЫ И УЧЕБЫ УЧАСТНИКОВ, ВТОРОЙ И ТРЕТИЙ — 22-27 МАРТА 1993 ГОДА В ГОРОДЕ САМАРЕ.

В КОНКУРСЕ МОГУТ ПРИНЯТЬ УЧАСТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ АРТИСТЫ И ОДАРЕННЫЕ ИСПОЛНИТЕЛИ ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ (ЖЕНЩИНЫ НЕ СТАРШЕ ТРИДЦАТИ ЛЕТ, МУЖЧИНЫ — НЕ СТАРШЕ ТРИДЦАТИ ПЯТИ ЛЕТ), СТУДЕНТЫ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ, УЧАЩИЕСЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ УЧИЛИЩ И КУЛЬТПРОСПЕКТУЧИЛИЩ (ОТ ШЕСТНАДЦАТИ ДО ДВАДЦАТИ ЛЕТ) И БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ-ПОСТАНОВЩИКОВ (ВОЗРАСТ НЕ ОГРАНИЧЕН).

В КОНКУРСЕ НЕ ИМЕЮТ ПРАВА ВЫСТУПАТЬ ИСПОЛНИТЕЛИ, ЗАВОЕВАВШИЕ ПЕРВЫЕ ПРЕМИИ НА ПРОШЛОМ ВСЕРОССИЙСКОМ КОНКУРСЕ 1990 ГОДА.

ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ПЕРВОГО ТУРА, РЕКОМЕНДАЦИЯМ И ЗАЯВКАМ МЕСТНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ НА ВТОРОЙ ТУР ПРЕДСТАВЛЯЮТСЯ ДВА ЗАКОНЧЕННЫХ КОНЦЕРТНЫХ НОМЕРА В ОДНОМ ИЗ ТРЕХ НАПРАВЛЕНИЙ: СОЛО, ДУЭТЫ И МАЛЫЕ АНСАМБЛИ (ТРИ-ПЯТЬ ЧЕЛОВЕК) ДЛИТЕЛЬНОСТЬЮ НЕ БОЛЕЕ ШЕСТИ МИНУТ КАЖДЫЙ (ОДИН ИЗ НОМЕРОВ ДОЛЖЕН БЫТЬ СОЗДАН НЕ РАНЕЕ 1990 ГОДА). ПРИНИМАЮТСЯ ТАКЖЕ ЗАЯВКИ И В ИНДИВИДУАЛЬНОМ ПОРЯДКЕ.

СРЕДИ НОМЕРОВ, ПРЕДСТАВЛЯЕМЫХ НА СОСТЯЗАНИЕ, МОГУТ БЫТЬ ОБРАЗЦЫ МЕСТНОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА, СЦЕНИЧЕСКИЕ ОБРАБОТКИ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТАНЦЕВ, АВТОРСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В СТИЛЕ И ДУХЕ ПОДЛИННО НАРОДНОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА. ИСПОЛНЕНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ НОМЕРОВ ДОЛЖНО ОТВЕЧАТЬ ВЫСОКИМ ТРЕБОВАНИЯМ ВСЕРОССИЙСКОГО ТВОРЧЕСКОГО СОРЕВНОВАНИЯ.

ТАНЦЫ МОГУТ СОПРОВОЖДАТЬСЯ ИГРОЙ НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ (СОЛО, ДУЭТ, АНСАМБЛЬ НЕ БОЛЕЕ ПЯТИ ЧЕЛОВЕК) ИЛИ ИСПОЛНЯТЬСЯ ПОД ФОНОГРАММУ.

ДЛЯ УЧАСТИЯ ВО ВТОРОМ ТУРЕ НЕОБХОДИМО ПРЕДСТАВИТЬ ДО 15 ДЕКАБРЯ 1992 ГОДА СЛЕДУЮЩИЕ ДОКУМЕНТЫ:

- 1) ЗАЯВКУ;
- 2) РЕКОМЕНДАЦИЮ СООТВЕТСТВУЮЩЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОТОКОЛ ЗАСЕДАНИЯ ЖЮРИ ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ПЕРВОГО ТУРА;
- 3) СВИДЕТЕЛЬСТВО О РОЖДЕНИИ (КОПИЮ);
- 4) ПОДРОБНУЮ ТВОРЧЕСКУЮ БИОГРАФИЮ (СОЛИСТА ИЛИ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ);
- 5) ТРИ ФОТОКАРТЧКИ РАЗМЕРОМ 13x18 СМ. (ДЛЯ АНСАМБЛЕЙ ОБЩАЯ, В ЧЕРНО-БЕЛОМ ИЛИ ЦВЕТНОМ ИЗОБРАЖЕНИИ);
- 6) КРАТКУЮ ХАРАКТЕРИСТИКУ КАЖДОГО КОНКУРСНОГО НОМЕРА;
- 7) ВСТУПИТЕЛЬНЫЙ ВЗНОС В РАЗМЕРЕ СТА ПЯТИДЕСЯТИ РУБЛЕЙ ЗА КАЖДОГО УЧАСТНИКА.

ДЛЯ ПОБЕДИТЕЛЕЙ СОРЕВНОВАНИЯ УСТАНОВЛЕНЫ ПРЕМИИ, СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРИЗЫ, ПОДАРКИ. ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ УЧРЕЖДЕНА ТРИ ПЕРВЫХ ПРЕМИИ ПО СЕМЬ ТЫСЯЧ РУБЛЕЙ КАЖДАЯ, ТРИ ВТОРЫХ ПО ПЯТЬ ТЫСЯЧ РУБЛЕЙ, ТРИ ТРЕТЬИХ — ПО ЧЕТЫРЕ ТЫСЯЧИ РУБЛЕЙ. СТОЛЬКО ЖЕ ПРЕМИЙ И В ТАКОМ ЖЕ ДЕНЕЖНОМ ИСЧИСЛЕНИИ ПРЕДУСМОТРЕНО И ДЛЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ-ПОСТАНОВЩИКОВ.

ИСПОЛНИТЕЛЯМ В ГРУППЕ ШЕСТНАДЦАТИ-ДВАДЦАТИ ЛЕТ ВСЕРОССИЙСКИМ МУЗЫКАЛЬНЫМ ОБЩЕСТВОМ УЧРЕЖДАЕТСЯ ШЕСТЬ СТИПЕНДИЙ ПО 250 РУБЛЕЙ КАЖДАЯ НА 1993-1994 УЧЕБНЫЙ ГОД И ЗВАНИЕ ЛАУРЕАТА.

ЛАУРЕАТЫ И ДИПЛОМАНТЫ ДОЛЖНЫ БЕЗВОЗМЕЗДНО ВЫСТУПИТЬ В ТРЕХ КОНЦЕРТАХ В ЧЕСТИ ОКОНЧАНИЯ КОНКУРСА.

ВСЕ СПРАВКИ И РАЗЪЯСНЕНИЯ МОЖНО ПОЛУЧИТЬ В МИНИСТЕРСТВЕ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ПО АДРЕСУ: 103693, МОСКВА, КИТАЙСКИЙ ПРОЕЗД, ДОМ 7, ГУМУ, ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС ИЛИ ПО ТЕЛЕФОНУ: 220-47-84.

Андрей КЛИМОВ,  
председатель Оргкомитета конкурса

В истории отечественного балета еще немало белых пятен. Огромный неисследованный материал представляют в этом отношении наши двадцатые годы, а в них — студийное движение в искусстве танца, которое дало хореографии немало открытий и которое, как известно, оказалось искусственно прерванным, не успев развиться, достичь зрелости. То, что было открыто, намечено тогда, зачастую уходило в никуда, разнесенное русской эмиграцией по всему свету, присваивалось, оставаясь безымянным. А присваивать было что. И было что развивать. Главное, студийное движение двадцатых годов в нашей стране видимыми и невидимыми узлами было связано со всем контекстом мировой культуры. То, что в России жили идеи Айседоры Дункан, Дельсарты, Далькроза, то, что их здесь изучали, анализировали, искали пути преломления на национальной почве — наглядный тому пример.

Несколько лет назад в Москве, в Институте искусствознания, под руководством Наталии Черновой начал готовиться сборник, посвященный русскому танцевальному авангарду двадцатых годов. Почти все исследования авторам практически приходилось начинать с нуля — ни у нас, ни в европейском балетоведении работ на данные темы не существует, хотя к самой теме интерес непрерывно растет. Став «первопроходцами», авторы сборника первыми использовали архивные материалы, впервые собрали прессу о своих героях и студиях. Здесь рассказ В. Тейдера о годах пребывания в Москве Айседоры Дункан и работе ее студии, его же статья о студии Гептахор, сейчас почти никому неизвестной, но в наши дни нашедшей последователей. Тут же работы Е. Суриц о пластических студиях двадцатых годов и «Острове танца», Н. Черновой — о «Камерном балете» К. Голейзовского, Н. Воскресенской о Льве Лукине, Е. Беловой о студии «Драмбалет», А. Чепалова о Н. Форрегере, взятая из архива Ю. Сланковского работа о «Молодом балете» Г. Балаанчивадзе, исследование В. Гринер и М. Трофиловой, посвященное ритмике Далькроза и свободному танцу в России. К теме «авангард» примыкают статьи, рассказывающие и об иных более традиционных и одновременно выбивающихся из официального статуса опытах — «Школе русского балета», организованной в эти годы А. Вольнским (автор Е. Губайдуллина), студии М. Мордкина (автор Э. Рогова). Сборник готов и ждет своих издателей. Он создан без расчета на коммерческий успех, хотя не может быть сомнения в том, что такая книга не может не заинтересовать профессионалов, работающих в области хореографии, и людей, кому вообще дороги и интересны процессы, происходящие в нашей мировой культуре.

Редакция журнала «Балет» предполагает ознакомиться с материалами сборника своих читателей — истинных друзей искусства танца и предлагает им познакомиться со статьей Н. Воскресенской об одной из самых интересных и утонченных фигур «далеких двадцатых» — Льве Лукине (статья публикуется с небольшими сокращениями).



Лев Иванович ЛУКИН (Сакс).

Самым надежным и постоянным соавтором хореографа Льва Лукина, начавшего новаторские поиски в двадцатые годы, всегда оставалась классическая музыка. Многие его танцевальные композиции были навеяны произведениями Шопена, Листа, Скрябина, Прокофьева. Но музыка бесценна, а галерея своеобразных балетов и миниатюр Лукина безвозвратно утеряна...

Лев Иванович Лукин (Сакс) родился в 1892 году в Москве, в обеспеченной дворянской семье адвоката, и к музыке был приобщен с ранних лет. Первые попытки освоить балетную грамоту относятся к годам гимназической учебы (1903-1905). Музыкальное образование он получил до революции в

школе имени Гнесиных и подавал большие надежды как будущий пианист. Затем последовали два года занятий в Московской консерватории по классу фортепиано, сформировавшие музыкальные пристрастия будущего хореографа. Сохранилась рецензия на выступление пианиста Льва Сакса. В ней отмечалось хорошее владение техникой игры, красиво и законченно звучащий инструмент в *Fantaisie impromptu* Шопена. В прелюдии Скрябина рецензентом выделялись оригинальная фразировка, полный и красивый тон, полифоничность и динамические эффекты. Казалось, Сакс недалек от артистической карьеры.

Но травма руки вынудила расстаться с исполнительской деятельностью. Тогда Лев Иванович пришел в студию Э. Элирова и встал к балетному станку. Хореограф Г. Шаховская вспоминает, что учеба у Элирова была организована неплохо. На занятиях делали станок, затем экзерсис на середине зала — начальные профессиональные навыки в студии можно было получить.<sup>1</sup>

От Элирова Лукин ушел в студию классического танца, которой руководила А. Шаломытова, в прошлом артистка балета Большого театра. Кроме классики, здесь занимались актерским мастерством у известного артиста театра А. Таирова — Н. Церетели, уделялось также внимание пантомиме.

В этой студии состоялся балетмейстерский дебют Лукина. Вместе с А. Шаломытовой он поставил балет «Арлекинада» на музыку Р. Дриго. Известный сюжет и традиционная музыка, предложенные, видимо, Шаломытовой, отвечали направлению коллектива и заложили основы профессионализма начинающего хореографа.

Хотя в течение 1918 года Лукину изредка приходилось выходить на сцену, о карьере танцовщика он не помышлял. Будущий новатор «ломал» свое непригодное для балета тело, чтобы, едва постигнув академические основы танца, сразу же начать их свержение, донести до зрителей свои представления о музыке и танце в новых скульптурно-графических композициях.

В 1920 году вокруг Л. Лукина объединилась группа талантливого молодежи. Коллектив назвали Студией Свободного Балета. В том же году родилась первая самостоятельная программа на музыку фортепианных циклов С. Прокофьева. Один из них — «Сарказмы», другой — «Мимолетности». Новаторская, тогда мало понятная музыка Прокофьева, с огромным трудом осваивалась

Наталия ВОСКРЕСЕНСКАЯ

# ЭКСПЕРИМЕНТЫ ЛЬВА ЛУКИНА

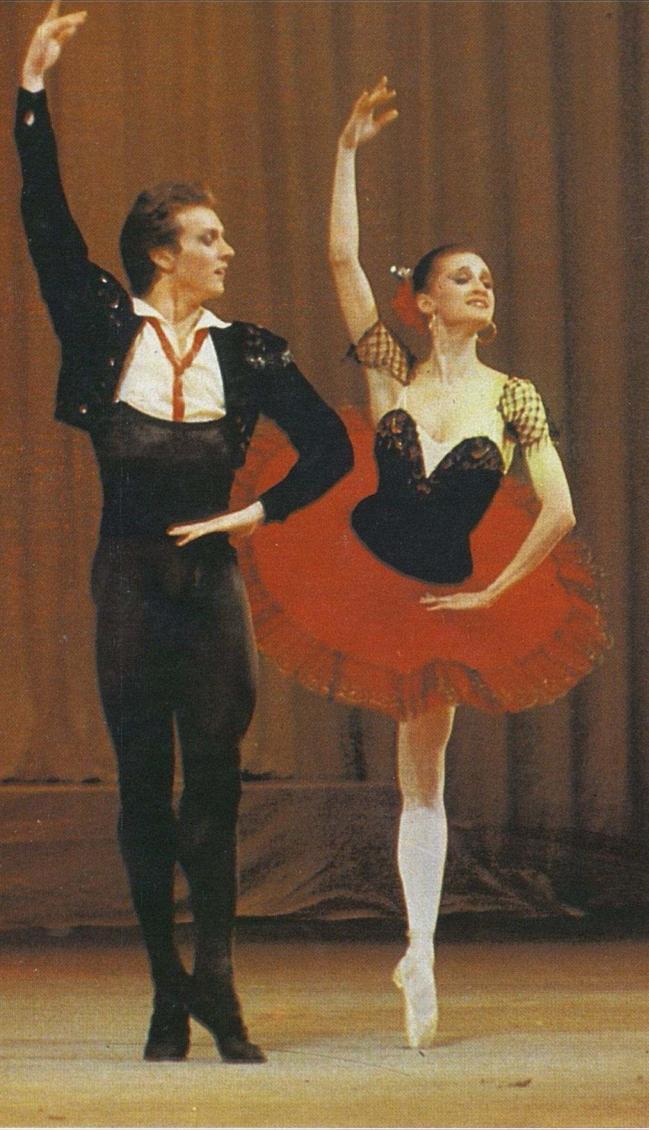


Г. СТЕПАНЕНКО (Медора) в  
спектакле Большого театра «Корсар».  
Фото Д. Куликова

*Новые спектакли*

---

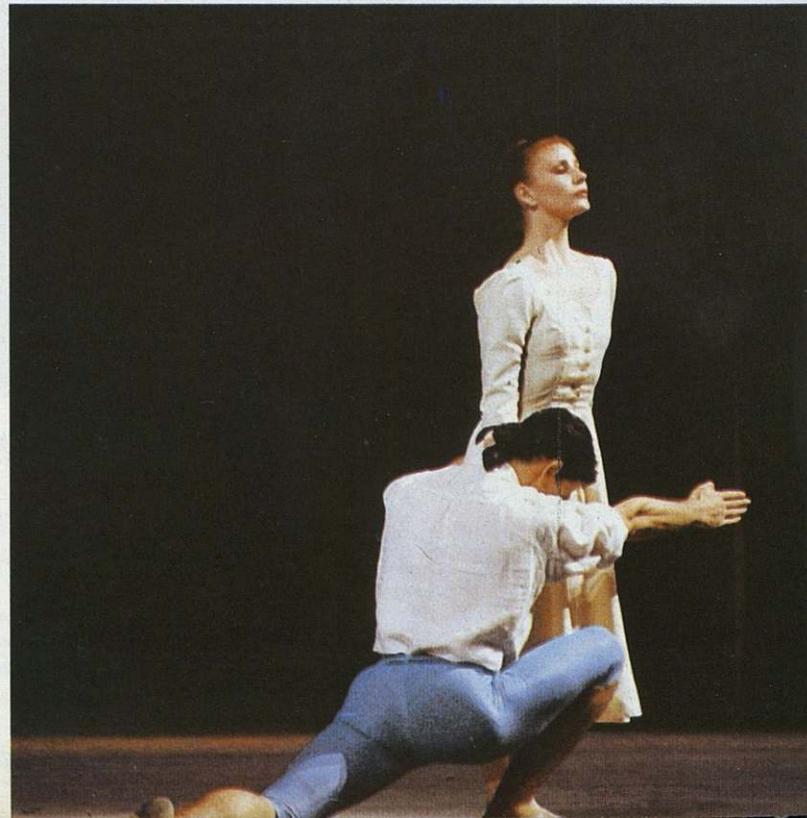
Галина СТЕПАНЕНКО и Юрий КЛЕВЦОВ в Гран па из балета «Дон Кихот».



Сцена из балета «Баядерка». В роли Никии — Надежда ГРАЧЕВА, Солора — Александр ВЕТРОВ.

Гедиминас ТАРАНДА исполняет испанский танец из балета «Раймонда».

С фрагментом из балета Дж. Ноймайера «Окно в мир Моцарта» познакомили зрителей солисты Гамбургского балета Стефани Аридт и Жан Лабан.





Инна ПЕТРОВА и Юрий ВАСЮЧЕНКО танцуют па де де из балета «Жизель».

## МЕЖДУНАРОДНЫЙ ДЕНЬ ТАНЦА

Во многих странах мира стало традицией отмечать день рождения великого реформатора балетного искусства Жана Жоржа Новерра как Международный день танца. Регулярно отмечает праздник, объявленный ЮНЕСКО, и Большой театр. Яркие концерты или интересные спектакли, показываемые в этот день на сцене, всегда привлекают внимание зрителей. Но нынешний День танца в Москве выглядел по-особенному торжественно и волнующе: ожидалось, что перед началом праздничного концерта собравшиеся в Большом театре узнают имена первых обладателей приза «Benois de la danse» («Балетный Бенуа»). Он учрежден Международной ассоциацией деятелей хореографии и будет присуждаться за самые выдающиеся достижения в области хореографии за минувший год. Автор приза — французский скульптор Игорь Устинов, который принадлежит к молодому поколению знаменитого рода Бенуа.

В этом году авторитетное международное жюри в составе Юрия Григоровича (председатель), Галины Улановой, Иветт Шовире, Кирстен Ралов, Карлы Фраччи, Рудольфа Нуреева, Джона Ноймайера признала достойными почетной награды солистку балета Большого театра Надежду Грачеву, солиста балета Датской Королевской оперы Александра Колпина, аргентинского танцовщика Хулио Бокка, а также художественного руководителя балетной труппы Гамбургской оперы Джона Ноймайера. После вручения призов состоялся большой концерт, фоторепортаж о котором редакция предлагает вниманию читателей.

Фоторепортаж М. Логвинова

Сцена из спектакля «Консерватория».



Конкурсы: международные, межгосударственные, республиканские



Победители Первого независимого международного конкурса артистов балета имени С. П. Дягилева. **Т. БОРОВИК** (партнерша) и **А. РАТМАНСКИЙ**, удостоенный премии имени Вацлава Нижинского (Украина).



Обладательница премии имени Анны Павловой **Ирина ДВОРОВЕНКО** и **Алексей КОЗЛОВ** (Украина).

Фото Д. Куликова

балетным театром. Воплощением фортепианных пьес студия заявила о направлении своих поисков, о творческих устремлениях своего лидера.

Показанное хореографом не укладывалось в привычные представления о танце. Об этом свидетельствуют воспоминания танцовщика А. Румнева:

«Осенью 1920 года общее внимание привлекло имя Л. И. Лукина. Впервые я увидел его постановку на каком-то сборном вечере танца. Известные мне исполнители Зинаида Тарховская и Леонид Оболенский исполняли один из «Сарказмов» Прокофьева. В нем акробатика, классика и пластика были представлены в сочетаниях, поразивших меня смелостью, оригинальностью и четкостью формы. Танец произвел фурор».<sup>2</sup>

Леонид Леонидович Оболенский работал в студии Лукина непродолжительное время. Он и Зинаида Тарховская, «тонкие, но виду хрупкие, но сильные», занимавшиеся тогда у Шаломытовой классическим танцем, были исполнителями пятого прокофьевского «Сарказма».

«Встречи и репетиции со Львом Ивацовичем, — вспоминает Оболенский, — были необычны. Он играл на фортепиано вещи, которые собирался ставить. Играл, словно всякий раз открывая для себя музыкальную тему и ее развитие. Останавливался, думал, повторял фразу. Слово взглядывался в музыкальное движение и синтетически видел в нем жест, а расширенно — пластику движения и тело в его первозаданном виде...

Итак, поговорим о «растопленном жесте», вызванном музыкой пятого «Сарказма» Прокофьева. В нем Лукин увидел даже не саркастическую усмешку, а гомерический хохот!

Представьте себе: движение — широкое жетé вперед и приход на вторую позицию, очень широкую, лишь бы не упасть! Руки воздеты вверх, их потрясает смех. Корпус изгибается назад и снова собирается — повтор того же жетé. Так несколько раз. Затем идем навстречу друг другу, потом разбегаемся и снова, но уже маленькими жетé, с трясущимися от смеха плечами, выходям с обеих сторон и встречаемся на авансцене. Падение вперед, поворот на спину (ну прямо брейк) я, лежа на спине, управяюсь друг в друга ногами, получаем какую-то смеющуюся геометрию».

«Решал Лукин, — продолжает Оболенский, — и более сложные музыкальные предложения. К примеру, сочинение 10 до минор № 12 («Революционный этюд») Шопена. Здесь нужна была иная физическая культура исполнителя, и Лукин поручает исполнение номера Татьяне Тар, опытной «босоногой пластике» дункавского направления и стиля. Это был монолог рук, разбегов, пауз и живописных поз. Татьяна невысока ростом, корпулентна и мягка. Ее жесты — моление и убеждение, отчаяние и гнев!»

Для традиционно воспитанных зрителей и критики и, конечно, для профессионалов все это казалось необычным, могло шокировать. Через несколько лет В. Ивинг, вспоминая «Сарказмы», писал о человеческих телах, превращенных в «жуткие неправдоподобные видения гофмановской чертовщины... Почти все движения Лукина — это обычные па де бурре, арабески, аттитюды, жете, кабриолы, только все это продлевается на согнутых коленях, босиком и обнаженными лодыжками, все это приправлено всплесками рук, лежащем на полу, а для финала подпрыгивает вверх одной или двумя ногами. Лишь кое-где мелькает любопытный излом, смело опрокинутое тело, проблеск первобытного вакханического иступления, радостный прыжок дикаря — но отсюда еще далеко до революции в хореографии».<sup>3</sup>

Период активной работы студии, переименованной позднее в Московский Свободный Балет, приходится на 1920—1924 годы. Аналитического разбора постановок Лукина очевидцы нам не оставили. Но пресса не скупилась на отклики, и почти после каждого выступления коллектива в газетах и журналах появлялась или информация, или критическая статья. Вокруг Лукина бушевало море взаимноисключающих оценок. К сожалению, смысл многих рецензий сводился примерно к одному: «Порнографию надо прекратить!»

А публика на выступления Московского Свободного Балета ходила. Зрителей привлекала не только полускандалная слава коллектива, но и музыкальная культура

хореографа, его содружество с талантливыми художниками Б. Эрдманом, С. Юткевичем, П. Галаджевым, стремление студийцев выжить в единстве музыки и танца, нераскрытые ранее возможности человеческого тела.

«Группа, работавшая с Лукиным, — по воспоминаниям А. Румнева, — была небольшой, человек 7—8. Среди них было несколько замечательных артисток — Зинаида Тарховская, Вера Друцкая, Софья Островская. Они имели недурную классическую подготовку и тренировались у такого солидного педагога, как М. Горщенкова, в прошлом primaдонны Петербургского балета. Умение танцевать они сочетали с акробатической техникой. Их движениями была свойственна пластическая свобода и эмоциональность. Но главное было не в этом. Каждая из них и по внешнему облику, и по актерским данным была яркой, неповторимой индивидуальностью. Рисунком танца, отличающийся у Лукина остротой и неожиданностью ракурсов, приобретал особую законченность у Зинаиды Тарховской благодаря изумительным пропорциям тела и красоте линий. Движения веры Друцкой отличались мягкостью и лиризмом, притом она была превосходной характерной актрисой, и это качество ее дарования проявилось особенно ярко позже, в ее сольных вечерах. Пластической природе Софьи Островской была свойственна огромная эмоциональная наполненность, в равной мере проявлявшаяся как в эксцентрике, так и в драматическом плане, достигавшем высоко патетического звучания.

Оформление танцев принадлежало Борису Эрдману, художнику большой культуры и отличной выдумки, умевшему подчеркнуть почти полным отсутствием костюма пластическую и акробатическую специфику лужкинских танцев. Парчевые плавки с абстрактным бархатным орнаментом, в которые он одел танцовщиц, вполне соответствовали замыслу балетмейстера, для танцев которого фактура обнаженного тела была наиболее подходящей. Некоторые программы Лукина оформлялись художником Сергеем Юткевичем, расписывавшим тела танцовщиц геометрическими фигурами самых разнообразных оттенков от черного до зеленого».<sup>4</sup>

В 1921 году в Большом зале Московской консерватории впервые были исполнены хореографические миниатюры на музыку Скрибина — «Трагическая поэма», «Четыре этюда», «Сатаническая поэма» и «Четыре мазурки». Критика не только назвала Лукина одним из самых «левых» балетмейстеров московского балета, но и признала его постановщиком, работающим с новой музыкой, богатой сложными ритмическими и гармоническими построениями. Как создатель новых пластических форм, Лукин, несомненно, вызвал большой интерес. Показанные в новой программе миниатюры называли талантливыми и даже блестящими по исполнению. Возражение вызвала, пожалуй, интерпретация музыки Скрибина — чисто индивидуальный метод, приемлющий лишь физически-материальную, ритмическую основу мелодии и остающийся в стороне ее содержание и настроение. Среди исполнителей отмечались З. Тарховская, В. Друцкая, А. Румнев, Л. Оболенский. Их мастерство искупало порой «эстетическую бесформенность замысла балетмейстера».

А. Румнев был занят у Лукина почти во всех его программах, но больше других постановок ему запомнилась «Сатаническая поэма», где он танцевал с З. Тарховской и Л. Оболенским, и «Этюд дис-моль», который он исполнял один.

«Сатаническая поэма» была чередованием головокружительных мизансцен и поддержек. Изобразительное решение ее было навеяно живописью М. Грюневальда, великого немецкого художника, чья экзотическая импульсивность через сорок лет во многом определила становление послевоенного экспрессионизма. Патетической динамикой, предчувствием катастрофы были насыщены прыжки и позы скрибинского «Этюда дис-моль». Но завершался мостом, который в финале подламывался и оставлял танцовщика опрокинутым на пол, как бы поверженным в прах какой-то неодолимой, губительной силой».<sup>5</sup>

«В нескольких концертах «Этюд дис-моль» исполнил профессор Московской Консерватории К. Н. Игумнов. Предвари-

тельно просмотрев танец, он сказал, что «можно и так танцевать Скрибина, что это очень интересно и что он согласен играть». С его стороны это было смелым решением: оно требовало широты взглядов на искусство и пренебрежения к общественному мнению. Для концерта он оделся во фрак и выходил вместе с Румневым на поклонны, не смущаясь соседством с танцовщиком, на котором были одни плавки. Игумнов не только согласился сам играть на вечерах Лукина, но и склонил к этому А. Б. Гольденвейзера...»<sup>6</sup>

Критик Е. Пузыревская к танцам Лукина на музыку Скрибина отнеслась неодобрительно:

«Скрибин слишком многогранен и целен. Пафос его творчества, устремленного в глубины и могучего в своем полете, неудовим и несом, и только исключительный и зрелый талант сможет воплотить его в мимике и телодвижениях.

Попытка Лукина в этой области была покушением, с негодными средствами, на Скрибина. Большинство учеников Лукина, пожалуй, и с хорошей пластикой, но только не проникли в тайники скрибинского духа творчества, но даже не овладели ритмикой и динамикой его музыкальных пьес.

Танец не только не воплотил музыку Скрибина, превосходно, кстати сказать, переданную профессором Дроздовым, но иногда просто грубо срывался и нарушал цельность игры и восприятия ее.

Разве можно, например, нежную и прозрачную поэму оп. 64 № 2, передать дикими иступленными прыжками? Или «Трагическая поэма»? Вместо воздушности и сосредоточенности получился насыщенный сладострастный танец сатиров...

Все первое отделение — сплошная истерико-непривлекательная гримаса...

Второе отделение было удачей: ученики Дубовская и Румнев чувствуют цутром Скрибина. Они определенно талантливы, музыкальны и движениями ярко передают капризные настроения и затейливый узор ритмики Скрибина.

Последний танец Румнева — мазурка — дал столько ласки, изящества и искренности, и так гармонизировал с музыкой, что искупил все истерические кощавости тела, которые Лукин хочет выдать нам за творчество Скрибина».<sup>7</sup>

После первых концертов на страницах газет и журналов начала двадцатых годов все чаще рядом с именем Лукина стало появляться имя Касьяна Голейзовского. И не случайно. Оба хореографа часто обращались к музыке одних и тех же композиторов, открывали новые выразительные возможности человеческого тела. Но у Лукина не было академической основы, которой блестяще владел бывший выпускник Петербургской балетной школы Голейзовский. Сам принцип спора с академизмом у каждого из них был разный. Голейзовский знал, что он разрушает, создавая свое, новое. Лукин шел по своему пути скорее интуитивно, беря в союзники профессиональное знание не танца, а музыки. И оба новатора, каждый по своему, продолжали и развивали тот принцип взаимоотношений с музыкальным материалом, который провозгласил А. Дункан. Главное — не структура партитуры, не ее схема, а желание выразить в танце субъективные и эмоциональные чувства и настроения, родившиеся под воздействием музыки. Здесь тягаст истоки экспрессионизма Л. Лукина. Но от проблемы взаимоотношений с классикой не мог уйти ни один из них.

«Ни Голейзовский, ни Лукин с классическим балетом не порывали, — пишет А. Абрамов, ставивший под псевдонимом Трутв, в статье «Нравному эксцентрику». — Они порывают с тем штампом, который канонизировался в академическом балете под именем «традиции». Но и Лукин и Голейзовский оба хорошо знают, что доктрины классического танца всегда будут школой, исходным пунктом для новой хореографии...»

Лукин идет от музыки и от ритмики, в главное от своей сложной, изощренной индивидуальной психики... Музыка для Лукина только физически-музыкальный материал, только какая-то сложная ритмическая канва, на которой он создает свои хореографические симфонии...»<sup>8</sup>

Дискуссии вокруг постановок Лукина и

Голейзовского разгорались. И сравнивая стиль разных, но в чем-то близких хореографов, яснее становился творческий почерк каждого из них:

«Голейзовский строит движение по кругу и спирали. У него жесты мягки и закруглены. Часто волнообразны.

Лукин знает только острые углы и прямолинейные движения.

Голейзовский динамичен. Его танец льется непрерывным движением. Позы «неустойчивы» и тянут к дальнейшему развитию жеста. Остановка воспринимается как досадная запятая, на которую натывается движение.

Лукин статичен. Его группировки устойчивы и закончены. Движение воспринимается — как переход от одной статуарности к другой.

Голейзовский живописней... Он впечатляет не только линиями, но и красочным пятном.

Лукин — график. Он отверг цвет в костюме и впечатляет только игрой линии тела.

Эти два новатора взаимно дополняют один другого. Их скрытое соревнование дает более четкое и полное выражение тому направлению, к которому они оба принадлежат.

Но... они не только играют чистыми формами движения в эксцентрических конструкциях. В свои танцы они вносят и смысловые задания. Вносят «содержание», если не логическое, то, по крайней мере, эмоциональное.

И на этом рифе содержания терпит крушение все их направление. Здесь обнаруживается упадочность их творческих замыслов. Их «содержание» — или безудержная эротика, или клиническая наркотика...

Все это — может быть, хорошо для сбыта на рынке мещанства. Но это претит подлинной новой, здоровой культуре...»<sup>9</sup>

Из рецензии критика Н. Львова можно почти наглядно представить себе особенности творческих почерков Лукина и Голейзовского. Но сформулировать, что же представляет из себя искусство каждого из них, рецензент, как видно, не в состоянии.

В 1922 году появилась книга «Современный танец» — работа одного из самых серьезных исследователей студийного танца в Советской России А. Сидорова. Немало места в ней автор уделяет Л. Лукину. Ученый первым определил искусство хореографа как «русский экспрессионизм»:

«Это нечто донельзя острое, четкое, графичное, статическое, поскольку неумовимый рисунок невероятной позы воспринимается как нечто замкнутое в пределах экстравагантной арабески. Лукин давал интерпретации Скрябина, которые были безукоризненно неожиданными. Общественная мораль видела в его безупречно профессиональных опытах только нездоровую эротику («судороги опиома» или того почище). Работа большого и серьезного экспериментатора — так нам рисуются постановки Лукина»<sup>10</sup> — таков итог Сидорова, сразу выведший оценки творчества Лукина из толков обывательщины в сферу искусства.

На многие нападки в свой адрес отвечал в прессе и сам Лукин. В 1922 году он опубликовал статью «О танце». Эпиграфом взял слова: «В начале бе тело». Автор предложил читателям включиться в размышления о неиспользованных выразительных возможностях человеческого тела. По его мнению, в танце надо добиваться максимального его раскрепощения. Но чтобы достичь этого, необходимо познать определенные законы движения человеческого тела в пространстве, его биомеханические и мышечные свойства, научиться ими свободно управлять, воздействовать на них, а не рассчитывать только на механическую память тела.

Лукин пытался теоретически осмыслить все компоненты танцевального искусства в их логической взаимосвязи. Он утверждал, что музыка, в высшем ее проявлении — это нечто, уходящее в бесконечность, и поэтому предлагал учиться у нее, осваивать ее законы и диалектически применять в искусстве. Проникновение музыки в танец — желанный результат намеченных и проводимых в студии экспериментов. В перспективе Лукин, как и большинство новаторов той эпохи, видел новые стороны «грядущего тан-

ца», призвал искать некую «новую гамму движений».

«Не легче ли понести тело на сцену нежели душу, — писал он. — И много ли души на сцене. Так понесем же тела свои — и в движениях тел создадим себе новую душу»<sup>11</sup> Он считал, что «современная эстетика стремится создать столько форм — сколько существует талантов. Каждое тело должно создать себе индивидуальные формы. Движения человека присущи ему и не отнимаются от него, его определяя. Поэтому, овладев элементарной (общетанцевальной) техникой — танцовщик должен уходить от нее к работе над жестом и движением ему присущим (индивидуальная техника). Все достижения в искусстве танца родились из обладания индивидуальной техникой.

Не заранее обдуманнный план эмоционального оправдания предопределяет движение, а возможность индивидуального тела породить новое движение...

«Темперированный строй» классического и

характерного танца не удовлетворяет требованиям грядущего танца. Не исходить ли нам в комбинациях из некоей новой гаммы движений. Ибо даже «хроматизм», легкие намеки которого я вижу только в некоторых комбинациях характерных танцев, не дает всех возможных интервалов движения...

Давайте любить движение танца больше за то, что оно может выразить — чем за то, что оно действительно выражает.

Я вижу в падении тела танцовщика на «source» (мост) — больше страдания, чем в замолкших руках Марии, больше безумия, чем в глазах Офелии, и больше сарказма, чем в улыбке Анатемы.

И в движениях тел создать себе новую душу — к этому направлены стремления хореографа.



Не в этом ли многогранность искусства...  
Не искренние, жизненные переживания дают танцовщику его выразительность. Выразительность танцовщика, доходящая до экстаза — является результатом напряженности самой формы танца.

Отсюда: необходимость соответствия форм и индивидуальных возможностей танцовщика.

Начало всякого творчества — это реализация музыкального пафоса в данном материале...

...Идеал танца: использовав музыку, уйти от нее.

Конкретно: нужно учиться у музыкальной полифонии, ритма и гармонии.

Потому-то не удовлетворяет старая балетная

музыка, и мы обращаемся к авторам, богатым ритмическими и гармоническими построениями.

Внесение принципов музыки в танец должно привести к разложению танца на первоначальные элементы движения.

Только тогда между идеей движения и им будет полное соответствие.

Всякую попытку нового в искусстве стремится подвести под понятие: красиво-некрасиво.

Не лучше ли обращать внимание на самый момент новизны, ибо он дает нам новое неизведанное ощущение, являющееся одним из существеннейших элементов эстетического факта.

Я хочу предпочесть самым «красивым» движениям танца все-таки те, которые я создаю, хотя бы они и казались безобразными...<sup>12</sup>

Статья «О танце» была попыткой хореографа сформулировать направление своих творческих поисков.

В 1922 году к постановкам на музыку Скрябина прибавились «Этюды к «Поэме Экстаза» и «Один-

надцать танцевальных номеров». Видимо, предчувствуя нападки оппонентов, Лукин заметил:

«В идеологическую основу работ Московский Свободный Балет ставит преодоление некоего эстетизма и стремится к примитивной форме, и в будущем «мораль наша — целомудрие». Эпоха материалистического ренессанса так или иначе должна отразиться в нашей работе. Эротикой («порнографией»), изыском и прочими болезнями декадэнса мы закономерно болеем, но стараемся за их счет совершенствовать технику и изощрять методы».<sup>13</sup>

Времена неуклонно менялись, эстетические упрёки могли превратиться в идеологические обвинения.

Критика не желала, да, наверное, и не могла увидеть и оценить лукинские искания в области обновления формы. Эротика, бывшая у Лукина не целью его творчества, а одним из этапов производимых в студии экспериментов, вновь и вновь выдвигалась в статьях оппонентов хореографа на первый план, заслоняя главное.

Совершенно очевидно, что эротическая природа танца, так взволновавшая критиков, не была открытием Лукина или Голейзовского. Видимо, двухсотлетнее засилие на академических сценах классического балета сказалось и на критической мысли. Попытки Лукина открыть индивидуальность, личность на сцене через индивидуальную технику и пластику тела, попросту говоря, шокировали. Особенно остро проступили эти противоречия во время гастроль Московского Свободного Балета в Ленинграде — оплоте академических традиций, городе, где строгость стили и формы танца, а также чистота исполнения всегда были непеременимыми критериями искусства.

«Московским новаторам танца определено не везет в Ленинграде, — писал А. Гвоздев. — В прошлом году Ленинград не принял Голейзовского, а на днях не принял Лукина... Их неуспех знаменует собой не провал отдельных постановщиков, а отрицание целого направления... Мы требуем от искусства технического мастерства, профессионального знания дела, требуем системы, а не случайных выдумок, что не мешает нам, впрочем, с сочувственным вниманием относиться к молодым росткам, возникающим в среде любителей. Но только за искусство мы их еще не считаем. Здесь, в отрицании дилетантизма и кроется другая, более глубокая причина неприемлемости для нас творчества московских «свободных» балетмейстеров».<sup>14</sup>

Несмотря на резкую критику, коллектив Московского Свободного Балета продолжал работать, хотя условия его существования были очень тяжелыми. В свое время студия организовывалась и «жила» на личные средства Лукина, вернее на те деньги, которые еще оставались в его семье. Большие трудности студийцы испытывали и с репетиционным помещением. Как правило, все деньги, вырученные от концертов, шли на его аренду, на содержание студии, на новые, зачастую незатейливые костюмы и на оформление спектаклей. К этому времени в коллективе насчитывалось 25 исполнителей и 40 студийцев-учеников.

В поисках дополнительных средств Московский Свободный Балет давал большие афишные концерты. Один из таких вечеров состоялся в Большом зале Консерватории в мае 1922 года. Вечер балета на музыку Скрябина в постановке Лукина шел в фортепианном сопровождении профессоров Московской консерватории К. Н. Игумнова и А. Б. Гольденвейзера. Планировалось весь сбор от концерта направить на укрепление школы Лукина. Но, видимо, эта материальная помощь была незначительной. Пессимизм хореографа понятен:

«Работа МСБ протекает в неблагоприятных материальных условиях... В студии регулярная учебная работа не налаживается ввиду тяжелых условий в смысле помещения. Говорить о будущем студии, пока не наладилась работа, преждевременно, а настоящее очень бедно».<sup>15</sup>

Самым плодотворным периодом в работе

Выступают артисты студии «Свободный балет».



Лукина был 1923 год. Хореограф подошел к созданию больших композиций. Особый интерес вызвали внешне красивая и композиционно цельная сюита «Сафо» на музыку Артура Лурье и «Древне-еврейские пляски», состоящие из 12 номеров. Обе постановки впервые были показаны в театре Корша. Роль Сафо поручили юной Наталье Глан, на роль Саломеи в еврейских танцах была приглашена известная танцовщица Мария Д'Арто.

Приступая к работе над древне-еврейскими плясками, Лукин провел большую исследовательскую работу — изучал рисунки, обычаи, фольклор древнего народа, пытался воссоздать целый ряд движений, сильно отличающихся от более поздних стилизаций. Критики по-разному встретили постановку. То обвиняли хореографа в бытовых зарисовках, то тут же отмечали интересный рисунок танцев, характерную для Лукина увлеченность лирической стороной программы. Постановщика упрекали в женственности позировок, в том, что страдала мужская, героическая линия балета. В. Ивинг в статье «Раскаившийся грешник» написал о премьерке мягче, чем обычно:

«Сафо» — это торжество воз, но уже не скульптурных, а графических, планирующих по плоскости...

Собственно говоря, это не танцы. Темнота — в темноте строится группа — свет — группа является — опять темнота и новое построение. Ближе всего это подходит к так называемым «пластическим группам»... «Сафо» — сплошные постановки. Лукин всегда был большим мастером позы».<sup>16</sup>

Древне-еврейские пляски — это «двенадцать танцев (по афише). Двенадцать виде-

ний, двенадцать живых картин. Основных условий пляски — движения, стремительности, взлета, прыжка, — почти нет. Одна, другая чуть пробежит, чуть покружится, остальные там, на странной горбатой площадке с немногими ступенями. Застывают со вскинутыми вверх ногами, извиваясь, перегнувшись, вычерчивают телом светлый рисунок на тусклом фоне кулис. Узоры из тел, живая роспись, которая, вместо того, чтобы сгибать крутые бока архаической вазы, развертываются на сцене».<sup>17</sup> Все рецензенты указывали на прекрасные по цвету и рисунку костюмы художника П. Галаджева. Отмечали сильный и способный состав артистов труппы, их хорошую технику, тонко отработанные жесты, владение мимикой, ощущение позы, на редкость выразительные руки. Стало видно, как хорошо налажена у Лукина студийная учеба.

В начале 1924 года Л. Лукин создал еще несколько постановок: «Испанские танцы» — из 11 номеров на музыку разных авторов, «Двенадцать танцев на музыку Шопена» и «Вторую рапсодию» Листа. Критика отмечала дальнейший рост студии:

«В постановках Шопена Лукин идет к импрессионистскому балету. Это, скорее, импрессионизм западных новаторов танца, сделанный по типу

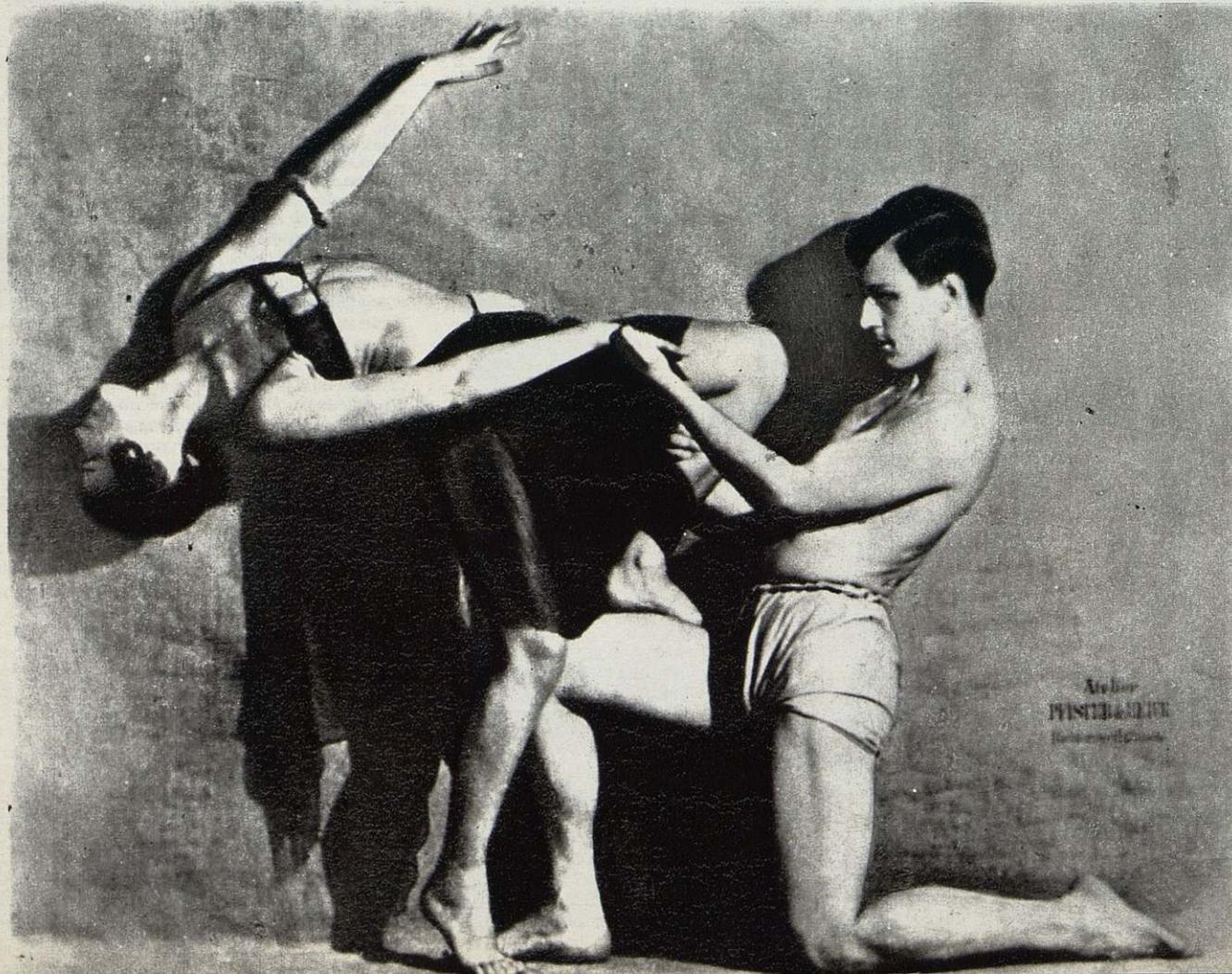
Выразительность пластики танцовщика, доходящая до экстаза, — результат напряженности самой формы танца — так считал Лев ЛУКИН.

излома и изыска старых работ. Можно возражать против такой интерпретации Шопена, но нельзя отрицать здесь движения вперед. Коллектив Московского Свободного Балета держит экзамен на театр. Его исполнители показывают законченную технику...»<sup>18</sup>

Весной 1924 года Московский Свободный Балет уехал в большое гастрольное турне по стране: в Киев, Винницу, Одессу, Харьков, Ростов-на-Дону, Баку и, наконец, Тифлис. Из этого турне Л. Лукин в Москву не возвратился. Он остался работать режиссером и хореографом в Бакинском Рабочем Театре.

Московский Свободный Балет распался. Дальнейшая судьба хореографа складывалась вдали от рецензионного шума. Он долго скитался по стране. Много работал в различных жанрах в провинции. Ставил танцевальные сцены в драматических спектаклях, оперетте, водевилях, занимался режиссурой, постановкой эстрадных композиций, оформлением театральных обозрений, работал в цирке, Ансамбле Тихоокеанского флота и, наконец, в художественной самостоятельности. В его домашнем архиве хранятся пожелтевшие рукописи неизданных теоретических трудов «О балете».

Человек театра, художник, преданный танцу, Лукин с хореографией не только не порывает, но, временно изменив «левому направлению», создает постановки многоактных оригинальных спектаклей на классической основе. В 1927 году он поставил в Тифлисе четырехактный спектакль «Кармен-сюита» на музыку Ж. Бизе по мотивам новеллы П. Мериме. Критики назвали спектакль яркой и колоритной балетной мимодрамой. Отмечали, что интерес зрителей рос



на этом спектакле вместе с развитием действия.

В 1930 году Лукин с большой группой режиссеров приехал во Фрунзе для подготовки декады Киргизского искусства. Здесь он был арестован. Лишь благодаря счастливой случайности, примерно через полгода, его освободили<sup>19</sup>.

Начиная с 1936 года, на протяжении восьми лет Лукин работал в Москве художественным руководителем студии имени А. Дункан. Здесь он поставил «Шестую симфонию» П. Чайковского (I и IV части), ряд номеров на музыку Шопена, Скрябина, Листа и других композиторов, «Шехерезаду» Н. Римского-Корсакова по специально написанному либретто для студии А. Дункан, «Карнавал» Шумана, «Песнь о Буревестнике» — хореографическую поэму с текстом на музыку Н. Речменского и т. д. Закрытие студии было еще одним ударом для хореографа.

После Великой Отечественной войны о «новом направлении» художник уже не помышлял. В Башкирии, в Уфе, в 1950 году Лукин поставил балет «Конек-Горбунок» на музыку Ц. Пуни и получил похвалы за владение секретами классического и характерного танца. Не в пример работам Студии Свободного Балета, эта премьера споров не вызвала. Пресса отмечала удачные работы актеров.

Последние годы Л. Лукин жил в Москве. Он получал, как и К. Голейзовский, небольшую пенсию и был вынужден работать в художественной самодеятельности в Подмоскowie.

## Мне посчастливилось...

Часто ли в нашей жизни встречаются люди, серьезно влияющие на нас? Наверное, нет. Но мне посчастливилось встретиться именно с таким человеком. Это Любовь Дмитриевна Ивлева, доцент кафедры хореографии Челябинского института искусства и культуры. Я никогда не училась у нее, хотя и закончила тот же институт, но с полным правом считаю ее своим учителем. Мне посчастливилось работать с ней в руководимом ей ансамбле «Ракурс» и наблюдать ее балетмейстерский труд.

Я вспоминаю, как Любовь Дмитриевна впервые пригласила меня провести репетицию начавшейся постановки спектакля «Дриада» по сказке Г. Х. Андерсена на музыку Ж. М. Жарра. Я не присутствовала при постановке и когда на репетиции увидела его первый эпизод «Трио», то не смогла репетировать, настолько меня захватило увиденное. Поразила не только хореография, бесспорно непривычная для тогдашнего выпускника института. Поразило единство мысли и пластического языка. Вернее, в тот момент я впервые ясно увидела, что хореография — это всего лишь средство для выражения мысли. В эпизоде участвовали: Дриада, по сказке душа дерева, и двое юношей, исполнявшие роль каштана, в котором она жила. «Трио» длилось семь минут и все это время развивалось в каком-то замкнутом пространстве. Исполнители не разбегались по сцене, они осваивали ее замкнутым треугольником. К тому же пластический язык всех героев звучал в унисон. Параллельные линии рук, корпуса, отсутствие горизонтальных движений в сочетании с замкнутым композиционным построением выстраивали необходимую для спектакля гармонию звучания, гармонию единства души и тела.

За это время, что я работала с Любовью Дмитриевной Ивлевой или просто была рядом, ею было поставлено примерно пятнадцать хореографических спектаклей и около десяти хореографических миниатюр. И нигде я не заметила повторов. Возможно, эта неповторимость достигается благодаря большой музыкальности балетмейстера. Меняется музыкальный материал, меняется и хореография. Музыкальное чутье помогает ей и в подборе музыки. Очень долго и кропотливо копясь в музыкальном материале, она не может остановиться, пока не найдет то, что полностью совпадает с ее внутренним состоянием. Как-то она меня спросила: «У тебя есть своя музыка?» Я недоуменно переспросила: «Что значит своя? Любимый композитор или любимое произведение?» Она же ответила: «Нет, своя, это не любимая, это та, от которой внутри все перестраивается». Как правило, Любовь Дмитриевна выбирает музыку не популярную, не «заезженную», не ту, которая у всех на слуху и легко узнается. Свой выбор она останавливает на музыке или давно забытой, или еще

мало кому известной. Такой выбор да еще не совсем традиционная хореография не могли обеспечить ей и ее коллективу широкой популярности. Однако за тринадцать лет существования ансамбля, а значит, и постоянной балетмейстерской деятельности Л. Ивлевой вокруг «Ракурса» сформировался узкий, но устойчивый круг читателей.

В разгар самодеятельного, смотрового угара предпочитались небольшие, но заметные миниатюры, ее же тянуло к крупной форме. Она ставила в «Ракурсе» спектакли, никак не вписывающиеся ни в одну смотровую систему. Анализируя сейчас особенности балетмейстерского почерка Любовью Дмитриевной, я прихожу к выводу, что это отнюдь не случайно. Более всего меня поражило ее умение выстраивать хореографическую драматургию. Для ее спектаклей не нужно писать программ, в них все ясно и так. Каждый образ имеет свою собственную хореографическую характеристику, а главное, свое развитие.

Меня всегда в творчестве Л. Ивлевой привлекало то, что при создании образа она никогда не допускает простого набора движений, удачно укладываемых в данном характере музыки. Хореография каждого героя всегда имеет свою четкую структуру. Если задан в начале какой-то пластический лейтмотив героя, то он будет непременно ощущаться на протяжении всего произведения, каким бы модификациям ни подвергался этот образ. Это было и в «Катарсисе», «Городском романсе», и в спектаклях «На площади», «В ритме века», «Русь» и других. Но единый стержень ощущается не только в хореографии, он ощущается и в драматургическом построении. Мне вспоминается спектакль «Я протестую». Он состоял из трех частей, каждая из которых была посвящена литературному произведению: «Горе от ума» А. Грибоедова, «Преступление и наказание» Ф. Достоевского, «Блестящий мир» А. Грина. Главные герои всех произведений каждый по-своему и в разной степени, но находились в конфликте с окружающим их обществом. Это был спектакль о людях, не нашедших себя в окружающем их мире. Такая ситуация и являлась драматургическим стержнем, обеспечивающим стройность спектакля.

Не испытывая особого стремления к созданию концертных миниатюр, хореограф все же создавала и их, таковы условия концертной деятельности коллектива. Но и здесь главным оставалась опять-таки мысль, что особенно ярко проявилось в одном из лучших произведений — миниатюре «Воспоминание» (на музыку И. Брамса). Четыре женщины в жизни одного мужчины, или четыре периода его жизни. Встреча с каждой неповторима, оттого неповторимы и воспоминания. После каждой встречи изменяется настроение героя. Его соло — размышления о жизни, о женщинах, им встреченных: ничто не проходит бесследно, любой, малейший изгиб судьбы обогащает нашу жизнь.

Такие же разнообразные воспоминания остались и у меня от совместной работы с интересным балетмейстером Любовью Дмитриевной Ивлевой. Творческих ей успехов.

Татьяна ВОЛЬФОВИЧ,  
кандидат  
искусствоведения

<sup>1</sup> Из беседы автора статьи с Г. А. Шаховской 17 июля 1988 г.

<sup>2</sup> А. Румнев. Из воспоминаний. Рукопись. ЦНБ СДТ РСФСР, с. 6.

<sup>3</sup> В. Ивинг. Вечер Лукина. «Театр и музыка», 1923, № 8, с. 717—718.

<sup>4</sup> А. Румнев. Из воспоминаний. Рукопись, с. 6—7.

<sup>5</sup> А. Румнев. Из воспоминаний, с. 10.

<sup>6</sup> А. Румнев. Из воспоминаний, с. 12.

<sup>7</sup> Е. Пузыревская. Хореографический вечер учеников Лукина. Материал предоставила автору вдова Л. И. Лукина — В. Г. Ринг.

<sup>8</sup> Трувит (А. И. Абрамов). Наивному эксцентрику. «Эрмитаж», 1922, № 10, с. 13.

<sup>9</sup> Н. Львов. Голейзовский и Лукин. «Эрмитаж», 1922, № 11, с. 6.

<sup>10</sup> А. Сидоров. Современный танец. М., 1922, с. 54.

<sup>11</sup> Л. Лукин. О танце. «Театральное обозрение», 1922, № 4, с. 4.

<sup>12</sup> Л. Лукин. О танце. «Театральное обозрение», 1922, № 4, с. 4.

<sup>13</sup> Л. Лукин. Московский Свободный Балет. «Зрелища», 1922, № 43, с. 11.

<sup>14</sup> А. Гвоздев. Свободный балет. «Жизнь искусства», 1924, № 17, с. 15.

<sup>15</sup> Л. Лукин. Московский Свободный Балет. «Зрелища», 1923, № 43, с. 11.

<sup>16</sup> В. Ивинг. Раскаявшийся грешник. «Театр и музыка», 1923, № 30, с. 996—997.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> В. М. Х. Балетные Олеографии. «Жизнь искусства», 1924, № 5, с. 20.

<sup>19</sup> Эти сведения сообщила автору вдова Л. И. Лукина В. Г. Ринг 28 августа 1988 г.

нуто в адресе не случайно. Дочь великого писателя устроила в своем загородном доме близ Нью-Йорка убежище для своих соотечественников, которые оказались одинокими на склоне лет. В этом пансионате многие годы жила и Ольга Александровна Спесивцева. В письмо была вложена любительская фотография. Обитатели пансионата запечатлены за празднично накрытым столом. Рядом с хозяйкой дома — Спесивцева. Несмотря на годы и тяжкие переживания, выпавшие на ее долю, лицо ее сохранило следы былой красоты, глаза излучают тепло и доброту.

Письмо, датированное 5 мая 1969 года, говорит о том, что замечательная балерина оставалась преданной высоким идеалам одухотворенного искусства, которому посвятила лучшие годы жизни. По своей эмоциональности и ритму фраз, как мне кажется, оно приближается к стихотворению в прозе, а по мыслям оно и тридцать лет спустя звучит абсолютно современно, словно рожденное размышлениями сегодняшнего дня.

5 мая 1969 г.

М. Гиль!

Получила посланную Вами книгу «Жизель» Ю. Слонимского.

Я слыхала о ней, но не имела.

Читая, я расплакалась и сама не знаю отчего?

Вдали, забытая, и вдруг я живая.

Волненья — суета прошли — прошли безмолвно для меня.

На небосклоне вечерняя заря и дым — дым от огня — суета.

Вы вспомните библию — Екклесиаста, нет, я не пессимистка.

Мне очень близки слова Л. Н. Толстого: «Искусство должно быть религиозно».

В книге Ю. Слонимского есть несколько мест, где он бессознательно касается, вспоминает слова А. Вольнского.

Старые балеты — исторические. Кто бы позволил переделывать А. Пушкина — Лермонтова?

Об этом можно больше сказать, остановимся.

Поэзия — балет

Коротко — ясно.

Глубоко Вам признательна за память.

Желаю Вам благополучия.

С уважением О. Спесивцева

Сейчас, когда Ольги Александровны не стало, мы словно слышим ее голос, а само письмо воспринимается как завещание.

Елена ГИЛЬ

## Судьба артистки

В центре группы мужчин в черных костюмах возникает ослепительно-красивая стройная женщина в ярко-красном платье, от которой веет холодом и невероятной уверенностью в своей неотразимости. Она не дает себе труда даже слегка пококотничать, как-то выразить свой интерес или внимание к окружающим. Нет! Она уверена в себе. в своей власти над ними.

## Голос Спесивцевой из далеких шестидесятых...

В № 3 журнала «Советский балет» за 1988 год опубликована статья Н. Воскресенской «Судьба балерины». Прочитала эту статью, рассказавшую о трагической жизни замечательной актрисы, и мне захотелось извлечь из архива моего отца письмо и поздравительную открытку, полученные им от Ольги Александровны Спесивцевой из Нью-Йорка в 1969 году.

К моему отцу, Владимиру Самойловичу Гилю, они попали не случайно. Журналист, с большим стажем газетной и преподавательской работы, он всю жизнь был связан с театром. Многолетней страстью его было коллекционирование различного рода балетных раритетов. В его собрании, насчитывавшем более двадцати тысяч единиц, имелись дагерротипы, фотографии, гравюры, рисунки, скульптуры, книги по истории балета. Коллекция помогала многим артистам при подготовке новых ролей, большое количество книг и статей о балете было проиллюстрировано фотографиями из этого собрания.

Отец не только интересовался историей балета, его современными исканиями, творческой жизнью его мастеров. Большая теплая дружба связывала его с Ф. Лопуховым, П. Гусевым, Г. Улановой, О. Иордан, Т. Вечесловой, М. Габовичем, А. Осипенко, И. Колпаковой и многими другими артистами балета. Свидетельства этих сердечных, доверительных отношений — реликвии нашей семьи: письма, книги, фотографии с дарственными надписями. Об отце в своей книге «Я — балерина» тепло писала Т. Вечеслова.

В. Гиль был знаком с Зинаидой Александровной Спесивцевой.

Так же, как ее младшая сестра Ольга, она окончила Петербургское хореографическое училище, танцевала на сцене Мариинского театра. Судьба сложилась таким образом, что отец помог определить больную, одинокую женщину в Дом ветеранов сцены. Зинаида Александровна написала сестре за океан о своем новом местопребывании и о том большом участии, которое отец принял в ее судьбе.

В канун нового, 1969 года на наш адрес неожиданно пришло поздравление. Моего отца это очень растрогало и он вместе с ответом послал О. Спесивцевой книгу Ю. Слонимского «Жизель».

Летом 1969 года вновь пришло письмо с обратным адресом: О. Spessiva Tolstoy Farm Velley Cottage N. Y. 10989.

Имя Александры Львовны Толстой упомя-

Такой я впервые увидела балерину Инну Лещинскую в «Болеро» Мориса Равеля в постановке В. Бурмейстера на сцене Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в далеком 1970 году. Меня поразила тогда не только красота и высокий профессионализм танцовщицы, но и необыкновенная интеллигентность и культура ее исполнения.

С тех пор я много видела спектаклей с ее участием. По-моему, она перетанцевала весь характерный репертуар в театре и всегда это была встреча с Прекрасным! В «Лебедином озере», в так называемом «черном» акте — этом шедевре В. Бурмейстера — она появлялась то гордой польской панной в мазурке, то эффектной красавицей — в венгерском, то олицетворением коварства — в испанском... Право же, неудивительно смятение принца, когда эта красивая, завораживающая испанка то вдруг предстает Одиллией, то куда-то манит, и какой холодной, злой и в то же время обольстительной силой веет от нее! И, как контраст, пряный экзотичный танец «Павлин» в балете С. Баласаняна «Шакунтала» (поставила этот номер балетмейстер из Индии Майя Рао). Испанские танцы в балете «Золушка» и в оперетте «Донья Жуанитта» (хореография А. Чичинадзе), поставленная им же мазурка в «Коппелии», сцена малаек в «Корсаре» (постановка Н. Гришиной) и многие другие. А как хороша была Инна Лещинская в цыганском танце в оперетте «Цыганский барон» (танец был сочинен Б. Борисовым). А тот, кто видел ее Мерседес в «Дон Кихоте» (постановка А. Чичинадзе), вряд ли забудет, как в таверну вхо-

дила королева (иначе и не скажешь), танец которой ослеплял и очаровывал не только Тореадора, но и всех посетителей кабачка!

Казалось, ничто не предвещало беды: красота, успех, любимая работа, но вот настал день 11 августа 1986 года. В Зеркальном театре сада «Эрмитаж» шел «Дон Кихот», в котором, как и раньше, блистала Мерседес — И. Лещинская. И немногие из зрителей знали, что это — последний спектакль балерины. Зал устроил ей овацию, было много цветов, а королева, выходя на поклонны с букетами цветов, плакала — она оказалась ненужной театру. А ведь при ее внешних данных, мастерстве, высочайшей культуре, наверное, Лещинская многое могла бы еще сделать. Но...

Сколько же надо сил, мужества, энергии, чтобы все начинать с нуля. Видимо, эта проблема встала не только перед И. Лещинской, но и перед очень многими артистками балета. Как складывается судьба многих и многих после рокового сорокалетнего рубежа?

В прошлом году мне посчастливилось (не боюсь этого слова, ибо это действительно так) — я попала в театр имени Ленинского комсомола на спектакль «Поминальная молитва» (в постановке М. Захарова). В программе прочла — балетмейстер-педагог Инна Лещинская.

Оказалось, что весной 1988 года балетмейстер С. Воскресенская, которая ставила

танцы и пластику в «Поминальной молитве», пригласила к сотрудничеству И. Лещинскую, которая тут же включилась в работу. После ее успешного завершения ей предложили остаться в труппе в должности педагога-хореографа и на ее плечи легла забота о пластическом состоянии почти всего репертуара труппы — «Тилия», «Звезды и смерти Хоакина Мурьетты», «Юноны» и «Авось», «Гамлета», уже упомянутой «Поминальной молитвы». Сейчас выпущены «Бременские музыканты», в разгаре работа над «Женитьбой Фигаро».

«Провожу в театре практически целые дни, — говорит Инна Владимировна. — Много работы по текущему репертуару (вводы, замены), гастрольные поездки, подготовка новых спектаклей. На домашние дела остается поздний вечер и часть ночи».

Разговаривая с этой изящной красивой женщиной, я испытывала чувство радости и гордости за нее: за то, что не упала духом, в тяжелую минуту нашла в себе силы начать, по сути дела, новую жизнь.

Творческих успехов Вам, Инна Владимировна!

Вера ЗВОНАРЕВА,  
научный сотрудник

## Вспоминаю как праздник

Было это давно, но так близко и памятно сердцу. Шла Великая Отечественная война, 1943 год. В мой родной город Сталино (ныне Донецк), освобожденный от фашистских захватчиков, возвратился из Киргизии Русский оперный театр. Город был сильно разрушен. Среди развалин, как склеп, стояло заминированное здание театра без кресел, занавеса, зияя черными дырами разбитых окон. Возвратясь из эвакуации, труппа начала работать над оперой «Князь Игорь» А. Бородина. На постановку «Половецкого стана» в спектакле, где я исполняла роль половецкой девушки, пригласили Касьяна Ярославича Голейзовского. Трудное было время, жила в холоде, на карточном пайке, нередко были и налеты вражеских самолетов.

Мое поколение, опаленное войной, познало цену мирного труда, и вся балетная труппа работала с огромной любовью. Касьян Ярославич увлекал своей страстной одержимостью, своими интереснейшими замыслами. Его репетиции были, я бы сказала, лекарством: они лечили нас от всех недугов. Он не только ставил хореографическое действие, но и многому учил нас, например, тому, как делать украшения для своих костюмов. Когда он показывал мастерам, как нужно правильно шить восточную обувь, головные уборы, мы, как замороженные, любовались его талантом, поражаясь тому, какие умелые и искусные были у него руки.

Мы стали его горячими единомышленниками, переживая вместе с ним счастливые незабываемые мгновения вдохновенного творчества. Касьян Ярославич работал вместе с нами кропотливо и терпеливо, без усталости и претензий. Его хореография, вобравшая в себя, наряду с лексикой классического танца, и элементы восточной пластики, раздвигала академические традиции. Разнообразные комбинации оказались абсолютно новыми для нас и воспринимались как переплетение танца с музыкой. Касьян Яро-

Инна ЛЕЩИНСКАЯ.





Касьян Ярославич ГОЛЕЙЗОВСКИЙ  
на репетиции.

Фото Л. Жданова

славич вдохновенно, десятки раз показывал каждое движение, требуя предельной музыкальности исполнения, а мы, физически ослабленные постоянным недоеданием артисты, старались из последних сил. Для меня его репетиции стали хорошей школой и одновременно — праздником сопричастности к творчеству замечательного художника и человека. Это ощущение в дальнейшем помогало мне — приобретенный в работе с Голейзовским опыт, знания я пронесла через всю свою многолетнюю творческую жизнь.

Жил он в театре, как многие артисты, поселившиеся в гримировочных комнатах, довольствовался нормой карточной системы военного времени. Репетиционная работа проходила в нетопленном балетном классе, в углу зала «почетное место» занимала печь — буржуйка, сделанная руками самих артистов. Топили ее хламом, собранном при уборке театра. При виде огня становилось как-то теплее. Позже, при воспоминаниях о военных годах, я поняла, что маленькая печурка не могла обогреть огромный зал, а согревал нас энтузиазм, с которым мы работали вместе с Касьяном Ярославичем над «Половецкими плясками».

Город быстро восстанавливался, появились первые отстроенные дома, больница, кинотеатр, и наш театр обретал привычный вид: появились кресла, вешалка, занавес, подаренный Большим театром. Очистили паркет, и он вновь засверкал во всей красе. Таким в 1944 году театр принимал первых своих зрителей, пришедших на спектакль «Князь Игорь». Зал заполнили люди в телогрейках, шапках-ушанках, шинелях. Опера «Князь Игорь», в том числе знаменитые танцы Голейзовского, отобразила духовное настроение людей. Всмотриваясь в их лица, вслушиваясь в их аплодисменты, мы чувствовали стремление своих сограждан к прекрасному. Верилось — происходящее на сцене вдохновляло и пробуждало лучшие чувства в душах наших зрителей, оно укрепляло их желание отдать все силы ради Победы над врагом. Чем дальше время отделяет меня от тех дней, тем все больше и глубже осознаю, какой драгоценнейший вклад внес Голейзовский в развитие хореографического искусства в Донбассе. Касьян Ярославич навсегда остался в моей памяти

идеалом русского интеллигентного человека, деликатного, тактичного, безгранично преданного своему делу. Это был великий талант! Великий художник! Прекрасный, справедливый человек! Таким он остался в моей памяти.

Елена ГОРЧАКОВА

## «...Маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля...»

«...Мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля», — эти слова пушкинского Сальери мне вспомнились, когда по телевидению показывался спектакль, снятый французской телекомпанией «Ля Сет». Речь идет о фильме-балете «Лебединое озеро» на музыку П. И. Чайковского в постановке шведского хореографа Матса Эка. Я почти ничего не знаю об этом балетмейстере, хотя мне года два назад рассказывали о том, что знакомы с видеокассетой, на которой запечатлен его же спектакль «Жизель». Описание этой постановки потрясло меня бесцеремонностью отношения к произведению классического наследия. Но сейчас, увидев его версию великого произведения Петра Ильича Чайковского, решила высказать свое мнение. Мы гордимся той реформой, которую произвел великий композитор в балетной музыке, подняв ее до уровня высокого симфонизма, утвердив в «Лебедином озере» принципы драматургической целостности сочинения, точности образных характеристик, тщательности в прорисовке психологических состояний героев... Нам же предлагают музыкальный коктейль, где все разрушено, перемешано. Великая партитура практически уничтожена. Но иначе и быть не могло, поскольку Матс Эк, уподобившись «маляру негодному», полностью разрушил гуманистический замысел сочинения, растоптал его нравственную идею. И чем дальше смотришь

балет, тем все острее поднимается в тебе чувство протеста: при чем здесь гениальная музыка Чайковского? Ее больно слушать, глядя на это хаотическое, уродливое зрелище. Страшные фигуры, кто в белых пачках, кто в купальниках, все лысые (это парики), непонятно, кто они — мужчины или женщины, судорожно и уродливо кривляясь, носятся по сцене. Одни безобразные, грубые, антиэстетичные позы сменяются другими.

Зачем все это делается? Что надо, например, фигуре в черном с каменным лицом, обшаюющейся с так называемыми «лебедями»? Или кого обозначает персонаж с семенящей походкой в шляпе, пальто и с зонтиком? Кто они? Откуда и зачем пришли? О чем данное произведение? Если это пародия, то давайте данное зрелище так и назовем и не будем обманывать многомиллионную аудиторию, выдавая такое представление за произведение искусства. Уже после того, как я посмотрела этот фильм, мне попался в руки журнал «Les soisons de la Danse», где опубликована статья, посвященная этой постановке. Там я прочла весьма мудрую мысль: «Классический танец легко пародировать, и шутовство не требует больших затрат». Тот, кто любит шутить, пусть шутит, тот, кто хочет пародировать, пусть пародирует. Но уважайте память великих художников и не глумитесь над тем, что ими создано — ведь пока что никто из «нынешних» не превзошел ни Чайковского, ни Петипа, ни Иванова. Рожденные ими шедевры нетленны и никакой моде не подвластны.

«Лебединое озеро» Чайковского — это гимн красоте, поэзии, добру, это символ русской души, русского балета и как же надо ненавидеть нашу национальную святыню или настолько не понимать ее истинной ценности, чтобы осмелиться поднять на него руку. Хотя ради справедливости можно сказать, что труппа хорошо тренирована физически, своим телом исполнители владеют мастерски, только, к сожалению, это умение направлено на достижение антиэстетических, антигуманистических целей.

Татьяна ШМЫРОВА,  
педагог Академии русского  
балета  
имени А. Я. Вагановой

Сцена из балета  
«Лебединое озеро».



**С**екрет долголетия спектакля — в его исполнителях. Это они «держат» произведение на сцене и, любя его сами, своим искусством привлекают к нему любовь и внимание зрителей. И, думается, слова Леонида Михайловича Лавровского, который, говоря о блестящей жизни «Жизели» на русской сцене, подчеркивал, что «этому немало способствовали исполнители главных ролей», можно с полным правом отнести к любому хореографическому полотну.

Балет «Баядерка», возрожденный Юрием Григоровичем на сцене Большого театра, идет на его сцене первый год. Но уже начальные «шаги» сочинения связаны с постоянным появлением на его афише новых актерских имен, что для такого «густо населенного» действующими лицами сценического произведения чрезвычайно важно: новый исполнитель любой, даже небольшой эпизодической, партии — всегда новые краски, новые штрихи, новые нюансы... И потому, думается, вполне понятен рискованный жест главного балетмейстера Большого театра Ю. Григоровича, пригласившего выступить в «Баядерке» солистов балетной труппы Парижской оперы Элизабет Платель и Никола Ле Риша.

Элизабет Платель московские зрители уже знали — они встречались с нею на столичной сцене в «Раймонде», аплодировали ей во время гастрольных спектаклей балетной труппы Парижской оперы, Никола Ле Риш, наоборот, смотрелся как загадка — участвуя в тех же гастрольях, он заметных партий не исполнял, правда, имел успех в двух концертах молодых артистов, которые французские гости дали «под занавес» своего пребывания в Москве. Вместе с тем, они оба — представители иной, чем наша, национальной художественной культуры, иной воспитавшей их национальной школы танца, носители отличных от наших исполнительских традиций. Как они войдут в спектакль, не разрушат ли его гармонию, его ансамблевую чистоту и стройность? Ведь «Баядерка», несмотря на весь свой индийский сюжет, — классический образец именно русского балетного театра, во всем своем блеске демонстрирующий великолепие нашего национального танцевального

академизма. Такой вопрос возник, хотя и было известно, что французские артисты тщательно готовились к выступлению, заранее получив видеозапись московской постановки. Напряженная работа продолжалась и по приезде в столицу — под руководством опытных педагогов театра

Риммы Карельской и Николая Фадеечева.

Наконец настал день дебюта парижского дуэта — Элизабет Платель в партии Никии и Никола Ле Риша в партии Солора. И он «отмел», как говорится, все сомнения — в танцах гостей

Галина ИНОЗЕМЦЕВА



мы не ощутили ни единой диссонансирующей ноты, которая бы могла хоть на йоту нарушить гармонию спектакля. Органичное чувство стиля, такт, тонкое ощущение ансамбля — Платель и Ле Риш отнюдь не смотрелись в спектакле гастролерами. Но подчеркнем — французские артисты внесли в спектакль свою очень самобытно звучащую индивидуальную интонацию, что придало ему новые эмоциональные импульсы, заставило по-новому взглянуть на отдельные эпизоды действия, высветило новые грани в характерах героев, их отношениях, переживаниях, поступках.

Драматическая выстроенность партии у Элизабет Платель несколько отличается от той традиции, что сложилась в нашем отечественном театре, когда кульминационной точкой в развитии характера Никии и в ее судьбе считается третий акт «Тени». Для Платель такой кульминацией стал второй акт, а точнее танец с корзиной цветов на свадьбе. Здесь у актрисы — концентрация всех земных страстей — горечь, страдание, ужас, наконец, гордое желание умереть... И этот предсмертный монолог в ее прочтении — поистине пластическая симфония, вобравшая в себя такое богатство эмоциональных состояний. Жизнь кончена, трагедия свершилась!

В третьем действии, в картине «Тени», мы встречаемся с иной Никией — все чувства, настроения, переживания «остались» там, на земле. Героиня Платель несет нам умиротворенность потустороннего мира, его всепрощение и бесстрастность. Чист и прозрачен здесь танец балерины, его линии струятся, как легкая ткань шарфа, который только и связывает ее с Солором. Лишь однажды оживает душа Никии, и в диагональной цепи вихревых, кажущихся безудержными вращений, словно слышится ее горький прощальный крик: «Все кончено!» Наверное, потому такой чужающей нотой «звучит» мизансцена в самом конце картины, когда уже рухнул храм, и умирающей Солор тянет руки к навеки уходящей от него в небытие тени возлюбленной, словно стараясь удержать ее. Такое прочтение партии Никии помогает понять, почему в этой картине танцевальный текст роли Солора выглядит более эффективным, более виртуозным. Партнер «перетанцовывает» здесь балерину? Да, если смотреть на этот дуэт как на «перепляс», как на

# ГОСТЕЙ ПРИНИМАЕТ

# „БАЯДЕРКА“

соревнование, на череду трюков. Нет, если воспринимать его как диалог, если вдуматься в глубокий психологический подтекст сцены — ведь Солор еще живой, его душу сотрясают эмоции, а Никия пришла к нему из мира теней, мира, где нет страданий...

Элизабет Платель особенно и не поражает какой-то необыкновенной технической виртуозностью, вернее, ее просто не замечаешь, поскольку сила ее Никии в другом — в том удивительном внутреннем достоинстве, которое я бы назвала духовным аристократизмом, в психологической глубине характера. Артистка четко показывает нам, что ее героиня не просто храмовая танцовщица, несчастная жертва интриг (такую и убивать не было смысла), но жрица, посланница Бога на земле. И это объясняет полный сдержанного негодования диалог ее Никии с Великим брамином в первом действии, когда она властным жестом показывает ему на небо: Бог все видит. Тогда понятен и ее «разговор на равных» с дочерью великого раджи: наверное, именно здесь и «разыгрывается» страшная драма двух женщин.

Николя Ле Риш подкупил своей юностью и обаянием. Конечно, молодость — краска в портрете не определяющая, но, как мне показалось, в характере Солора, созданном Ле Ришем, именно юность героя придает всему действию известную фатальность развития — в силу своей молодости Солор не осмелился перечить радже и Великому брамину и стал послушной игрушкой в их руках. Тогда проясняется трагическая логика поступков Солора, предавшего свою любовь. И то, что Ле Риш подчеркивает молодость своего героя, его непосредственность, доверчивость, становится убедительной внутренней первопричиной всех действий героя, психологической их пружиной. И это органично «живет» в его танце — таком естественном, порывистом, раскованном.

Выступления французских артистов в балете «Баядерка» прошли с большим успехом. Это был подлинный праздник, которым Большой театр достойно отметил Международный день театра. Поблагодарим же за это художественного руководителя и главного балетмейстера Большого театра Ю. Григоровича, участников того памятного спектакля — дирижера А. Копылова, артистов М. Былову, А. Лопаревича, А. Ситникова и их товарищей. Наше огромное спасибо и тем организациям и фирмам, благодаря помощи которых такой праздник стал возможен, — акционерному обществу «Госко», банку «Деловая Россия», французской авиакомпании «Эр Франс». Одним из учредителей гастролей выступала и редакция нашего журнала «Балет».

Приглашенные выступить на сцене Большого театра в спектакле «Баядерка» солисты балета Парижской оперы Элизабет Платель и Николя Ле Риш в один из дней пребывания в Москве стали гостями редакции журнала «Балет».

Приветствуя французских артистов, главный редактор журнала, профессор Раиса Стручкова подчеркнула, что московские любители балета ждут их выступления с нетерпением. В свою очередь, и Элизабет Платель, и Николя Ле Риш восторженно говорили о столичных зрителях, отмечали их чуткость, способность сопереживать, справедливость.

Э. Платель и Н. Ле Риш рассказали, что готовились к московскому выступлению, изучив нынешнюю редакцию «Баядерки» по видеозаписи. В Париже известна другая сценическая редакция балета, подготовленная Наталией Макаровой, весьма отличная от московской. Французские танцовщики также сообщили, что с огромной заинтересованностью посещают классы педагогов Большого театра: Э. Платель отметила, что знакомство с методикой различных школ и систем многое дает артисту.

Гости, говоря о своих первых московских впечатлениях, очень тепло отзывались об увиденной ими в Большом театре «Жизели». В связи с этим зашла речь о понимании и трактовке этого произведения. Насколько совпадают здесь московская и парижская концепции? Э. Платель тоже танцевала «Жизель», причем обе женские партии — и Жизели, и Мирты. Балерина считает обе эти роли равнозначными, она даже назвала Мирту старшей сестрой Жизели, обратив внимание присутствующих, что весь гнев Мирты и других вилис направлен только против мужчин Жизели: можно предположить, что у каждой из них в жизни был свой Альберт.

Как явствовало из рассказа парижских артистов, их театр — Парижская опера последовательно проводит линию сохранения полотна классического репертуара. Одна из ближайших постановок — «Лебединое озеро» (в редакции В. Бурмейстера). Как известно, этот

спектакль осуществлялся в Париже самим Владимиром Павловичем еще в 1960 году и долгое время шел на сцене Оперы, но потом его сменила редакция Р. Нуреева. И вот тридцать лет спустя балет Парижской оперы вновь возвращается к той давней версии балета, стремясь его воссоздать в первоизданном виде. Еще есть в труппе мастера, которые участвовали в том спектакле. Большие надежды, в частности, возлагаются на Патриса Барта, знатока классики, которому поручена эта работа. Дальнейшие репертуарные планы Парижской труппы — постановка балета «Баядерка» (в редакции Р. Нуреева) и «Сильфиды» (постановка П. Лакотта).

Французских артистов интересовали многие аспекты организации внутренней жизни труппы Большого театра, характер построения классов, система репетиционной работы. Ответили они и на вопросы работников редакции. В частности, Платель и Ле Риш подробно рассказали о принципах конкурсного продвижения танцовщика по «служебной» лестнице — от артиста кордебалета, с места которого в парижской опере начинают все, до «этуали». Интересно было узнать, что в парижской труппе нет «закрепленных» за педагогом-репетитором артистов — он отвечает за подготовку исполнительцев определенного спектакля в целом.

В «прокате» репертуара у московской и парижской трупп также есть некоторые различия: если у нас афиша составляется из широкого перечня названий на большой период времени, то Парижская опера «эксплуатирует» спектакли по временным циклам. Во французской практике есть свои положительные и отрицательные стороны. С одной стороны, цикличность не требует такого большого числа репетиций, рентабельно использует постановку, артист неустанно шлифует свое исполнение. С другой — цикличность стирает впечатление от художественной палитры театра, артисту грозит опасность утратить остроту актерского проживания роли.

В заключение встречи Р. Стручкова пожелала артистам успехов на московской сцене.

**ГАСТРОЛИ**

Фотографии Элизабет ПЛАТЕЛЬ и Николя ЛЕ РИША — на память. Из буклета, выпущенного к гастролям редакции журнала «Балет».



СОЛИСТ БАЛЕТА ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЫ НИКОЛЯ ЛЕ РИШ



СОЛИСТА БАЛЕТА ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЫ ЭЛИЗАБЕТ ПЛАТЕЛЬ

## СОДРУЖЕСТВО

Все, что имеет отношение к фольклорному танцу в Австралии, связано с именем Маргарет Уокер, женщины, которая очень много лет, почти всю свою жизнь, отдала народному и характерному танцу, его сохранению и развитию, распространению знаний о нем. «Крестной матерью народного танца» называют Маргарет Уокер в Австралии.

А началось все очень давно. Маргарет Уокер не имела хореографического образования. В тридцатых годах она увидела выступления различных русских балетных трупп, которые выступали тогда в Австралии, и это стало для нее открытием. Она тогда училась — готовилась стать фармацевтом в Мельбурне, но увлеченная искусством классического балета, Маргарет вместе с такими же энтузиастами, как она, активно включилась в работу по организации балетного клуба, где супруги Боровански затем открыли Балетную академию. Клуб должен был способствовать созданию не только хорошей балетной школы, но и балетной труппы. Маргарет стала посещать занятия и участвовала во многих спектаклях Боровански. Она работала фармацевтом, когда труппа Боровански стала профессиональной. Не будучи в составе труппы, Маргарет проявляла огромный интерес к ее деятельности, помогала готовить костюмы для новых постановок. Здесь же она впервые попробовала себя и как хореограф. К 1946 году Уокер сформировала Единую балетную группу, где сама ставила большинство произведений. Она вспоминает: «Я вырывалась из классического стиля в определенный тип деми-характерного стиля».

Единая балетная группа давала концерты в различных помещениях, даже на фабриках во время обеденных перерывов, и к 1949 году обрела среди зрителей известность. Маргарет много работала с молодежью, сотрудничала с молодежными организациями и ее все больше увлекал фольклорный танец.

Члены Единой балетной группы много гастролировали по Австралии, вызывая такой интерес, что группа была приглашена для участия в международном фестивале молодежи и студентов в Берлине в 1951 году.

Искусство коллектива пользовалось в Австралии большой популярностью. Только в Сиднее к тому времени родилось шестнадцать объединений — последователей Единой балетной группы.

К 1952 году Маргарет Уокер обосновалась в Сиднее, где организовала Ассоциацию австралийских танцовщиков, объединившую небольшие разрозненные образования и имевшую целью способствовать пропаганде лучших образцов танца в его разнообразных формах. До 1964 года работа в Ассоциации была главным делом Маргарет Уокер. Ассоциацией ежегодно проводились летние курсы, на которые съезжались люди со всей Австралии. «Мы обменивались танцами и опытом, и у нас

были приглашенные лекторы», — вспоминает Маргарет. В это время она заинтересовалась методами обучения танцу детей, помогала организовать по просьбе Прибрежного профсоюза кружки и школы искусств, где дети членов профсоюза знакомились с искусством балета, живописью, кино. «Как раз тогда я действительно выработала пути обучения детей танцу без классической формы тренажа, то есть уроки основывались на классической технике, но преломленной через фольклорный танец. Я изучила основы техники характерного танца, о которой раньше ничего не знала», — говорит Маргарет, признавая, что характерные классы в школе Боровански оказали ей большую помощь в создании собственных методов тренажа. Ее урок начинается с работы у станка, но в характерном стиле, она что-то упрощает, приближая к народному танцу. В эти годы Уокер работала с различными группами, в том числе в Австралийской ассоциации балетного образования, являясь ее национальным секретарем.

М. Уокер жила на северной окраине Сиднея, и в середине шестидесятых годов стала создавать здесь, в Роузвилле, танцевальный центр, где она начала преподавать народный и характерный танец. Вскоре ее ученики стали давать концерты, которые собирали большую аудиторию, приезжали даже воспитанники близлежащих балетных школ и, посмотрев, говорили, что хотели бы заниматься чем-то подобным. Так возникла идея собраться всем вместе.



Маргарет УОКЕР.

В 1967 году в Австралии выступал Русский народный оркестр имени Н. П. Осипова, и один из участвовавших в гастрольях танцовщиков — Юрий Миронов, увидев учеников Уокер, предложил ей свою помощь в организации профессиональной труппы фольклорного танца.

Так началось многолетнее сотрудничество танцовщика и хореографа Юрия Миронова с Маргарет Уокер, которая тогда начала создавать новое объединение — Танцевальный концерт.

В течение десяти лет Танцевальный концерт занимался активной пропагандой национальной хореографии — орга-

низывал выступления различных этнических групп с демонстрацией песен и танцев, приглашал педагогов для преподавания, а если в Австралии гастролировали известные ансамбли народного танца из других стран, их хореографы и исполнители обязательно были гостями Танцевального концерта.

Программа обучения детей, над которой работала Маргарет Уокер, применялась в школах долгое время. Сама Уокер так говорит о ней: «Программа подойдет для любой школы. Заниматься можно где угодно: на игровой площадке, в классной комнате, спортивном зале или на сцене. Программа представляет собой конгломерат сценических танцев с участием детей, благодаря чему юные исполнители знакомятся с различными их аспектами».

Жизнь Маргарет Уокер нельзя назвать легкой и безоблачной. Ей приходится переживать и трудности, и разочарования, и непонимание. Но она не бросает любимого дела, не отказывается от «идеи профессионализации фольклорного танца». Существует ныне Центр народного танца Маргарет Уокер, деятельность которого можно определить как весьма разностороннюю. Это и создание коллективов, выступающих в школах и на больших общественных празднествах перед тысячами людей. Это и разработка специальных программ обучения детей танцу, по которым работают педагоги во многих школах и на курсах. Это и приглашение для обмена опытом профессиональных хореографов из разных стран, в том числе наших А. Борзова, А. Климова, Л. Голованова, Ю. Миронова, а также Ив и Франс Моро из Канады, Андре ван де Плас из Голландии, преподавателей из Ирана, Турции, Израэля, Соединенных Штатов Америки... К стати, будучи большим поклонником советского искусства, Маргарет Уокер пропагандирует его у себя на родине, поощряя преподавание фольклорного танца народов нашей страны во многих балетных школах и танцевальных группах. Это и проведение ежегодных танцевальных фестивалей, издание и распространение информационного бюллетеня «Dance On».

За те пять десятилетий (с 1940 года), что Маргарет Уокер изучает искусство танца, она собрала большую коллекцию материалов — видеофильмы, книги, костюмы, эскизы и описания костюмов, фотографии, имеющие большое значение для истории танца в Австралии, музыкальные записи... Одновременно ведется большая работа по систематизации имеющихся богатств с тем, чтобы все интересующиеся фольклорным танцем люди на свои запросы могли получить из Центра быстрые и квалифицированные ответы. Педагогические заметки Маргарет Уокер издаются как методические пособия.

Деятельность Маргарет Уокер пользуется в Австралии большим уважением. Приведем высказывание Евы Сегал, общественного деятеля из Мельбурна, которая много помогала рождению и становлению ансамбля народного танца «Колобок» (ее дочь, танцовщица Алиса Сегал, проходила стажировку в студии И. Моисеева и теперь преподает в колледже искусств народного танца): «Если кто заслуживает национального почтения, то это прежде всего Маргарет Уокер». Добавим к этому, что Маргарет усыновила и воспитала пятерых детей разных национальностей.



Маргарет Уокер награждена Государственной медалью Австралии. Редакция информационного бюллетеня Ассоциации хореографического образования прокомментировала это событие как давно ожидаемое и желанное: «Маргарет работала в исключительно неблагоприятных условиях много лет, неся радость и огромные знания о танце детям и взрослым, которые при других обстоятельствах не имели бы возможности танцевать. Она подготовила много педагогов в школах, содержала централизованную службу информации для людей танца и ездила по стране с лекциями, показами, обучая везде, где возможно. Никогда не было достаточного количества денег для ее работы, но, несмотря на проблемы финансов и здоровья в последние годы, Маргарет Уокер продолжает обучать и вдохновлять всех, с кем встречается...»

Материал подготовлен  
Эллой ЛИППА

Япония

## ВСТРЕЧА ЧЕРЕЗ ТРИ ДЕСЯТИЛЕТИЯ

Эту скромную, изящную женщину, приехавшую из Японии в Большой театр на стажировку, помнят балерины шестидесятых... Каитани Яоко самозабвенно трудилась в классе, бывала на репетициях, смотрела спектакли прославленной труппы... Узы тесной дружбы связали Каитани Яоко с Раисой Стручковой, ведущей солисткой балета Большого театра. Об этом директор Академии искусств «Каитани гэйдзюцу гакуин» Каитани Нарисо говорит: «Когда Яоко проходила стажировку в труппе Большого театра, Стручкова проявила к ней много теплого внимания и сердечной заботы. С тех пор мы считаем ее самым близким человеком, которому наша труппа очень обязана».

Кто же такая Каитани Яоко? Она — известный деятель балетного искусства Японии, считающаяся носительницей и хранительницей традиций русской балетной школы. Ее первой учительницей была русская балерина Элиана Павлова (1899-1941), которую судьба в 1920 году забросила в Японию, где она открыла первую в этой стране балетную школу и воспитала группу танцовщиков и танцовщиц, многие из которых в дальнейшем стали пионерами балетного мира Японии.

Каитани Яоко дебютировала как артистка в 1938 году в театре «Кабукидза», а в 1943 году она основала балетную студию и организовала балетную труппу «Каитани барэдан», которая активно работает и сейчас. В 1961 году Каитани Яоко по приглашению Министерства культуры СССР проходила стажировку в Большом театре в Москве, где занималась вместе с ведущими русскими балеринами.

В 1965 году Каитани Яоко создала и возглавила свою Академию искусств

«Каитани гэйдзюцу гакуин» и до конца жизни оставалась ее бессменным генеральным директором. Она исполняла ведущие партии в классических балетах из репертуара своей труппы. А он был богат и разнообразен: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Шехерезада», «Жизель», «Корсар» и многие другие. С успехом высту-



Каитани ЯОКО в Москве (1961).

пала она и как постановщик, осуществив спектакли «Золушка», «Маскарад», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Порги и Бесс», «Ромео и Джульетта», «Жизель», «Спящая красавица», «Сон в летнюю ночь», «Макбет» и другие.

Каитани Яоко была членом жюри многих японских и международных балетных конкурсов. За свои выдающиеся заслуги в развитии балетного искусства в Японии она неоднократно удостоивалась почетных правительственных наград, в том числе Ордена Пурпурной ленты (1984) и Ордена Короны четвертой степени (1991).

Каитани Яоко — известный в Японии мастер балетного искусства, унаследовавшая подлинные традиции русской балетной школы. Она была признанным лидером в мире театрального искусства Японии, отличающаяся высоким исполнительским мастерством и плодотворной активностью как талантливый постановщик многих балетов на японской сцене.

Для Каитани Яоко знакомство с русским балетом стало моментом прозрения, постижения истины. Традиционная для русского балета блестящая техника, музыкальность усиливали выразительность ее танца и позволяли добиваться поразительных результатов. Естественная грация и пластичность балерины придавали редкую одухотворенность создаваемым ею сценическим образам.

В минувшем году Каитани Яоко скоропостижно скончалась. Но коллектив, созданный ею, продолжает работать.

На спектакль, посвященный ее памяти, была приглашена давний друг балерины главный редактор журнала «Балет», профессор Раиса Стручкова. «Ее присутствие на этом спектакле мы воспринимаем как теплую поддержку и просим дорогую гостью не лишать нашу труппу своей поддержки и в будущем», — сказала в своем обращении директор Академии искусств «Каитани гэйдзюцу гакуин» Каитани Нарисо.

Л. ГРИШЕЛЕВА

Франция

## НОВЫЙ ЭТАП КАРЬЕРЫ МИХАИЛА БАРЫШНИКОВА

«Классический танец меня больше не интересует! К сожалению, это слишком поздно для меня... Самое интересное сегодня происходит в современном танце», — это слова Михаила Барышникова. Цитируем также и мнение Сильви де Нюссак — балетного критика газеты «Монд»: «Прощайте, Дон Кихот, принцы и разные корсары! В сорок три года Миша выбрасывает свои романтические и классические бархатные колеты. Гениальный эльф начинает новую карьеру!»

Итак, с весенним ветром в Европе впервые появилась танцевальная группа «The White Oak Dance Project» («Проект Танца Белый Дуб»), которую создал Барышников в Бостоне в октябре 1990 года. В ее составе пятнадцать танцовщиков и собственный оркестр — семнадцать музыкантов, среди которых есть и русские. Группа уже сделала четыре очень успешных турне в Соединенных Штатах Америки и дала более ста представлений. В первом сезоне исполнялись, главным образом, постановки Марка Морриса. Европейские гастроли, продолжительность семь недель, начались в Париже и затем состоялись в Риме, Франкфурте, Гамбурге, Копенгагене, Стокгольме, Лондоне. Программу выступлений составили одиннадцать произведений только американских хореографов. Это постановки Джейн Дудлей (1938), Марты Грэхем (1940), Мереди Монк (1964), Марты Кларк (1979), Лара Любовича (1986, 1991) и Марка Морриса (три балета — 1991). В Париже состоялись две премьеры: «Оз» Пола Тейлора, «Пунш и Джуди» Дэвида Гордона. Попробуем представить парижские гастроли.

В течение шести вечеров республиканский Театр Елисейских Полей был забит до предела, и не случайно. Гигантские афиши с магическим именем Барышникова повсюду обласняли парижан, и все билеты, даже на самые неудобные места (без видимости), были проданы заранее. Барышников не часто выступал в Париже, когда был на вершине своей легендарной славы. И вот теперь его можно было увидеть как в соло, так и в ансамбле в восьми постановках из одиннадцати объявленных. Каждый вечер программу из трех отде-





лений составляли пять сочинений, о которых заранее не сообщалось. Это часто доставляло публике разочарование, так как многие, купив билеты на разные дни, вынуждены были смотреть почти одинаковые программы. Что же увидели парижане? Каким предстал их ослепительный кумир?

Речь больше не идет о Барышникове, сверкающем в неоклассической хореографии, поставленной специально для него, как «Push comes to shove» («От пробы к делу») Твилы Тарп или в танцах модерна и джаза, которые сделали из него звезду кино и телевидения, любимцем американской публики и прессы. Всегда удивительный, в недавнем самый совершенный танцовщик эпохи, он появился теперь в современной группе нового жанра, начав иной этап в своей яркой карьере. Будем надеяться, что и этот период окажется фантастическим. В 1989 году, покинув пост артистического директора Американского Театра Балета, Барышников знал, что его карьера солирующего танцовщика классического репертуара тоже кончилась на том уровне, которого он достиг с тех пор, как прибыл в Западный мир. Не видя перспектив в балетной классике, Барышников освободил свое тело от ее принуждений и, сохранив необходимую базу, подчинился современным формам пластической экспрессии, которые не менее совершенны. Его перестройка произошла благодаря дружбе с Марком Моррисом, балеты которого имеют репутацию в Америке, а также финансовой поддержке Ховарда Гильмана — давнего почитателя артиста, бумажного магната и щедрого мецената, субсидирующего спектакли нью-йоркской «Метрополитен-опера».

Итак, из восьми разных постановок, которые мне удалось посмотреть, только две производили впечатление — это «Дуэт из концерта 622» Лара Любовича (1986) и «Ноктюрн» Марты Кларк (1979). Хореография Любовича всегда необыкновенно воздушна и причудливо витиевата. В своих балетах утонченный мастер искусно плетет искрящуюся кружевную вуаль из образных музыкальных нитей и грациозных движений танцовщиков. «Дуэт» в исполнении Барышникова и Гарднера позволил вновь насладиться романтизмом хореографии Любовича, ее поэзией и лиризмом, ощутить особую изысканность гармонии в музыке Моцарта. В этом произведении Барышников танцует необычайно одухотворенно: словно дуновение весеннего ветра или дыхание юноши, он парит над сценой в элегантных подержках сильного партнера. Ему подвластна богатая палитра тончайших нюансов пластики идеально натренированного тела. Его танцевальная техника безупречна. Это, конечно, танцовщик высшего класса, он действительно одарен Богом!

«Ноктюрн» — это пародия на столетнюю балерину, пытающуюся исполнить «Умиряющего лебедя». Когда поднялся занавес, на сцене в сине-зеленом освещении к публике спиной стояла балерина. Под звуки рояля («Песни без слов» Мендельсона) Кэрл Паркер в длинной вуалевой юбке без лифа осторожно начала «Ноктюрн». На ее лице была морщинистая маска из ткани с прорезями для глаз, грудь она постоянно прикрывала движениями рук или вуали. Танцовщица достаточно образно и кари-

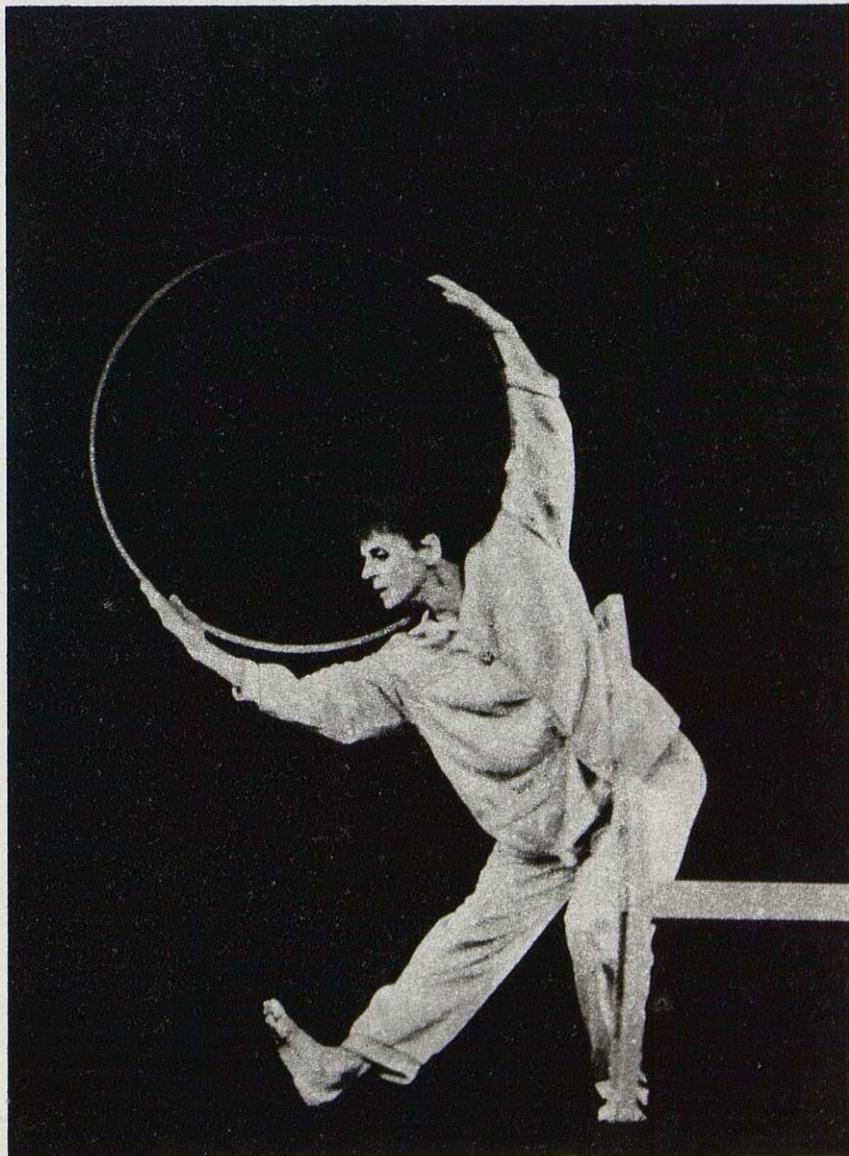
катурно представила дряхлую балерину: ее неуклюжие позы, вялые руки, кривые ноги, горбленную спину, свиснутую шею, неловкие, трясущиеся жесты... Наконец, балерина странным образом ложится на сцену, и вскоре ее изогнутые руки и ноги безжизненно замирают. После аплодисментов публики она с трудом встает и покачиваясь уходит, опираясь на воображаемую трость. «Ноктюрн» не потрясает причудливостью хореографии и мастерством исполнения. Это просто своеобразная пародия, порой даже немного примитивная. В зрительном зале не было легкого веселья. Серьезными оставались даже дети, которые пришли на спектакль со взрослыми. Пародия оказалась не смешной, а грустной. В ней ощущался не столько утонченный юмор, сколько саркастическая насмешка над старостью, которой не миновать никому..

В «Пунш и Джуди» семь исполнителей, среди которых Барышников воплощает главного персонажа, пытаются разыграть комический сюжет, который с тем же названием можно увидеть в

английском театре марионеток. Постановка Гордона производит впечатление примитивной буффонады, которая возможно забавляет американцев, однако парижскую публику она явно раздражала. Мы не ощутили ни юмора, ни сатиры, не увидели ни танцев, ни трюков! На сцене постоянно царил какой-то штамп американской буффории, что очень обедняло эмоциональную атмосферу и ощущения зрителей. Удручающее впечатление усугубляло также однообразие и тусклость артистической манеры танцовщиков группы. В ней нет ярких исполнителей, которые могли бы глубоко взволновать публику, увлечь ее богатством личности и блеском танца.

Что касается музыкального сопровождения программы, представленной в Париже, то, несмотря на эклектичность партитуры (музыка Гайдна, Моцарта, Мендельсона, Хорста), оркестр ее исполнил достойно. И улыбающийся на поклонах Барышников постоянно выражал свою признательность музыкантам, по-детски приседая и протягивая руку к оркестру. Нужно отметить, что его руки и даже пальцы, сильные и напряженные в танце, словно пружины, так же как и его ноги, и тело, подобно натянутым струнам, способны генерировать божественные звуки. Но в данной программе

**М. БАРЫШНИКОВ** в балете  
«Десять предложений».



они, к сожалению, не прозвучали. Вот только особый рельеф рук, их поразительная окрыленность и выразительность иногда напоминали о прежних взлетах легендарного танцовщика. Теперь Барышников не заметен в общей массе современной группы. Здесь не нужна виртуозность и высшая техника. Но она все-таки ощущается в его танце, хотя он сознательно ее затушевывает ради достижения гармонии в ансамбле. Барышников часто танцует босым. Как и все его партнеры, он сдержан и сосредоточен: в каждом жесте, движении, позе — предельная собранность. В его танце больше нет былого подъема и вдохновения, горения и наслаждения, нет искры...

Итак, в Париже Барышников показал со своей группой современный американский балет, скажем точнее — наивный и буфонный облик Америки. По мнению многих балетоманов, эти выступления, словно первый блин, получились «комом». С таким суждением нельзя не согласиться. Есть разные причины. Прежде всего это действительно начало — группа работает только второй сезон. Общеизвестно также, что сегодня в мире существует острый дефицит на талантливый хореографов. Выбор программы оказался неудачным, возможно, еще и из-за недостаточной интуиции и кругозора Барышникова в быстро меняющемся многообразии современного танца. Кроме того, европейская культура, особенно в танцевальном искусстве, более консервативна, чем американская. Нам также

еще трудно смириться с тем, что наш кумир больше не танцует классический репертуар. Мы просто не привыкли к его новым современным забавам и с горечью сожалеем, что теперь в ансамбле затушевывается некогда волшебная магия Барышникова. Конечно, есть и другие причины. Все это в конечном счете разочаровывало публику и давало основание для негативных рецензий в парижской прессе. Для объективности приведем полностью перевод статьи Сильви де Нюссак, наиболее уважаемого балетного критика в Париже. Ее рецензия «Безнадежные поиски хореографов» была опубликована в газете «Монд».

«Хотелось бы быть за 100 тысяч верст отсюда! Заниматься чем угодно! Но нет, ничто нас не освободит от необходимости признать наше жестокое разочарование от двух программ американской группы Барышникова. В принципе мы могли только радоваться тому, что Миша свой гений, известность и даже финансы (для своего проекта он создал собственную компанию «Барышников Продакшнз») отныне ставит на службу современному танцу. Но какого современного танца?»

Из восьми балетов, которые были предложены во время первых вечеров, приличным можно считать только «Покаяние» — великую «классику» Марты

Грэхем 1940 года. Три персонажа, представляющие южно-американскую сексу, которые верят в очищение от грехов через жестокое покаяние, вновь живут страстью Христа. Экспрессивная сила и лаконичность средств Грэхем, которая всегда шла к главному, не постарели. Это было великолепно исполнено Барышниковым, который себя бичует с убеждением и еще раз демонстрирует свои артистические данные, в трио с Кеннет Тости и Терезой Капуччили, которую ему одолжила труппа Марты Грэхем, где она является одной из основных танцовщиц.

Но три постановки Марка Морриса! Остается тайной та гипнотическая сила, которой этот жалкий хореограф околдовывает Барышникова. «Канонические этюды 3/4» хотя бы смешными с избитыми трюками. Например: прыжки вне темпа, потеря баланса, растерянность танцовщика, у которого две его партнерши крутятся в обратном направлении. Эта постановка поразительной убогости. «Озеро» на музыку Гайдна — концерт для двух рожков, иллюстрирует излишнюю манию Морриса делать один шаг на каждую ноту: шая в миленьких светло-голубых и белых костюмах, танцовщики напоминают счастливых девушек, которых Айседора Дункан увлекала в хороводы на лугах в начале века. Нам неудобно за исполнителей. Что касается «Десяти предложений» — соло для какого-то причудливого Пьеро в розовой пижаме, то можно ли чувствовать себя удовлетворенным, видя Мишу играющим с обручем, стулом, шляпой и желтым бантом, даже если он это делает божественно?

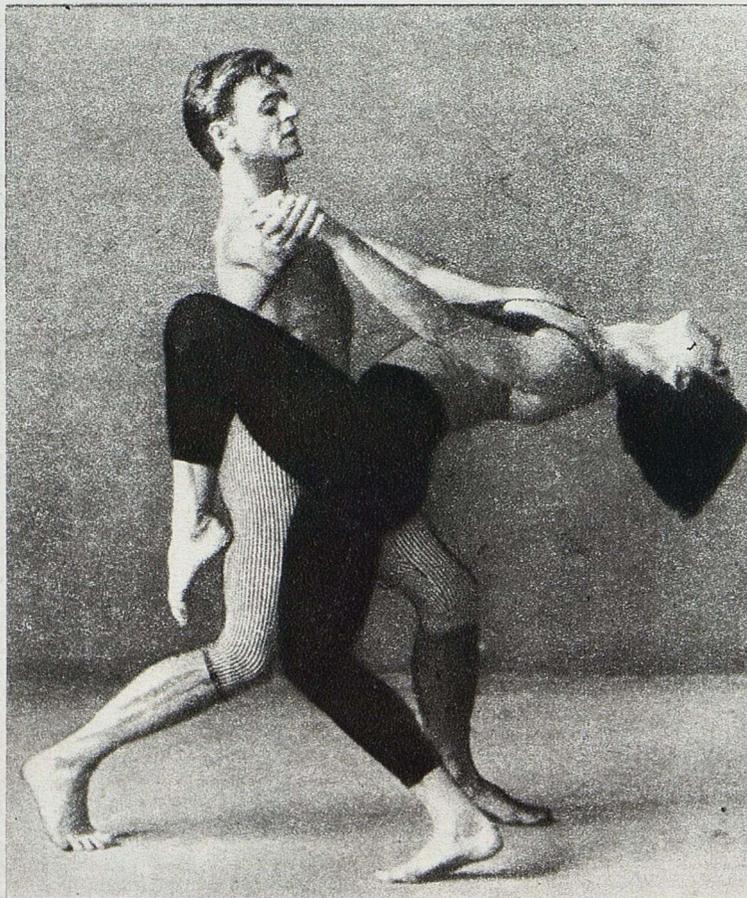
В приступе снисходительности спасем от крушения необычную «Паузу» Мередит Монк — соло в исполнении Роба Бессерера, и другое соло — «Ноктюрн» Марты Кларк: патетическую попытку столетней балерины, болезненной и трясущейся, исполнить в последний раз «Умиряющего лебедя». И еще «Дует из концерта 622» Лара Любовича, где два молодых человека, достаточно шикарных, в белых теннисках и кремовых брюках, делают гармоничные сплетения, хотя и немного глуповатые, с адажио из концерта для кларнета Моцарта. Все это очень незначительно».

О балете «Оз» Пола Тейлора Сильви де Нюссак пишет: «Отказываемся описать эту вещь, которая, наверное, понравится американским зрителям, так как она наполнена намеками на их культуру (музыкальная комедия, народные сказки Франка Баумана, среди которых «Волшебник Оз», и т. д.). Однако нас эта постановка оставляет в состоянии бесконечного огорчения — каждый вечер по ее окончании сильный свист смешивался с вежливыми аплодисментами».

«Что поражает в спектаклях группы «White Oak Dance Project», — продолжает рецензент, — то это хореографическая бедность, ее наивность и глуповатый оптимизм. Мы не требуем в каждый момент буйства или яркости и тревоги, которые тоже могут стать трафаретными в европейском танце. Но все-таки как можно быть так далеко от современных забот и так далеко от формальных поисков Каннингема или Триши Браун? Барышников и его друзья привезли нам определенный образ Америки. Предпочитать другие не запрещено».

Расширяя панораму рецензий, про-

Афиша труппы Михаила БАРЫШНИКОВА



WHITE OAK  
DANCE PROJECT



цитируем основной фрагмент статьи почитаемой в Париже Жильберт Курнан. Она была опубликована в апрельском номере журнала «Сезоны танца» под названием «Барышников в новой манере: для Михаила Барышникова современный танец — это самый лучший способ продолжить карьеру без потери блеска его короны сверхзвезды классического танца».

«В спектакле, созданном Барышниковым, большинство произведений нужно было принимать с подтекстом. Следует забыть высокую виртуозность Миши и войти в игру развлечений друзей, которые хотят доставить себе наслаждение, и это, несмотря на художественную ценность таких шедевров, как «Покаяние» Марты Грэхем, которое было показано во Дворце Гарнье в 1991 году Труппой Марты Грэхем, или «Ноктюрн» Марты Кларк. Первый балет не имел драматической насыщенности. Три персонажа, включая Барышникова, который исполняет партию Каюшгоса, уменьшают эту религиозную фреску, которая представляет утрированный мистицизм. «Дует из концерта 622» — адажио для двух юношей, поставленное Ларом Любовичем на концерт для кларнета Моцарта, было бы банальным без музыкальности, гибкости и искусства последовательных поддержек Барышникова и Гарднера.

Две премьеры — «Оз» Пола Тейлора и «Пунш и Джуди» Дэвида Гордона единодушно оценены как нулевые. «Оз» — это ошеломляющая пародия на балет-пантомиму, последовательность шутовских картин, лишенных поэзии. Здесь даже не находишь юмористического намека Пола Тейлора. Костюмы в кислотных оттенках, плохо сделанные и плохо адаптированные к персонажам, еще больше ухудшают атмосферу. Реакция публики была жестокой, но менее, чем на «Пунш и Джуди». Здесь тоже были костюмы такого плохого вкуса, что трудно представить, как Барышников не ощутил их уродства. Добавим к этому двусмысленные аксессуары, тяжеловесные шутки, плохое исполнение реалистической жестикюляции комедии, dell'arte. Было впечатление, что все танцовщики группы, включая Барышникова, продолжают шалить и шутить, как на своем ранчо в Джорджии.

Затем вдруг волшебство! Юноши и девушки снимают их некрасивые маскарадные костюмы, чтобы надеть трико и майки и, наконец, показать меру их таланта, каждого в отдельности, в балете «Ожидание рассвета». Они прекрасно исполнили эти фрагменты модерн-джаза, которые в прошлом году поставил Лар Любович на десять песен двух популярных американских групп. Танцовщики здесь точно попадают в цель. Они необыкновенно свободны в джазе. Барышников бушует в танго, а затем в оригинальном танце с саблей, в котором вся труппа выкладывается полностью. Представленное в конце вечера «Ожидание рассвета», наконец, окупило ошибки программы».

Нельзя не отметить тот факт, что во время парижских гастролей Барышников себя огорожил неприступной стеной, исключая любые с ним контакты. Не удалось получить интервью у Барышникова и мне, поэтому представляю читателям запись фрагментов с пресс-конференции, которую Барышников дал в начале года, находясь в

Париже в связи с организацией предстоящих гастролей:

«После того, как я оставил руководство Американским Театром Балета, я снялся в очень плохом детективном фильме, который, слава Богу, быстро исчез с афиш, и я снова вернулся к танцу. Работая с Марком Моррисом, я решил создать группу...

...«The White Oak Dance Project» — труппа не традиционная. Здесь нет оплаты в течение года, социального страхования и т. д. Это скорее маленькая сезонная группа, которая работает над ограниченным проектом и не весь год. Она делает две постановки за сезон для турне, которое длится один-два месяца. В Европе мы покажем премьеру балетов Пола Тейлора и Дэвида Гордона. Создавая эту группу, я имел желание больше заниматься современным танцем, который я уже немного знал, так как работал с Твиллой Тарп, Элвином Эйли, Полом Тейлором, Мерсом Канингемом, Гленом Тетли и особенно много танцевал в последние годы в труппе Марты Грэхем. Вначале я заказал постановки Марку Моррису, потом Мередит Монк, Марте Кларк, Лару Любовичу, Джейн Дудлей... Эти хореографы работают в близком друг другу стиле американского танца, исключая может быть Дэвида Гордона, немного иного, который сам себя называет не хореографом, а конструктором.

Нас около пятнадцати танцовщиков. Костяк группы составляют восемь человек, к которым в зависимости от программы присоединяются пять-шесть

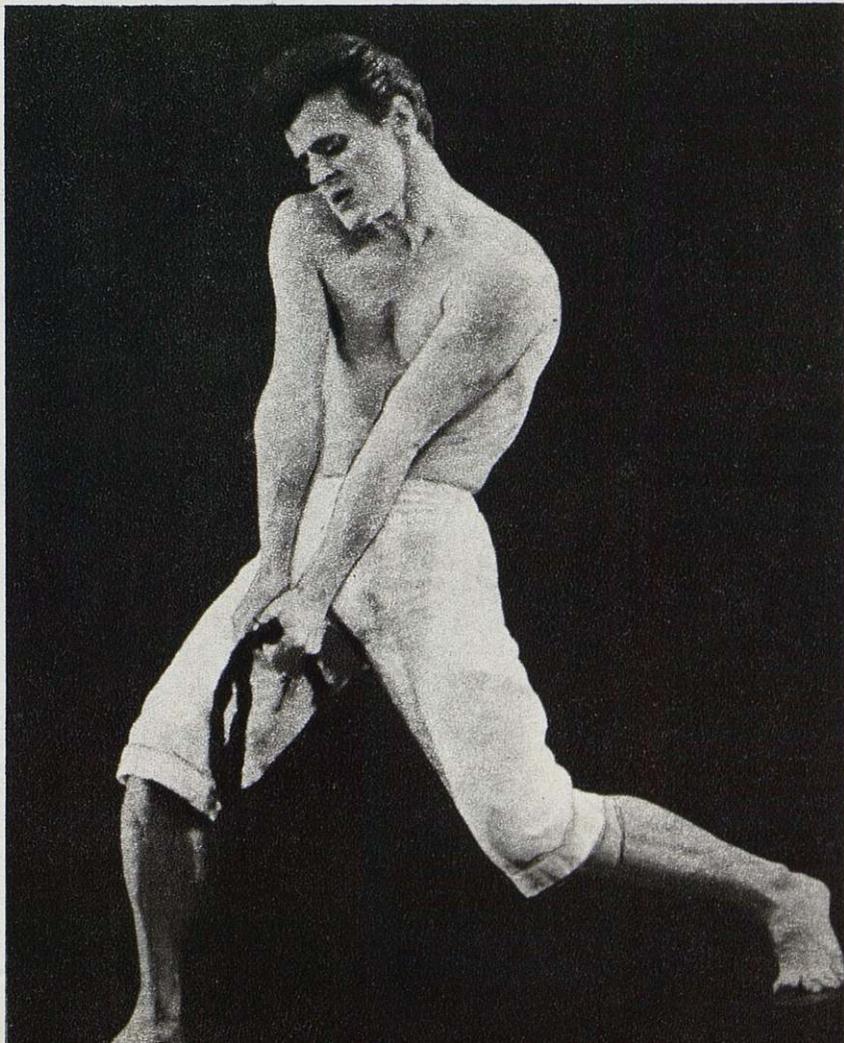
других. Почти все они работали в известных труппах у названных мною современных хореографов.

Современный танец — это маленький мир, и все друг друга знают. Артисты группы танцуют босыми. Все они имеют яркую личность, большой сценический опыт, солидный багаж как индивидуальности, так и танцовщика. Они не очень молоды, тридцать пять-сорок лет. Но я долго работал среди молодежи и теперь хочу сотрудничать с людьми моего возраста. Хореографы обычно могут долго оставаться на сцене, так как они являются источниками своего движения. Посмотрите на Мерса Канингема! В свои семьдесят два года он на сцене всегда потрясает. Некоторые танцовщики тоже могут иметь такую благодать. Я никогда не испытывал столь сильных эмоций, как двенадцать лет назад, когда видел танцующего Жана Бабиле, а ему уже было далеко за пятьдесят. Это был не только танцовщик, а человек, который выражал на сцене сложность души, духа и тела. Такие люди мне придают мужество и надежду. Я вижу, что не нужно делать классические па, прыжки и пируэты, чтобы взволновать зрителей. Самое трудное — это найти подходящую хореографию...

Я делаю упражнения каждый день и чувствую себя в хорошей форме. Я смог

М. Барышников в балете «Покаяние».

Фото Сигма (Жак Бурге)



бы завтра станцевать «Жизель», но это меня больше не интересует. Теперь я нахожу скучным, настоящей пыткой, танцевать классику всю свою жизнь... В некоторых вещах я более одарен, чем другие, но я знаю свои границы как в театре и кино, так в танце. Мое желание танцевать — самое сильное. Мне сорок три года, а больших классических партий для танцовщиков от сорока до пятидесяти лет очень мало. И потом в классическом репертуаре я предпочитаю видеть молодых. Не секрет, что больше нет выдающихся классических хореографов. Танцовщики, как я, которые руководят труппами, не являются настоящими хореографами. ...Я всегда интересовался современным танцем, потому что не видел будущего в классическом балете и хотел идти дальше. Самое интересное сегодня происходит в современном танце...

...Современный танец демократичен, это — состояние духа. В техническом плане он для меня не представляет проблем, я им уже много занимался. Хотелось бы больше исполнять постановки Марты Грэхем, которые, наверное, технически самые сложные. Но у меня хрупкое правое колено. А хореография Марты Грэхем требует большой работы коленей...

Что же касается эволюции классического балета, то эта история мне кажется грустной. Я не хочу размышлять, но сегодня самые большие в мире труппы — Большой театр, Кировский, Парижская Опера, Лондонский Королевский Балет имеют взлеты и падения...

Поставить самому большие классические балеты?.. У меня в этом нет амбиции: быть хореографом — это не перестройка после карьеры танцовщика, а дар, который проявляется очень рано. Нет, я повторяю: мое желание отныне работать с ограниченной группой, где могут возникнуть настоящие человеческие отношения, где царят поклонение, дисциплина и самоотдача, которые меня поразили, когда я был приглашен в современные труппы. Наконец, работать со взрослыми людьми — это и есть причина моего окончательного прощания с большими труппами».

Рене Сирвен, балетный критик газеты «Фигаро», спросил Барышникова: «Даже если вы приняли американское гражданство, не хотите ли вы вернуться в страну, где родились?»

— В настоящий момент определенно нет! Я интересуюсь очень близко всем тем, что там происходит, и понимаю проблемы, которые существуют. Я родился в Риге, в русской семье. Мой отец был военный — коммунист, конечно! — посланный с оккупационными войсками. Будучи молодым, я уже имел большое сочувствие к прибалтийскому народу. У меня даже были комплексы из-за русского происхождения. Я уехал из Риги в пятнадцать лет (четыре года спустя после смерти матери), чтобы заниматься танцем в Ленинграде. Мой отец умер двенадцать лет назад. У меня нет желания возвращаться в эту страну. Люди там имеют обо мне определенное представление, которое может быть не соответствует правде, и я не хочу создавать о себе ложное мнение. Это слишком долго объяснять — кто я такой, так как я сам этого не знаю!

Виктор ИГНАТОВ

## Стрессовые травмы при танце

Травмы танцовщиков имеют прямое отношение к мастерству и возрасту. Травмы колена и бедра чаще случаются у молодых танцовщиков и новичков, в то время как проблемы стопы и голени более типичны для артистов старшего возраста. Однако спинальные травмы случаются независимо от уровня мастерства и в любом возрасте. Они случаются у мужчин и женщин, хотя все же несколько чаще у танцовщиков-мужчин.

### ТРАВМЫ СПИНЫ У ТАНЦОВЩИКОВ

Весьма часто у танцовщиков случаются травмы спины. Исходя из данных американской статистики с 1979 года, спинальные травмы занимают четвертую часть всех травм. Кроме того, некоторые из этих травм очень серьезны и из-за них танцовщик бывает вынужден отказаться от занятий танцем в течение нескольких недель или даже месяцев. Спина танцовщика может быть повреждена в результате падения или неудачного поворота. Травмы спины из-за перенапряжения и усталости обычно превосходят по числу количество серьезных

*Эта отрасль в современной медицине, которую называют «балетной», в мировой врачебной практике занимает свое достойное место (о том, в частности, свидетельствуют и материалы, которые публиковались на страницах журнала «Советский балет» в течение десяти лет в рубрике «Медицина — балету») и развивается ныне весьма активно. Специалисты регулярно обмениваются опытом, проводят научные конференции, собираются на семинары, публикуют свои исследования в прессе. В Куопио (Финляндия) состоялись традиционные интернациональные курсы, посвященные «данс медицине». Вниманию читателей предлагаются два доклада, которые были прочитаны на этой встрече, в переводе Н. Тарасовой.*

## Проверка физического состояния танцовщиков

Меня могут спросить, следует ли вообще проводить проверку физического состояния танцовщиков. Ответ совершенно определенный — да.

Сегодня танец высокого уровня — напряженная и тяжелая работа, требующая не только хорошей танцевальной техники — артист должен находиться в хорошем физическом состоянии и иметь идеальный баланс.

Профессиональных танцовщиков следует тестировать по крайней мере один раз в два года. Самое важное при проведении тестирования помнить, зачем и кого тестируют. Мы проверяем физическое состояние танцовщиков, потому что мы хотим улучшить танцевальные возможности и избежать травм и перенапряжения. Нам также известно, что простая проверка физического состояния не является достаточной — необходим физиологический тест. Он должен быть простым, но надежным.

травм с острой болью, обычно случаются микротравмы.

Важно не только проводить внимательное медицинское обследование, но и выявить тип травмирования, диапазон движения, относительную силу и гибкость всего тела, включая верхние и нижние конечности. Также необходимо проанализировать технику танцовщика и стиль исполнения, чтобы правильно понять механизм получения травмы и предотвратить получение новых травм. Этот факт нельзя переоценить.

Рассмотрим факторы риска получения травм при перенапряжении. 1. Ошибки при тренинге, включая резкую смену напряженности, длительности или частоты тренинга.

2. Мускульно-мышечный дисбаланс, влияющий на силу, гибкость или на то и другое вместе.

3. Дисгармония строения, включая разницу в длине ног, отклонение или излишняя подвижность бедер, позиция коленной чашечки, кривизна ног или плоскостопие.

4. Балетные туфли: неподходящий размер и плохое их качество (плохо впитывают влагу).

5. Поверхность пола.

Важна способность позвоночника изгибаться вперед. Основной хорошей танцевальной техники является сильный, хорошо сбалансированный, гибкий позвоночник и таз. Чрезмерная подвижность

таза или увеличенный таз отрицательно влияют на танцевальную технику и увеличивают возможность травм. Стабилизация нижней части спины и таза важна для танцовщика с гиперпрогнутой спиной. Техника подъема у танцовщиков-мужчин очень часто ненадежна, часто подъем осуществляется с прогнутой спиной. Увеличение силы не только верхней части корпуса, но и нижней весьма улучшает позу корпуса при подъеме партнерши и сводит к минимуму покачивание, что не только опасно, но и эстетически неприятно.

Период роста, особенно период бурного роста — критический период в отношении спины. В пору юности наблюдается значительное снижение гибкости. Это видно на спине с увеличенной плотностью спинной сухожильной пленки, происходит также напряжение подколенных сухожилий и мышц бедра, все это может привести к увеличению поясничного изгиба и к округлости спины.

Особенно внимательно следует относиться к спондилезу. Вероятность возникновения спондилеза у танцовщиков значительно выше, чем у других людей. Главным образом, он вызывается повторяющимися упражнениями на растяжку и гибкость позвоночника, в результате может произойти разрыв одной или нескольких пар внутренних мышц позвоночника. Если танцовщик жалуется на боль

в спине, то нужно его подвергнуть медосмотру с подозрением на спондилез. История типична. Вначале боль появляется от чрезмерной растяжки позвоночника, особенно, если стоять на одной ноге, как, например, в арабеске. Характерной чертой является ограниченное наклона вперед, боль происходит из-за односторонней чрезмерной растяжки мышц и относительной сжатости поджилок. Это может сопровождаться ишиасом. Рентгеновские снимки позвоночника могут быть с просветами или нечеткими участками, что уже само по себе может быть диагнозом. Радиографические изменения могут выявиться только по прошествии недель или даже месяцев. В случае острого спондилеза занятия танцем следует прервать и применять корсет. Часто отказ от болезнью вызывающей техники и прыжков, от наклона вперед и применение широкой программы упражнений для укрепления мышц приводят к успеху: боль снижается и можно возобновить полноценную танцевальную деятельность. Иногда в результате спондилеза случаются постоянные падения вперед. В этом случае следует рассмотреть возможность хирургического вмешательства.

#### СУХОЖИЛИЯ

Проблемы с сухожилиями и связками случаются чаще с танцовщиками старшего возраста, чем с молодыми. Связки могут

причинять боль и воспаляться. Воспаление связок — нормальная реакция организма, реагирующего на микроразрывы волокон сухожилий. Необходим полный отдых. Период «относительного отдыха» полезен, в это время применяется другая модель напряжения связок. В острых фазах полезен лед и мягкий компресс, можно вводить противовоспалительные вещества. Могут оказаться полезными и кортикостероидные инъекции. Необходимо восстановить силу и гибкость.

#### СУМКА С СУСТАВНОЙ ЖИДКОСТЬЮ

Сумка с жидкостью в суставах под сухожилиями — потенциальное место травм от перенапряжения. Она может воспаляться или опухать так же, как связки или сухожилия из-за перенапряжения или травмы. Как и в случае с сухожилием, сумка с жидкостью в суставах быстро лечится при относительном отдыхе и консервативном лечении. Иногда необходимы кортикостероидные инъекции.

#### КОМПРЕССИОННЫЕ СИНДРОМЫ

Эти синдромы возникают в результате активного тренинга и слишком жесткого пола, что является одним из важных провоцирующих факторов. Отдых, мочегонные вещества и лед могут оказать существенную помощь. Иногда необходима операция.

Сеппо МАЛАМЭКИ

Хорошо известны физиологические требования, предъявляемые танцовщику. Он должен обладать соответствующими физическими данными, быть выносливым, гибким и сильным. Все эти требования следует принять во внимание при разработке физиологического теста для танцовщиков.

Для определения выносливости танцовщика — самого важного фактора для предотвращения усталости на сцене или во время репетиций — нам необходимо измерить максимальную аэробическую силу, максимальное поглощение кислорода. Максимальное поглощение кислорода можно определить прямо или косвенно с помощью велосипеда. В обоих случаях нагрузка увеличивается постепенно. При косвенном методе танцовщик исполняет шаги в течение 3-4 минут и максимальное поглощение кислорода определяют по частоте сердцебиения по методу Эстранда. Для прямого метода нам понадобится респираторный газообменный анализатор. Велозргометр — более дорогостоящее приспособление и требует присутствия доктора медицины.

Существуют также некоторые тесты при исполнении шагов и различные тесты при ходьбе и беге для определения максималь-

ного количества поглощения кислорода. При шаговом тесте испытуемый шагает по скамейке определенной высоты и с определенной скоростью. Самый известный тест при ходьбе и беге — тест Купера. Испытуемый проходит или пробегает за 12 минут столько, сколько он может.

Результаты этих тестов показывают, что у многих танцовщиков имеются проблемы, касающиеся их выносливости. Поскольку напряжение от танца можно сравнить с напряжением при тяжелойших атлетических соревнованиях, то многим танцовщикам необходимо заниматься аэробикой в репетиционных студиях или на открытом воздухе.

Силу можно разделить на три главные составные компонента: максимальную силу, силу скорости и силу выносливости. Максимальная сила означает самую большую силу за 2—3 секунды. Ее измеряют либо изометрически с помощью динамометра или максимальной нагрузкой при динамической работе. Изометрическое тестирование с помощью динамометра весьма популярно из-за простоты оборудования и благодаря надежности показаний. Тест легко можно повторить. Танцовщики используют его для определения мускульного баланса верхней части корпуса. При тестировании

динамической силы чаще всего применяют метод изокинетического тестирования либо с определенной угловой скоростью, либо с фиксированной линейной скоростью. С помощью этих тестов мы можем определить мускульный баланс верхней части корпуса.

У многих танцовщиков есть проблемы, касающиеся их силы. Один мускул может быть слишком слабым, а другой — слишком сильным. Мышцы живота обычно значительно более слабые, чем мышцы спины. А также мышцы для вращения тела могут быть в дисбалансе. В этом случае необходима соответствующая силовая подготовка.

Выносливость мышц можно измерить с помощью изометрических или динамических тестов. При изометрическом методе тестируемый выдерживает определенное напряжение столько, сколько может. Решающим фактором здесь является продолжительность времени. Динамический же тест предполагает, наоборот, изучение максимального изометрического напряжения с помощью динамометра в течение определенного промежутка времени. Например, одна минута прыжкового теста отражает способность мышцы работать с той или иной напряженностью.

Еще один показатель — сила

скорости, которая означает способность танцовщика к наибольшему силовому напряжению в течение короткого отрезка времени (0,2-0,4 сек.). При этом проверяется способность артиста к быстрому темпу выполнения движений, увеличению скорости выполнения движений, и то время, которое требуется ему для решения заданий теста на максимальной для него скорости. Взрывная сила танцовщика редко является достаточно хорошей и поэтому необходим специальный прыжковый тренинг.

При тестировании танцовщика, даже если мобильность связок достаточная, не следует забывать о тесте на гибкость.

Было сказано, что правильная танцевальная техника является достаточной для избежания травм и боли. Это правда, но не вся правда. Лишь при помощи танцевальных педагогов и медиков-физиотерапевтов, при их сотрудничестве танцовщик может достичь пика своей карьеры. Но следует помнить, что большую часть работы все же приходится делать самому танцовщику.

Клаус АРПИИ

И омынув  
выше наде-  
ждинскую

«Игру с платком», мы, желая того или нет, употребили по отношению к этой работе такие определенные слова, как «фокус», «волшебство», «тайна», позволяющие теперь повернуть к обсуждению еще одного свойства народного творчества. Оно должно являться, а подчас и является, качеством авторских произведений литературы и искусства, интерпретирующих фольклор, а также должно выступать как инструмент интерпретации. Что имеется в виду? Давайте вновь вернемся к образцам устной народной литературы.

В сказке «Царевна-лягушка» главная героиня — Василиса-Премудрая — пошла на пирю плясать: махнула правой рукой — озеро появилось, махнула левой рукой — лебеди по озеру поплыли. Или Иванушка-крестьянский сын в одно ушко своего коня Сивки-Бурки влез, из другого вылез — добрым молодцем. Подобных примеров может быть бесконечное количество, поэтому скажем так: всему устному поэтическому народному творчеству, его героям, персонажам, а стало быть и его автору — народу свойственно ожидание чего-либо необыкновенного, ожидание чуда. В этом ожидании чуда, как мы понимаем, затаилась не только мечта о материальном благополучии, лучшей жизни, но и неосознанное стремление человека подняться в своем искусстве над обыденностью.

Авторская литература свидетельствует о том, что прозаики, поэты (всех времен и народов) видели эту особенность народного творчества — стремление к необыкновенности и умели ее в своем творчестве воспроизвести. В качестве убедительнейшего примера из русской классической литературы как на художественно-философский ключ ко всей последующей авторской интерпретации фольклора сошлемся на творчество Пушкина — на знаменитое вступление к поэме «Руслан и Людмила»: «У лукоморья дуб зеленый...» Необычайного и волшебного в него «втиснуто» многократно больше, чем, казалось бы, это позволяет объем вступления.

К примерам, характеризующим владение балетмейстером постановочными приемами, создающими атмосферу «необыкновенного», «сказочного» можно назвать работу П. Вирского: танец «Хмель» (в настоящее время, к сожалению, в концертах Ансамбля народного танца Украины не исполняется). Необыкновенность в этой композиции обуславливается причудливой зыбкостью, неустойчивостью образов. Поэтическая интрига там в том, что охапки зеленого хмеля вдруг ожидают, превращаясь в некие таинственные существа: не то девушки, не то колдуньи. И эти очаровательные оборотни «морчат»

## Теория и практика: народный танец на сцене

Виктор САВИН,  
кандидат  
искусствоведения

### Утверждая народный идеал?

Окончание. Начало в № 3 за 1992 год.



Сцена «Быдло» из спектакля  
Московского музыкального театра  
имени К. С. Станиславского и  
Вл. И. Немировича-Данченко  
«Картинки с выставки».

Фото А. Степанова

голову и парубкам, и нам, зрителям...

Необыкновенность присутствует во многих работах Н. Надеждиной. Чаще всего искомое качество достигается у нее неожиданным постановочным приемом, решением, которое можно охарактеризовать как театральный трюк. В северном хороводе «Северное сияние» необыкновенность достигается путем бесконечных неожиданных трансформаций одной картины, составленной из шалей, в другую. И действительно, все зыбко, непостоянно, неожиданно. Предугадывать, что произойдет через миг, нельзя, да и не хочется — настолько властно захватила вас фантазия хореографа.

Однако примеры блестящего воплощения необыкновенности в балетмейстерском искусстве в ансамблях танца обратно пропорциональны их числу. Обыденность, однозначность народно-сценической хореографии, увы, преобладает. И вопрос можно ставить даже так: «Всегда ли осознают сочинители танцев необходимость стремления к необыкновенному, как к «художественной правде»? А если стремятся, то

почему упорно выстраивают своих артистов в намозолившие глаз «ряды и колонны»?

Рассматривая интерпретацию фольклора в авторском искусстве как меру присутствия одного в другом, как меру и способ изменения, трансформации фольклорного материала в авторском произведении, нельзя не обратиться к творчеству двух мыслителей, живших в разное время и в разных странах, но объединенных навсегда одной проблемой — это Франсуа Рабле и Михаил Бахтин. Первый в своем гениальном произведении «Гаргантюа и Пантагрюэль» предстал как самобытнейший и непревзойденный интерпретатор народной культуры, второй, проанализировав его творчество, вывел теоретические закономерности и художественные особенности процесса интерпретации и сделал их доступными практике самого искусства.

Усвоение народной культуры в произведении Франсуа Рабле Бахтин рассматривает как способы и пути воспроизведения признаков смеховой культуры народа, которая по Бахтину, встает в трех основных формах: 1) образно-зрелищная форма, 2) словесно-смехо-

вые произведения, 3) разные формы и жанры фамильярно-площадной речи. Для любой из этих форм в конкретных случаях (карнавал, обряд, оргия, песнопения, пляски и т. д.) характерно проявление гротескности. Бахтин вводит даже такое понятие и термин «гротесковый реализм», у которого «ведущей особенностью... является с н и ж е н и е, то есть перевод всего высокого, идеального, отвлеченного в материально-телесный план»<sup>1</sup>. Думается, что раскрывать причины, мотивы, побуждающие народ в своем творчестве что-либо и кого-либо снижать по гротесковому методу, видимо, нет необходимости и не наша задача. Заметим лишь, что живя на земле, производя своими руками хлеб и другие материальные ценности («материальное тело»), люди труда были стихийными диалектиками (диалектиками деятельности) и поэтому не могли отрывать рождение от смерти, дух от плоти и т. д. — это с одной стороны. С другой — утверждая свой идеал, свою идею, они не могли иначе, как не отрицая в какой-то степени традиции культуры и искусства правящего класса, понижая их до гротеска.

Гротеск нам интересен еще и не только этим своим качеством (снижением), возможностью, но и своей гибкой незатвердевшей сущностью, позволяющей выразить очень сложные идеи, понятия, события, характеры и т. д. Почему? Как известно, термин «гротеск» родился в связи с находкой древнего римского орнамента при раскопке грота в XV веке в Италии. Вновь открытый орнамент «поразил современников необычайной, причудливой и вольной игрой растительными, животными, человеческими формами, как бы перерождающими друг друга». То есть мы вновь приходим к категории необыкновенности как к признаку народности. И здесь обратимся, как к «учебнику» по интерпретации фольклора в традициях смеховой культуры народа, к творчеству Н. Гоголя. Напомним, хотя бы, литературные портреты помещиков в «Мертвых душах» — Собакевича, Манилова, Ноздрева, Коробочки, Плюшкина. Гротесковость их изображения очевидна и достигается достаточно понятным и простым приемом — утрированием одного из главных отрицательных качеств личности персонажа поэмы. Поэтому поведение такой однолинейной личности в соприкосновении с подвижной жизнью нелепа и непредсказуема. Кстати, данный прием легко переносим в арсенал выразительных средств хореографической композиции.

Но у Гоголя нужно учиться еще и тому, как он владеет приемами перевода, трансформации одного состояния в другое, из одного мира (телесного) в другой (бестелесный). Вот мы только что были на ярмарке, а вот уже на ведьмачьем шабаше: вот оседлала Хому Брута и мчится на нем в

ночи ведьма, а когда она ее сбросила с себя, то дивной красоты панельной умирает она у его ног. Секрет этих поразительных трансформаций заключается, на наш взгляд, в том, что силы, противостоящие друг другу в конкретных произведениях, действуют не поочередно, а одновременно, и изложение литературного события у Гоголя все время похоже на полифоническое многоголосие. В контексте рассуждений о гротеске, в произведениях Гоголя (как и у Франсуа Рабле) усвоение народной культуры происходит благодаря воспроизведению черт и свойств образно-зрелищных форм фольклора и их синтезом. Синтез обуславливается тем, что все виды, жанры, формы, средства народного творчества в рамках каждого отдельного его произведения не разграничены на обособленные виды, как в современных сценических коллективах, с помощью их деления на хорую, танцевальную, инструментальную группы. И устный рассказ Рудого Панька, и песня кобзаря, и танец запорожца живут в гоголевских народных сценах вместе и тем самым формируют в сознании читателя яркие, сочные образы подлинно народной жизни.

**В** балетмейстерской практике в ансамблях танца, вообще в сценической хореографии, можно наблюдать положительные примеры усвоения и воспроизведения традиций смеховой культуры народа. Здесь нельзя не вспомнить балет «Картинки с выставки» на музыку Мусоргского в постановке Федора Лопухова. Собственно, не весь балет, а один его эпизод — «Быдло». В этой композиции снижение по гротеску выписывается в качестве высокохудожественного приема, являющегося также постановочным ключом ко всей его образной хореографии. К сожалению, этой хореографии сейчас не увидеть, поэтому, чтобы составить хоть какое-то представление о ней, сошлемся на краткое описание, сделанное самим автором: «Четыре мужика в драных портах, рубашках и лаптях не выходят из рамы картины, как персонажи других эпизодов, а выпрыгивают, сразу падают на колени, начинают ползать, вычерчивая на полу зигзаги. В это «хождение» на коленях незаметно вклиниваются так называемые мужички плясовые колена. Постепенно мужики встают во весь рост и в грозной пляске выказывают свою неумную силу... Но, показав себя грозными, мужики, споткнувшись, снова падают на колени, снова ползут по полу и, размишавшись, по-русски, крестьясь, замрают»<sup>2</sup>. Кстати, этот балетмейстерский опыт Лопухова очень совпадает с его теоретическим рассуждением, сделанным им еще в молодые годы в книге «Пути балетмейстера», где он пляску в присядку (гран-плие) — ползунки и гусачики относит к хореографии земледельческих народов, и она по Лопухо-

ву, символизирует обработку земли<sup>3</sup>. То есть, это истинно понижение по гротеску или отправка в «топографический низ».

Завершая наше обращение к литературе и литературоведению как теоретической базе в поиске методологических установок для хореографической интерпретации фольклора, остановимся для выявления еще одного аспекта этого процесса — коллективности творческого акта в фольклоре.

Не ставя целью раскрыть сущность данного явления внутри самого фольклора (как специфическом виде деятельности), мы от констатации самого факта перейдем к вопросу о возможности перенесения данного феномена устной традиции в авторскую деятельность. То есть, будем рассматривать вопрос, возможен ли коллективный творческий акт в авторской литературе и искусстве? Если возможен, то будем пытаться его выявить и проиллюстрировать его, хотя бы одним-двумя имеющимися прецедентами. А также стараться высветить технику этого переноса.

В первом взгляде на проблему, кажется, что это нонсенс — коллективное творчество в авторском искусстве. При углублении в вопрос видим, что уже само усвоение готового фольклорного образца отдельным автором-интерпретатором автоматически сообщает новому авторскому произведению коллективности художественного результата, то есть коллективность как таковая в момент интерпретации присутствует. При этом ее можно рассматривать как продолжение творческого акта, начатого некогда анонимными авторами. Поэтому постановка нашего вопроса уже в контексте подобных простых случаев возможна.

Другой вариант — автор создает произведение, не обращаясь к материалу конкретного фольклорного первоисточника, но достигает при этом народной достоверности (выше мы это называли полным владением формой). Возможно ли в этом случае наблюдать коллективность творческого акта? Вновь обратимся к примеру из литературы — к истории создания А. Твардовским своих «рассказов про бойца». Автор в своем ответе читателям «Как был написан «Василий Теркин»» открывает механизм создания книги, и становится ясно, что «Теркин» не был задуман сразу как отдельное самостоятельное произведение, как народная поэма. Работая в армейской печати, Твардовский начал с сочинения коротеньких стихотворных текстов к юмористическим картинкам из повседневной жизни красноармейцев еще довоенного времени, затем финской кампании и Великой Отечественной войны. Вот как характеризует рождение образа сам автор: «Василий Теркин вышел из той полужанровой «стихий», которую составляют газетный стенгазетный фельетон, репертуар эстрады, частушки, шуточная песня, раек и

т. д.» Очевидно многим довелось читать продолжения Василия Теркина, написанные другими известными и неизвестными авторами, где наш любимый герой продолжает действовать в мирной жизни, то в колхозе, то на уральском заводе, о чем Твардовский заметил так: «Сейчас он сам (Теркин — В. С.) породил много подобного материала в практике газет, специальных изданий, эстрады, устного обихода». — и в этом смысле — «книга про бойца, как я (Твардовский) уже говорил, не собственное мое, а коллективного автора»<sup>4</sup>.

**К**ак видим, литература в лице своего известного мастера также подтверждает правильность постановки вопроса «авторское произведение как результат коллективной деятельности». Кроме того, можно апеллировать к результатам деятельности творческих союзов в буквальном смысле — Ильф и Петров, Кукрыныксы и т. д. Но заметим, что проблему коллективного творчества и коллективного авторства в театре, в ансамбле, то есть в сценических коллективах пытаются иногда понимать и сводить к проблеме чисто юридической — чье имя свидетельствует в программе об авторстве. Это, на наш взгляд, вульгарный подход к природе коллективного художественного творчества в условиях современного сценического коллектива. Однако, установив факт или вероятность коллективности в авторском поиске, надо хотя бы в самых общих чертах выделить, какими средствами это обуславливается.

Как мы проследили на примере с «Василием Теркиным», художественный образ героя и вообще весь художественный замысел произведения рождался в условиях непрерывного творческого общения автора с коллегами-журналистами, репортерами и вообще с разными людьми, и это общение надо рассматривать не в обыденном смысле, а как постоянный творческий полилог, в котором замысел все время обрабатывается, как поковка на наковальне.

В традиции народно-сценической хореографии рождение образа (конкретного танца) путем и в результате тесного профессионального контакта общения (балетмейстера, танцовщика и т. д.) достаточно известно. Наиболее показательны в контексте наших рассуждений опыт создания танца «Балагуры» в ансамбле танца Сибири. Постановка осуществлялась путем тематического развития основного движения — прыжок с двух ног на две (в воздухе одна нога подгибается, вторая выбрасывается вперед). Движение было «подсмотрено» балетмейстером в исполнении его в перерыве между репетициями артистом Борисовым так, для себя. Кстати, и все последующие эволюции с этим пластическим зерном Годенко осуществил в соавторстве с Борисовым и другими артиста-

ми, в условиях своеобразной «молевой атаки» на художественную проблему (подробности создания танца Борисов в 1969 году сообщил в личной беседе автору данной работы). Надо добавить здесь, что соавторство (соавторство) в красноярском ансамбле давно уже стало нормой. Танцовщики убежденно и с гордостью о той или иной постановке говорят: «Да, это мы поставили». И они правы в этом. Официально же факт соавторства стыдливо, как грех, замалчивается. А жаль! Ведь развитие ансамбля танца будет связано именно с углублением этой в общем-то не новой для художественных коллективов тенденции.

Безусловно, подобный подход обнаруживается в государственном ансамбле танца Украины, в хореографическом ансамбле «Березка», в том их периоде, когда они возглавлялись соответственно Вирским и Надеждиной. К сожалению, уход из жизни этих талантливых художников прекратил коллективный характер творческого акта в этих ансамблях, так как ныне деятельность их исполнителей ограничена, в основном, условиями усвоения ранее созданной хореографии.

Эти и возможные другие примеры интересны не сами по себе, а тем, что позволяют находить ответ на такой существенный вопрос: что же лежит в основе коллективного подхода? Во-первых, и самое главное, — активная переработка жизненного материала всеми членами сценического коллектива, выступающего в качестве своеобразной социально-художественной общности людей. Во-вторых, эта деятельность протекает в условиях активных межличностных отношений. Они, в-третьих, обеспечивают преемственность в усвоении достигнутых результатов. Обязательное участие всех членов коллектива в поиске новых результатов, в-четвертых, как бы провоцирует наиболее способных людей к достижению особенно ярких результатов (имеется в виду появление интересных постановочных, сольных). Все это можно наблюдать в народном творчестве, следовательно, феномен коллективного творчества в современном сценическом ансамбле возможен путем имитации им особенностей, принципов деятельности, присущих самому фольклорному искусству. Коллективность творческого акта, а также другие художественные особенности интерпретации фольклора в литературе, рассмотренные в статье, разумеется, не охватывают всех сторон проблемы и поэтому пока поставим точку.

<sup>1</sup> М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 23, 38.

<sup>2</sup> Ф. Лопухов. Хореографические откровения. М., 1972, с. 139.

<sup>3</sup> Ф. Лопухов. Пути балетмейстера. Берлин, 1935, с. 123—124.

<sup>4</sup> А. Твардовский. Как был написан «Василий Теркин». М., 1952, с. 43.

Владимир ПАНЧЕНКО,  
Президент  
акционерного общества «ГОСКО»:

## ТУРНЕ — КАК ОНИ ЕСТЬ

Ранее Госконцерту СССР принадлежало монопольное право организации и проведения гастролей коллективов и исполнителей за рубежом. Но если раньше мы жили по закону «все нельзя», то теперь не меньше опасности несет «все можно». И в результате «на рынке культуры» уничтожаются ее художественно-ценностные задачи.

Очень многие организации, вступая на поприще импресарио, не имеют экономических возможностей для вывоза коллективов и ставят артистов перед ситуацией «бить попошайками», соглашаясь на недостойные условия. Конкуренция сама по себе полезна, но не за счет потери художественных ценностей. Сокращение необходимых для классических балетов составов, работа без оркестра стали нормой для характеристики многих гастрольных коллективов.

И возникает вопрос: если монополия плоха, и мы ее, слава Богу, побороли, то что получили взамен? Ведь не одно же желание заработать валюту, но и возможности достойно организовать и осуществить гастроли коллективов. Но все это должно быть обеспечено законодательно или хотя бы документально. Необходимо, чтобы, как в любой цивилизованной стране, кто-то это контролировал и выдавал лицензии на право заниматься подобным видом деятельности на определенный срок (скажем, три года). Такая лицензия может выдаваться на основе документов об источнике финансирования фирмы (конторы, бюро), ее сегодняшнего банковского подтверждения, целей, которые ставит перед собой данная организация. Получая лицензию на международную деятельность, фирма выступает в роли агента, имея на то лицензию и отвечая законодательно за выполнение контрактов, подписанных с кем-либо. Только тогда и конкуренция возможна, поскольку к конторе, которая будет осуществлять свои функции лучше других, и потянутся театры и коллективы исполнителей. Что значит лучше? Лучше — значит будет способна, с одной стороны, гарантировать качество на рынке культуры, с другой — создавать экономически выгодные условия для артистов.

Сегодня же, да простят мне мои коллеги, многими двигает дух аферизма, действия «на авось» и идея «разбогатеть» любыми средствами. Отсюда не конкуренция в цивилизованном смысле слова, а жестокость, почти злоба и, что самое опасное, неумелая, вносящая путаницу в дело, безответственная деятельность.

Я не за монополию, но — за искусство. Искусство, несущее просветительскую функцию. Итак, вопрос сегодня стоит так: «заработать или осуществлять культурный обмен», иными словами, только заработать, только деньги, или охрана прав таланта, создание условий для его концертно-гастрольной деятельности? Необходимо при этом, чтобы наша экономическая аура была, как в правовом государстве. Вместе с тем, законодательный правовой подход к делу гарантирует и агента (коим будет выступать имеющая лицензию фирма, бюро, личность) от капризов и своеволий исполнителей, обязанных соблюдать оговоренные контрактом условия или нести штрафные издержки. То есть должна существовать правовая налоговая система, контролируемая юридически, которой у нас пока нет и которая государством не регулируется. Кстати, к этой же теме примыкает и система налогообложения артистов, которые не должны облагаться особыми налогами, сверх тех, которые распространяются на всех граждан страны. К сожалению, многие непрофессиональные фирмы, которые между бизнесом или своими профессиональными делами, решают заняться и искусством, вернее его рыночным использованием, не осознают не только своей экономической, но и моральной ответственности. Это всегда ощущали в России русские меценаты, были ли они купцами или предпринимателями. И если наши не меценаты (пока им не с чего появиться), но спонсоры делают свои первые шаги, то именно этому им следует учиться у Саввы Ивановича Мамонтова или тем более у Сергея Павловича Дягилева.

Учиться любви к искусству, уважению и подлинному пониманию его ценностей, национальной гордости за его таланты. Российскому меценатству было свойственно и активное просветительство.

Занимаясь гастрольной деятельностью, мы, к сожалению, сталкиваемся с большими трудностями в силу экономической и сложив-

шейся организационной ситуации. Прежде всего нужно констатировать, что запросы наших театров, артистов значительно выросли, а цены на нас на рынке культуры значительно упали. И хотя мы стараемся рассчитывать с артистами, исходя из 80—85% прибыли, тем не менее все труднее становится найти партнеров, способных обеспечить достойные в экономическом и моральном плане условия гастролей.

Если раньше мы не создавали артистам соответствующего материального обеспечения, то уважение к тому, что мы вывозили за рубеж, безусловно, было, так как представлялось лучшее, художественно бесспорное. В том числе и народное искусство. А сегодня, например, итальянский импресарио отказался от Русского народного хора имени Пятницкого. Почему? Коллектив ему понравился. Он договорился с нами, сделал маршрут и тут по этому же маршруту, по тем же точкам совершает свое турне некий коллектив художественной самодеятельности. Причем не только работающий в том же направлении, но и имеющий в своем репертуаре произведения, заимствованные у хора Пятницкого (танцы, поставленные Т. Устиновой, в частности). Я не собираюсь рассуждать, хорошо это или плохо, хотя и имею на этот счет свое мнение, но ясно, что иностранные зрители, один раз заплатив за знакомство с такого рода видом искусства, на концерты с аналогичной программой вновь не пойдут. Значит, импресарио вынужден отложить турне хора Пятницкого на несколько лет. С такими ситуациями мы сталкиваемся постоянно. О какой же конкуренции может идти речь, здесь скорее беспардонная вседозволенность, когда потери общие естественны и неизбежны. Потому, видимо, победив монополию формальную и выйдя на путь конкурентной деятельности, мы должны найти ее правовые формы функционирования, так как не можем отменить стремление к монополизации как стимулу каждого конкурента к расширению своей сферы влияния. Важно только, чтобы каждый, кто вышел на путь представления искусства на пространстве культурного рынка, внутренне осознал свою ответственность перед искусством, с которым нужно всегда обращаться с большой буквы, говорить «Вы» и тем самым обрести право выступать его представителем в мире.

Р. БАННИКОВ,  
начальник отдела  
творческо-производственной  
фирмы  
«Союзтеатр»:

## «ТВОРЧЕСКУЮ ДУШУ НЕ КУПИШЬ — ОНА ИЛИ ЕСТЬ, ИЛИ ЕЕ НЕТ»

Итак, наш балет. Какой он сейчас? Советский? Русский? Российский? Как ни назови, он до сих пор пользуется «спросом», хотя «продается» все тяжелее и тяжелее. Вероятно, рынок насыщается. Так, осенью 1991 года в Англии почти одновременно гастролеровало четыре балетных коллектива из нашей страны. В результате импресарио трупы А. Прокофьева «Классики хореографии» был вынужден прервать гастроль и возобновить их через месяц, когда все остальные разъехались.

Чтобы избежать этого, нужна, по крайней мере, информация. И пока мы не станем нормальной цивилизованной страной, пока у нас не родится правовая основа, не появятся надлежащие законы, регулирующие отношения между фирмами и организациями, в нашем деле будет присутствовать принцип бандитизма, и каждый будет держать свою информацию втайне, боясь, чтобы партнеры какими-то высказываниями или какими-то своими финансовыми действиями «не перетянули» бы артиста или коллектив к себе, не купили бы их. Подобная боязнь небеспопозна — исполнители у нас безответственно относятся к подписанным ими договорам с отече-

стенными организациями. И так будет продолжаться до тех пор, пока не будет выработана серьезная законодательная основа, которая бы определяла моральную и финансовую ответственность сторон.

Другая реальность — создание коллективов для работы только на выезд. Думаю, такого не должно быть. Пока труппа формируется, ее руководители заявляют, что, в первую очередь, будут работать для отечественного зрителя, а на деле получается, что только для зарубежного. Такие коллективы в рамках новых экономических отношений, выезжая раз или два за рубеж, накапливают что-то, а потом спокойно могут продавать эту валюту и ждать следующих гастролей. тихо, исподволь готовя новую программу или просто подчищая то, что есть. И принцип работы у них совершенно иной, и интерес совершенно другой, в основном, денежный. А это развращает, и где уж тут до настоящего творчества. Так они и живут, находят каких-то спонсоров, которые, в свою очередь, думают совсем не о развитии балетного искусства, не о том, чтобы возродить былые традиции, а чтобы сделать себе рекламу или послать с данной труппой за рубеж своего представителя. Вот и все. Вот это наш уровень сотрудничества. Поэтому говорить о спонсорстве, о меценатстве в полном и исторически точном смысле слова пока нельзя.

Количество новых коллективов по стране постоянно растет. Уж раз в месяц где-то какая-то труппа, смотришь, и появилась. Их возникновение затрагивает и еще одну проблему: они растаскивают все, что возможно. Молодые исполнители, практически только что из училища, которые ввиду отсутствия сценического опыта еще не стали, да просто и не успели стать солистами, исполняют в этих труппах ведущие партии. И дело все в том, что с ростом коллективов, с увеличением их числа, не увеличивается их качество. Наоборот, оно все более и более снижается. Молодые артисты, которые появляются после окончания школы, не успевают по-настоящему раскрыться. У них просто нет на это времени. Их сразу делают ведущими, и они уже не в состоянии заниматься ни кропотливой работой, ни доскональным изучением репертуара, ни вопросами творческого роста. Они заняты лишь решением своих сиюминутных проблем. Поэтому при заключении контракта первое условие, которое выдвигается, это не репертуар, не площадка, а финансы: если хорошо заплатят, можем танцевать, где угодно.

Наши молодые танцовщики — хорошие, профессиональные, но они еще не звезды, и могут ими не стать. Они умеют делать все, но чего-то им все-таки не хватает. Души, наверно. Ее ведь не купишь ни за какие деньги. Она или есть, или ее нет. И вот найти бы ее такую, живую, трепещущую, творческую. Вот это и есть на сегодняшний день самая сложная проблема.

Но пока спрос есть, и дела идут. Именно пока. Но это совсем не значит, что так будет завтра.

**В. АКУЛОВ,**  
начальник отдела  
зарубежных театральных связей  
Союза театральных деятелей России:

## «У НАС ОБШИРНОЕ ПОЛЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ»

**В** общепринятом смысле Союз театральных деятелей России не является импресарским агентством. Собственно, гастроли для нас — это одна из форм участия в общем процессе интеграции российского театра в мировое культурное пространство. Тем не менее, работая в этой области, а она, как известно, включает в себя и обмен постановочными коллективами, и обмен режиссерами и художниками, и участие в фестивалях, мы сталкиваемся с теми же вопросами, которые волнуют всех тех, кто занимается гастрольной деятельностью. Вот исходя из этого мне бы и хотелось сказать несколько слов. То, что я буду говорить — это мое личное мнение: ведь данными вопросами я занимаюсь уже очень давно. Дело в том, что организация гастролей, в особенности гастролей за рубежом, мало сказать дело трудное и

хлопотливое, но я бы сказал — в первую очередь, чрезвычайно ответственное. На мой взгляд, это тройная ответственность: во-первых, ответственность перед коллективами и артистами, которых ты направляешь за рубеж, во-вторых, это ответственность перед зарубежными партнерами и, в-третьих, ответственность за то, что, скажем, называется отечественным искусством. Только учитывая все это, можно добиваться каких-либо определенных результатов, и партнеры будут знать тебя, знать как человека слова. А для коллективов и исполнителей важно иметь дело с тем человеком, который их достойно представляет.

Сейчас бурный рост международных связей привел к децентрализации подобного рода деятельности. Раньше один только Госконцерт занимался осуществлением международной концертной работы. За последние два-три года таких организаций возникло много, появились и частные лица, хотя по-настоящему людей профессиональных в этой области совсем мало и их знают в наших театрально-концертных кругах и за рубежом. Как правило, это люди, которые доходили до всего сами: у нас ведь не было школ менеджеров или, как сейчас их стали называть, деятелей шоу-бизнеса.

То, что сейчас появилось много организаций, которые занимаются гастролями, — хорошо, потому что конкуренция всегда помогает делу. Плохо то, что к этому делу зачастую приходят люди, которым важна прежде всего и только своя собственная выгода. Приходят люди порой нечистоплотные, нечестные. Им совершенно безразлично, какой коллектив везти и куда, и что будет после этих гастролей в данной стране. Им нужна сиюминутная выгода, и они действуют по принципу «после нас хоть потоп». Вызывает порицание и стремление отдельных коллективов и исполнителей всеми правдами и неправдами выехать за границу, что, в общем-то, не делает чести никому. Они заключают контракты с какими-то фирмами, которые впоследствии оказываются несостоятельными. Конечно, есть такие коллективы, например, коллективы наших звезд, которые могут выступать от своего имени, например, Елена Образцова или группа Владимира Васильева. Они широко известны в мире, и они сами знают себе цену, что, кстати, очень важно в данном деле. И у них другие условия выступления.

Любая поездка за рубеж — это серьезная подготовка во всем, и, в первую очередь, в составлении контракта или договора. По мнению специалистов, с которыми мне приходилось встречаться, наши контракты по-настоящему юридически не состоятельны. И если дело дойдет до судебного разбирательства, вряд ли мы выиграем процесс. Ибо и этот механизм у нас еще не отработан, и все идет как бог на душу положит. Нет системы подготовки менеджерских кадров, нет структуры, которая бы несла полную ответственность за тот или иной выезжающий коллектив. Все существует на уровне договоренности. Но если, например, коллектив не выехал на гастроли, хотя предварительная договоренность имела, кто-то ведь должен в данном случае нести какие-то финансовые издержки, не правда ли?

Плохо, что сейчас все думают, что делать гастроли легко и на этом можно заработать.

Но по большому счету на театральных коллективах не заработаешь, и на симфонических оркестрах тоже. Высокая прибыль от гастролей — это иллюзия. Зарубежная практика такова: импресарио или какая-либо организация, проводя гастроли крупного коллектива, берет субсидию либо у государства, либо у министерства, либо у спонсоров. Они сообщают деньги на организацию гастролей, а импресарио берет себе какую-то определенную сумму за свою организаторскую работу. Вот это и есть его прибыль, а все остальные деньги он вкладывает в организацию выступлений. Вспомните недавние гастроли театра Ла Скала в Москве. Театр смог приехать только потому, что несколько фирм выдали на это деньги. Конечно, они были заинтересованы в рекламе, тем более, что деньги, которые они вкладывают в культуру, не облагаются налогом.

Нужно также умение убедить наших партнеров в том, что то, что ты предлагаешь, действительно хорошо. Потому что любое искусство, если оно высокопрофессионально, всегда будет понято и принято. Главное, чтобы те, кто занимается гастролями, прежде всего думали о престиже своего искусства, о престиже своей страны, о престиже своей организации и о своем собственном добром имени.

Итак, давайте работать, давайте конкурировать. У нас обширное поле деятельности, места хватит всем.

Материалы готовили  
**В. УРАЛЬСКАЯ** и  
**Н. ЛЕВКОЕВА.**

# ЖАР-ПТИЦА

Книга известного критика и историка балета Андрея Яковлевича Левинсона, посвященная многогранному творчеству знаменитого русского художника Льва Самойловича Бакста, вышла в свет в 1922 году в Нью-Йорке. И, пожалуй, до сих пор остается единственным капитальным трудом, наиболее полно освещающим поистине неограниченный вклад мастера в развитие изобразительного искусства первой трети двадцатого века. К сожалению, книга давно стала библиографической редкостью. Из информации, опубликованной в журнале «Жар-Птица» (№ 9, 1922) и приуроченной к выпуску монографии, узнаем, что она была подготовлена издательством А. Э. Когана «Русское искусство» на английском языке и впервые поступила в продажу в Нью-Йорке в виде американского издания, приобретенного целиком крупнейшим американским книжно-торговым домом. Затем монография появилась в продаже в Берлине (1922), в Лондоне (1923) на английском языке, в Париже (1924) на французском. Обещанное же издание ее на русском языке очевидно так и не было осуществлено.

В информации о вышеуказанной монографии А. Левинсона дана короткая характеристика проблематики книги. «На первом плане, — говорится в ней, — разумеется, Бакст — театральный, яркий, грациозный и колоритный реформатор театральной декорации и театрального костюма, кудесник сцены, с первых шагов за границей зачаровавший зрительный зал буйными сочными бросками своей палитры, которые он расточал со щедростью, приводившей снобствующую публику Запада, уже разочарованно стоявшую было перед тупиком, в оцепенение от изумления перед неисчерпаемым богатством художественной сокровищницы Бакста.

Мягкими, насыщенными вос-



точной негой картинами развертываются в монографии одна за другой постановки «Шехерезады», «Саломеи», «Клеопатры» и др. Величаво, религиозно-патетически звучат «Страдания Святого Себастьяна», «Дафнис и Хлоя», «Федра» и др. постановки строго классического характера. Русский Балет — в постановках «Спящей красавицы», «Жар-Птицы», «Садко» и др.

Затем следует Бакст-живописец с его картиной (на первом месте) «Terror antiquus», сразу определившей его место в ряду видных живописцев своего времени, принесшей ему золотую медаль на Всемирной Художественной выставке 1911 года в Брюсселе.

Широко показана в монографии также портретная деятельность Л. С. Бакста, в которой этот художник также ярко сохранил свою индивидуальность. В монографии воспроизведены портреты Андрея Белого, композитора Балакирева, художника Головина, ряд тончайших портретов Иды Рубинштейн и мн. др.

Вошли в монографию и самые позднейшие произведения Л. С. Бакста, часть которых помечена 1922 годом, символизирующие «возвращение» Л. С. Бакста к родному, русскому...

Монография представляет собой большую книгу-альбом в формате 27×37 $\frac{1}{2}$  сантиметров и включает в себе 240 страниц текста и иллюстраций. Иллюстрации выполнены фото- и автотипическими способами. Свыше 60 иллюстраций — в красках, некоторые из них — с золотым и серебряным тиснением. Текст книги написан Андреем Левинсоном и представляет собой подробный биографический и художественно-критический труд.

Ниже мы публикуем статью А. Левинсона «Возвращение Бакста», напечатанную в 1922 году в девятом номере журнала «Жар-Птица» к выходу в свет его исследования

Л. БАКСТ. Портрет Иды РУБИНШТЕЙН.

# ВОЗВРАЩЕНИЕ БАКСТА

Андрей ЛЕВИНСОН

Редки художники, чьи имена, перерастая их личность, служат обозначением для целой эпохи, из собственных превращаются в нарицательные. Когда мы толкуем о временах «Бидермайера», мы едва вспоминаем о славном венском мебельщике: мы сразу переносимся в мир мещанской романтики тридцатых годов, где звучит «Карнавал» Шумана, где шуршат опрокинутые чашечки кринолинов, пляшет Фанни Эльслер и заканчивает жизнеописание кота Мурра — Эрнст-Амадей-Теодор Гофман. Когда нам назовут Флоренцию Медичи, мы сразу мыслим и «Давида» молодого Микеланджело, и «Весну» Боттичелли, и Академию Фичино, и костер Савонароллы. Точно также именем Бакста запечатлена целая, еще завершающаяся эпоха вкуса. Имя это представляется собирательным, столько к нему тянется нитей, столько от него излучается воздействий. Конечно, он не был одинок в своем стремлении. Его вынесла на своем гребне волна художественного обновления, напор новой стихии, которую можно назвать культурой «Мира искусства». Но именно ему было предназначено «сим победить», он явился человеком судьбы, у него в руках оказался ключ к западному художественному сознанию. Имя Бакста — название большой русской победы.

Бакст явился, тому скоро пятнадцать лет, в Париж зрелым мастером, сложные пути и перепутья вывели его на предуганную ему дорогу, он уже «отыскал душою страну греков», шагнув от Перикловых Афин вспять, к «древнему ужасу» архаической Эллады, он вкусил уже приторной отравы Востока, он разбудил пленительно детскую душу, дремавшую в Николаевском фарфоре. Уже были созданы Львом Самойловичем «Эдип в Колонне» и «Саломея», и «Фея кукол». В фаланге молодых русских декораторов он бился в первом ряду.

Но вот он вышел в Европу. И этот приход его оказался нужным, чаемым, провиденциальным. Запад усыновил его. Париж, чудовищный Мегафон, сделался рупором его славы. И имя его донеслось к нам уже оттуда, переиначенное на европейский лад: Леон Бакст.

Что же случилось? В чем заключалась благая весть, принесенная петербургским мастером?

Его постановки восстановили то, что было утрачено, извращено, забыто XIX веком: оптическое единство театрального зрелища, цельность сценического впечатления. В «Шехерезаде» или в «Дафнисе» не только цвета костюмов были связаны с декорациями и околичностями градации или противоположениями тонов, но самый ритм движущихся на сцене фигур являлся словно отображением декоративного ритма масс, стройного колебания окрашенных плоскостей. Во всем цвела, играла и пела единая, буй-



Л. БАКСТ. Эскиз костюма беотийца для балета «Нарцисс». 1911. Шелкография.

Фото В. Некрасова

ная, живописная стихия. Я помню знаменательный 1908 год и ошеломляющее впечатление новизны, исходившее от тех спектаклей. Париж был подлинно пьян Бакстом. И это опьянение росло и длилось. Новизна Бакста преломилась в неисчислимых отражениях — и вот уже 10 лет, как всякий театральный новатор в Париже следует за Бакстом или борется с ним. Пусть сегодня проблема «человека на сцене», задача организации сценического пространства разрешается многими иначе, пусть архитектурная, объемная концепция все победоноснее теснит живописную, плоскостную, — дело Бакста не умирает. Он вывел декорационное искусство мира из натуралистического оцепенения.

И если в этой борьбе за подлинный, за зрелищный театр он не был ни единственным, ни первым, — он первый повел его к победе. Большой корабль — Бакст, зато большое и его плавание: кругосветное.

Ибо Япония и Америка столь же горячо откликаются на магическое его имя, как Париж или Вена. Большой, непосредственный, пылкий, изобильный талант, которому выпала счастливая доля: придти своевременно.

Издательство «Русское Искусство» воздвигло Баксту памятник при жизни. То издательство, что текст созданный им книги «Жизнеописание Льва Бакста» написан мною, не может помешать мне воздать должное торжественному и стройному великолепию этого насыщенного живописной жизнью типографского шедевра. Однако по техническим причинам русского Бакста можно ожидать не скоро. Тем отраднее, что «Жар-Птица» делится ныне со своими читателями некоторыми, особенно показательными материалами из осуществленного пока на английском языке труда.

В упомянутом тексте я особенно широко развернул изображение обстоятельств, предваряющих выход Бакста на мировую дорогу, его «становления», его внутреннего роста. Зарубежные его достижения первых лет получили у нас достаточно широкую огласку, я решаюсь поэтому отвести предоставленные мне сегодня столбцы под описание последнего эпизода творческой жизни Бакста: его обращения к России.

Таково было в свое время впечатлительное, произведенное «Клеопатрой» и «Шехерезадой», что для нас с вами Бакст так и остался прежде всего творцом восточной феерии. Самое имя его односложное, быстрое и свистящее, словно кривой турецкий клинок, вызывает мгновенное, но острое видение Азии. Но неизменно Бакст сбивает с толку любителей готовых формул, внезапно сворачивая на неизведанные донные пути.

Так, в минувшую весну, парижане

были свидетелями нового перевоплощения художника. Десять лет тому назад он покинул родину ради столь для него гостеприимной Франции. Сегодня, в великолепном порыве тоски, сыновней любви, набожной памяти он обращается к своей России, израненной, растоптанной, отброшенной в пустоту. Когда все изменяют ей, дети и друзья, художник бдит у ее изголовья.

Случилось так, что в то самое время, когда в Большой Опере Дятевых возобновил «Петрушку», шедевр Александра Бенуа, — на тесной площадке театра «Фемина» впервые была поставлена «Подлость», мимодрама Бакста. Между двумя этими изумительными вымыслами — полвека русской истории и крушение целого мира.

«Потешные сцены» Бенуа представляют нам последними цветениями старого Петербурга, сновидениями о былом, привидевшимися влюбленному мечтателю о старине невозвратной. Простонародная толпа, буйная, пестрая, оглушительно шумная, в порыве беспечного разгула завладевает сценой. Она и творит тот ритм мощный, многообразный, живой необычайно, который и составляет самый стержень действия.

Среди торжественного и надменного окружения роковой столицы народная стихия воздвигла на вольном воздухе свой узорчатый рай, синие и красные балаганы. И вот оживают, множатся, копошатся фигуры лубочных картинок, литографии российских Гаварни. Сдобные кормилицы плывут павами, в гулком грохоте кованых сапог стремглав несутся вприсядку ямщики. В последний раз сельская Русь изливает удаль свою в этих славянских сатурналиях на Царицыном Лугу. Сами куклы, герои потешной драмы, словно тщась стряхнуть инертность своего механического бытия. Они хотели бы воплотиться, они жаждут быть. И мгновениями они подлинно оживают.

В том же Санкт-Петербурге, но обернувшись Петроградом, разворачивается скупое и угрюмое действие «Подлости». Здесь не светит уже студеное зимнее солнце. Бетонная громада Народного Дома, воздвигнутого последним императором во славу обреченной уже столицы, зубчатые заборы теснят скученную толпу. Динамомшины приводят в движение коней карусели под пронзительным взглядом электрических фонарей.

Но что стало с толпой «Петрушки», шумною, ярко-лоскутной, пышной движением и волей! Кукла, искусственный паяц, машинный, автоматичный, вытеснили человека, отодвинули в сторону растерявшихся актеров. В этом изменившемся мире хватило души ровно на пять человек актеров, но Господи, что это за душа! Ничего в этих масках не напоминает беспечной улыбки «Петрушки». Мы накануне — и это мучительно ощущается, — мы накануне несказанных бедствий. Мрачная скука нависла над нами, словно низкое грозное небо. Да, мы подлинно в Петрограде, на исходе 1916 года. Как передать ту затаенную угрозу, которая кроется в недвижной апатии этих пар, едва «оболваненных» кукол, единообразно одетых и дрыгающихся или обвисающих на своих проволоках? Перед этой вялостью, этой недоброй настроенностью безликих кукол, перед наглым вихлянием этих косных пугал, перед этой пляской смерти, тупого безразличия, — мимическое действие пасует, живые люди отступают. Самая драма, Смерть, проходящая с отврати-



Л. БАКСТ. Эскиз костюма танцовщицы, держащей свой платок, для балета «Смущенная Артемиды». 1922. Акварель, серебро, карандаш.

тельным оскалом, бледнеет под безглазым взглядом враждебно насупленных личин.

Как теснит нас неизбежное! В этой атмосфере ужаса и галлюцинаций все обращается в безмолвную угрозу и близок день — это чувствуешь всю душою, сжимающейся от чаемой боли, — когда эта косная громада, слепая, сокрушительная, ринется на Россию.

Счастливы русый студент в зеленом мундире, который встречает смерть на стезе любви: он не увидит. Он не узнает ни голода, ни позора, ни изгнания. Много русских позавидуют ему. Таковы два лика России, воссозданные двумя живописцами. Больше, чем живописцами. Ибо если Бенуа дано угадывать прошлое, Баксту свойственна интуиция современности и ее буйных стихий.

Но вот занавес, упавший над угловатой, заостренной, ощерившейся, злобной декорацией «Подлости», вновь взвизывает, чтобы фигуры явили третью Россию, благодушную и пьяную, простоватую и ядреную. Водевиль «Старая Москва», картина тучной Первопрестольной, белой Арапии, эпического обжорства, лихого разгула. Два шасси, доходящие актерам до колен, образуют колуасы, то Москва в микроскопическом ракурсе, и сорок сороков церквей, и Кремль, и рыды, и площадь. И вот среди потешно преувеличенной пародии старокупеческого жилища, колышатся огромные, трехцветные или небесно-голубые крены, движутся, перебегают, приседают сдобные красавицы, семипудовые жеманницы. И вот от этого безобидного шаржа исходил такой густой аромат быта, что в самых забавных местах у эмигрантов-москвичей слезы застилали глаза.

Сегодня Бакст совершенно поглощен этим забытым миром, встающим в его душе, тянущимся к нему из глубины далекого прошлого. Я посетил его мастерскую этой осенью. С каждым днем в ней множится целое население образов России: макеты, группы, в которых не только наряд, но самая повадка отлична чем-то «невесомо-национальным», глубоко-народным, одним словом — подлинным. Для чего послужат все эти материалы? Сам художник затрудняется пока ответить. Как только эти актеры окажутся на сцене, лицом к лицу, действие возникнет само собой. И продолжая неустанный труд свой, он следит не спеша за тем, как созревает в нем неведомый еще замысел.

Таковы мои впечатления от последних встреч с Бакстом. Прихотливая кривая его жизненного пути вывела его сегодня в страну воспоминаний. Он приник к тому источнику живой воды, каким для самого отважного путника является память о родине. Этот самый западный из русских художников захотел прикоснуться к земле, обогатиться ее соками. Куда же будет лежать его дальнейший путь — покажет исповедимое завтра.

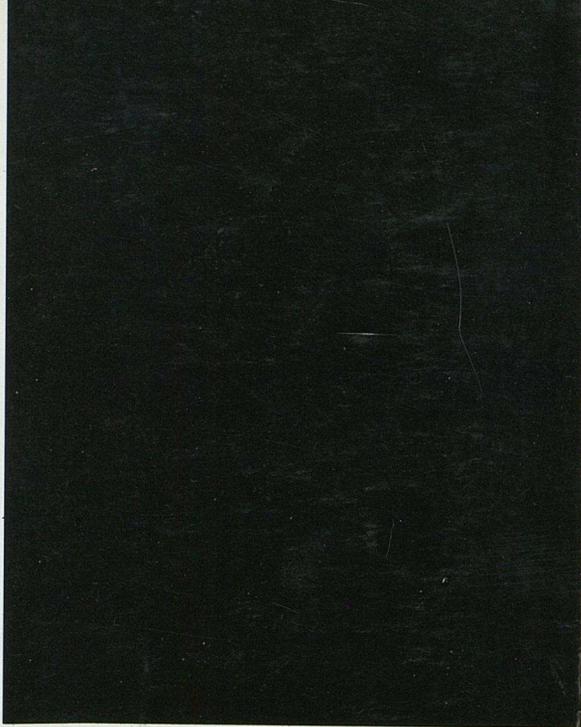
Л. БАКСТ. Эскиз костюма баядерки с павлином для балета «Синий бог». 1911. Акварель, карандаш, серебро.



Л. БАКСТ. Эскиз костюма Синей султанши  
к балету «Шехерезада». Париж. 1910.



Л. Бакст. Эскиз костюма Саломеи к  
пьесе  
О. Уайльда «Саломея». 1908.  
Фото В. Некрасова



Большим концертом в Колонном зале Дома Союзов отметили Международный день танца юные артисты Флорентийской школы танца и движения под руководством Л. Бертелли и Детского театра балета, который возглавляет Г. Ледах. В его программу вошли произведения, подготовленные к двухсотлетию со дня рождения выдающегося итальянского композитора Джоакино Россини.

На снимках Д. Куликова запечатлены сцены из показанного зрителям представления.