



**РУДОЛЬФ
НУРЕЕВ:**

«Главное для меня — это танцевать, и пока силы не покинут мое тело, я буду продолжать танцевать— до последнего момента, до последнего вдоха.»

I-2
БАЛЕТ
'93

ПРЕМЬЕРЫ



Солисты театра «Балет Санкт-Петербургской Капеллы»
Галина КОЗЛОВА и Владислав КУРАМШИН
исполняют композицию на музыку Жака Ибера.

Фото Л. Педенчук

Вниманию
руководителей
ТЕАТРОВ,
АНСАМБЛЕЙ,
УЧИЛИЩ
и
СТУДИЙ

Вы хотите
войти
В ЧИСЛО ВКЛЮЧЕННЫХ
В ИНФОРМАЦИОННЫЕ
СПИСКИ КОЛЛЕКТИВОВ?

Редакция ждет
ваших заявок
с указанием

*адреса,
фамилий руководителей,
контактных
телефонов*

БАЛЕТ

по многочисленным просьбам
отечественных и зарубежных
читателей
мы начинаем
на страницах журнала
публиковать информацию о

- театрах
- ансамблях
- училищах
- студиях

Редакция
готова
опубликовать
на своих страницах
ЛЮБУЮ
ВАШУ РЕКЛАМУ
о предстоящих
премьерах,
гастролях,
фестивалях,
конкурсах

Все виды
информации
и рекламы
платные

(095)
299-50-67
299-64-78

Об условиях размещения рекламы и информации
можно узнать по адресу: 103050, Москва, Тверская ул., 22-6

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ, ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ НАШЕГО ЖУРНАЛА!

Мы понимаем, что не все, кто возьмет в руки этот номер, — наши друзья, но обращаемся мы именно к Вам, наши постоянные читатели — друзья журнала.

Спасибо Вам за веру в нас, за терпение. Именно это заставило нас сделать все, чтобы вышел в свет этот номер журнала и чтобы сообщить Вам о гарантийности следующих.

Спасибо Вам, наши подписчики. Вы нас морально поддержали, и мы благодарны Вам за эту верность.

Одновременно мы должны извиниться, что этот номер двойной, мы называем его № 1—2 и вслед за ним подготовили к выпуску № 3 и специализированный, посвященный юбилею М. Петипа. Вы их получите.

Сейчас принято говорить обо всем, и потому будем откровенны и сообщим нашему читателю некоторые коммерческие подробности: ранее журнал «Советский балет» был, так сказать, планово-убыточным, иными словами, за его издание доплачивало государство. Сейчас редакция, чтобы обеспечить уровень нашего журнала, должна получить значительную финансовую помощь. Ведь за каждый экземпляр журнала, который получаете Вы, редакция доплачивает более 100 рублей. Издание журнала, такого, как наш, широко иллюстрированного и элитарного по читательской аудитории, — большая роскошь по нашему времени.

Сейчас, когда проходит подписка на второе полугодие, цены на бумагу, краски и полиграфические услуги вновь выросли, а с ними и себестоимость журнала.

Так что при всех доплатах мы были вынуждены повысить цену за подписку на второе полугодие до 330 рублей. В рознице цена

номера будет выше и будет зависеть от все растущих расходов.

Для тех, кто не расстанется с журналом и оформит подписку на вторую половину года, сообщаем, что в планах журнала — специальный номер, посвященный XII Московскому международному конкурсу, а также информация со сцен мира.

Мы понимаем, что только качество и интересные публикации могут быть ответом на Ваши расходы. Потому уже в этом номере постарались подготовить для Вас новые рубрики и материалы. Напишите нам, что Вас заинтересовало и что бы Вы хотели прочесть в следующих выпусках журнала. Мы очень надеемся сохранить в Вашем лице постоянных и приобрести новых читателей.

Эти полгода редакция жила напряженной жизнью. Мы хотим поблагодарить за безотказную помощь в ее борьбе членов редакционной коллегии и творческого совета журнала, а также Министерство культуры России и Министерство печати и информации, поблагодарить банк «Деловая Россия» и фирму «Тимэкс» за консультативную и финансовую поддержку.

Мы открываем журнал обращением к Вам, наши читатели, и хотим в нем немного рассказать о себе. Потому для Вас — статья о нашем главном редакторе народной артистке Р. Стручковой-Лапаури, материалы о встречах в нашей уютной квартире, где редакция помещается уже 13-й год, а также статьи наших прежних и новых сотрудников, постоянных и новых авторов.

Добрых Вам минут от общения с нашим, надеемся, Вашим журналом!

Внимание! С этого номера часть тиража журнала имеет вкладку на английском языке.

Редакция
журнала
«Балет»

БАЛЕТ 1-2 (67)

1993

ЯНВАРЬ —
АПРЕЛЬ

НАУЧНО-ТВОРЧЕСКИЙ И
КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит шесть раз в год
Основан в 1981 году

Учредители — члены творческого
совета и редколлегии журнала «Балет»,
Министерство культуры
Российской Федерации



На первой странице:
Рудольф НУРЕЕВ.

Фото Р. Авидона

На четвертой
странице: реклама.

В НОМЕРЕ

Обращение к читателям	2
ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ	
Раиса Стручкова	5
ПРЕМЬЕРЫ	
Т. Кузовлева. Прогулка по «Петербургу» . . .	10
Г. Гуляева. И вновь я Глинкой восхищен . . .	12
А. Хрипин. О жизни и смерти — с иронией . .	15
Е. Лузанова. Два полюса танца	17
О. Розанова. Музыка прежде всего	19
ДЕНЬ ЗА ДНЕМ: ПАНОРАМА СОБЫТИЙ	21
ИСКУССТВО РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ	
А. Васильев: «Не надо бояться учиться»	33
Р. Сирвэн. Пикассо и танец	35
Р. Нуреев: «Быть артистом балета — призвание»	36
СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ	40
ИНФОРМ-БАЛЕТ СООБЩАЕТ	50
ИЗ БИБЛИОТЕКИ ЖУРНАЛА «БАЛЕТ»	
Д. Лешков. «Мариус Петипа»	53
ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ	
А. Хачатурян: «Балет я считаю великим искусством»	56
ГАСТРОЛИ	60
ВСТРЕЧИ В РЕДАКЦИИ	62

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
Г. А. ГУЛЯЕВА
Г. В. ИНОЗЕМЦЕВА
(ответственный секретарь)
В. Г. КИКТА
М. М. КУРИЛКО-РЮМИН
Б. А. ЛЬВОВ-АНОХИН
А. А. СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
В. И. УРАЛЬСКАЯ
(заместитель главного редактора)
Ю. М. ЧУРКО

Художник
А. Б. БЕРЕЗОВ

Художественный редактор
Е. И. КОЗЛЕНКОВА

Адрес редакции:
103050, г. Москва, К-50,
ул. Тверская, 22-6.
Телефоны: 299-50-67, 299-64-78

Сдано в набор 18.3.93.
Подписано в печать 26.5.93.
Формат 60×90^{1/8}.
Бумага импортная. Печать
офсет.
Усл. печ. л. 6,5.
Усл. кр.-отт. 20,25.
Уч.-изд. л. 8,24.
Тираж 11 000 экз.
Заказ 1189. С—1.

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

170024, г. Тверь,
пр. Ленина, 5



Ранса СТУЧКОВА (Мария)
в балете «Бахчисарайский фонтан».

РАИСА СТРУЧКОВА

За двенадцать лет существования журнала «Советский балет», а потом «Балет», на его страницах прошла галерея творческих портретов самых разных мастеров танца. Не было среди них монографического портрета Раисы Стручковой, бессменного главного редактора нашего журнала. По понятным этическим причинам она наложила табу на публикацию о себе. Сегодня мы решили нарушить этот запрет, воспользовавшись отсутствием руководства (Р. С. Стручкова осуществляет постановку «Лебединого озера» на сцене Английского национального балета).

...В издательстве «Искусство» была подготовлена книга о Стручковой (автор Г. Беляева-Челомбитько). К сожалению, события последних лет в нашей стране определенным образом сказались и на издательской деятельности. Набор рукописи (как и многие другие) пока лежит без движения. Предлагаем читателю некоторые фрагменты из неопубликованной книги, главным образом содержащие отзывы об искусстве балерины Стручковой ее выдающихся соратников и современников.

Каждую творческую жизнь сопровождает своя фатальность. Линии удачи и счастья перекрещиваются со стрелами внезапного горя и преследуемых препятствий. И от того, сможет ли художник не поддаться роковым моментам, зависит исходный результат его искусства. У Стручковой он получился блистательно полновесным. Позади красочная исполнительская карьера — тридцать три года прима-балеринства на сцене Большого театра, триумфальные гастролы по всем континентам, когда скупая на комплементы Мари Рамбер назвала ее творчество «танцевальным бельканто».

А потом — закономерный переход на педагогическую деятельность. Народная артистка СССР становится профессором хореографии.

Она творила в звездную пору советского балета, и в этом были ее счастье и ее огромная трудность. Завоевать безусловный авторитет в труппе,

когда рядом танцуют Марина Семенова, Галина Уланова, Ольга Лепешинская, да еще ровесница Майя Плисецкая, — задача не из легких. Из более чем тридцати ведущих партий, исполненных Р. Стручковой на сцене Большого театра, специально для нее были созданы лишь две (в балетах «Лесная песня» и «Подпоручик Киж»). Приходилось входить в ранее поставленные спектакли, танцевать в очередь с прославленными артистками. И Стручковой удавалось отнюдь не проигрывать в соперничестве: она умела превратить «чужие» балеты в свои, найти в них неповторимую интонацию, открытый диалог со зрительным залом. Только профессионал поймет, сколь дорогого это стоит — не быть в тени славы других великих имен, а завоевать свою собственную.

Во многом ее популярности способствовал их замечательный концертный дуэт с Александром Лапаури, не только незаменимым партнером, но и любимым мужем. Фатальность распорядилась бессердечно — она потеряла его в расцвете лет, на пике их совместной творческой деятельности, когда его унесла автокатастрофа. Сколько горя за этим!.. Она сумела вернуться в жизнь и продолжить их совместные замыслы. Нет, не безоблачен ее путь к вершинам мастерства, и лишь воля, неиссякаемый оптимизм и одержимость профессией помогли выстоять.

Стручкова была преданной и любимой ученицей Елизаветы Павловны Гердт. Архив их переписки красноречив и свидетельствует, с каким пиететом относилась она к искусству своей воспитанницы.

«Жизнь Раисы Стручковой прошла у меня на глазах, — писала Е. Гердт. — Как сейчас, помню ее первое появление в классе. В нашем искусстве даже самый опытный педагог не может заранее определить, выйдет ли из ребенка какой-либо толк. Но настоящий талант в той или иной степени все же сразу ощущается. Так было в данном случае. Меня притягивал трогательный, вопрошающий взгляд маленького хрупкого существа, воспринимającego все, что ему показывали, с каким-то особым, все возрастающим интересом. Девочке достав-



Раиса СТРУЧКОВА (Фрейлина)
в балете «Подпоручик Киж».

Фото Е. Умнова

ляло удовольствие во время работы над первоначальными движениями рук и корпуса придавать им выразительность и смысл. Глазки ее загорались и, казалось, просили еще какой-нибудь задачи».

Гердт стала для Стручковой и педагогом, и родным духовным наставником. Еще девочкой в квартире на Тверской-Ямской она обрела второй дом. Когда поздно кончался спектакль, где участвовали ученики школы, она оставалась там ночевать — читала, музицировала, впитывала впечатления от друзей дома Гердт. Цепкая детская память сохранила многое из великолепных по мысли и

чувству бесед о музыке, живописи, театре, литературе таких выдающихся людей, как Чуковский, Асафьев, Андроников, Нейгауз, Гаук, Глиэр. Сохранилось одно забавное письмо Елизаветы Павловны к Александру Васильевичу Гауку, где в трогательных подробностях рассказывается о шалостях любимой ученицы: «Стручок все еще у меня. Сильвия Нейгауз в нее влюбилась. До того ясно все рассказывает. Вообще, как приятно иногда окупаться в детский мир! Как они очаровательны, искренни, доверчивы, эти девочки, и как бывают благодарны...»

Станцевав заглавную партию в детском балете «Аистенок», двенадцатилетняя Рая Стручкова получила первые восторженные отзывы критиков. Ее заметил В. Голубов-Потапов, а Сергей Городецкич прозорливо предрек двум девочкам — Плисецкой и Стручковой — блестящее балетное будущее.

Но обратимся снова к Елизавете Павловне Гердт, к ее нескончаемому диалогу со Стручковой. Это письмо было написано после спектакля «Ромео и Джульетта»: «Наше время отличает вечная спешка, — писала Гердт. — Мы ежедневно встречаемся в театре, но нам не удается поговорить и хотя бы мельком поделиться впечатлениями. Вот я и решила послать тебе письмишко после вчерашней премьеры «Ромео и Джульетты». Ты меня взволновала и удовлетворила полностью! Слышишь — полностью!!! Я вспоминала школу, твои первые шаги в искусстве, твоё становление, твои быстрые успехи и свойственную тебе с малых лет редкую тягу к выразительности. Будучи девочкой, ты уже понимала, что любое танцевальное движение, поданное формально, звучать не будет. Твои выступления на школьных концертах умиляли педагогов своей зрелой экспрессией, необычайной для ребенка».

В другом письме Гердт замечала: «Хочется мне еще сказать, что я часто жалею, что Фокину не удалось при жизни ничего поставить для Стручковой. Каким податливым «материалом» оказалась бы она в его руках. Чтобы выявить многогранность ее таланта, недостаточно участвовать в больших спектаклях, на большой сцене, этот репертуар создается годами. А такому таланту, как она, нужны задачи самого разнообразного жанра и стиля, так как в потенции она неисчерпаема. Ей удаются и национальные танцы. Я помню ее в таджикском танце в школе — это было прелестно. Ей удастся неоклассика, удаются номера, где есть юмор, номера с оттенком комизма, словом — Стручкова для балетмейстера «хлеб». Вот почему мне жаль, что нет Фокина!» (1954)

...Итак, первый крупный дебют. Март 1946 года... Петр Андреевич Гусев, в то время — художественный руководитель труппы Большого теат-

ра, вспоминал: «Трудно поверить, что прошло уже столько лет с тех радостных дней, когда мы готовили юную Стручкову к дебюту. Лиза в старинной «Тщетной предосторожности». Кокетка, шалунья, насмешница и простодушный ребенок. И радость, и простота бытия, счастье любви. Галина Сергеевна Уланова, посмотрев Стручкову в спектакле, бросила мне реплику: «Вот и появилась смена!» Поистине хороша была Стручкова, и работать с ней было наслаждением. В те времена репетиторство имело смысл только в том случае, если сама работа выходила интересной. Фамилии репетиторов на афишу не ставились, их труд не награждали... Лишь доброе и благодарное отношение актера компенсировало репетиторский труд, нервы и ответственность. Раиса Стручкова понимала значение и пользу помогавших ей старших товарищей. Она благодарная ученица, а это редкость. Эти человеческие и деловые качества плюс высокий профессионализм сделали ее балериной экстра-класса». (1983)

После премьеры «Тщетной предосторожности» Петр Андреевич подарил Р. Стручковой свою фотографию с шутливой надписью: «Если не станешь знаменитой — отберу!» Прошли годы, и Раиса Степановна, показав ему

фото, спросила: «Ну как, может оно остаться у меня?» «Навсегда», — сказал Гусев.

У каждой балерины есть роль, которая дала право на постижение множества других образов. Такой ролью для Стручковой явилась Золушка в одноименном балете С. Прокофьева. В архиве Стручковой хранится письмо Ю. А. Бахрушина, написанное в день дебюта и словно напутствовавшее артистку в «большое плавание»: «Дорогая моя Раечка! Сердечно поздравляю тебя со знаменательным и волнительным днем в твоей жизни, когда ты впервые в ответственной роли выступаешь на священных подмостках Большого театра. Из темных кулис на величественной сцене на тебя сегодня будут взирать великие тени прошлого — Санковская, Андреевна, Фанни Эльслер, Черрито, Цукки, Гейтен, Рославлева, Анна Павлова, некогда с тем же трепетом в первый раз танцевавшие перед Москвой. Верю, что они встретят благосклонной улыбкой твои первые шаги и из их молчаливых уст неслышно раздается

Раиса СТРУЧКОВА (Джужетта)
в балете «Ромео и Джульетта».

Фото Е. Умнова



слово «достойна». Сегодня свершилось то, о чем ты, быть может, и не смела мечтать, сидя на берегах Волги, в эвакуации, в далеком Васильсурске, — ты ведешь балет на первой в мире балетной сцене. Велика честь, но велика и ответственность. Кому много дано, с того много и спросится. Ты отвечаешь и перед прошлым, и перед настоящим, и перед будущим, ты отвечаешь перед русским народом, перед русским балетом. Ты сама знаешь, что для того, чтобы достойно ответить на эти вопросы, нужны три вещи: глубокое чувство, самоотверженный труд и беспредельная любовь к своему искусству. Желаю тебе успеха, моя милая Золушка, да согреют тебя лучи твоей занимающейся славой! Вперед, вперед и все вперед! Юрий Бахрушин, 14 июня 1947 года, Москва».

В те годы в театре существовала традиция: прежде чем молодая солистка или солист удаивались выхода на сцену в солиной или ведущей партии, они должны были выдерживать экзамен перед коллегами и художественным репетиционным залом.

Рассказывала Тамара Петровна Никитина, постоянный педагог-репетитор Стручковой, которую она и готовила к дебюту: «Раиного просмотра в «Золушке» я никогда не забуду. Переполненный зал горячо аплодировал юной балерине. Она получила высочайшую оценку от всех нас. Это был такой единоклассный ошеломляющий успех у труппы, какого мы давно не ощущали. Нас поразила сила ее искренности, непосредственности в первом акте, а потом удивительное преобразование в чудесную фарфоровую Принцессу. Пируэты, прыжки, все лексические обороты классического танца она «произносила» чисто, непринужденно, легко и выразительно. Я не побоялась громких слов и сказала: мы видели великое искусство!» (Из беседы с Т. Никитиной, январь, 1984.)

Партию Принца танцевал Асаф Михайлович Мессерер. Известный артист, он с радостью стал партнером начинающей танцовщицы. Дуэт в балете был оценен как безупречный, их назвали «действительно сказочной парой».

«Стручкову я заметил давно, еще когда она училась в начальных классах хореографического училища. Раньше репетиционный зал театра находился на четвертом этаже здания на Пушкиной улице. Мы, артисты, переходили небольшой отрезок Кузнецкого моста и оказывались в балетной школе. Часто наши репетиции видели ребята, а мы во время вынужденных перерывов заходили на уроки училища. Прямое соседство шло на пользу театру и школе. В классе Е. П. Гердт мне бросилась в глаза стройная, изящная девочка, чрезвычайно гибкая, приятная в движениях, легкая в острых прыжочках и выразительная, что встречается

редко среди учащихся младшего возраста. Мы, опытные артисты, могли сразу сказать, выйдет ли толк из той или иной ученицы. Я не ошибся в Стручковой... Репетировать и танцевать с ней «Золушку» доставляло удовольствие. Она сумела по-настоящему обитать с партнером, отвечать на малейшее его движение в танце, подхватывать и развивать настроение. Во время репетиций она чутко улавливала замечания и не только старалась их выполнить, но и привнести что-то свое. А это очень ценно. Первый просмотр в репетиционном зале произвел фурор. Сразу разнесся слух: появилась необыкновенная Золушка. Через несколько дней состоялся дебют — его успех превзошел все ожидания», — рассказывал впоследствии А. Мессерер (декабрь, 1983).

Ростислав Владимирович Захаров в одной из последних наших с ним бесед секрет Стручковой-Золушки раскрывал так: «Она была очень органична в этом балете. Ей меньше, чем кому бы то ни было, надлежало «играть» роль, перевоплощаться. У нее было все — юность, красота, доброе сердце, чудесная любовь и скромное платье фасона «татьянка» — гардероб отнюдь не прима-балеринский. Но своим искусством она владела поистине превосходно. Ее танец хрустальной чистоты, малинового звона соединялся с замечательным актерским даром. Она сумела создать праздник на сцене».

Вообще, Захаров, много сотрудничавший со Стручковой, очень высоко ценил ее и считал одной из главных хранительниц своих балетов на сцене Большого театра. Долгие годы она оставалась эталонной воплотительницей пушкинских образов Марии и Парашии в спектаклях Захарова «Бахчисарайский фонтан» и «Медный всадник». В последнем ей довелось встретиться в партнерстве с Константином Михайловичем Сергеевым. Он рассказывал: «Моя биография сложилась таким образом, что, будучи солистом Кировского театра, я часто выступал в Москве, тесно соприкасался с жизнью труппы Большого театра. Ведь я был учеником В. Семенова и Е. Гердт и потому испытывал понятный интерес к их новым московским выпускникам. Молоденькая Рая Стручкова сразу приковала внимание профессионалов. Она имела свой особый стиль: мягкость, женственность, содержательность, задушевность, напевность лирических состояний подкупали в ее Золушке. Она являлась ярко-русской танцовщицей. В ней удивительно сочетались пушкинские Татьяна и Ольга, лирическая, мечтательная настроенность и какая-то беззаботность, восторженность, легкость. Эти две грани творческой души сделали ее замечательной исполнительницей партий разного амплуа. Взрывной темперамент

Стручковой заставлял нас, артистов, аплодировать ее концертным номерам, где она пушкинкой взлетала над сценой в руках могучего Лапури. Вот почему, когда впервые в 1954 году большая группа ведущих артистов советского балета выступала в Париже, я с радостью танцевал со Стручковой фрагменты из «Медного всадника». Евгений — одна из любимейших ролей моего репертуара. Я привык в этом спектакле к дуэту с Натальей Михайловной Дудинской, и перестраиваться на новую партнершу мне казалось трудным. Однако я сразу почувствовал себя хорошо, танцуя со Стручковой. Как и я, она очень строго относилась к дуэтной форме танца, понимая, что недостаточно быть удобной партнершей, но и самим содержанием образа следует соответствовать партнеру. Взглянув в ее глаза, я сразу ощутил в ней ту русскую девушку, которую мог полюбить мой Евгений. Меня обогатили актерские интонации ее танца. Впоследствии, когда я наблюдал за творческим взлетом Стручковой, я говорил: «Она действительно достойна быть ведущей Балериной». (Из беседы с К. Сергеевым, 1985.)

В актрисе крылся еще один дар — комедийный, выплеснувшийся в партиях Мирандолины («Мирандолина»), лукавой вакханки («Вальпургиева ночь»), озорной Паскуалы («Лауренсия»), незабываемой и единственной исполнительницы роли хитроумной Фрейлины («Подпоручик Киж»).... Броскими комедийными красками раскрашивался у нее и образ Китри в «Дон Кихоте». Снова прибегнем к памяти Тамары Петровны Никитиной: «Только что начинался первый акт. Выход Китри. Рая сознавала, что впереди очень трудный спектакль. Но едва станцевав вариацию, она носилась по сцене, к каждому подходила, каждому что-то мимически «говорила», требовала, отдавала частицу своей энергии — и сцена оживала. А после спектакля люди говорили: «Сегодня «Дон Кихот» прошел совсем по-другому. Стручкова всех пробудила». (Из беседы с Т. Никитиной, январь, 1984.)

«Какой была Стручкова в «Дон Кихоте?» — спросили мы А. М. Мессерера. «Она танцевала экспрессивно». «А разве можно танцевать эту партию неэкспрессивно?» — Нельзя. Но многие лишь хотят экспрессивности» — так он объяснял особое воздействие артистки.

Запомнился ее дуэт с Базилем — Михаилом Лавровским, такой красивый и эффектный. «Не было бы моего «Дон Кихота», если бы не Рая. Она подарила мне этот балет, вселила исполнительскую уверенность и повела за собой в ощущениях сцены и образа, — рассказывал М. Лавровский. — Вместе с А. Н. Ермолаевым и с ней мы долго работали над партией. Я узнал, что такое настоящая бескомпромиссная требовательность. Когда

Стручкова перестала танцевать, выпал «Дон Кихот» и из моего репертуара. Ни с кем не получался спектакль так, как с ней. Не было состояния праздника, которое всегда ощущало меня в спектакле с этой гениальной Китри. (Из беседы с М. Лавровским, февраль, 1984.)

...Паскуала из балета «Лауренсия» А. Крейна, поставленного Вахтангом Чабукиани, — спектакля, вошедшего в историю советской хореографии как своеобразная веха перерастания чистого жанра «драмбалета» в танцевально насыщенный хореопьесу. Впоследствии Вахтанг Михайлович прислал развернутое письмо-эссе о творчестве Стручковой, которое мы приводим полностью: «Есть такое, присущее каждому человеку свойство, когда в глубину памяти западает нечто яркое, казалось бы, в тот момент не столь уж важное и обязательное, но потом, в процессе работы, это нечто вдруг неожиданно всплывает, оживает в памяти и оказывается насущно необходимым именно теперь, как раз в этой ситуации. Со мной такое происходит сплошь и рядом — что-то давно увиденное, услышанное, прочитанное вдруг воскресает и как бы само собой вливается в общее русло работы.

Когда я теперь вспоминаю, как, каким образом мой творческий путь переплелся с путем Раисы Стручковой, мне неизменно на память приходит именно это ощущение.

В середине сороковых годов Раиса Стручкова вошла в творческий коллектив Большого театра. Это было время, когда в Москве и Ленинграде на балетной сцене блистали такие звезды, как Галина Уланова и Ольга Лепешинская, Татьяна Вечеслова и Наталья Дудинская. За сезон до прихода в театр Стручковой там уже громко заявила о себе Майя Плисецкая. Проявить себя, тем более выделиться в таком созвездии, было не так-то просто. Однако начинающая балерина не затерялась, не ступевалась в этом окружении.

Я в это время был поглощен созданием и формированием балетной труппы Тбилисского театра. Забот и хлопот, как говорится, был полон рот. Но я не прерывал контактов и связей и с моим Ленинградским театром, с которым я породнился задолго до войны, и с Московским. Я неотступно следил за их работой и был в курсе всего того нового, что происходило в творческой жизни этих коллективов. И, конечно, от моего внимания не ускользнуло такое явление в балетной жизни Большого театра, как дебют Раисы Стручковой. Первое, что бросилось уже тогда в глаза, — это самобытность таланта молодой танцовщицы. Тут не шла речь о том, лучше она кого-то или хуже. Дело было не в сравнении. Нет. Здесь была индивидуальность, а это главное.

Как часто молодые таланты попадают, вольно или невольно, под влияние уже закрепившихся в зените славы мастеров. Они, как зачарованные, вторят им, подражают. В результате же теряется свое, личное, появляется нарочитость, манерничанье. И при всей, может быть, технической виртуозности от такого исполнения веет холодом, оно оставляет равнодушным. У Стручковой все было иначе — с самого же начала свое я, свое виденье того или иного образа, свое понимание, толкование и раскрытие его. Казалось бы, после Улановой (тем более рядом с ней!) немислимо воссоздать как-то иначе образ Джульетты. Однако своеобразие шло не от желания непременно сделать нечто противоположное, экстравагантное; наоборот, у Стручковой никакой искусственности в этом не было — все оставалось в пределах постановочных норм, но был тот душевный свет, трепет, которые изнутри согрели и придали неповторимое своеобразие ее Джульетте.

Из года в год за Раисой Стручковой закреплялись все ведущие партии текущих репертуаров театра, и была она в них так же своеобразно неповторима, вырисовывая тот или иной образ многогранно, в развитии, с присущей ей женственностью и глубиной драматического переживания. И все это на прекрасной основе своего технического мастерства — уверенного, в лучшем смысле академического. А безукоризненной исполнительской чистотой у нее отличались не только сложные виртуозные па, но и мелкие,

и проходные движения, и так называемая партнерная техника. От этого рождалось ощущение необыкновенной грациозности, легкости, блеска концертных номеров, исполняемых со своим неизменным партнером — другом в жизни и работе — Александром Лапури.

А теперь, возвращаясь к началу этих заметок, я хочу сказать, что когда мне нужно было приступить к постановке «Лауренсии» в Большом театре, то в образе Паскуалы — игривой, задорной, легкой — мне сразу увиделась Раиса Стручкова. Работать с ней было одно удовольствие! Ее доброжелательность, понимание с полуслова — все способствовало энергичному ритму работы...

Делясь своими воспоминаниями, запечатленными в фильме обо мне «Чародей танца», и в личных беседах со мной Раиса Стручкова говорила о том, как она, еще будучи в училище, не пропускала ни одного моего выступления. Как правило, примостившись где-нибудь на верхотуре, на галерке, она и помыслить не могла, что когда-нибудь будет моей партнершей... Но это все же произошло к нашей обоюдной радости — во время гастролей Раисы Стручковой в Тбилиси мы с ней стали партнерами. И здесь у нас была полная согласованность. Она была на редкость, так сказать, «удобной» партнершей — мгновенность реакций, контактность, взаимопонимание.

Как видите, наши пути перекрестились, несмотря на возрастное различие, мы стали коллегами, единомышленниками в нашем общем деле —

Раиса СТРУЧКОВА (Аврора) в балете «Спящая красавица».



Раиса СТРУЧКОВА (Аврора)
в балете «Спящая красавица».



служении высокому и благородному искусству танца...

И вот еще, что я хочу добавить, — я считаю вполне закономерным, что Стручкова возглавляет редакцию журнала «Советский балет», где может сказаться не только ее профессиональная эрудиция, но и природное красноречие, и умение ярко и точно передать свои знания, мысли и чувства». (Июль, 1985.)

Стручковой посчастливилось с детских лет стать интерпретатором сочинений Касьян Ярославич назначил ее первой исполнительницей партии Лейли в своем последнем полотне «Лейли и Меджнун» (музыка С. Баласаняна). Его тонкая характеристика артистки исчерпывающа: «Раиса Стручкова в совершенстве владеет драгоценным даром направлять внимание зрителя на главное действие или фиксировать его на себе в те моменты, когда глаз устаёт от слишком частых повторений однообразных технических приемов. Сила обаяния и женственности Стручковой захватывает и поглощает... Стручкову можно смотреть много раз, и каждый раз она будет выглядеть новой. Каждую роль она освежает новыми красками. Танцующая Стручкова напоминает пестрого мотылька, полет которого капризен и насыщен

неожиданными замысловатыми поворотами. Она жизнерадостна, грациозна и пластична: прыжки ее, даже самые стремительные, не слышны. Улыбка трогательна, наивна и проникнута неподдельным весельем. Наиболее выразительны у танцующего человека плечи, кисти рук и особенно глаза, о которых Саади сказал, что они способны, как зеркало, отражать душевные волнения. Ноги Стручковой дополняют это сочетание: вместе с необычайно подвижными пальцами рук, плечами классической формы, всегда чуть-чуть поднятыми как бы от вздоха, и трепещущими глазами они составляют единый, полновзвучный хореографический аккорд». («Советская культура», 19 января 1965.)

В свое время Федор Васильевич Лопухов остро подметил: «В хореографическом театре внешность первопланна, первовпечатляюща. ...В театре любой образ должен нести квинтэссенцию типа». Весьма показательно, что Лопухов, этот строгий и безапелляционный судья, назвал имя Стручковой в числе немногих «лучших исполнительниц» балета «Лебединое озеро», очевидно, увидев в балерине безупречную классицизм ее танца. («Хореографические открытия», М., 1972, с. 118.)

Но, впрочем, отечественная критика

не баловала артистку шквалом внимания и рецензий. Их, конечно, немало. Но куда больше и восторженнее писали об искусстве Раисы Стручковой зарубежные авторы, давая повод еще раз повторить: нет пророка в своем отечестве. Приведем лишь некоторые из многочисленных рецензий. Писатель Джеймс Олдридж вспоминал: «Я видел «Ромео и Джульетту» в Лондоне, в «Ковент-Гардене», видел исключительное потрясение зрителей. Гром аплодисментов после спектакля. Аплодировали музыке, актерам, Стручковой и всему балету в целом...» («Литературная газета», 30 октября, 1956.)

Тогда же, во время памятных гастролей Большого балета в Лондоне в 1956 году Мари Рамбер утверждала: «Стручкова в роли Жизели — великая актриса». И снова Великобритания, 1963 год: «Интерпретация Раисы Стручковой образа Жизели сделала ее выступления совершенно триумфальными». («Пив гайд», 09.08.63) «Раиса Стручкова, сверкающая звезда Большого театра, появилась вчера в роли изумительной Джульетты, юной, нежной, страстной, вырастающей из девочки в трагическую невесту. Этот спектакль — наивысшее достижение Большого балета... Но это был прежде всего спектакль Стручковой, незабываемая и действительно великая игра этой одухотворенной и прелестной балерины». («Дейли геральд», 17.07.63.)

А вот статья с показательным заголовком «Два почти цирковых номера с прелестной акробатикой»: «Звезды Большого театра завоевали наше восхищение; особенный восторг вызвала чародейка по имени Раиса Стручкова, чьи танцы насыщены смелостью, бравадностью и блестящей техникой исполнения. Стручкова танцует весело, элегантно и совершенно покорила публику, когда танцевала «Шопениану» и «Вальс» Мошковского. В «Вальсе», который она исполняла вместе с Александром Лапаури, она казалась стальной пружиной, одетой в шифон, а Лапаури — один из тех русских танцоров, что представляются нам подобными Гибралтарской скале. Он подбрасывал ее в воздух, ловил и опять посылал вверх в пльвущих и захватывающих дыхание бросках, и когда она бесстрашно бросалась к нему через всю сцену, он снова ловил ее. Казалось, что она обладает магнитными крыльями. Это произвело неотразимое впечатление, и зрители не могли не требовать бисерования». («Чикаго трибюн», 19.11.63.)

Подобных откликов масса, на всех языках стран мира. И если они не в полной мере воссоздадут образ танца Раисы Стручковой, то убедят тех, кто не видел ее на сцене, не разделил ее звездного творческого часа: Стручкова — та выдающаяся артистка, кто прибавил славы нашему балету.

ТАТЬЯНА КУЗОВЛЕВА,
кандидат искусствоведения

ПРОГУЛКА ПО «ПЕТЕРБУРГУ»

Балет «Петербург» С. Баневича
в Санкт-Петербургском театре оперы и балета имени М. П. Мусоргского

Театр оперы и балета имени М. П. Мусоргского показал долгожданную премьеру — балет по роману Андрея Белого «Петербург», замысел которого балетмейстер Николай Боярчиков вынашивал давно. Устойчивый интерес к классической литературе — особенность театра Боярчикова. Он — интерпретатор «Трех мушкетеров», «Пиковой дамы», «Бориса Годунова», «Разбойников», «Женитьбы», «Тихого Дона». Литература стала тем необходимым материалом, на основе которого он ведет поиски хореографической выразительности. Плодотворность и противоречивость союза литературы и балета очевидны. Но творческий метод балетмейстера, как правило, преодолевает «дистанцию» этого союза. Режиссер-аналитик, он концентрирует мысль, наслаивает образы, выстраивая хореографический текст как многоуровневую систему ассоциаций. Новый многочастный балет — своеобразный эпос земного бытия. Главным предметом «исследования» тут является человек, его внутренние конфликты, раздвоенное сознание героев — материальная и духовная жизнь отца и сына Аблеуховых.

Действие развивается повествовательно, чередой не связанных друг с другом и неторопливо сменяющихся эпизодов. Их мерное течение, будто нарочно подчеркнутое пластическими длиннотами и повторами, рисует то реальные, то призрачные образы жизни Петербурга и его обитателей. Балетмейстер делает попытку воплотить не только идеи романа, но и собственные размышления о времени ушедшем и настоящем.

Ощущение призрачности, нереальности происходящего, пожалуй, это то, что наиболее сближает балет с романом. Другие связи лишь намечены и зыбки, как зыбки очертания блоковских «прекрасных дам». Их мелькающая сквозь туман вереница — в

белых платьях начала века и широкополых шляпах — дает точную краску города, в котором Блок создавал свои образы, тоже призрачные и полные неизъяснимого очарования.

Появляется и другая вереница — вполне реальных, деловых людей в черных фраках и цилиндрах, суетливых и подобострастных, словно сошедших со страниц пьес А. Островского и А. Сухово-Кобылина, — как знак делового мира и людской многоножки. Город — это толпа, но город — это и герои-одиночки. Их много, они разобщены, как все в этом спектакле: каждый персонаж появляется сам по себе и исчезает неизвестно куда.

Все герои, за исключением Аблеуховых, даны экспозиционно, со своей танцевальной или пантомимной темой-знаком, которая на протяжении спектакля никак не развивается. Разухабистый Мужик с гармошкой, разбивающий надвое макет парусного корабля в первой сцене балета, остается не более чем гримасой питерских низов, время от времени напоминающей о своем существовании. Знаковым становится и персонаж из пушкинского «Медного всадника» — безумный Евгений, хотя здесь он — скорее герой не Пушкина, а Достоевского: растерянный, неприкаянный бродит по городу, с ужасом озираясь по сторонам, и возит на веревке, как детскую игрушку, Медного всадника на колесиках. Образ Петра, постоянно присутствующий в романе Белого, в балете совершенно трансформировался. Вопреки роману этот своеобразный символ России превратился здесь в смехотворную забаву сумасшедшего героя. В финале «его эстафету» примет Николай Аблеухов...

Для балетмейстера оказалась труднодостижимой символистская поэтика романа. Символ подразумевает ориентацию зрителя не на конкретную, а на

ности отразилась лишь в отдельных эпизодах балета, представляющих мир прекрасных туманных картин Петербурга и мир видений Аполлона Аблеухова.

Мир гармонии олицетворяют блоковские «незнакомки» и образ Христа, как в романе, «печальный и длинный», в белом домино (И. Соловьев). Деловой и чиновничий мир представлен мужским кордебалетом во фраках и зеленых мундирах, чеканящим позировки в потоке быстрых шагов. Мир хаоса олицетворяют провокатор Липпанченко (А. Брегвадзе) и террорист Дудкин (С. Меркулов). Их гротесково-характерные партии, танцевально-изобретательные и живые, остаются в пределах режиссерской заданности, определяемой словом «заговорщички». Бестолково суетящиеся персонажи снуют по улицам, наводят страх на старшего Аблеухова, то и дело перебрасывая друг другу бомбу — маленький красный мячик, разрастающийся затем в огромный шар. Но бомба в спектакле не взрывается. Ее под занавес Мужик прокатит к авансцене, на зрителя.



Улица рождает хаос, где смешиваются все персонажи приемом параллельного действия. Напротив, официальный, дворцовый Петербург, выстраиваясь шеренгами танцующих вальсы пар, представляется нескончаемым блистательным балом.

Несколько выходов в адажио, похожих одно на другое, балетмейстер дает единственной героине спектакля Софье Лихутиной (А. Линник), рисуя мирок ее гостиниой, полной надуманных и пошлых страстей. Хорошенькая, капризная и «просто-напросто пустая бабенка» Софья то японочкой выпорхнет, то мадам Помпадур, в неизменном сопровождении кавалеров и мужа. Они, души в ней не чая, поклоняются ей, передают с рук на руки в живописных подержках, напоминающих пародию на адажио Авроры с четырьмя кавалерами, сцены из «Арлекинады», «Лебединого озера» и других классических балетов. Знакомые темы известных оперно-балетных спектаклей слышны в музыке. Вообще, партитура Сергея Баневича вряд ли предлагает глубину собственного постижения символистской поэтики романа; в музыке явственно слышны поверхностные ассоциации, связанные с реминисценциями известных произведений соответствующей эпохи.

На наш взгляд, мысль композитора, да и балетмейстера в данном спектакле на редкость статична. Музыкально-хореографические реминисценции не рожают множественности глубинных ассоциаций. А те, что появляются, кажутся несколько прямолинейными и к символизму имеют весьма отдаленное отношение.

В балете, скорее, возникает некая атмосфера декаданса с ее художественными и социальными штампами, которую одним ударом разрушает лубочный Мужик с гармошкой. Но это никак не многозначный символистский мир, в котором реалии утрачивают свою конкретность и протупает иная реальность, невыразимая впрямую, а только путем полупамятков, видений, истаивающих иллюзорных образов. Боярчиков же дает нечто противоположное — однозначность и навязчивость штампов при усложненности формы, более свойственной модерну.

Сложность сценического прочтения романа А. Белого заключается в том, что он не психологический, и чтобы постичь скрытые связи всех героев романа,

нужны особые выразительные средства, особый театральный язык, которого авторы, на наш взгляд, не нашли (такой язык, к примеру, нашел режиссер драматической версии «Петербурга» А. Могучий: все герои в его спектакле, действие которого разворачивается сразу в нескольких плоскостях, взаимодействуют друг с другом одновременно. Эта фантазмагория создает ощущение нереальности, более свойственной символизму, чем, скажем, образ Христа в балете «Петербург»).

Наиболее цельными и хореографически интересными являются два дуэта отца и сына Аблеуховых — они и становятся центром действия обоих актов балета. В отличие от романа сначала мы знакомимся с Николаем Аблеуховым. Встреча с безумным Евгением и гипсовой фигуркой Медного всадника приводит его к мысли о разорванности человеческого сознания и ощущению в себе самом двойника — в красном домино и черной маске. Герои и их двойники, как Германн, Борис, Макбет, имели у Боярчикова разных исполнителей. Здесь обе ипостаси личности, и это драматургически оправдано, воплощает один танцовщик. Его задача усложняется тем, что он практически не уходит со сцены, появляясь в том или ином облике, взаимодействуя со всеми персонажами. В. Аджамов справляется с этой задачей виртуозно. Внешняя жизнь Николая — сцены с Софьей, Сергеем Лихутиным, заговорщиками, отцом — трансформируется во внутренний мир, становится кошмаром душевного бытия, а к финалу балета смешивается в единый фантазмагорический образ, в котором уже не

различить, где улица, где дом, а где человеческая душа.

Драматургическая линия Аполлона Аполлоновича выстроена по тому же принципу, но тяготеет к большей монологичности. Он появляется в окружении чиновников, несущих три доски. На протяжении действия доски обыгрываются, обозначая либо карету, либо гроб, куда загоняют сенатора размышления его сына.

Два исполнителя роли Аполлона Аблеухова создают непохожие образы. У Г. Абайдулова — это физическое и духовное ничтожество, облаченное властью. Он жалок и карикатурен рядом с сыном и трогателен в своей отеческой любви. Герой Г. Судакова олицетворяет общественное зло, но не в пределах гротеска, а, скорее, в пространстве трагедии. Он не имеет себе равных по внутренней значительности, он над всем парит, раскинув мрачные крылья, предчувствуя неизбежный конец. Судаков из всех исполнителей наиболее органично воспринял символистскую природу «Петербурга» А. Белого.

Мир сновидений и галлюцинаций — второе пространство героя, где все так же тревожно, как в реальности; где являются все те же — Дудкин, Липпаненко, Красное домино, Мужик с гармошкой. Они, как навязчивые мысли, появляются из узкого светящегося коридора в глубине сцены, похожего на маленький театр. В сценнографическом решении (художник Р. Иванов) образ мира как театра повторен и в дублировании уходящего в перспективу портала Михайловского театра. Из этого мира сенатору Аблеухову являются и два призрака: некая загадочная женщина

в легком светлом плаще с капюшоном, которая в финале уведет Аполлона в тот светящийся «коридор мыслей», и призрак императора Павла с кучкой заговорщиков. Картину покушения на царя сенатор видит после того, как узнает о готовящемся покушении на него самого...

Идея отцеубийства несет страдания не только отцу, но и Николаю Аблеухову, сообщает напряжение их дуэтам, в которых смешалось все: добро и зло, любовь и ненависть, теплота и отчуждение, непримиримость и жажда прощения. Неторопливый ход жестокого рисунка перемежается с лирическими откровениями танца, воспоминанием о детских играх и душевном тепле и возвращением в реальность, в которой уже невозможны контакт и понимание, в которой есть лишь две измученные души.

Чувство катастрофичности бытия спектакль рождает, но, пожалуй, оставляет безучастным. Хореографу удалось дать историческую перспективу образа Города, заглянуть в раздвоенность души. Спектакль этот, как и другие балеты Боярчикова, затрагивает широкий круг идей и проблем, как бы парадоксально отражая перспективу времени. Но парадоксы современного сознания в данном случае не породили новой системы выразительных средств. Язык и художественная структура спектакля ограничились пределами прежних открытий балетмейстера, а в чем-то даже уступают им. Впрочем, на этот счет есть и другие точки зрения. Вокруг театра Боярчикова всегда возникает множество неоднозначных мнений, серьезных, принципиальных споров.



В. АДЖАМОВ (Николай Аблеухов) и Г. АБАЙДУЛОВ (Аполлон) в балете «Петербург».

Сцена из балета «Петербург».

Фото В. Васильева

...И ВНОВЬ Я ГЛИНКОЙ ВОСХИЩЕН

Балет «Руслан и Людмила» на музыку М. Глинки
в Театре балета Кремлевского Дворца.

Появление балета на музыку оперы «Руслан и Людмила» Глинки ожидалось с нетерпением: соскучились мы по ее героям, ее прекрасным мелодиям, сказочным сценам. Дух Пушкина и Глинки витает в произведении, оно полно удивительных открытий, обогативших музыкальную культуру России, да и не только России... Так какое же воплощение найдет музыка Глинки в совместном труде композитора Владислава Агафонникова, балетмейстера Андрея Петрова и сценографа Марии Соколовой? Но главное, что беспокоило, какое решение будет принято постановщиками по отношению к партитуре Михаила Ивановича Глинки. Вот почему нашим сегодняшним собеседником и является композитор **Владислав Германович АГАФОННИКОВ, заслуженный деятель искусств России, профессор:**

— Владислав Германович, давно известно, что в хореографии использование музыки, ненаписанной специально для балета, чревато потерями чисто музыкальными. Но то, с чем мы столкнулись и на генеральной репетиции, и на первых двух премьерных спектаклях балета «Руслан и Людмила», огорчило и вызвало недоумение — именно полноценного исполнения музыки мы и не услышали. Несмотря на участие в спектаклях профессионального оркестра, партитура утратила изысканные тембры, то

полноценное симфоническое звучание, которое возможно в балете более, чем в опере. Так что же произошло?

— Обидно, конечно, что так получилось, но ни оркестр, ни его дирижер в этом не были виноваты. По независимым от нас причинам оркестр включился в работу в самый последний момент, и практически с ним не удалось провести ни одной корректурной репетиции. Музыканты впервые увидели ноты за четыре дня до генеральной репетиции. А ведь практика балетных постановок такова, что на корректурных репетициях с оркестром уточняются окончательно темпы и вообще все аспекты взаимоотношений музыки и хореографии. Собственно, этот процесс продолжается и какое-то время после премьеры, но основные коррективы происходят именно на репетициях. Поэтому первые спектакли и стали для постановщиков контрольными, после чего многое в музыке пришлось сократить, многое изменить в партитуре в соответствии с изменениями в хореографии, и все это по живому, по целю выстроенной партитуре. И главное, временем мы располагали минимальным. Я спал тогда по два часа в сутки — правку предстояло внести не только в партитуру, но и оркестровые партии, после чего оркестром под управлением А. Чистякова была сделана фонограмма.

— Кому принадлежит идея создания балета?

— Хореографу Андрею Петрову. Как-то он спросил меня, возможно ли осуществление подобного замысла. А я ему ответил: еще Петр Ильич Чайковский утверждал, что из оркестровой музыки Глинки, как дуб из желудя, выросла вся русская симфоническая школа. Перефразируя его, можно с уверенностью сказать, что и балетная музыка русских композиторов выросла из хореографических сцен двух опер Глинки. Закончился разговор тем, что Петров предложил мне принять участие в создании балета «Руслан и Людмила».

— Ставили ли вы перед собой цель сохранить драматургию глинкинской оперы, ее структурные принципы?

— Драматургически музыка балета сохранила направленность оперы Глинки. Конечно, в своей работе я руководствовался либретто, написанным А. Петровым, но в том-то и дело, что для него в качестве исходного материала послужил первоначальный глинкинский оперный план (он впоследствии был переделан, и сам Глинка многое в нем сократил). Я понимал, что работа предстояла ответственной: важно было сохранить дух музыки Глинки, ее принципы формообразования.

Первый этап — создание клавира — оказался очень насыщенным, в том числе и работой по сокращению музыкального материала. Из многих намеченных вариантов выбрали оптимальный.

Либретто позволило мне воспользоваться самыми замечательными страницами оперы, связанными с ее героями. Но и на втором этапе, когда начались репетиции с артистами, процесс доработки клавира продолжался — что-то в музыке сокращалось, что-то добавлялось, работа шла все время необычайно интенсивная, творческая. Конечно, учитывалась и такая мало кому из музыкантов известная особенность — дело в том, что темпы в исполнении музыки на рояле звучат быстрее, чем в оркестре. К сожалению, все предусмотреть не удалось, и в результате первое действие, в фортепианном сопровождении шедшее 1 час 10 минут, на генеральной репетиции и первых двух премьерных спектаклях растянулось до 1 часа 30 минут.

— Пожалуй, самым значительным изменением является создание пролога вместо знаменитой глинкинской увертюры.

— Думается, идея Петрова вынести в пролог тот музыкальный материал, который связан с образом Бояна, творчески интересна и плодотворна. Эпическое начало балета со сказочными пушkinsкими персонажами Лукоморья задает тон в создании величавого загадочного образа Руси. Тема Лукоморья проходит лейтмотивом в балете, что драматургически тоже важно.

Что же касается самого музыкального материала пролога, то я собрал воедино то, что в опере связано с образом Бояна. А музыка глинкинской увертюры звучит в качестве основного раздела в сцене свадьбы Руслана и Людмилы первого действия балета.

— Не ранило ли ваше музыкальное нутро то, что приходилось отказываться от замечательных фрагментов музыки?

— Да, чем-то приходилось жертвовать, а поскольку у Глинки мне дорого все, то и необходимость сокращений вызвала у меня подчас протест. И, надо сказать, Петров меня понимал. Так, в эпизоде на музыку арии Ратмира второго действия предстояло сократить довольно много тактов. Я понимал, что если оставить ее целиком, то следующая затем сцена танцев в замке Наины разрастется до

немыслимых размеров. Но балетмейстер все же пошел мне навстречу, оставив основную тему арии во вступлении к танцам. Значительные сокращения коснулись арии Гориславы, но все, что относится к развитию ее образа, выстроилось в единую драматургическую линию. Во всяком случае, несмотря на сокращения музыкального текста оперы «Руслан и Людмила», каждый образ, персонаж в балете имеет свою линию развития, свои кульминации, свою разработку и четко вписывается в драматургию всего сочинения. А образы Финна и Гориславы, например, укрупнились, они теперь появляются в балете не эпизодически, а активно участвуют в самом развитии действия.

Сыграло здесь свою роль и то, что Петрову свойственно чисто режиссерское видение спектакля. Его находки в этом плане пронизывают всю постановку. Он умело строит мизансцены, прекрасно знает возможности театральной машинерии, сценических эффектов, но пользуется ими скупко, по делу, не стремясь потрясти зрителя чисто внешним зрелищем. Особенно дорога для меня его идея закончить балет колокольным звоном — что так уместно, так соответствует духу музыки Глинки. А произошло это потому, что Петров знал о наличии в театре звонницы. И вот это умение хореографа к месту пользоваться театральными средствами выразительности потребовало и от меня в использовании красок оркестровой палитры исходить из внутренней потребности действия.

— *Сокращая музыкальный текст или увеличивая его, то есть дописывая за Глинку, какими принципами вы руководствовались — это очень важно уточнить, ибо вмешательство в текст сочинения гения русской музыки может иметь печальные последствия.*

— Естественно, вмешиваясь в текст Глинки даже минимально, я был вынужден прибегать к необходимости сочинять связки, чтобы избежать текстовых, тональных несоответствий. В самой музыке Глинки, которая в основном вошла в партитуру балета, я не изменил ни одной ноты. Сохранив весь

тематический материал, убрал внутри него речитативы, повторные проведения фраз, хоровые эпизоды. Работая же над связующим материалом, я руководствовался только принципами самого композитора. В оперной партитуре «Руслан и Людмила», где голосу певца или хору отдается основная тема, в оркестре содержится масса намеков — интонационных, ритмических, тембровых, которые Глинка не развивает, чтобы не перегрузить звучание оркестра и не перекрыть голос певца. Вот эти намеки и давали мне тот материал, на основе которого я и создавал связки. Работа потребовала от меня детального изучения партитуры оперы, буквального вживания в ее текст, и она наполнила меня радостью соприкосновения с тайнами глинкинского письма и дала мне возможность сочинять переходный текст, пользуясь языком самого автора, его исходным материалом. К этой работе я был, очевидно, внутренне подготовлен. Дело в том, что в Московском консерватории моим учителем был Виссарион Яковлевич Шебалин, который прекрасно знал творчество Глинки, а в последние годы своей жизни много работал над его произведениями, в частности редактировал выходившее тогда в свет полное собрание сочинений композитора. И я был в курсе этой деятельности своего учителя, знал, как он восхищался его мастерством, так что можно сказать, что и любовь особая к Глинке, и желание соприкоснуться с его творчеством у меня наследственные.

— *Поскольку вы «переводили» музыку оперы в балетный жанр, естественно, вам пришлось вмешиваться в оркестровку. При этом отсутствие сдерживающего начала певческого голоса позволяло вам сделать партитуру балета более насыщенной оркестровыми красками. Что послужило для вас здесь исходным моментом?*

— Единственным для меня выходом в данном случае было доскональное изучение партитуры оперы «Руслан и Людмила». Инструментарий у Глинки особый, ему принадлежит первенство во введении в оркестр ряда новых инструментов, да и пользо-

вался оркестровыми красками он тонко, изысканно, не перегружая партитуру, оставляя ее прозрачной даже в кульминационные моменты. Изучая музыку, вживаясь в нее, я познавал секреты композитора и в этой области учился экономности, особому пониманию выразительности разных инструментов. И вот когда уже по ходу работы над балетом случалось, что в музыке по сравнению с хореографией недостаточно выявлялся эмоциональный взлет, выручало меня знание глинкинской инструментовки — я увеличивал звучание оркестра по его принципу. Собственно, этот принцип лег в основу всей моей работы над партитурой балета, в которой я стремился к тому, чтобы тематический материал был подан ярко, полноценно, в подобающем ему оркестровом звучании.

— *Какие трудности вставали перед вами в освоении темпов глинкинской музыки? Ведь не секрет — характеристика темпов в балете отлична от оперной...*

— Трудностей в этом плане практически не было. Наши балетные темпы чуть-чуть впереди оперных. При этом мы учитывали, что эффекта подвижности темпа можно достичь не только его увеличением, но и более четкой артикуляцией, большей энергетической наполненностью исполнения. Так что темп как проблема для нас не существовал, его характеристика решалась в зависимости от каждой отдельной ситуации. А это очень важно, ибо естественное развитие балетного действия зависит от того, насколько учитывается динамика темпа каждой сцены, поскольку он должен быть неразрывно связанным не только с динамикой внешних параметров драматургии, но и внутренней потребностью балетмейстера в раскрытии характера персонажа, мизансцены, массовой сцены...

— *Владислав Германович, как ложится музыка Глинки на хореографию? В свое время известный пианист и композитор М. Ермолаев в своей статье «О, память сердца...», которая была опубликована в № 4 нашего журнала за 1984 год, говорил о том, что именно Глинке свойственна редко встречающаяся пластич-*

ность, исходящая из сокровенных глубин человеческой памяти, природу которой определяет ощущение первичного движения чувства, мысли, продолженного или соединенного с движением тела, жестом, мимикой... Оцугили ли вы это?

— Безусловно. Музыка Глинки действительно необычно пластична, да и сам танцевальный жанр привлекал его постоянно, ведь танец как характеристика времени, настроения, национальной принадлежности присутствует во всех сферах его творчества. Должен сказать, балетмейстер Петров тонко чувствует природу музыкальной пластики, с ним легко работать, потому и купюры в музыке балета так незаметны, что хореограф понимал самоценность материала и не стремился насильствовать ее неактивным вмешательством.

— *Как отнеслись к вашей работе музыканты?*

— От многих моих коллег и просто поклонников балета я слышал, что они испытали на спектаклях «Руслана и Людмилы» ощущение праздника. Их удовлетворило бережное, благоговейное отношение к Глинке, и сама постановка, возродившая к жизни шедевр Глинки — Пушкина, доставила им радость, напомнила, сколько еще прекрасной музыки русских композиторов ушло в прошлое, но не умерло, ибо бессмертно и ждет своего часа. Да и идея «Руслана и Людмилы» звучит сегодня очень современно — конечно, все преодолимо, если людьми движет любовь к ближнему, любовь к родине, понимание ее величия, ее предназначения. Известно, что Пушкин в поэме воспел providentский путь Руси как защитницы Духа, Добра, Справедливости, предначертанный ей таинственными космическими законами. И Глинка уловил это. Его партитура являет собой микрогалактику с ее исходным строительным материалом — лейттемой, лейтintonацией, лейтритмом, то есть тем зерном, из которого выстраивается микромир с его преддрешенностью судеб, событий, свершений во имя победы света над тьмой.

Беседу вела
Г. ГУЛЯЕВА

БАЛЕТ «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

(дружеский шарж-рецензия)

Не политические склоки,
Но сказка мне всего милей —
«Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой».
Холмов Москвы не затопить
Премьер балетных полководцем,
А в рассуждении народном,
На все не стоит и ходить.
И тем желаннее толпа
Пришедших в Кремль, но не для бунта,
А для утех души... Как будто,
Шута узрев блажной колпак,
Сумеет умным стать дурак.
Друзья «Людмилы и Руслана»!
Для вас довольно этих слов,
Чтоб память детскую вздурманя
И по велению детских снов
Мы были здесь. Все как один.
И за билет — сорок полтин
Отдав без мук и сожаленья,
С законным правом утоленья
Ждем наших грез. Заметив вскользь,
Что пива меньше пить, небось,
Придется нынче мне в буфете,
При меркнущем взираю свете
На умников — рысцой согбенной
Бегущих с худших мест своих
Занять пустые средь чужих.

Ведь в сто раз лучше бы (не так ли?)
Быть позади тех юных плеч
И разговор их подстеречь...
Нежданной, но уместной шуткой
И видеть как, зардевшись жутко,
Соседей гнев наверняка
Они сошлют на «остряка».
Но я сижу, увя, спиной,
А девы, хоть и очень рады,
Что первый ход потерял мной,
Признать лишь функцию преграды
Готовы за моей главой.
(Благословлю ж театра темень
Закрасить мраком мое темя —
Пусть шепот девственных невеж
Клянёт преграду, но не плешь!)

...Тут дирижер свой фрак отменный
С поклоном публике явил
И музыкантов усадил...
Но прежде чем, раскинув руки,
Он попытается взлететь,
Программой стали шелестеть
За мной две шевшие подруги.
О как легко меня отвлечь
От ожидания спектакля!

...Тем временем оркестр слился
В аккорд — и занавес подвиг,
И сказки долгожданной миг
На тюле нам изобразился.
«...У Лукоморья...» — и так дале,
Вживую ходит черный кот,
Фырча. Затюлевые дали
Дарят русалочий полет
(Сродни полету Терпсихоры
Задуман этот старый трюк.
И снова покоряет вдруг.)
Избушка, курии опоры,
Заканифолливишь всевозь,
Детишек рассмешишь до слез.
Но здесь и старшему есть взору
На что с забавою взглянуть:
Юнец русалки ищет грудь,

Старик прольет слезу по Глинке
(Что делать, мыслит по старинке)...
А балетмейстер очень умно,
Чтобы потом Руслан безумно
Людмилу весь спектакль любил,
В прологе, кстате, их явил,
И в целом сделать сей пролог
Ладнее вряд ли кто бы смог.
Но вот оркестр звончее грянул,
И дуб из тюля вывес отпрянул...
Что лучше этой увертюры
Мне прежде слышать довелось?
Нет, ничего! И даже злость,
С которой меломан иной
Клеймит, как тяжкою виной,
Труд Агафонникова — брось!
Один лишь взгляд на партитур —
И позабудешь про халтуру.
По крайней мере, сей кусок
Стал хуже ни на волосок!
А что же мудрый хореограф?
Чем в увертюре занят он?
А! Он в затейливый канон
Запел мужской кордебалет,
И как большой комедиограф,
Раскинув действенный тенет,
Не применил ко пьянству прыть
В «антре» Фарлафа осудить.
Но что же дальше? Как понять?
Ратмир пришел — ни дать ни взять
На сватовство, да с компаньонкой!
(Или хазарскою шпионкой?)
И Светозару ни как зять,
Ни как поборник многоженства
Не сможет ничего сказать.
К чему ж гаремное пижонство?
Да Светозар и сам не свят,
Лишь вышел, в зале: «Свят, свят, свят...»
Старушка в обморок упала,
Пришла в себя — запричитала:
«Ай-ай, мой князь, зачем ты, мол,
Нудизмом запятнал престол,
Забыл покой державных кресел
И ноги заголил до чересел?»
Старушку дружно осудили.
В антракте ж дуре обьяснили,
Художник, мол, не ей чета,
И знает все про ампула.
И если бабкам всем в угодю
Отца до полу одевать,
То скоро будет не понять
Ни по программке, ни по ходу
Спектакля — где отец, где Финн —
И будут оба — как один.
А нынче можно разобрат.

Пока старуха голосила,
Фонтана свежесть оросила
Моих воспоминаний рой...
Да-да, почти Бахчисарай
Устроен автором на сцене.
Я и сейчас скажу о нем:
«Воистину красив и ценен
Гидротехнический прием».
С другой водою было хуже,
И первый акт, подобно луже,
Растекся в полтора часа.
Спасла лишь ровная краса
Отменных женских композиций,
И Петица, чтоб лоск позиций
Проверить, сдвинув гроба доски,
Восстал, поднес к глазам пенсею
И зрит кремлевские подмостки,
И слышит, будто в сладком сне,
Своих триумфов отголоски.
Мужской кордебалет встряхнулся —
И образ страшной головы
Во вражье войско растаялся.
И с постановщиками вы
Согласно рады свежей мысли,
Но вдруг гербы на копыа свисли —
Замедленный заявлен бой.
И вроде этот не впервой
Прием использован в балете,
Но вдруг мужчины, словно дети,
Неловки, гибнет вражий взвод,
А с ним — и славный эпизод.
Но вот антракт! (Дождались, право.)
И люд голодную оравой
Летит наверх в банкетный зал.
А цены... Я бы вам сказал...
Иной стал в очередь, как глениет
На ценник — сразу руку тянет
В карман, чтоб ощупью понять,
Стоять иль лучше не стоять.
И, вычислив, что он в нужде,
Уходит, будто по «нужде».
Я тоже, помня свой бюджет,
Сглотнул и, тербя манжет,
Решил — не стоит куролесить,
А лучше где-то в уголке
Все, что на сцене видел, взвесить,
Дав пищу мозгу и руке.
Как хорошо, что я не критик!
Избави бог от строгих слов.
Но как досужий аналитик,
Достану гирьки для весов.
...До старых опер интерес
Могу отметить в этот год.
Средь балетмейстеров-господ.
И в этом вижу смысл и вес.

Ведь композитора живого
 Не так-то просто в мир идей
 Страны фантазии своей
 Увлечь. Ну а найдя такого,
 Порой обидно, что ваш друг —
 Не Моцарт оказался вдруг!
 Куда приятней, чтоб оркестра
 Молвы недоброй избежать,
 Имя почившего маэстро
 Воскликнуть, а потом пожать
 Аранжировщика умелость
 Раскрытых вам в объятья рук
 И думать, славя тембров смелость:
 «Не Моцарт, но прекрасный друг!»
 Тем временем второго акта
 Картин удачный хоровод
 Нам подтверждает, что, мол, вот
 Балет хорош, и в этом факты
 Предоставляет налицо:
 Вот Черномор, сменив лицо,
 К Людмиле льнет, представ Русланом,
 Хоть фокус стар, но вновь желанен
 (И в первом акте сей прием
 Мы тоже на замет берем).
 Наина там, как Петипа,
 Ведьм обращая в одалисок,
 Сумела заварить гран па.
 Пухвал продолжить можно список...
 Но что ж я, грешный, об актерах
 Не удосужился сказать

Ни слова? А ведь их призвать
 Себе в союзники без спору
 Удачно смог Андрей Петров.
 Другой бы наломал уж дров,
 Мудря над пунктами контракта,
 Я укрепиться в мнении рад:
 Петров, как десять лет назад,
 Все тот же тонкий дипломат.
 Своих палитр живые краски
 Ему артисты поднесут,
 Сегодня свой состав на суд
 Театр представил «Станиславский».
 И если б я чего не знал,
 Решил бы — здесь их филиал.
 ...О женщинах судить не буду,
 К чему жене на рану соль?
 Равно, как «до, ре, ми, фа, соль»,
 Они милы мужскому люду.
 И сам себе сказавши: «Нет!»,
 Готовый с уст слететь сонет
 Сюда, в строку, пихать не буду.
 Ведь женщин чтит и так балет.
 И в нем всегда красоты их —
 Пружина подвигов мужских...
 ...А напоследок о Руслане...
 Лантратов в нем — аристократ.
 И пируэты «ан деданы»,
 Блестя, стоят. И Богом даны
 И жест, и техника, и сила,
 И головою встрях красивый

Уж чудо совершил почти.
 И танца русский бог Васильев,
 Равно врагом и другом чтим,
 Рядом с Лантратовым моим
 Витает, выше не пуская,
 Однако ж, похвала какая!
 ...Под занавес — счастливый пир!
 ...А уходя, наш повелитель,
 Родной иль зарубежный зритель,
 В фойе заметил сувенир
 Из Хохломы. Купив шкатулку,
 По мостовой уносит гулкой
 Под мышкой — русской сказки мир.
 И он согрет воспоминаньем,
 Но, не дошедши до метро,
 С каким-то тайным ожиданьем
 Шкатулки вдруг открыл нутро...
 Пустое! Грешно ль? Право, нет!
 Ведь сказки вымышленный сюжет
 Снаружи красочно написан,
 И, верно, с Западом подписан
 Контракт. И внутрь лечь готов
 Капризным критикам назло.
 В Кремле везет тебе, Петров,
 Дай Бог, чтоб дальше повезло!

А если вышла косоножкой
 Статейка, то прости скорей!
 «...Дела давно минувших дней,
 Преданья старины глубокой...»

О ЖИЗНИ И СМЕРТИ — С ИРОНИЕЙ

АНДРЕЙ ХРИПИН

**Вечер одноактных балетов
 «От классики до модерна»
 в Чувашском музыкальном театре.**

Согласитесь, что ироническое отношение к жизни и самоирония — все реже встречающиеся у творческих людей свойства. В этом отношении балетной труппе Чувашского музыкального театра повезло — погружение в бездну пессимизма и безысходности ей не грозит. Главным балетмейстер Вадим Бударин — удивительный фантазер и выдумщик — попросту не допустит этого. Его веселые, озорные спектакли, до краев заряженные активной энергией, повествуют о борьбе раскрепощенного человеческого естества со смертью и пошлостью. Жизнь людей мало чем отличается от карнавальной круговерти — та же игра масок, тот же призрачный сон, мираж. Частый гость на этом празднике красок, инстинктов и темпераментов — призрак смерти. Жизнь и

смерть, балансирование на грани реальности и «сюра» — важнейший лейтмотив последних работ В. Бударина, которые можно отнести к жанру трагикомического балета.

Независимость хореографического мышления, свежесть и оригинальность пластического языка, иными словами, все то, что принято называть своим стилем, сделали в прошлом сезоне балет-водевиль «Женитьба Бальзаминова» (музыка В. Гаврилина) бестселлером афиши театра. Не зря Союз театральных деятелей Чувашии назвал работу Бударина (наряду с постановкой республиканского ТЮЗа «Доля наша такова») лучшим спектаклем года.

А совсем недавно чебоксарский балет показал очередную премьеру — хореографический дивертисмент «От классики до модерна».

Наряду с каноническим шедевром в постановке М. Петипа — Гран па на музыку Л. Минкуса из балета «Пахита» — сюда вошли два новых авторских сочинения В. Бударина.

Гран па из третьего акта «Пахиты» — образец высокого академизма, танцевальная партитура, восхищающая роскошью, апломбом, изощренной виртуозностью. Технические задачи Петипа всегда требовали от солистов безупречной профессиональной квалификации и идеально воплощались, пожалуй, только в Мариинском театре. К увиденному на чувашской сцене можно предъявлять разные претензии: ведь налицо и уменьшенный состав солистов и кордебалета (по сравнению с тем, что требует сцена-

рий Петипа), и несоответствующие нормам физические параметры некоторых танцовщиков и танцовщиц, и просто недостаточный уровень их профессиональной подготовленности. Все так, но классика в подобной ситуации важна как возможность наверстывать упущенное, развивать технику и верное ощущение стиля. В «Пахите» блеснуло дарование примабалерины Ольги Серegiной: это по праву ее бенефис. Музыкальность, эмоциональность артистки, выразительная мимика, крепкий носок и почти безупречное фузте производят яркое впечатление.

Второй и, наверно, лучший спектакль в дивертисменте — «Светские забавы» — поставлен на музыку Первой («Весенней») симфонии Р. Шумана. Вадим Бударин не только хореограф, он сам придумывает сюжет, работает в тесном контакте с художником, модельером, осветителем... Открывается занавес, и мы попадаем в укромный, утопающий в зелени уголок старинного парка. Вдали виднеется палатка с прилегающим к нему прудом (художник В. Федоров). Тишину и покой девственной природы внезапно нарушает приехавшая на пикник вместе с музыкантами компания аристократов. Не столь существенно, в какой именно стране разворачивается забавная любовная история: во Франции, Австрии или Италии. Место и время действия не более чем театральная условность, но можно считать, что это Европа эпохи Ренессанса.

Герои (четыре светские пары) словно сошли со старого gobelena. В то же время их поведение заставляет вспомнить страницы «Декамерона» Боккаччо и комедий Мольера. Любовь для богатых дам и господ — только развлечение, изысканный флирт, игра. Ночью, когда разум спит и пробуждаются инстинкты, с праздными бездельниками происходят иногда безобидные, но иногда и пугающие метаморфозы. Интриги любви заводят далеко: чувство притяжения возникает у несовместимых, казалось бы, персонажей. В. Бударин со свойственной ему жесткой иронией подвергает сомнению не только супружеское постоянство и искренность чувства, но и саму любовь. Череда измен. Вспышки ревности. Поединки и дуэли. Если б они были настоящими! Но нет, это только лукавое притворство, а может быть, средство от скуки. Наступит утро, ночные причуды рассеются. Игра закончена, герои возвращаются в привычное русло... до следующего вечера, до новых забав.

«Светские забавы» — спектакль компактный, динамичный, поэтому смотрится он на одном дыхании, как захватывающий фильм. Темпоритм танца точно соответствует развитию и внутренним импульсам музыки Шумана. (Постановщик использовал всю «Весеннюю» симфонию, не сократив

ни одного такта, — уже одно это вызывает уважение, как и то, что исполняет симфонию «живой» оркестр.) В хореографии В. Бударина остроумно сочетаются различные танцевальные стили: классика, пантомима, элементы так называемой «хореодрамы», современная пластическая лексика. Кроме того, много колоритных игровых деталей, гротескных движений, утрированных психологических нюансов. «Светские забавы» выстроены как ансамблевый балет: общие танцы сменяются дуэтами, трио, комическими сценками. Режиссер ставил на определенных артистов, сумев максимально акцентировать достоинства каждого. Танцующие в спектакле О. Серegiна, В. Иванова, Л. Соловьева, М. Тимофеева, О. Попов, А. Иванов, М. Яковлев, С. Петров, Б. Серебряков, Н. Михайлов, Э. Садыков не только показали себя с наилучшей стороны, но составили вместе дружный, гармоничный ансамбль.

Вечер завершает балет-бурлеск «Сад любви» на музыку балета «Игра в карты» И. Стравинского. Могут с уверенностью сказать: такого чувашская сцена еще не видела. Библейский сюжет о грехопадении Адама и Евы, изгнании из рая и начале человечества решен средствами танца модерн, пантомимы и некоего постбалетного языка. Концепция и изобразительный ряд спектакля эпатируют смелостью, презрением к обывательскому ханжеству. Райский сад в декорациях В. Федорова гипнотизирует своей ирреальной алогичностью. Художник использует мотивы и атмосферу полотен И. Босха и С. Дали. Гроздь клубники (достаточно прозрачный символ), ушные раковины, нанизанные на лезвие гигантского ножа, какие-то необъяснимые кошмарные химеры, полулюди-полузвери сразу же переключают воображение на тот особый лад, который необходим для восприятия балетной притчи, возможно, и трагифарса о бренности бытия.

«Сад любви» идет около двадцати пяти минут, но В. Бударин умеет образно рассказать о рождении и смерти, о многовековом пути человечества. Бог (М. Яковлев) — вовсе не смешной старикашка из всем известного «Сотворения мира» Ж. Эффеля, а, скорее, сумрачный и усталый библейский Иегова. Появление на свет Адама (А. Иванов) и Евы (В. Иванова) еще не делает мужчину и женщину настоящими людьми. Режиссерская трактовка такова, что миром правит эротическая сила притяжения, телесности, и, только познав страсть, можно стать человеком. В намеренно грубых, балаганных тонах показаны близкие и далекие потомки Адама и Евы — коллекция уродства, похоти, преступления, обмана и насилия. Мир людей воспринимается как возня насекомых, как суeta суeta. И все время в этой суete мелькает страшный призрак смерти. Тем не менее

надо жить, хотя и бренно все на свете. Не спрашивать: зачем?, а просто жить — таков итог представления. Серьезность поставленных в спектакле проблем разряжается шутовским фиглярством, смешными выходками персонажей, иронично поданной эротикой и скабрзностью многих мизансцен (вспомним, к примеру, «брачную ночь» Адама и Евы и рождение детей). Это соединении возвышенного и низменного, прекрасного и безобразного сближает «Сад любви» с эстетикой средневековой смеховой культуры (термин М. Бахтина) и площадного карнавала.

Что может связывать три таких разных балета? Но я думаю, что «Пахита», «Светские забавы» и «Сад любви» являются частями единого драматургического цикла. Сквозной сюжет дивертисмента прочитывается уже в его названии: от классики до модерна. В. Бударину как истинному воспитаннику петербургской хореографической школы удалось прочертить линию преемственности балетных традиций, показав, что даже модернистская стилистика «Сада любви» если не впрямую, то косвенно базируется на классической основе.

Рассказ о премьеры был бы неполным, если отдельно не остановиться на работе оркестра под управлением Шалвы Мегрелишвили. Мы знаем, что оркестр в опере, в балете и в симфонии — три совершенно разные вещи со своей индивидуальной спецификой. Маэстро Чувашского театра показал себя блестящим балетным дирижером. В «Пахите» он намеренно уводит оркестр в тень, подчиняет его сцене и чутко следует темпам, которые берет те или иные солисты. А в «Светских забавах» достигнуто идеальное соотношение: оркестр выполняет аккомпанирующую функцию и одновременно, независимо от сцены музичирует на самом достойном уровне. Шумановская партитура была сыграна очень чисто, аккуратно, с преобладанием светлых, акварельных оттенков. Интерпретация музыки И. Стравинского к «Саду любви» также заслуживает добрых слов хотя бы потому, что она оказалась доступной оркестру театра. Единственное пожелание — продолжить работу над освоением своеобразного стиля Стравинского, требующего несколько иного способа звукозвучения и иных тембров, нежели мы услышали.

Премьерное волнение позади. В Чувашском музыкальном театре появился новый, очень нетрадиционный, в чем-то небесспорный (как все талантливое) спектакль. Вадим Бударин, кажется, взял верную линию для своего коллектива, которому нужна и классика, и современная хореография, и национальный балет, и танцевальные спектакли «золотого фонда», и игровые балеты на оригинальные сюжеты.

ЕКАТЕРИНА ЛУЗАНОВА,
кандидат искусствоведения

ДВА ПОЛЮСА ТАНЦА

Вечера старинной и современной хореографии
в Кыргызском театре
оперы и балета имени А. Малдыбаева.

«Все жанры хороши, кроме скучного», — гласит французская поговорка. Но можно с уверенностью утверждать, что и задолго до появления такой сентенции человечество хорошо усвоило эту мудрость. Ведь иначе не воссоздать картину нашего «прекрасного и яростного» мира, как во всем многообразии художественных средств, выступающих или в видовой чистоте, или в синтезе. Тем не менее балет, пожалуй, единственное искусство, которое на протяжении столетий оберегало свой хрупкий, но цельный микрокосмос от вторжений извне. XX век нарушил этот «статус-кво», энергично смешивая на балетной сцене высокое и низкое, элитарное и массовое, «небесное» и земное. При этом родились, как мы знаем, не только эклектичные поделки, но и шедевры. Однако по-прежнему нас привлекают образцы чистого стиля, строгого канона...

Итак, в Кыргызском театре оперы и балета имени А. Малдыбаева — «Вечер старинной хореографии». Балетмейстер-постановщик Рейна Чокоева «перенесла» на нашу сцену несколько фрагментов из спектаклей Мариинского театра.

— Мне не хотелось бы, чтобы со сцены веяло музейным холодом, а артисты лишь

демонстрировали образцовую выучку, — говорит Рейна Нурмамбетовна. — Мы старались донести до зрителя очарование, красоту, изысканность старинной хореографии. Соприкосновение с первоклассным танцевальным материалом уже само по себе облагораживает артиста. Кроме того, почти каждая партия в сюите танцев получила свою долю индивидуальности исполнителя.

Действительно, завидную чистоту стиля, чуть рафинированное благородство, строгость манер показали в спектакле все танцовщики. Но если в трио из балета А. Адана — М. Петипа «Корсар» Э. Сыдыкбаева, Г. Дюшембиева и А. Акыбаева были только слаженно техничны, то в па де скляв из того же балета С. Тукбулатова и К. Сыдыков выглядели более эмоциональными и потому более интересными. В большом классическом па де де «Венецианский карнавал» Ц. Пуни на тему Н. Паганини в постановке М. Петипа несут ощущение яркого праздника Р. Таирова и А. Нуртазин. В то же время эти хорошо известные знатокам номера благодаря самоотдаче артистов показались обновленными, «помолодевшими», но никак не «подновленными».

Выразительно и тщательно поставлен и исполнен



С. ТУКБУЛАТОВА (Девушка) и К. СЫДЫКОВ (Юноша)
в балете «Рапсодия».

знаменитый Па де катр Ц. Пуни (возобновление по А. Долину). Благодаря атмосфере, которую ощущаешь при встрече с гениальным творением, дивертисмент занял самостоятельное место «балета в балете». Спасибо солистам театра А. Нуртазиной, М. Ласточкиной, А. Минжилкиевой и Г. Джусуповой!

После Гран па из «Пахиты» и «Шопенианы», «Вечер старинной хореографии», без сомнения, украсит репертуар Кыргызского театра. Не говоря уже о замечательной школе для молодых исполнителей, он доставляет эстетическое наслаждение балетоманам, а такие «реликты», к счастью, еще существуют.

А вот другой полюс танца, другая классика, на сей раз музыкальная классика нашей эпохи: симфоджаз в «Рапсодии» К. Тыныбекова. Чуть ли не со дня рождения, то есть с середины двадцатых годов, «Рапсодия в стиле блюз»

Дж. Гершвина была взята «на прицел» балетмейстерами всего мира — от А. Долина до Д. Брянцева. И с какими только сюжетами она не ставилась (в том числе бессюжетно)! Вплоть до мотивов из ковбойских киновестернов.

Дипломант Российской театральной академии Касым Тыныбеков «услышал» здесь историю Ромео и Джульетты XX века, которых не смогла различить вражда уличных молодежных кланов. Очевидно, современному художнику трудно избежать влияния «Вестсайдской истории» Л. Бернштейна — Дж. Роббинса, обогатившей экраны и сцены всего мира. Но «Рапсодия в стиле блюз» — захватывающее действие почти персонажированных тембров, темпов, ритмов, гармоний. Эта музыка необычайно богата жизненными соками, но властно диктует свои драматургические законы, причуд-

ливо соединяя импровизационность афро-американского джаза и дисциплину европейского симфонического мышления. В ней есть место и гротеску, и лирическим откровениям, и светлому апофеозу. Поэтому она не столь проста для хореографического воплощения, для раскрытия таящихся в ней смысловых оттенков. При всем этом опыт дебютанта можно только приветствовать.

Кроме того, привлекает сама жанровая специфика «Рапсодии». Ни для кого не секрет, что молодежь почти не ходит в оперно-балетный театр. Попыткой исправить это положение стало создание три года назад творческой лаборатории, которая ориентировалась на авангардные направления в танце и музыке. Заявка была многообещающей. Удачна, например, была идея квартета по схеме 1+3 в «Болеро» М. Равеля, где герой пытался найти выход из тенет своей судьбы, олицетворенных танцовщицами. Большое впечатление произвел тогда же рок-балет на музыку Э. Джона, П. Ковина, Т. Дрима и Ж.-М.

Мара, заостривший внимание на современных мировых катаклизмах. Постановку балетного вечера осуществил казахский балетмейстер Жанат Бадаралин.

Но лаборатория, как многие начинания, не получившие поддержки со стороны руководства театра, тихо «сошла со сцены». А зря. Работа была выполнена в кратчайшие сроки, на горячем энтузиазме молодых артистов, несколько спектаклей прошли с аншлагом.

Что ж, пришло время возобновить инициативу. Это почувствовали и в театре. Современная модерн-пластика близка артистам по-прежнему, они танцуют с большой эмоциональной отдачей и вдохновением. Молодые исполнители получили редкую возможность «танцевать самих себя», таких разных — раскованных и закомплексованных, любящих и равнодушных, скромных и дерзких... При этом из партий не исключен и классический танец, насыщенный новыми движениями, что, впрочем, уже привычно и логично на балетной сцене.

Стержень хореографичес-

кого замысла строится на сочетании, с одной стороны, темпераментной ритмопластики массовых и ансамблевых сцен, с другой — осовремененной классики соло и лирических дуэтов. Главные партии в «Рапсодии» исполнили те же Светлана Тукбулатова и Куван Сыдыков, под черным — в один вечер со старинной хореографией. Остается только подивиться их исполнительскому диапазону и способности оперативного стиливого переключения.

Все необычно в этом спектакле — даже сцена, распахнутая к зрителю своими недрами, не прикрытыми декорацией. Фоном балета стали ряды прожекторов-софитов как неизбежная принадлежность и современной улицы, и театра, и в целом — нашего «электронного» века. Пожалуй, на этой символической детали, символе единения театра и жизни мы и закончим наше маленькое театральное обозрение.

В заключение несколько слов. Сегодня в Кыргызском театре заметна тенденция замены новых многоактных балетов на камерные. К

выше названным добавим «Квартет», являющийся камерной версией балета В. Власова «Асель» по повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке», шедшего в театре много лет. Знаменательно, что ее осуществил сам Уран Сарбагашев, постановщик «Асели». Причин такой тенденции много — и отсутствие полноценных партитур местных авторов, и потакание психологии современного зрителя, привыкшего к предельно сжатой, «телетайпной» информации, и, что греха таить, финансовые затруднения труппы. Но у этой медали есть и другая сторона. Малая форма — это уже стойкая традиция, апробированная многими театрами и балетмейстерами. Это возможность смело экспериментировать в постановке оригинальных композиций (особенно для молодых), а в классической миниатюре — аккумулировать ее чистоту и совершенство, не утерянные в веках. Между этими полюсами, как и между большой и малой формой, нет и не должно быть пропасти, все это — его величество Балет.



ОЛЬГА РОЗАНОВА,
кандидат искусствоведения

МУЗЫКА ПРЕЖДЕ ВСЕГО

Концертная программа из цикла «Мастера классического балета»
в театре «Балет Санкт-Петербургской капеллы».

Хореографическая общественность Санкт-Петербурга и Москвы познакомилась с новой работой Георгия Алексидзе — большой концертной программой на музыку крупнейших композиторов прошлого и современности. Еще выпускником Ленинградской консерватории, без малого три десятилетия назад, Алексидзе снискал известность как одаренный хореограф, автор изысканных и оригинальных миниатюр. Тогда в труппе Камерного балета он собрал молодых артистов Кировского театра (И. Колпакову, Г. Комлеву, Н. Макарову, А. Осипенко, К. Федичеву, Н. Долгушина, В. Бударина, Ю. Соловьева), чтобы вместе с ними попытаться открыть новые горизонты своего искусства. Прошли годы. Алексидзе стал автором многих балетов, в том числе развернутых сюжетных полотен, увидевших свет на сцене Камерного и других сценах. Но в памяти любителей балета его имя всегда ассоциируется с теми ранними музыкально-хореографическими изысками.

В своей последней программе он словно возвращается к ним. Мы — зрители и его почитатели — испытали сложное чувство, в котором перемешались радость и грусть. Радость — потому что Алексидзе не растратил творческого запала и все его ценные качества (нынче дефицитные!) — редкостная музыкальность, утонченный эстетизм, высокая культура, безупречный вкус — остались при нем. Грусть же могла возникнуть как ностальгия по навсегда ушедшим временам и свершениям, ибо Алексидзе, как всякий действующий и развивающийся художник, стал несколько иным. Его новая программа хранит память о традициях Камерного балета, но и заметно отличается от него.

Прежде всего поражает ее размах. Хореограф словно спешит воплотить все свои нереализованные замыслы, и номеров оказалось так много, что их хватило на три отделения, а концерт

длился четыре часа. Поразил и диапазон авторских интересов, простирающийся от музыки Средневековья до наших современников Мессиана и Свиридова. Балетмейстер как будто задался целью показать универсальность своего творческого метода, суть которого выражает крылатая фраза Верлена: «Музыка прежде всего». Именно музыка разжигает фантазию Алексидзе, но музыка и управляет ею, диктуя непреложный закон формы. Балетмейстер принимает этот диктат с благодарностью, подчиняя игру воображения заданным музыкой структурным и стилистическим правилам. Он не изменит им, даже выстраивая вполне конкретный сюжет, насыщая хореографию действием. Не потому ли для зрителей неискушенных, наивно ждущих от танца понятного смысла, творчество Алексидзе остается закрытой книгой. Оно не взволнует и тех, кто ценит бурные всплески темперамента,

открытые и сильные страсти, — рафинированная хореография Алексидзе покажется им холодной и чересчур интеллектуальной. Зато все, кто любит музыку и хоть немного разбирается в ней, войдут в мир балетмейстера, как в дом дорогого друга, найдут в нем и приятное развлечение, и пищу для ума и сердца. Разумеется, это не значит, что каждая мысль хозяина дома будет принята безоговорочно, но взаимопонимание гарантировано.

Для начала отметим чрезвычайную пестроту программы. Композиции серьезного содержания соседствовали с шутовским игрищем или изыщной безделушкой, свидетельствуя об отсутствии какого-либо объединяющего принципа. Хотя... разнообразие, резкость контрастов ведь тоже могут послужить организации целого.

Непривычна была для Алексидзе и экспрессивная зрелищ-

ность концертного спектакля. В Петербурге в роли декорации, как и в прежние времена, выступила архитектура — великолепный интерьер Капеллы с изысканным лепным убранством, сверкающим хрусталем люстр и серебряными трубами органа в центре сценической площадки. На этом торжественном и как бы нейтральном фоне эффектно заиграли костюмы артистов, придуманные художницей Ириной Чередниковой с неистощимой изобретательностью и тонким стилистическим чутьем. Линии и краски костюмов — то приглушенные и сдержанные, то причудливые и эксцентричные — зримо выразили дух танца.

Неотъемлемой частью представления оказались и музыканты — оркестр, хор и солисты Капеллы расположились на подиумах сцены, позади кресел партера и на балконе, они придали зрелищу дополнительное измерение, наглядно продемонстрировав равноправный союз музыки и танца.

Здесь нам придется на время прервать рассказ и сделать небольшое отступление. О связи музыки и танца написано немало, но, может быть, самое главное подмечено мудрым Борисом Асафьевым. «Соль жизнеспособности, *modus vivendi*» балетного искусства великий ученый увидел не в равноправии, но в никогда не разрешимом противоречии между музыкой и хореографией. Случающийся порой момент единства — мираж, подобный синей птице, но именно в таких моментах, в «крайне неустойчивом равновесии несоединимого — вся прелесть».

Конечно же, Алексидзе и Асафьева читал, и со спецификой балета знаком по собственному опыту, но пиетет музыки иногда оборачивается у него почти сплошной «уравновешенностью» хореографии. Тогда танец превращается в пластический комментарий музыки, утрачивая собственную образную логику. Такого рода композиций в программе было достаточно. Они смотрелись без особенного напряжения и так же легко забывались. Запомнились же другие, где балетмейстер, не ограничиваясь иллюстрацией музыки, поднимал ее до самостоятельного истолкования. Однако были и работы промежуточные, где оба подхода к музыке весьма причудливо переплетались. Вот несколько примеров.

Концерт Вивальди «Ночь» решен как «короткометражный» балет. Взаимоотношения двух главных героев напоминают о давнем-давном забытом, но некогда необычайно популярном балете Дидло «Зефир и Флора». Неравнодушный к женским прелестям герой (М. Даукаев) доставляет немало горя своей возлюбленной (Е. Евтеева), стремясь на поиски все новых приключений. Коллизия предпола-



Галина КОЗЛОВА
и Валерий САЛЬНИКОВ
исполняют адажио
на музыку Жака Ибера.

гает и драматизм, и лирику, и юмор. Дидло в свое время распорядился ею с толком, а Алексидзе растворил чувства героев в изысканных узорах танца. Как видно, действие, роднящее балет и драму, его не занимает. Пример тому — еще одна развернутая композиция на музыку Окета для духовых Стравинского. Этот маленький балет назывался «Вариации на тему «Петрушки», но вариаций в привычном понимании здесь нет. Есть презабавная пародия на уличное шоу, где Петрушка (С. Горбатов), Арап (А. Гумалевский) и Балерина (Н. Шелест) разыгрывают извечную любовную историю, а убиенный Петрушка дважды воскресает, орошенный слезами Недотыкомки (не имеющей ничего общего с «однофамилицей» из «Мелкого беса» Ф. Соллокуба). Не существенны для Алексидзе и реминисценции со знаменитым балетом Фокина, общее с ним — разве что исходный материал, контуры сюжета и гротескный стиль хореографии, но художественные концепции балетов в корне различны. Потешные сцены Фокина серьезны, а Алексидзе показал именно потеху — нечто аллогичное и смешное, для разрядки напряжения. Актеры весело подурачились, а зрители немного расслабились, когда в respectable зал Капеллы бесцеремонно ворвались шум и суета уличного балагана.

Озорная выходка балетмейстера, как брошенный в воду камень, на время замutilа филармоническую гладь, но и подчеркнула — по закону контраста — возвышенность произведений особо серьезных. Три из них — пластические парафразы вокальных сочинений явили специфику его сочинений, так сказать, «в чистом виде». Все три: «Agnus Dei» И.-С. Баха (Месса h-moll), «Ангел вопиюще» Чеснокова (Концерт для сопрано и хора) и «Концерт памяти А. Юрлова» Свиридова (для смешанного хора) обращены к душе человека и говорят с ней о великом и вечном. Музыка такой высоты требует особенно бережного обращения и в театриализации, в общем-то, не нуждается. Но Алексидзе так безошибочно определил меру хореографии, так точно ощутил нужный тон, что пластика и ритм движущихся фигур не отвлекали от музыки, но даже обостряли ее восприятие. В «Agnus Dei» танцовщицы в ниспадающих черно-белых одеждах напомнили ожившую фреску собора, а в композиции на музыку Чеснокова со сцены повеяло благоговейной нестеровской

тишиной. В концерте Свиридова безыскусная простота пластических решений двух названных работ сменилась экспрессией выразительных средств. В трагическом звучании хора Алексидзе услышал интонации надгробного плача и претворил их в фантастическом трио. Обезумевшие от горя женщины — мать и жена не могут расстаться с образом умершего. Их бессловесные рыдания сильнее всяких слов говорят о невосполнимости потери и неизбежности смирения (А. Каширина, И. Емельянова, Е. Кондратенко, А. Гумалевский).

...Сделаем еще одно отступление. Когда-то полагали, что существует два типа дуэтов: дуэт согласия и дуэт борьбы. Последний считался важнейшим завоеванием советского балета, да так оно и было. Но для балета наших дней подобная классификация узка. Сегодня видовые и содержательные возможности дуэта кажутся безграничными. Дуэтные композиции Алексидзе тому подтверждение. В программе концерта их было четыре — на музыку Марчелло, Веберна, Айвза и Мессиа. Все совершенно разные, как музыка, вдохновившая хореографа. В каждом на первом плане взаимоотношения партнеров — мужчины и женщины, но образный смысл многозначен и обладает высокой степенью обобщенности. При этом каждый неповторим и единственен благодаря индивидуальностям исполнителей, для которых был создан. Дуэты Алексидзе живут неустойчивым равновесием — тем самым, «асафьев-

ским». Их нерв — диссонанс, завуалированный или обнаженный. Но их явный или скрытый пафос — стремление к гармонии, единству, цельности.

Искомый идеал запечатлен в Адажио на музыку Марчелло, где унисон движений вторит мелодии божественной красоты. Царит гармония, но в остроте позировок, в едва уловимых ритмических сбоях слышится отзвук пережитых или еще предстоящих тревог. Пока же партнеры (Н. Павлова и М. Даукаев), чутко внимая друг другу, наслаждаются обретенным покоем.

Герои дуэта на музыку Мессиа («Две медитации для органа») существуют на полярно противоположном этическом уровне. Мужчина (М. Даукаев), привыкший к легким победам, напористый и brutальный, охвачен неукротимым желанием. Предмет его воцелений — женщина-«стрекозка» (Н. Павлова). Тоненькая, легкая, изящная, она вступает в игру, влекомая, скорее всего, любопытством. Развязка неожиданна и ужасна: в объятиях похотливого любовника оказывается бездыханное тело. Финал, как и весь дуэт, не следует понимать буквально. Это не «история из жизни», но притча-размышление о звериных инстинктах, убивающих в людях человеческое.

Контрастную пару образуют и два других дуэта на единую, в сущности, тему. Они о коммуникабельности. Об этом еще не так давно необычайно модном слове заставил вспомнить дуэт с названием «Вопрос, оставшийся без ответа» (так называется сочинение Айвза). Заставил он и ошу-

тить образную силу балетного искусства. Великий кинорежиссер Антониони, открывший тему «некоммуникабельности», показывал отчужденность даже близких людей, отсутствие взаимопонимания и внутренних глубоких связей с помощью небывало замедленных ритмов, невероятно долгих пауз, словно застывших планов. Алексидзе выразил тему в балетном номере, длянщемся считанные минуты, найдя опору в музыке Айвза, ее завораживающем и жутковатом, как бы разреженном в пространстве звучании. Хореография ответила едва пульсирующему ритму музыки столько же логичной, «нематериальной» пластикой. Сближаясь и расходясь, сплетая тела в объятиях, партнеры (Л. Кунакова и С. Горбатов) хранили странный покой, непроницаемые, будто сомнамбулы, ушедшие в собственный мир.

Если в дуэте на музыку Айвза герои противоестественно отчуждены, то в дуэте на музыку Веберна («Пять пьес») партнеры (И. Емельянова и М. Еникеев) кажутся насильственно сближенными, так несоразмерны их характеры, темпераменты и даже фигуры. Крупная и весьма шаловливая женщина резвится с миниатюрным и вяловатым мужчиной, словно с любимой игрушкой. «Игрушке», похоже, хочется, чтобы ее оставили в покое. Но это лишь первое и, как вскоре выяснится, обманчивое впечатление. На самом деле партнерша хорошо и весело вместе. Тела их, как магнитом притягиваемые друг к другу, быстро и слаженно образуют все новые фигуры немислимых очертаний, для которых в геометрии вряд ли найдется название. Но самое удивительное: танцовщики еще как бы видят себя со стороны, но без юмора оценивая свой «ненормальный», но для обоих желанный и по-особенному гармоничный союз.

Всего четыре дуэта, но сколько ими сказано! С каким искусством и талантом претворена в них жизнь души, ее неразрешимые противоречия и неразгаданные тайны!

В дуэтах состоялись и наиболее интересные работы исполнительцев. Блестящая классическая балерина Л. Кунакова поразила «абсолютным слухом» в хореографии ультрасовременного стиля. Актриса с мощным трагедийным темпераментом, И. Емельянова сверкнула редкостным талантом комедиантки, показав вместе с М. Еникеевым высокий класс партнерского общения. Резкостью пластических метаморфоз восхитил М. Даукаев, а его партнерша Н. Павлова очаровала беззащитной, хрупкой женственностью. Алексидзе открыл в известных танцовщиках нечто новое, прежде не замеченное.



Сергей ГОРБАТОВ
в балете «Вариации
на тему «Петрушки».

Фото Л. Педенчук

ПРЕМЬЕРЫ

УЧИТЕЛЬ И ЕГО УЧЕНИКИ

В Государственном Кремлевском Дворце состоялся юбилейный вечер Людмилы Павловны Сахаровой, посвященный двадцатилетию ее деятельности на посту художественного руководителя Пермского хореографического училища.

В большой концертной программе приняли участие ученицы Л. П. Сахаровой — С. Смирнова, Л. Воробьева, Н. Чеховская, О. Ченчикова, И. Хакимова, Л. Шигулина со своими партнерами А. Малыхиным, Ю. Веденевым, В. Полушиным, М. Вазиевым, Н. Гимадевым, В. Диком. Сольный номер исполнил С. Домрачев. На вечере выступали также ученики младших классов Московского хореографического училища и Пермского хореографического училища. С приветственным словом к юбиляру обратился народный артист России **Борис Александрович ЛЬВОВ-АНОХИН:**

«Дорогая Людмила Павловна!

От всей души радуюсь Вашему празднику, Вашему торжеству — ибо считаю его актом величайшей справедливости. Нельзя забывать об огромной, определяющей роли педагога, учителя в развитии балетного искусства, в сохранении его высоты и культуры. Существует немало учебников и методических пособий по классическому танцу, трудно отрицать их пользу, но еще никто не выучился танцевать по учебнику. Здесь решает личность педагога, его хореографическая эрудиция, талант и характер.

Жизнь, карьера балетного актера зависят наполовину от масштаба его таланта, а наполовину от мудрости его наставников. Природа и школа равноправны в процессе формирования артистической индивидуальности. У выдающихся танцовщиков не было плохих педагогов — иначе они не достигли бы художественных высот, хотя у выдающихся педагогов могли попадаться и слабые ученики, это зависит от способностей. Но и слабые становились полезными: воспитанная в них профессиональная культура позволяла им занять свое, пусть скромное, место в театре.

Прославленные ученицы А. Я. Вагановой буквально боготворили ее. Глубокую преданность к Е. П. Гердт хранят по сей день А. Шелест и Р. Стручкова. Л. Семеняка с огромной благодарностью говорит о Н. В. Беликовой.



БЕНЕФИСЫ

Людмила Павловна САХАРОВА.
Фото Ю. Барыкина

Примеры можно умножить. Такое же уважение и любовь испытывают к Вам и Ваши ученицы.

Огромный труд педагога совершается в балетных классах и репетиционных залах. Он не виден публике, но не должен оставаться в тени. Поэтому прекрасно, что сегодня Вы являетесь царицей бала, в Вашу честь будут танцевать тонконогие малыши и известные балерины.

Преподавание — миссия, не только призвание. Трудная, порой неблагодарная, бесконечно ответственная. Педагог формирует не только профессиональные, но и человеческие качества ученика. Вы на каждом уроке неустанно воспитываете терпение, мужество, трудолюбие, выносливость, скромность. Вы не терпите слез, считая их проявлением малодушия, жалости к себе. Заплакавшая немедленно удаляется из рядов танцующих. Властная требовательность, напряженные ритмы урока собирают все силы учениц. Тем, кто пройдет искус Ваших занятий, будут не страшны изнуряющий труд театральных репетиций, лихорадочное волнение премьер, ответственность срочных вводов — все испытания и трудности театрального быта.

Вы часто говорите, что балерине нужен характер. Воля, выдержка, способность к самоутверждению. Но каждый характер непохож на другой. В балете самое интересное и ценное, когда одни и те же движения, одинаковые приемы воспроизводятся, исполняются по-разному.

Вы отлично понимаете, что мало научить технике, надо вывить природное, направить индивидуальное, найти и сформировать неповторимое, определить тот путь, который каждому свойствен по-своему.

Несколько лет тому назад мне довелось присутствовать на Ваших уроках,

и я не мог не почувствовать все обаяние Вашей человеческой и художественной личности — замечательный сплав сокрушающей волевой целеустремленности, яркого темперамента, зоркого внимания, творческой неутомимости и, наконец, удивительного юмора, который ощутим в самых суровых замечаниях.

Вы — одна из немногих педагогов, познавших славу. Это пришло к Вам после побед Нади Павловой и Ольги Ченчиковой на Международном балетном конкурсе в Москве. Вы и Ваши ученицы стали сенсацией конкурса. С тех пор было еще немало побед, но никакие успехи не могли ослабить напряжение Вашего труда, Ваших методических поисков.

Посвященный Вам вечер начинается Московское хореографическое училище. Здесь следует вспомнить, что Вы закончили именно это училище, что Вашими педагогами были такие замечательные мастера, как Мария Алексеевна Кожухова и Николай Иванович Тарасов. Годы учебы заложили основы для той плодотворной деятельности, которой до краев полна Ваша жизнь.

На сцене Пермского театра оперы и балета Вы танцевали ответственные партии, в Перми состоялась Ваша встреча с основательницей Пермского училища, представительницей петербургской балетной школы Екатериной Николаевной Гейденрейх. В Вашей методике соединились смелость, широта, яркость московской традиции и академизм, высокая классичность петербургского балета.

Я хочу пожелать, чтобы еще долго не иссякал в Вашей душе бьющий ключом родник творческой энергии, животворный для всех Ваших учеников. Будьте здоровы, бодры и тверды, как всегда!»

ЗВЕЗДНАЯ ЛЕГЕНДА РУССКОГО БАЛЕТА



Наталья Михайловна ДУДИНСКАЯ
в Большом театре
во время своего бенефиса.

красно передает звучание и музыки далекого прошлого, и произведений авторов сегодняшнего дня. Сохраняя верность классическому танцу, Наталья Михайловна создала целую галерею женских образов и в сочинениях современных хореографов — зрители многих поколений восхищались ее Лауренсией, Золушкой, Парашей, Девушкой-птицей, Панночкой, Сари...

Служение русскому балету — оно продолжается и сейчас, когда Дудинская уже не танцует на сцене, но преподает в Санкт-Петербургской Академии имени А. Я. Вагановой, где трудится как педагог уже несколько десятилетий, передавая молодым свой опыт, знания, свое преклонение перед прекрасным искусством классического танца. И естественно, что в бенефисе

«**В**ся моя творческая жизнь посвящена верному служению высоким традициям русского балета», — написала однажды Наталья Михайловна Дудинская, замечательная артистка, выдающийся педагог. И она верно служит любимому искусству всю жизнь — с того самого дня, как крошечной Талочкой Тальори вышла впервые на сцену, чтобы танцевать перед своими земляками — харьковчанам.

С тех пор пролетели годы длиною, наверное, в целую жизнь, а звезда Наталии Дудинской по-прежнему ярко сверкает на балетном небосклоне, пленяя всех тех, кто ощутил на себе свет ее горячих лучей. Для сотен тысяч людей ее искусство стало откровением, воспоминанием о пережитых мгновениях неизбежного восторга, о счастье прикосновения к подлинному чуду. Королева лебедей и загадочная чаровница Одиллия, гордая в своей непреклонности Никия, утренняя заря Аврора, царственная Раймонда, озорная Китри, трагическая Жизель... Героини старых балетов словно обретали жизнь, побуждали нас сопереживать их драмам, ощущать в их судьбах мотивы, близкие нам, людям XX столетия, когда на сцену выходила Наталья Дудинская. Ее выступление в любой роли становилось гимном высокой красоте классического танца. Он для Дудинской был как скрипка Страдивари, которая пре-

Воспитанницы Академии русского балета имени А. Я. Вагановой исполняют Большое классическое па из балета «Пахита».



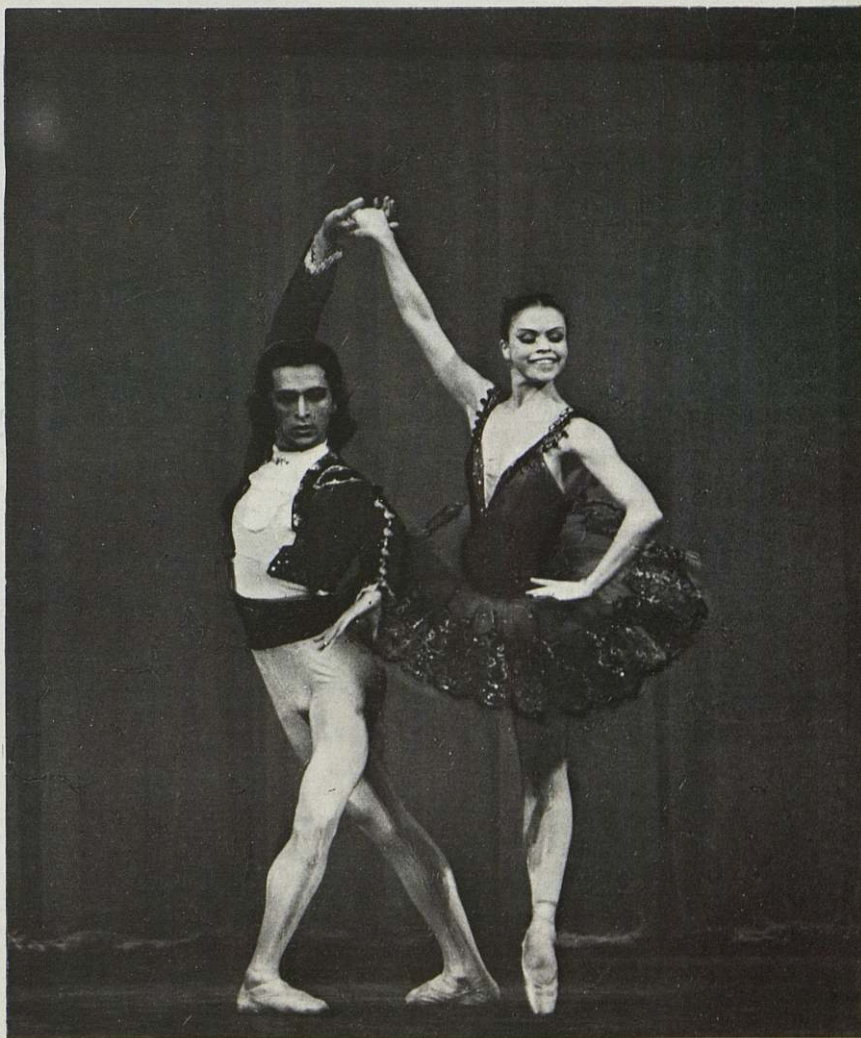


Солстка балета
Мариинского театра
У. ЛОПАТКИНА
и педагог Академии
русского балета
имени А. Я. Вагановой
В. ДЕСНИЦКИЙ
исполняют миниатюру
Дж. Ноймайера
«Павлова и Чекетти».

Фоторепортаж С. Смирнова

Наталии Михайловны Дудинской, который состоялся в Москве, в Большом театре, основными участниками стали юные воспитанники Санкт-Петербургской Академии. Они были исполнителями и в одноактном балете И. Байера «Фея кукол», возобновленном К. Сергеевым по мотивам хореографии братьев Легат, и в большом классическом па из балета «Пахита» (редакция А. Вагановой, возобновление Н. Дудинской), где солистками выступали ученицы класса Н. Дудинской — А. Волочкова, М. Железнякова, М. Ткаленко, Н. Клименко, П. Рассадина. В дивертисменте, который предложили москвичам солисты Мариинского театра, были заняты также воспитанницы Наталии Михайловны, которые окончили школу в восьмидесятых-девяностых годах, — И. Шапчиц, М. Куллик, У. Лопаткина, а также нынешняя ученица класса Н. Дудинской Такако Нисикава. Их партнеры — В. Десницкий, Ф. Рузиматов, В. Ким, М. Завьялов, А. Боттаинни.

Г. МАРИНИНА



Солисты балета
Мариинского театра
М. КУЛЛИК и **Ф. РУЗИМАТОВ**
исполняют
па де де из балета «Дон Кихот».



Обзор «На международных конкурсах» подготовлено специальным корреспондентом журнала ВАЛЕРИЕЙ УРАЛЬСКОЙ, кандидатом философских наук

НОВЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИЛИ ЕЩЕ ОДИН КОНКУРС?

Конкурс в Перми — вполне конкурс, со всеми вытекающими отсюда процедурами и результатами. У него немало достоинств: спокойная, ровная атмосфера, по реальности времени заботливая организация, высокая сумма премий (в валюте). Он проводится в хорошем театре в удачное время года — в конце мая. Он дарит возможность молодежи встретиться с такими звездными

мастерами балета, как В. Васильев, Е. Максимова, Р. Стручкова, Л. Сахарова, В. Гордеев, Г. Комлева... У конкурса несколько заботливых хозяев: его опекают Министерство культуры России и Пермский театр оперы и балета имени Чайковского, им много и увлеченно занимается общество любителей балета «Арабеск». Когда «Арабеск» был еще не общероссийским, а мест-

ным обществом, оно учредило этот конкурс как региональный: в нем участвовали артисты Урала и Сибири, затем состязание стало российским, а на этот раз мы уже приехали на международный форум артистов балета. Пожалуй, новое название и статус здесь изменили немного, но уровень участников несколько возрос, особенно за счет более представительного участия москвичей в лице артистов Государственного театра «Русский балет» под руководством В. Гордеева.

Наверное, на этот счет могут быть разные мнения, но, с моей точки зрения, задача иметь в России свой собственный российский конкурс, где представители всех существующих на ее территории театров, трупп, ансамблей могли бы соревноваться за звание сильнейших, было бы продуктивнее, чем международные притязания без мировой репрезентативности. Ведь участие в конкурсе артистов некоторых бывших республик СССР и нескольких гостей из других стран не делают обладателей первых мест пермского соревнования лучшими в мире, а лишь лучшими среди участвующих в данном конкурсе. Кстати, это относится не только к Пермскому конкурсу. Думается, что увлечение названием «международный» вместо бывшего «всесоюзный» должно несколько поостыть, так как оно похоже на потуги с негодными сред-



Морихиро ИВАТА и Дай САСАКИ.

Фото Л. Педенчук

Я. КАЗАНЦЕВА и А. РЯБОВ
в балете «Щелкунчик»

ствами, хотя, видимо, эти самые средства, особенно спонсорские, легче получить при таком названии. Так опять появилась зависимость искусства от нового хозяина, от его желания поделить деньги. И к чести пермяков скажем, что с ними поделились достаточно щедро, что позволило без шумно-рекламных ситуаций провести конкурс организованно, стабильно и достаточно материально обеспеченно.

Каковы его итоги?

«Приз зрительских симпатий» Общества любителей балета России, предоставленный главой фирмы Хансом Одоерфером («MDS AEPOS ORT CORPORATION», Канада) присужден Юлии Машкиной (Пермь) и Сергею Домрачеву (Москва), «Приз зрительских симпатий» Общества любителей балета России, предоставленный фондом олимпийских надежд Прикамья, — Екатерине Фурман (Минск) и Дай Сасаки (Япония).

Приза Наталии Макаровой (лучшей танцовщице конкурса) удостоена Яна Казанцева (Москва), приза Михаила Барышникова (лучшему танцовщику конкурса) удостоен Ивата Морихиро (Япония), приза Екатерины Максимовой и Владимира Васильева (лучшему дуэту) — Наталья Моисеева и



Н. МОИСЕЕВА и В. ПОЛЕЩУК
исполняют миниатюру
«Лунный свет».

Виталий Поleshук (Пермь). Обладателями премии Пермского театра оперы и балета имени П. И. Чайковского за лучшее исполнение номера классического наследия на музыку композитора стали Сария Хайбулатова и Леонид Сычев (Нижний Новгород).

Приз имени Мориса Бежара получил В. Гордеев, который представил целую программу хореографических миниатюр — своеобразный творческий отчет балетмейстера внутри конкурса. Выступления артистов руководимой им труппы в этих композициях, на них и для них созданных, имели большой успех у зрителей. Не остался без премии и Е. Панфилов (в размере тысячи долларов), чья современная композиция, оригинальная по пластике и замыслу, исполнялась на этом балетном форуме.

Был ли этот конкурс чем-то особым, индивидуальным, отличавшимся от многих в мире? Пожалуй, нет, так как даже ранее заявленный репертуар, основу которого, как предполагалось, должны были составить произведения на музыку Чайковского, не был выявлен как специфическая черта конкурса, его особый менталитет, скорее, он, как и большинство конкурсов последнего времени, явился праздником для города, где любят, знают и умеют ценить искусство классического танца.

Неба вечернего хоры,
Парус зеленой волны,
Звездные танцы Медоры
В сопровожденьи луны...
Чаек парящие крылья,
Рампы причудливый свет...
Вихрем кружится Севилья
Под перестук кастаньет.
Лебеда черного руки

Принца куда-то зовут.
И вот уже новые звуки
В небе вечернем плывут.
Без языковых барьеров
Выход «на бис» и поклон,
Нежная страсть кавалеров
И несравненный Дюпон...
Зеленую стены увиты,
Звезды в проемах аркад,

Китри, Сильфиды, Пахиты
В розовой дымке парят.
В сказочном мире балета
Дни проплывают, как сон.
Нет! Не потеряно лето,
Если в балет ты влюблен.

В. ПАСЫНКОВ
Варна. Конкурс балета. 1992 г.

...СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВОЗЗРЕНИЙ ДЯГИЛЕВА

Пятнадцатый, юбилейный Международный конкурс в городе Варне (Болгария) завершился торжественным гала-концертом нынешних и прошлых лауреатов. Этот яркий спектакль заключала блестящая хореография балета М. Бежара «Саломея» в исполнении Патрика Дюпона.

Сам конкурс, как и большинство конкурсов в мире, имел большое количество участников, устойчивый средний уровень и подтвердил редкость индивидуальностей на нынешней балетной планете. Присуждены были всего две золотые медали: в младшей группе ее завоевала Орели Дюпон (Франция), в старшей — Хосе Мартинес (Испания).

Ни Гран при, ни золота у женщин старшей группы, ни юных дарований среди мужчин, достойных высокой награды, на состязании не оказалось. Не заслужили (впервые) никаких знаков отличия представители России, равно как и других республик бывшего Союза. Пожалуй, только Бахыджан Смагулов, выступавший партнером японской танцовщицы (по контракту), подтвердил авторитет нашей школы. Тепло встретили зрители А. Ахметова — участника гала-концерта, он танцевал уверенно, но, с нашей точки зрения, ниже своих возможностей.

Во время конкурса работала летняя академия, где К. Богоева преподавала классический танец, Б. Феликсдал — джаз-танец, Дина Грей — танец модерн (техника Марты Грэхем). Заключительные показы трехсот участников этого семинара подтвердили важность подобных летних школ.

По традиции на конкурсе прошла научно-теоретическая конференция, которая на этот раз была посвящена отмечавшимся ранее юбилеям И. Стравинского, С. Прокофьева, С. Дягилева. Были прочитаны доклады, охватывающие проблемы деятельности этих выдающихся мастеров и вопросы развития современной хореографии. Московское товарищество «Дягилев-Центр» развернуло в Варне в дни конкурса выставку, рассказывающую о жизни и творчестве С. П. Дягилева.

Ниже публикуется сообщение зам. главного редактора журнала «Балет» кандидата философских наук В. УРАЛЬСКОЙ — «...Сквозь призму воззрений Дягилева».

Дягилев, как и Прокофьев и Стравинский, принадлежат России и одновременно не принадлежат ей, и не только потому, что каждый из них много лет жил и созидал вне родины, а потому, что по масштабу их талант и деятельность выходят за рамки национальных ценностей, принадлежат мировой культуре.

К прошлому обращаются не только во имя воспоминаний и долга, но и для того, чтобы в суете быстротечного времени не потерять, не забыть важное, ценное, прошедшее мимо внимания современников, чтобы сверить свои часы с традициями, несущими в себе генофонд культуры народов.

Стравинский и Прокофьев, написав сочинения, определявшие направление развития искусства балета в течение целой эпохи, позволили создать стили балетного театра, имя которым — театр Прокофьева, театр Стравинского.

Сергей Павлович Дягилев ни в какой художественной области не был создателем, и все же его деятельность прошла в области искусства под знаком творчества и созидания. Среди многих его занятий хотела бы остановиться на его деятельности как критика-искусствоведа. И, более того, в те недолгие десять лет, что занимался он этим видом журналистики, он заложил основы принципов понимания законов искусства, которые определили характер всей его последующей деятельности. И сегодня, опираясь на эти принципы, хотелось бы сквозь призму воззрений Дягилева найти такой подход к пониманию явлений современности, который не позволит ошибиться ни в практических делах, ни в оценке творческих событий. Итак, в центре внимания Дягилева-критика — современное искусство в его стилевом развитии и обновлении, соотношение групп и направлений.

В связи с этим показательно, к примеру, его отношение к художественным выставкам (заметим, что они сродни конкурсам). Нет ничего губительнее для художника-профессионала, чем быть выставленным на показ толкающейся публике в огромном зале, рядом с творцом другого склада мышления, другого художественного темперамента. Ничего интимного, ничего художественного. Представляется отнюдь не случайной сохраня-

ющаяся актуальность этой оценки складывавшихся тогда и не изжитых сегодня массовых, публичных форм художественной жизни. Интуиция Дягилева очень точно выделяла далеко идущие тенденции.

Итак, конкурсы балета... Мы должны для себя четко ответить на вопрос, что мы, деятели балетного искусства мира, профессионалы, хотим от этих мероприятий? Хотим увидеть, чем танец близок цирку, спорту, шоу?.. Или по-прежнему считаем его искусством театра, со всеми исходящими из этого закономерностями? Тогда и в оценках наших жюри, и в системе требований организаторов, и в подготовительной работе балетных педагогов, и в сознании артистов балета должны быть поставлены профессиональные заслоны всему, что разрушает, нарушает законы балета как театрального действия.

Понимаю привлекательность трюка, вызывающего ажиотацию и шумный прием зрителя. Но насколько ценнее замирающий в восторге зал, покоренный тайной постижения чуда театра. И мне думается, все мы вместе должны аплодировать сегодня французской балетной школе, преподавшей нам урок сохранения духа театра в конкурсном балетном спорте. И еще и еще раз остановить направление поисков японской школы в трюковой подготовке конкурсных танцовщиков. Да, их природная структура тела позволяет бесконечно усиливать технику элементов. Но это становится самоцелью. Хотела бы позволить себе напомнить, что богатейшая культура театра и пластического искусства восточных стран при их органичном восприятии балета могут стать ценнейшим родником развития и созидания для балетного театра мира.

И потому для всех, в том числе и для русских деятелей балета, возвращение атмосферы театра в исполнительском мастерстве на конкурсах — единственный, с моей точки зрения, критерий поиска. Тогда мы избежим того, чего так боялся Дягилев, а именно: «раздвоения художественного процесса на высокие искания творческого духа и на прилежное обслуживание дилетантского, потребительского вкуса».

Второй вопрос. Хотим ли мы видеть конкурсы как смотр школ мира, будущего искусства, давая шанс молодому таланту для шага в искусство, или

поощряем одноразовым вниманием успех натасканного на определенный комплекс трюков молодого тела танцовщика-спортсмена?

Дягилев в свое время отказывался от сравнения отдельных школ, видя мировое искусство в его историческом многообразии, и считал возможным сопоставлять лишь меру индивидуальной талантливости. Интерес к выражению индивидуальности в искусстве и понимание творчества как эстетической деятельности лежат в основе критериев анализа Дягилева.

Посмотрим с этой точки зрения на наши конкурсы и вновь зададим себе профессиональный вопрос, что мы хотим увидеть, оценивая из конкурса конкурс обезличенные стили хореографов и их произведения. Еще на первых Варненских и Московских конкурсах прекрасный русский педагог Петр Андреевич Гусев остерегал нас от этого. Его очень волновало, что Медоры и Китри, Авроры и Никии не отличаются друг от друга ни по характеру, ни по манере танца. Передается приспособленный к техническим возможностям и данным исполнителя текст хореографии, и нет никакой ответственности за то, каков стиль того или иного произведения, того или иного автора. При таком подходе индивидуальность артиста выявить нельзя, можно лишь подчинить его технике внешний рисунок танца, вернее, подобрать акробатические элементы из числа освоенных артистом.

А ведь речь идет о ценностях, которые мировой балетная культура назвала «классикой». В связи с этим я хотела бы определить один из основных принципов классического академического танца — основного языка балетного театра. Это принцип создания идеала, идеала красоты и воспевания вечного в мире. Потому классический балет — непреходящее явление. Потому Медора, Жизель, Аврора, Одетта и их Принцы живут второе столетие и каждому поколению людей в разных странах близки по-своему. Они — не живущие в соседнем доме и меняющие моду в одежде люди, они — идеальные, духовные образы. И знакомит их со зрительями его величество Театр, его высочество Артист, то есть талантливый человек, имеющий яркую субъективную художественную индивидуальность, и маг и волшебник Педагог. Но ведь именно педагог, а не сам исполнитель, отвечает за ту бесконтрольную анархическую вольницу, какую мы творим с произведениями классической хореографии.

И опять вопрос. Что же мы хотим от конкурсов и конкурсантов? Если знания и передачи традиций классического балета, то и более жесткой должна стать система требований. Да, это жестоко, если танцовщик будет в ответе за то, что исполнил то, что ему показали. Но ведь искусство балета молодо и совершеннолетие, как и ответственность, наступает здесь

рано. Да, эти требования устроителей и жюри заставят быть ответственными исполнителей и честными — педагогов, отбурт подлинными профессионалов, отделив их от тех, кто называет себя педагогами классического танца и не передает традиции и образцы, а разрушает их в угоду разовому успеху ученика и личным амбициям, вселяя в юную душу уверенность, что с классикой можно делать все. И сегодняшний воспитанник в свою очередь, став старшей, тоже проповедует эту вседозволенность, которая ведет к забвению строгих, академических канонов классического танца и авторитета имен великих его творцов.

Но если отойти от пафоса сказанных мною слов и стать на практические, реальные позиции, то вопрос становится сложнее и прагматичнее. Что же считать верным текстом из множества предложенных на конкурсах? Приведу парадоксальные примеры. На спорные вопросы о точности текста балета «Шопениана» («Сильфиды») и русские и американцы как аргумент законно выдвигают факт, что у тех, и у других балет ставил сам Михаил Фокин. И это связано с тем, что хореограф, ориентируясь на специфические данные исполнительниц, естественно сочинял движения, органично подходящие данным артистам. Но важно, что разночтения не выходили за рамки стиливого единства этого удивительно целостного произведения. А именно стилистический камертон так важен при передаче текста этого балета!

Другой пример. При постановке Касьяном Голейзовским миниатюры «Русская» была использована техника босоножек. А при его восстановлении Екатерина Максимова исполнила «Русскую» на пальцах. И что интересно: миниатюра удивительно сохранила «дух стиля Голейзовского». Исполнительское прочтение талантливым актером ранее созданного произведения естественно привносит новое, собственное в сочиненное постановщиком. Главное — сохраняется то, что близко стилистике автора, его идее, его пластической палитре.

Но когда-то это удастся, а когда-то нет. Почему? Что считать подлинным текстом? Это непростые вопросы, и их решением для классических образцов должен заняться форум специалистов. Не случайно для сохранения наследия выдающихся хореографов начали назначать группу экспертов — «хранителей», облеченных правами и ответственными за сценическую жизнь произведений мастеров.

Как выходить из этого положения? Эмил Димитров — энтузиаст конкурсов — давно ратует за Конфедерацию конкурсов мира, задача которой собирать совет директоров конкурсов и координировать их организационные проблемы.

Но, видимо, только Совет профессионалов балетного театра мира,

балетных артистов, педагогов и критиков позволит правильно решать художественные задачи, возникающие перед индустрией конкурсов, растущих в XX веке как грибы. Еще П. Гусев призывал думать об этом. А направления решений вопроса о текстах классических произведений можно подсказать. Они не новы.

Первое. Должно объявляться авторство хореографа. Если написано «Тщетная предосторожность» А. Горского, будьте любезны — его текст, если Ф. Аштона — то, соответственно, его. Можно объявить и версию поздних фрагментов хореографии, например: вариация Базиля из «Дон Кихота» А. Ермолаева или М. Барышникова или хореография вариации принца Дезире из «Спящей красавицы» К. Сергеева...

Если это произведения русских хореографов, давайте отдадим право выбрать границы вариантов мастерам балета России, если датских — датчанам.

Кроме того, устроители каждого конкурса должны взять на себя обязательство предлагать систему требований, которая в зафиксированной на кассете записи выслаивается претенденту как необходимое для выполнения условие. Тогда сохраняются и общие, и локальные для той или иной страны традиции и создаются препоны бесконечному размытию границ классического произведения, за которыми — пустота.

Возвращаясь к Дягилеву, хочу подчеркнуть, что во всей его многогранной деятельности для него критерием художественности было мастерство, а сферой интересов — артистичность индивидуальности и школа.

Был бы он сторонником конкурсов? Трудно сказать. Ведь Дягилев поддерживал, более того, страстно искал новое. Провалов Дягилев не боялся и побеждал даже тогда, когда случалась неудача. Так произошло с балетмейстерской работой В. Нижинского, ныне открывающейся нам в новом свете. Но Дягилев боялся и буквально подонкиотски боролся со всем серийным, утверждающим стереотипы.

Сергей Павлович Дягилев жил в жесткое, как ему казалось, время обострившегося в эпоху стиливого перелома спора о путях ускорения творческого развития. Известно, что рубеж двух столетий был отмечен борьбой двух художественных лагерей: сторонников академизма и модерна. Дягилев находился в центре борьбы и сознательно подчеркивал истоки конфликта. Это позволяло ему определить путь художественной политики в своей деятельности, и я думаю, что наше поколение критиков, приближающееся к рубежу двух веков, должно так же честно объявлять свои волнения и заявлять позиции, заботясь и на конкурсных вече о будущем балетного театра.

ПОЕДЕТ ЛИ УЧИТЬСЯ В АНГЛИЮ ОКСАНА СЕЛЕЗНЕВА?

В нынешнем году на традиционном конкурсе в швейцарском городе Лозанна — «Prix de Lausanne» группа учащихся балетных школ России была представительной и достаточно сильной. Сказались и двухлетняя реклама в прессе, и специальный отбор, прошедший осенью прошлого года в Москве.

Итак, шесть воспитанников школ Новосибирска, Уфы, Красноярска выступили среди более ста претендентов на призы и награды.

«Поиск талантов и помощь в их формировании» — такую задачу ставят перед собой организаторы и учредители «Prix de Lausanne», потому и приз — это стипендия на право продолжить учебу в лучших балетных школах мира.

Сама идея привлекательна гуманностью и благородством цели, а практика показывает добрые результаты, так как немало звезд балетного небосвода начали свой восход в этом скромном и очаровательном европейском городе на берегу Женевского озера.

И все больше школ мира предлагают свои стипендии талантливым детям, чьи огоньки впервые проявились на просмотрах конкурсного марафона. Доброе имя конкурса приводит сюда и немалое количество участников, и специалистов, и представителей прессы. С благодарностью вспоминают о роли лозаннского конкурса в их жизни артисты, чей путь в большой балет определился здесь, для кого благородные спонсоры и внимательные педагоги сделали все, чтобы их творческая биография состоялась.

Получили признание на конкурсе и наши дети. Свои стипендии предложили им школы Германии — Штутгартская «Кранко балле шуле» и Гамбургская под руководством Дж. Ноймайера, а также Английская королевская школа.

Среди мужчин первым стал Р. Рыкин — ученик выпускного класса Уфимского училища, уже отмеченный на конкурсах в Москве (на конкурсе имени Дягилева), в Перми, Париже.

Ученица выпускного класса Красноярского училища Наташа Оводова получила приглашение стажироваться в школе Ноймайера. Любимицей публики (приз радио и телевидения) стала Оксана Селезнева из города Новосибирска. Ей были предложены на выбор сразу несколько школ, но особый интерес проявила Английская балетная школа.

Не амбиции ради поведем мы дальнейший разговор.

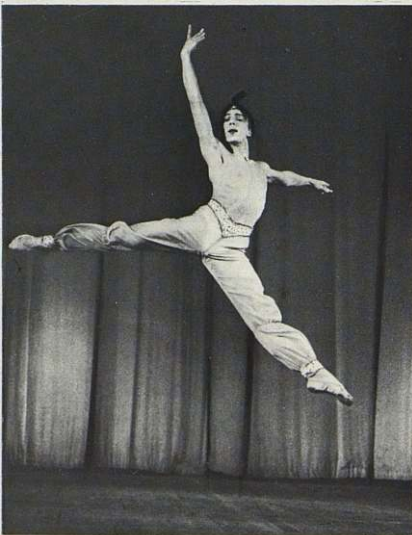
Мы уверены в той пользе, какую может принести Наташе Оводовой стажировка в Гамбургской школе. После окончания хореографического училища в Красноярске, где основное направление — классический танец, эта молодая артистка, творческой индивидуальности которой близка современная пластика, может освоить иные стили сценической хореографии, которые культивируются в Германии.

Нельзя недооценить хороший вкус, вер-

ность академическим требованиям, снижавшие репутацию высокопрофессионализма Лондонской школе. Но ведь всему миру известны, признаны и ценимы достоинства русской школы классического танца, во многом предопределившие успехи мировых школ, в том числе и Лондонской.

Немало талантливых артистов воспитано было и в городе Новосибирске. К сожалению, отъезд на работу за границу такого талантливого педагога, как А. В. Никифорова, у которой свои первые классы прошла Оксана, несколько обеднил педагогический состав этого училища. Но если даже так, то есть школы в Москве и Санкт-Петербурге, где талантливая девочка могла бы завершить образование у известных мастеров русской педагогической школы. Будет ли лучше пятнадцатилетней школьнице вдали от родителей, родного языка, привычной обстановки? Или наличие витаминов, соков, нормальной пищи, возможность овладения английским языком и европейской системой образования перевешивают достоинства традиций педагогических методов отечественной балетной школы? Какое решение принять девочке, ее родителям, руководству Новосибирского училища? Ясно одно: внимание к появлению талантливого «материала» (да будет мне прощено такое выражение) у руководителей школ мира несравнимо с тем, которое проявляется у нас. Ведь на последний тур (финал) в Лозанну приехали представители очень многих школ и не скрывали своих целей найти талантливых детей, чья учеба в их школах принесет им славу и успех. И многие дети, даже не отмеченные премиями, получили разные при-

Р. РЫКИН.



О. СЕЛЕЗНЕВА.

глашения, в том числе и наши: одни — для продолжения учебы, другие — в театры, третьи — на краткосрочные летние курсы (последнее особенно интересно для нас). Предложения как предложения. В них, безусловно, есть доля личных интересов школ и школок, есть элемент биржи, есть забота об одаренных детях. Какой выбор сделать? Как отличить настоящее от наносного в этом споре на таланты? Как не ошибиться в рекомендациях? И за всем этим — судьба молодого человека, его будущее и будущее нашего искусства. А на весах рядом со спросом европейских школ — уныние нашей нынешней материальной жизни и безразличие к появлению талантливого ребенка со стороны наших специалистов и управленцев. Максимум, что мы можем: назначить дополнительную стипендию, не очень обеспечивающую, не очень регулярную.

Школы покидают «звездные» педагоги, театры России не балуют яркими огнями шумных успехов премьер, в большинстве из них нет главных балетмейстеров, низкие оклады уводят на заграничные ведущие танцовщиков, интерес к которым пока еще достаточно велик.

Что посоветовать юной артистке, как решится ее судьба? Станет она российской балериной или, поехав учиться в одну из европейских школ, уже не вернется на нашу сцену? И виноваты ли в этом предложения, полученные в Лозанне, или мы сами, богатые талантами и не научившиеся заботиться о них?

Фото Д. Куликова

НА МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНКУРСАХ

Представляем: СТЕП — ПАРАД!

Действительно, этот Московский международный фестиваль «Степ-парад-93» необходимо представлять, поскольку аналогов в отечественном хореографическом искусстве он не имеет — не проводились раньше в нашей стране подобные смотры. Как сказано в пресс-релизе, выпущенном к празднику, истоки того направления в мировой хореографической культуре, что называется словом «степ», следует искать в танцевальной культуре различных народов — в ирландской джиге, в испанском сапатеадо, в дробушках русской пляски, в элементах танца многих других народов мира...

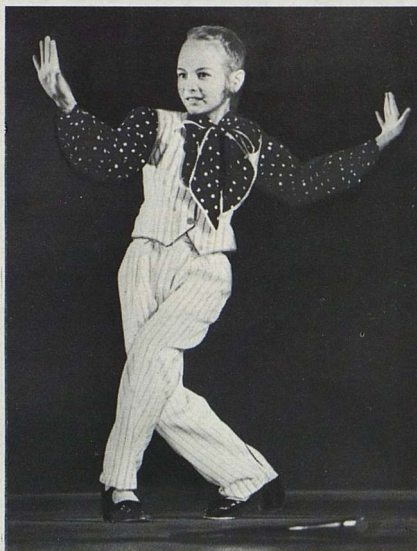
В России «чететка», как ее издавна называли, известна с незапамятных времен. А на профессиональной эстраде у нас она то обретала широкое распространение и популярность, то уходила в тень. Но тем не менее продолжала жить и развиваться... Сложилось даже целые династии «степистов» — братья Гусаковы, братья Сазоновы, семья Зерновых, семья Винниченко, что также способствовало и укреплению традиций, и формированию яркого и оригинального мастерства.

Выросли свои виртуозы и в других странах. Лидирующее положение здесь занимают Соединенные Штаты Америки, которые подарили миру блистательного Фреда Астера. Его легендарный образ стал эмблемой Московского международного фестиваля. Его учредители — Российская хореографическая ассоциация, Международный союз деятелей эстрады, Государственный театр эстрады, агентство «Кумир», а также журнал «Балет», который много сделал для пропаганды этого явления современной танцевальной культуры: в течение всего 1991 года на страницах его шести номеров публиковались уроки стёпа (заочные занятия вел В. Кирсанов).

«Мы назвали наш праздник «СТЕП-ПАРАД» и хотели, чтобы он продемонстрировал все лучшее, что накоплено теми, кто любит и отдает себя искусству стёпа», — написали в пресс-релизе организаторы фестиваля. И надо отдать им должное — они сделали для этого все возможное, и праздник действительно удался!

Программа, рассчитанная на семь фестивальных дней, включала в себя множество интересных мероприятий. Четыре дня в творческом центре «Москворечье» шли семинары, которыми руководили отечественные и американские педагоги. Ярким финалом этих занятий, своеобразным творческим отчетом участников «в проделанной работе» стал большой концерт на сцене «Москворечья», где зрителям были представлены фрагменты класса Пэт Кэнон и Геннадия Сазонова, а затем выступали участники фестиваля из Москвы и других городов. Там же состоялось заседание «круглого стола», которое вела кандидат искусствоведения Н. Шереметьевская, проходили встречи с гостями, демонстрировались видеофильмы.

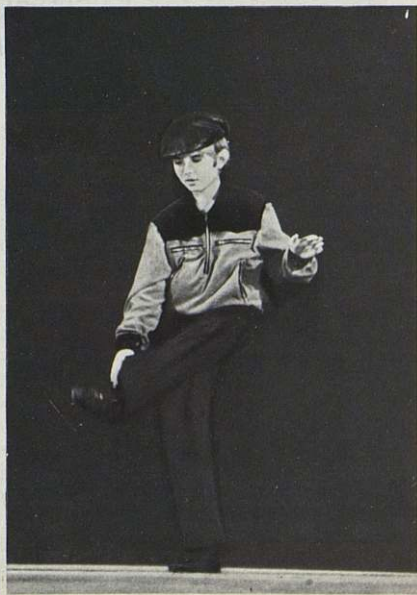
Затем дробные ритмы стёпа зазвучали в



Анастасия АСКОЛЬСКАЯ (Санкт-Петербург).

Фото Д. Куликова

Артем БЫКОВ (Оренбург).



Государственном театре эстрады, где состоялся конкурсный просмотр исполнителей по трем разделам — сценическая композиция с использованием элементов стёпа, импровизация в стиле стёпа и техника стёпа. Жюри, возглавляемое Махмудом Эсамбаевым, куда вошли теоретики и практики стёпа Н. Шереметьевская, М. Кушнер (Соединенные Штаты Америки), П. Гродницкий, В. Гаустов, В. Уральская, В. Шубарин, А. Насыров, В. Кирсанов, определило и наградило лучших. Мастерство участников, кстати, оценивалось согласно международным критериям.

Первого места по разделу сценической композиции с использованием элементов стёпа удостоен В. Мышлецов, второго — О. Абдуллаев, третьего — Н. Стрельченко и В. Николаев. Специальные дипломы за постановку композиций присуждены руководителю санкт-петербургского коллектива «Степ-клуб» Н. Винниченко и М. Кушнеру (США). Дипломы вручены также детским коллективам — санкт-петербургскому «Степ-клубу» (руководитель Н. Винниченко), ансамблю «Озорник» экспериментального концертно-творческого объединения КАМАЗ (руководитель Р. Шамсутдинов) из города Набережные Челны, коллективу «Кристина-шоу» Дворца культуры железнодорожников из Ростова-на-Дону (руководитель Д. Асаулко), ансамблю «Ритмы детства» из Северодвинска Архангельской области (руководитель О. Афанасьева), ансамблю «Чететка» Оренбургского городского центра «Подросток» (руководитель В. Быков).

Обладателями специальных призов журнала «Балет» стали юные танцовщики Анастасия Аскольская («Степ-клуб»), Николай Канатаев («Ритмы детства»), Артем Быков («Чететка»).

Скажем еще об одном дуэте дипломантов — о глухонемых исполнителях Н. Скачковой и Е. Бурмине, студентах Киевского эстрадно-циркового училища.

«Степ-парад» собрал в Москву энтузиастов из больших и малых городов — Санкт-Петербурга, Челябинска, Ростова-на-Дону, Оренбурга, Севастополя, Набережных Челнов, Северодвинска. Причем, как выяснилось, искусство стёпа все возрасты покорны — ему отдают свою любовь и седовласые ветераны, и совсем юные школьники, которых можно назвать их внуками.

Фестиваль завершили два гала-концерта в Государственном театре эстрады. В нем приняли участие и лауреаты конкурса «Степ-парад», и известные мастера, а также американские гости — Пэт Кэнон и артисты ее труппы «Фут энд Фиддл Данс Компани», Джерри Амис, Михаил Кушнер.

Для того чтобы праздник удался, много сделали его спонсоры — коммерческий «Объединенный банк», СП «Интерхолд», ПКО «Аэрофлот — Российские международные авиалинии», страховая компания «Дина ЛТД», ТОО «Grishko LTD».

Г. ПЕТРОВА

ТРАДИЦИЯ РОДИЛАСЬ ТРАДИЦИЯ — ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Несколько лет назад Театр дружбы народов провел цикл балетных вечеров, которые назвал тогда забытым у нас словом «бенефисы». И эта поначалу казавшаяся локальной по времени затея продемонстрировала редкостную для наших дней жизнестойкость, выросла в весьма объемный сериал интересных встреч москов-

ских зрителей и с отдельными мастерами, и с целыми коллективами. Словом, с помощью Театра дружбы народов, ныне ставшего Театром наций, родилась традиция. О том, что она живет и развивается свидетельствуют бенефисы, состоявшиеся в нынешнем сезоне.

СТРЕМЯСЬ СОХРАНИТЬ ДОСТОИНСТВО КУЛЬТУРЫ

Двухдневные гастроли Самарского театра оперы и балета можно считать непопулярной по нашему времени роскошью. Это если смотреть с одной стороны. А взглянув с другой, надо признать: выступление периферийной труппы, мужественно борющейся с трудностями у себя в городе, — нужная и важная ей поддержка.

Первый вечер был целиком посвящен балетному искусству. Балетный коллектив вот уже более пятнадцати лет возглавляет Игорь Чернышев, хореограф высокой профессиональной культуры. Ныне он уникален еще и тем, что не покидал российской провинции, сделал героическую попытку создать в этих условиях «свой театр». Ему это удалось: один за другим на волжской сцене появились его балеты «Ангара», «Помните», «Щелкунчик», «Гусарская баллада»... Неоднозначно принятые критикой, они вместе с тем будоражили своей авторской концепцией, расшатывая традиционные балетные каноны, рушили устоявшиеся трафареты.

В труппу потянулись молодые актеры, всегда открытые новаторству. И, казалось, сложился оригинальный коллектив со своим «лицом». Но пришло время рынка... Мужественно боролся и борется за свое детище И. Чернышев. Даже директором согласился стать (что для хореографа просто жертва), но, увы, и эта труппа театра претерпела общий для театров России отток кадров.

Ныне в Москве перед нами пред-

стали в своем своеобразии: новые «Скифская сюита» (на музыку С. Прокофьева) и «Болеро» М. Равеля, а также ранее виденные «Ромео и Юлия» (на музыку Г. Берлиоза) и «Казнь Степана Разина» (на музыку Д. Шостаковича). Разные по жанру и по хореографическому языку, они все «самовиты» и могли бы быть достойны серьезного анализа, но, думается, сегодня ни у кого не поднимется рука критически оценивать увиденное.

Ведь любая мини-труппа Москвы, имеющая целью «обслуживание» зрителей зарубежных стран получившим славу отечественным классическим балетным репертуаром, постоянно открыта для контрактных актеров. Вот и подались они с насыщенных мест на «отхожий» промысел. Поразились твердыни оперно-балетных опорных центров России. Честно говоря, иные и не жалко, но есть такие, как Самарский театр, к примеру, и горько видеть потери.

А разве нельзя было городу и государству создать особые условия для существования коллективов, подобных «балету Чернышева», как гордости России, и сохранить его театр, в частности, как лабораторию хореографа. И не заставлять его «упрощать» себя в силу ограниченных исполнительских возможностей труппы. И тогда рядом с верными Самарскому дому артистами театра Н. Гимадевым, Е. Брижминой, М. Колзовским, И. Румянцевой станут новые единомышленники хореографа Чернышева,

которым будет обеспечена нормальная творческая жизнь в его театре. Тогда правомочно будет говорить о том, что и в какой мере удалось, а что нет автору балетов. А сегодня: нет, избавьте. Сказать, что танцуют неважно, — легко, но вреда от этой оценки больше, чем правды в этих словах.

А Чернышев как был личностью яркой и самобытной на хореографической планете, так и остался ею, но мог бы сделать больше. Если бы... если бы ему помочь.

И все же мы видим в самарских гастроллях, вернее, за ними, проблемы не одной Самары, а российского балетного театра в целом, которому не одной Москвой и Петербургом жить и представленным быть. Так что сохранить Самарский балет — задача необходимая и художественно доказанная. Дело за управленцами.

Программа второго дня, посвященная оперному искусству, в меньшей степени свидетельствует о периферийной обедненности труппы. Наличие в театре полноценного хорового органа, звучащего и зрительно приятного, не могло не радовать. Но в противовес наличию в балете художественно значимой личности руководителя оперный театр, не имея своего, не явил нам на сцене интересных режиссерских решений. Казалось, мы окунулись в одно из минувших десятилетий и эстетика тех прошлых времен спорит с музыкой.

Достоинно завершил гастроль спектакль в оригинальном оперно-балетном решении И. Чернышева «Казнь Степана Разина» (на музыку Д. Шостаковича). И вновь защемило сердце от уважения к труду тех, кто, сохраняя верность театрам российской периферии, делает отчаянную попытку сохранить уровень культуры, достойный традиций русской провинции.

ИДЕМ «НА ПАНФИЛОВА»

На этот раз коллектив, известный москвичам как Пермский театр современного танца «Эксперимент», приехал в столицу под другим названием — Пермский муниципальный театр танца. Но в зрительном зале Российского молодежного театра (бывшего Центрального детского), где выступали гости, снова собралась та аудитория, которая, постоянно увеличиваясь количественно, всегда ходит «на Панфилова». Да, имя художественного руководителя труппы Евгения Панфилова не просто хорошо известно московским театралом, оно — гарант того, что, придя на его спектакль, они обретут неоднозначные, порой противоречивые, но всегда интересные и значительные впечатления.

У Панфилова, как кажется, особые отношения с музыкой: он слышит, вернее, видит в ней такие глубинные, отличные от общепринятых пласты мыслей и чувств, мимо которых наше

сти и бесшабашности динамика движений танцовщиков — и на сцене возникает тот самый образ молодежной тусовки, где в мелькании лиц и фигур ничего не разглядеть, не обрести, не понять... Темп, темп, темп — он взвинчивает всех, кто барахтается в этом сумасшедшем потоке танца и музыки. И в центре этого действия — его мотор-певец, в роли которого выступает сам Евгений Панфилов.

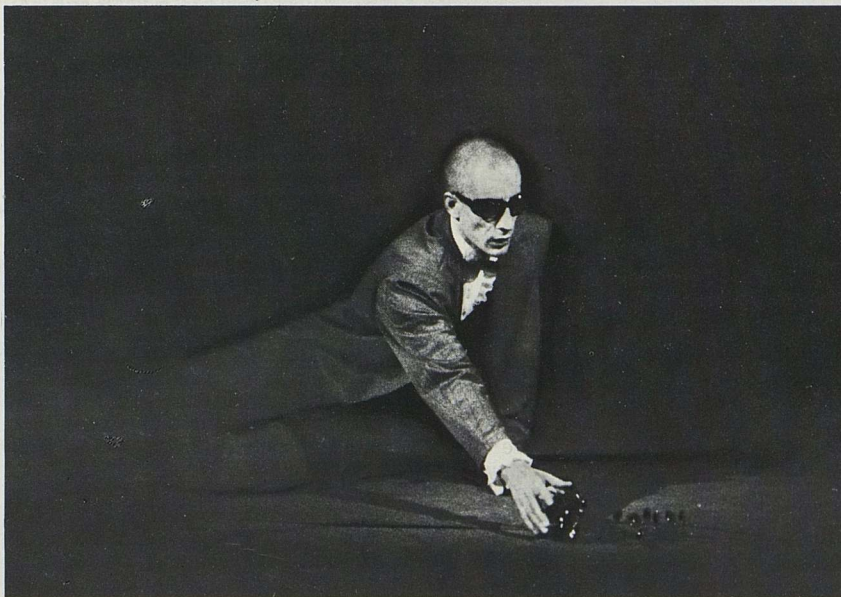
Казалось, заявка сделана, тон, как говорится, задан. Но репертуар последующих дней вновь демонстрирует непредсказуемость творческих интересов Панфилова, многослойность его поисков, широту его взглядов на мир, в котором мы живем, на музыку, которая звучит вокруг нас, на переживания людей, с которыми сталкиваемся в нашем повседневном быту. И каждая из показанных пермяками композиций

шение к их сценической интерпретации. Он будто заглянул в их самую суть: не их сюжеты, не их ритмы, даже не характер мелодической канвы стали основой их пластического прочтения, но передаваемое с их помощью настроение, душевное состояние людей, эмоциональная атмосфера вокруг них, которая рождается их действиями. И потому танцевальная трактовка «Восьми русских песен» лаконична по движениям, лишена той удалости и широты, которые по традиции присутствуют в такого рода постановках. «Они какие-то статичные», — услышали мы отзыв одного из зрителей. «Не статичные, а сдержанные», — хотелось ответить. Ведь даже мгновения статичности, паузы имеют у Панфилова эмоциональный и смысловой подтекст. Лиризм светлых человеческих отношений, горе, отчаяние, тоска, удалое веселье — многогранная психологическая палитра отдельных эпизодов этой композиции. Понять и почувствовать атмосферу «Восьми русских песен» нам помогли исполнители — Наталья Масленникова, Ольга Каменских, Наталья Данилова, Мусса Оздоев, Сергей Устюгов, Вадим Третьяков.

«Видение розы» — снова хорошо всем знакомое веберовское «Приглашение к танцу», обретшее свой идеальный пластический эквивалент в балете М. Фокина. И опять Панфилов слышит в популярном произведении свое, сокровенное, совершенно отличное от того, чем мы восхищались, к чему привыкли.

...Для слепого мужчины, сидящего в кресле, роза — не живой цветок, олицетворяющий красоту человеческих чувств, окружающего мира, но сверкающая холодным металлическим светом изящная деталь похоронного венка. И призрак такой розы, появившийся перед ним, не обещает светлых чувств, не манит романтической грезой — перед героем возникает женщина в темном платье, и ее агрессивные механистичные движения напоминают, скорее, леденящий зов потустороннего мира, почему и ее диалог с мужчиной, динамичный, острый, дисгармоничный, воспринимается как столкновение человека со смертью... Спорно? Конечно. Но Панфилов стремится убедить нас в правомерности именно такого восприятия музыки Вебера, убедить художественными средствами и, как думается, достигается своей целью, чему способствует и работа исполнителей — самого Евгения Панфилова и его партнерши Натальи Даниловой.

Смелый поиск, творческий риск, бросок в неизвестное возможен лишь тогда, когда хореографы окружают единомышленники. Наши выступления коллектива еще раз показали, что Евгений Панфилов их имеет.



Евгений Панфилов в спектакле «Видение розы».

Фото Д. Куликова

сознание обычно проходит. Думается, это идет у него от неожиданно парадоксального восприятия окружающей действительности — оно как бы помогает балетмейстеру, ощущая музыку даже не слухом, а, скорее, своими обнаженными нервами, опознавать в ней те веяния времени, которые волнуют его сегодня и о которых он хочет говорить с людьми. И такое у него случается даже с самыми известными произведениями, которые, как представляется, досконально «прочитаны» хореографами. Самобытное видение музыки, естественно, порождает и свое ярко индивидуальное пластическое решение.

Гастроли начались спектаклем-шоу «Разгуляй». Нарочито взвинченные ритмы музыкального сопровождения, кричаще балаганные краски костюмов, исполненная какой-то отчаянно-

несла в себе какую-то новую мысль, новую идею, новый поворот темы.

Вот, к примеру, если души героев «Разгуляя» распахнуты, их эмоции словно «выплескиваются» на зрителя (видимо, постановщик не случайно определил жанр представления как шоу), то в композиции «Восемь русских песен» парни и девушки, собравшиеся на посиделки, наоборот, внутренне закрыты, сосредоточены, погружены в себя, в свои настроения. Панфилов выбирает песни, про которые обычно говорят «запетые», — «Шумел камыш», «Хуторочек», «Ухарь купец», «Златые горы», «Метелица» и другие, столь же хорошо известные. И предлагает нам опять-таки свое отно-

**ЯКУТСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР ОПЕРЫ
И БАЛЕТА
приглашает
на работу
артистов балета
(мужчин),
имеющих диплом
об окончании
хореографического
училища
не ранее 1988 года.
Необходимо
предварительно
выслать:
творческую
характеристику,
копию диплома
и выписку
из табеля,
сценическое фото
в полный рост.
Вызов высылается
в течение месяца.
Принятым на работу
выплачиваются
северные надбавки,
предоставляется
общежитие, через
три — пять лет —
квартира.
Прием документов
по сентябрь 1993 года
по адресу:
Республика Саха
г. Якутск
пр. Ленина, 46-1
Театр оперы и балета.**

ИЗ ДАЛЕКОЙ РЕСПУБЛИКИ САХА

Объявленный Театром наций бенефис балетной труппы Театра оперы и балета Республики Саха (Якутия) предполагал встречу с коллективом, который не приезжал в Москву в полном своем составе с 1957 года. Три с половиной десятилетия для творческого организма — срок очень большой. Как он развивался, к каким результатам пришел, к каким целям стремился? На этом бенефисе хотелось получить ответы на многие вопросы... Северяне, как видно, понимали это. Они показали на сцене Московского театра сатиры две программы, в которые вошли одноактные балеты «Классическая симфония» и «Свадьба Авроры» и большой дивертисмент, представив нам, таким образом, тщательно сформированный ансамбль солистов.

Каждый из них, как показали гастролы, по своей одаренности и исполнительской культуре имеет право вести центральные партии в балетных спектаклях. Среди них хочется выделить О. Абрамову, которая имеет все возможности стать звездой труппы, создать ей рекламу. Ее яркое выступление в Москве познакомило нас с артисткой самобытной творческой индивидуальности и уверенной техники. Интересно и оригинально «прозвучали» на бенефисе и пластические голоса таких балерин, как И. Борисова, Г. Дулова, И. Пудова. Вдумчиво составленная афиша помогла нам увидеть и оценить их в разных по стилю и характеру произведениях. Это же можно сказать и об исполнителях-мужчинах — Б. Матвееве, И. Мясоедове, С. Афонасевиче, Д. Дмитриеве. В частности, последний продемонстрировал редкостную разноплановость своих художественных интересов, показавшись и в дуэте принцессы Флорины и Голубой птицы из «Спящей красавицы», и в партии кавалера в паде де из балета «Карнавал в Венеции», и в исполненном такого поистине фантастического темперамента «Ритуальном танце».

Все это свидетельствует о высокой культуре репетиторской работы в труппе, о стремлении руководства театра представить каждого исполнителя с наиболее выгодной стороны, полнее раскрыть его актерскую индивидуальность. С таким прицелом, как видно, и составлялась московская программа дивертисмента, которая выглядела не как механический набор номеров, но как продуманная экспозиция к показываемому во втором отделении одноактному спектаклю, как своего рода парад-представление его будущих участников. И потому, наверное, в бенефисных показах наших гостей дивертисмент играл важную драматургическую роль, как бы объ-

единяя их первые и вторые отделения в целостную композицию.

Балет-шутка А. Полубенцева «Классическая симфония» на музыку С. Прокофьева — на редкость тонкое сочинение с большим внутренним подтекстом. Хореограф нашел органичный для прокофьевской музыки сугубо балетный язык, который естественно восприняли и тонко воспроизводят на сцене якутские артисты, демонстрируя глубокое понимание стиля композитора и хореографа. «Классическая симфония» — произведение, будто специально поставленное для данной труппы (хотя мы знаем, что это не так), для ее танцовщиков, настолько точным кажется «попадание» в стиль, в индивидуальность и пластическую манеру каждого из них.

«Свадьбу Авроры» в редакции Н. Долгушина москвичи уже видели и имеют возможность сравнивать, хотя в искусстве это дело почти всегда неплодотворное. Тем более, что театр из Республики Саха здесь решал те же задачи, что и в дивертисменте, — показывал своих артистов, их возможности, мастерство. Третий акт из балета П. Чайковского «Спящая красавица», выделенный постановщиком в одноактную композицию «Свадьба Авроры», дает в руки исполнителей и их репетиторов для этого благодарный материал. Но, как думается, Н. Долгушин стремился к драматургической завершенности действия, чего в якутском спектакле пока не получилось: как кажется, и артистам, и их наставникам стоило бы продолжить работу над спектаклем — уже в плане «укрепления» его целостности, усиления логики и органичности взаимодействия отдельных персонажей. К стати, и фрагменты из «Пахиты», исполненные артистами с присущим им мастерством, тем не менее, поставили тот же вопрос — вопрос сценического ансамбля в спектаклях классического репертуара в якутской труппе.

В заключение скажем — выступления балетной труппы из далекой Республики Саха стали большим праздником классического балета, его подлинным бенефисом.

* * *

Три бенефиса таких разных, таких полярных по своим эстетическим принципам коллективов, но каждый из них — явление нашей отечественной хореографии, свидетельство ее жизнеспособности, залог ее грядущих успехов.

В. УРАЛЬСКАЯ,
Г. ИНОЗЕМЦЕВА

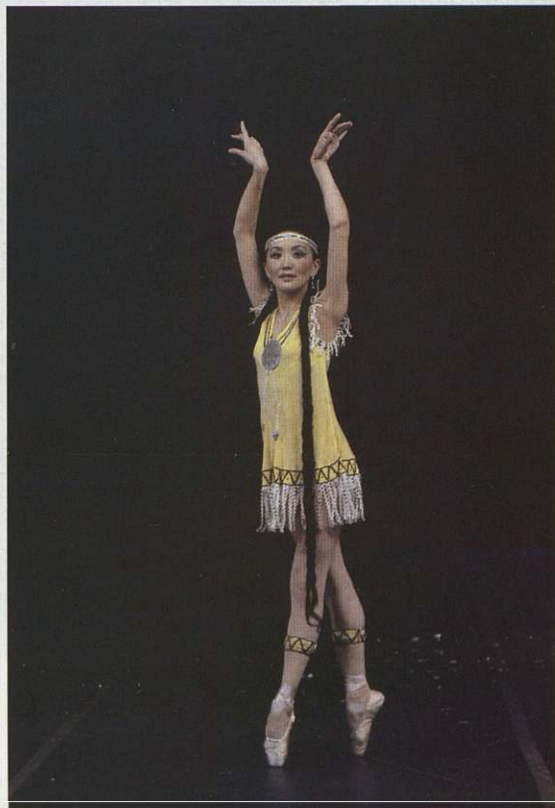
Выступают солисты
Театра оперы и балета
Республики Саха
О. АБРАМОВА и И. МЯСОЕДОВ.



Фото Д. Куликова



Д. ДМИТРИЕВ.



И. БОРИСОВА.

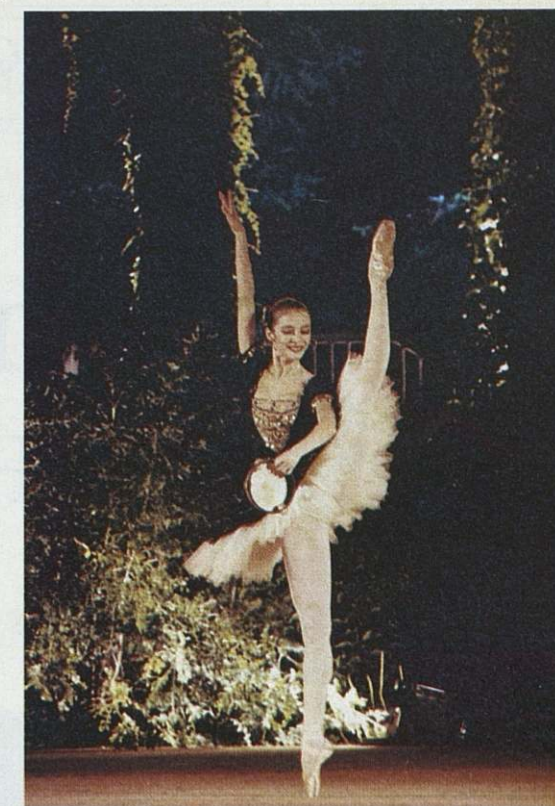
Пятнадцатый
Международный
балетный конкурс,
который состоялся
в болгарском
городе Варне,
завершился торжественным
гала-концертом
нынешних и прошлых
лауреатов.
Фоторепортаж
корреспондента
журнала «Балет»
Д. КУЛИКОВА
рассказывает
о выступлениях
золотых
победителей.



Максимилиан ГЕРРА
(Германия).

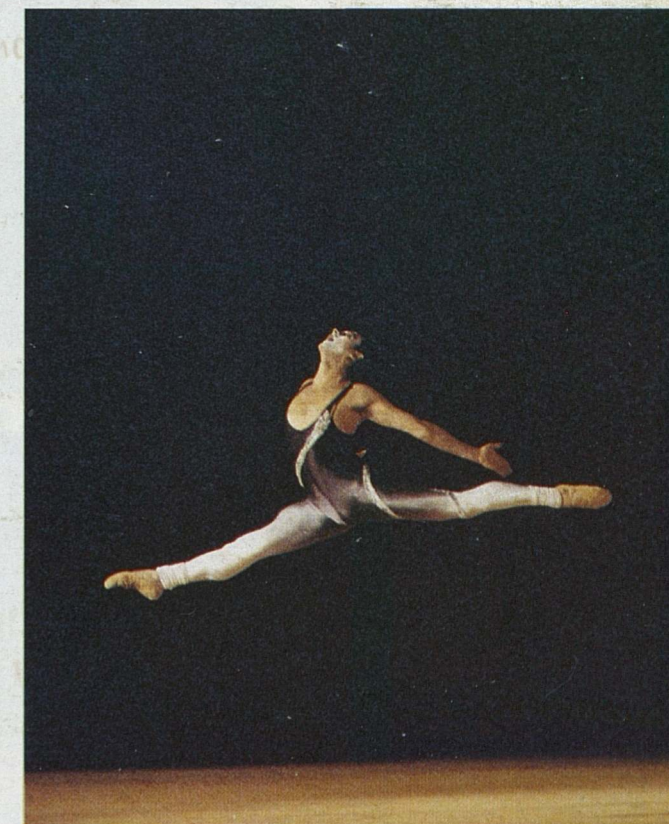
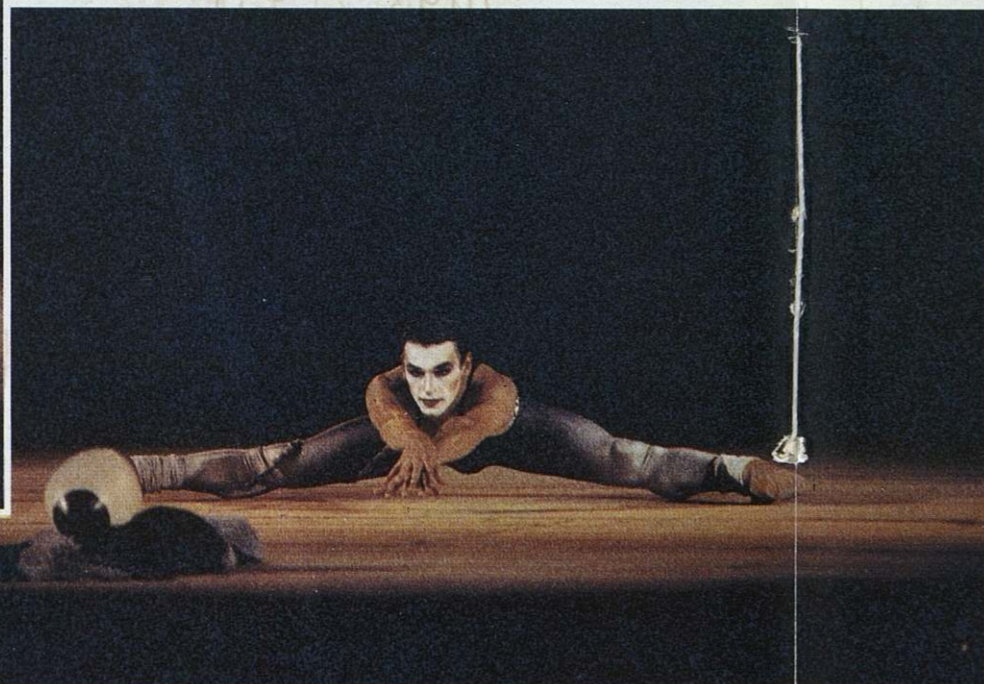


Хосе МАРТИНЕС
(Испания).



Альес ЛЕТЕСТИЮ
(Франция).

ВАРНА-92



Фрагменты из спектакля «Саломея»
(постановка Мориса Бежара)
в исполнении Патрика ДЮПОНА
(Франция).



Художник
Александр ВАСИЛЬЕВ.

Фото
Г. Бьяррисона

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВ:



Декорации одной
из сцен балета
«Клеопатра».
(Стамбул, 1989)



▲
Декорации одной
из сцен балета
«Ромео и Джульетта».
(Анкара, 1989)



Эскиз костюма
к балету
«Великий Гетсби».
(Флоренция, 1991)

«НЕ НАДО БОЯТЬСЯ УЧИТЬСЯ...»

Кто такой Александр Васильев? Прежде всего, театралный художник, сценограф. Он окончил постановочный факультет Школы-студии Московского художественного театра. С 1982 года живет во Франции. Ему тридцать четыре года, но на его счету — уже более шестидесяти спектаклей, оформленных в оперном, драматическом, балетном театре, и кинофильмов. И в этом, мы можем говорить с полным основанием, он идет по стопам своего отца — народного художника России Александра Павловича Васильева, который в свое время был главным художником в Театре имени Моссовета, работал во МХАТе, оформлял спектакли Большого театра.

Кроме того, Александр Васильев занимается историей моды, являясь в этой области крупным специалистом, он ведет мастер-классы в престижных учебных заведениях Бельгии, Франции, Англии... В последние годы сферой приложения творческих усилий Васильева стали балетная сцена и балетная журналистика. Он создает сценографию для хореографических постановок в труппах разных стран, а на страницах парижской газеты «Русская мысль» периодически появляются его увлекательные рассказы о балеринах первой русской эмиграции. Не так давно он приезжал в Москву, и в Доме

актера состоялась его встреча с представителями театральной общественности. Корреспондент журнала «Балет» попросил А. Васильева дать интервью, которое ниже публикуется.

* * *

— Как вы начали работать в балетном театре?

— Дорогу в балет мне открыла Майя Плисецкая. Увидев мои работы в Париже, она попросила нарисовать несколько эскизов для «Чайки», которую ставила в Риме. Эскизы ей понравились, и она меня благословила. С Валерием Пановым началась моя профессиональная работа в балете в качестве сценографа и художника по костюмам. Я оформил десять его спектаклей, осуществленных на разных сценах. Среди них — «Идиот» с Р. Нуреевым, Е. Евдокимовой, Г. Рагозиной в Берлине, «Три сестры» в Швейцарии, «Клеопатра» на музыку А. Хачатуряна в Турции и другие. Неоднократно я работал и с Евгением Поляковым, который сегодня является директором балетной труппы Флорентийской оперы. Одна из последних работ, на которую он меня пригласил, — балет «Гроза» на музыку П. Чайковского. Мы создавали его вместе с хореографом Андрэ Проковски. С

ним, кстати, связаны мои последние планы — постановки в Японии для труппы «Асами Маки» балета «Три мушкетера», в Турции — «Анны Карениной», в Италии, в Вероне, работа над «Шелкунчиком». Очень интересным стало сотрудничество с замечательным хореографом Мишей ван Укком. Его имя, думаю, совсем неизвестно в России. Он был ассистентом Мориса Бежара в «Школе Мудра». Сейчас Миша ван Укк — директор балетной компании в Ливорно, в Италии.

— Существуют ли какие-то особые специфические особенности в работе сценографа балетного театра? Можно ли говорить здесь о нем как о представителе совершенно особой профессии?

— Да, безусловно. К сожалению, специалисты этого плана нигде не готовятся. Нашу профессию приходится постигать лишь на практике, при условии, что у вас есть наставник. Своими наставниками я могу считать Галину Рагозину и Валерия Панова. Панов всегда говорил мне: «Не делай на сцене драматический театр!» Со временем я осознал, почему музыкальный театр ничего общего не имеет с драматическим. Во-первых — по характеру действия. В драме зритель сопереживает актеру, вслушиваясь в текст, поэтому и контакты сцены и зала более интимны, зритель-

ный зал меньше, представление носит более камерный характер. В музыкальном театре — все наоборот: большая оркестровая яма, большой просцениум и, как правило, очень глубокая сцена определяют декорациям и костюмам иную роль или характер. Они должны быть «читаемы» на большом расстоянии. Балетный костюм не имеет ничего общего ни с оперным, ни с драматическим. Танцовщик ведь не может выйти и сказать: «А я присяжный поверенный». Это должен сказать зрителю его костюм еще до того, как исполнитель начнет танцевать. Мы должны знать, кто солист, кто корифей, а кто прима-балерина, какая ее роль и характер. Самым пространственным балетным костюмом, как известно, является пачка. Это гениальное изобретение итальянских виртуозок! Балетный костюм не должен мешать танцовщику выполнять весь рисунок танца. При этом артист должен знать наверняка, что хорошо одет и хорошо выглядит. Это очень важно! Я всегда говорю своим студентам, что балетный костюм — самый трудный по технике исполнения. Здесь необходимы легкость ткани, упругость формы и возможность свободы движения. И все же на собственном опыте убедился, что знание балетного костюма приходит только с

ИСКУССТВО РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

практикой, с осознания сути балетного движения, закономерностей его выполнения. Именно в этом таится огромная сложность!

— Известно, что искусство балета элитарно, но странным образом оно оказывает влияние на жизнь. Это влияние особенно заметно в таком демократичном виде художественного творчества, как мода. Вы как историк моды можете проследить это влияние?

Взаимоотношения моды и балетного театра изменчивы и непостоянны. Бывали периоды, когда мода определяла характер балетного костюма, а бывали и времена обратного воздействия. Например, я считаю, что самым революционным моментом в истории влияния балета на моду стала эпоха Дягилева, особенно ее первый период с 1909 по 1914 год. После открытия «Русских сезонов» в Париже характер модного европейского костюма резко изменился. Это видно на примере замечательного парижского модельера Поля Пуаре. Он начал показывать свои коллекции до открытия «Русских сезонов» и поменял свой стиль начиная с 1909 года.

После успеха «Шехеразады», «Жар-птицы», «Синего бога» возникает мода на восточный, бакстовский колорит, появляются чалмы с перьями и шаровары. Русский художник Эрте, работавший у П. Пуаре, придумал особую форму юбки-абажура. Ее носили с прозрачными шароварами а'ля Ида Рубинштейн.

В период с 1914 по 1922 год мода очень зависела от личного успеха и популярности артисток русского балета. В журналах той поры можно прочесть статьи о моде и стиле Иды Рубинштейн, Тамары Карсавиной, Анны Павловой. Павлова никогда не носила обычные платья, а заворачивалась особым способом в куски ткани. Отсюда и стиль Павловой — увлечение драпировочными шальями, идея сочетать мех и жемчуг, ставшие в те времена необы-

чайно популярными.

В конце двадцатых годов влияние «Русского балета» несколько ослабевает, но происходит обратный процесс. Художники модного костюма начинают работать для балетного театра. Так, например, Шанель сделала все трикотажные костюмы в своем стиле для балета «Голубой экспресс».

В тридцатые годы подросла плеяда замечательных русских балерин следующего поколения — Татьяна Рябушинская, Тамара Туманова, Ирина Баронова. Они были не только хорошими танцовщицами, но и обладали необыкновенной женской красотой. Все они прославились как красавицы. Их фотографии регулярно появлялись на страницах модных журналов, и именно они определяли стиль модной женщины тридцатых годов. И это лишь беглый экскурс в историю моды!

— Тамара Туманова, Татьяна Рябушинская, Алиса Вронская, Вера Немчинова — балерины, о которых мы знаем очень мало. Порой, кроме случайно услышанного имени, и вовсе ничего...

— Когда я приехал во Францию, то, несмотря на свое достаточно приличное образование и вполне приличное происхождение, обнаружил, что не знаю очень много вещей. И я решил, что не должен умирать во тьме невежества... Стремление узнать о людях, создавших легендарную славу русскому искусству, привело меня к знакомству с артистами балета, художниками первой русской эмиграции.

Моей первой знакомой стала замечательная балерина Нина Кирсанова — солистка труппы Анны Павловой. Я познакомился с ней в Белграде, где она создала балетную труппу и школу. Работая в разных странах, я продолжал знакомиться с другими русскими балеринами. В Америке я встретился с Натальей Красовской-Лесли — одной из ведущих балерин «Русского балета Монте-Карло». Она

рассказала мне о том, что знает тот вариант партии Жизели в одноименном балете, который танцевала Ольга Спесивцева. В Латинской Америке судьба свела меня с правнучкой писателя Николая Лескова Татьяной Лесковой. Ее считают матерью бразильского балета. Кроме того, в Чили есть музей имени русской балерины Елены Поляковой. Много ли у нас таких музеев?.. Очень много интересного поведала мне Ольга Морозова де Базиль — вдова полковника де Базиля. «Балет полковника де Базиля» был продолжателем традиций «Русских сезонов». Он унаследовал все декорации и костюмы дягилевской антрепризы. Именно в этой труппе выросли такие звезды, как Ирина Баронова, Тамара Григорьева, Татьяна Рябушинская и другие. Последняя моя замечательная находка — балерина Валентина Кашуба, партнерша Вацлава Нижинского в 1917 году в Нью-Йорке в балете «Тиль Уленшпигель». Она живет в Испании и написала книгу воспоминаний, состоящую из 500 страниц! К сожалению, недавно скончалась моя добрая знакомая Алиса Францевна Вронская — последняя артистка императорского Маринского театра. Ею написана замечательная книга воспоминаний «Танцующая память», но все мои попытки издать ее в России до сих пор успеха не имели...

Эти замечательные артистки, кроме того, что они — интереснейшие собеседницы, еще и действующие педагоги, хранительницы славных традиций исполнения русского репертуара. Не надо забывать, что такие балеты, как «Петрушка», «Шехеразада», «Жар-птица», «Видение розы», «Послеполуденный отдых фавна», являются в мире столь же репертуарными, как «Жизель» или «Щелкунчик». Такой знаток фокинского репертуара, как Николай Березов, восстанавливал эти балеты и в Японии, и в Южной Африке, и даже в

Коста-Рике! Кроме того, Тамара Григорьева, танцевавшая у самого Михаила Фокина, в оригинальных редакциях прекрасно восстанавливает фокинский репертуар. Она говорила мне, что мечтает приехать в Россию, но никто ничего для этого не делает. Но, помимо Михаила Фокина и Вацлава Нижинского, были такие балетмейстеры, как Леонид Мясин и Давид Лишин, постановки которых в России почти неизвестны. И их балеты можно возобновить, тем более что сейчас в России появилось немало хореографических коллективов, репертуар которых не отличается большой оригинальностью. Произведения же этих хореографов могли бы обогатить их афишу.

— Попытки восстановить фокинский репертуар предпринимаются, но безусловными удачами эти спектакли не становятся. Восстанавливают хореографический рисунок, декорации и костюмы, но что-то главное неизменно ускользает от нынешних постановщиков. Театральная легенда остается сильнее воссозданного на сцене...

— По-видимому, решающее значение здесь имеет личность того, кто берется за это дело. Ни самая подробная запись, ни видео- или кино- пленка не передают, на мой взгляд, всех нюансов пластического видения Фокина, его мизансцен, сценических положений. Должны быть люди, которые могут объяснить характер действия, взаимоотношения персонажей, окраску и точность движений. И такие люди есть! Это русские балерины, говорящие на нашем с вами языке, владеющие бесценным богатством и мечтающие передать его на родину. Почему бы не воспользоваться этой возможностью и не восстановить то, что в силу обстоятельств было нам неизвестно. Но для этого надо отбросить наше русское «мы сами с усами». Не надо бояться учиться!

Беседу вела
Е. ДЕРЕВЩИКОВА

«Пикассо и танец» — так называется спектакль балета Парижской оперы, приуроченный к двадцатилетию со дня смерти великого художника. В 1915 году, когда Пабло Пикассо было тридцать четыре года, Жан Кокто предложил ему создать костюмы и декорации для балета «Парад» (музыка Эрика Сати, хореография Леонида Мясина), осуществляемого труппой Сергея Дягилева. Премьера спектакля, который оформлялся художником в стилистике кубизма — направления, активно развивавшегося в те годы во французском изобразительном искусстве, состоялась в Театре Шатле 18 мая 1917 года и сопровождалась скандалом. Однако такой прием зрителей не только не оттолкнул Пикассо от балета, но, наоборот, породил в нем активный интерес к искусству танца. Годом позже он даже женился на танцовщице дягилевской труппы Ольге Хохловой и до 1925 года активно сотрудничал с антрепризой Сергея Дягилева. Затем Пикассо на двадцать лет отдалется от балетного театра и снова возвращается туда лишь в 1945 и 1962 годах, когда по просьбе Сержа Лифаря работает над сценографией спектаклей Парижской оперы.

Отдавая дань уважения великому художнику и отмечая двадцатилетие со дня его смерти, балетная труппа Парижской оперы включила в свой репертуар три произведения, которые в течение десятилетий находились в забвении, — «Голубой экспресс» Брониславы Нижинской, «Рандеву» («Свидание») Ролана Пети и «Треуголка» Леонида Мясина. Если быть точным, скажу, что Пикассо полностью создал сценографию (декорации, костюмы и занавес) только для «Треуголки» (1918), а в спектаклях Брониславы Нижинской и Ролана Пети лишь дал согласие на то, чтобы в качестве занавесов здесь были бы воспроизведены его картины «Скачки» и «Натюрморт с маской и подсвечником».

Вечер открывает балет «Голубой экспресс». Поставленное в 1924 году в Театре на Елисейских Полях труппой Сергея Дягилева «Русский балет», это сочинение объединило для работы над ним Жана Кокто (либретто), Дариуса Мийо (музыка), Анри Лорана (декорации) и Коко Шанель (очаровательные костюмы). Юмористическо-спортивная фантазия «Голубой экспресс» (так назывался роскошный поезд, который когда-то возил богатых парижан к пляжам Лазурного Берега) была навеяна Кокто и Дягилеву, когда они наблюдали за молодым красивым танцовщиком Антоном Долиным, выполнявшим

акробатические упражнения на пляже в Монте-Карло. Сценарий выводит на сцену четырех персонажей — очаровательную Перлузу, разбитную чемпионку по теннису, ее мужа — игрока в гольф и пляжного красавчика, в которого влюбляются обе женщины. Интрига разворачивается вокруг двух пляжных кабинок, где по очереди оказываются запертыми главные действующие лица. Открытие минувшего года, молодой Николая Ле Риш исполнял роль пляжного красавчика, созданную в балете Нижинской (его возобновил Френк У. Д. Рисс) Антоном Долиным. Ле Риш впечатляет своим высоким ростом и юношеской грацией в роли претенциозного культуриста, которую он играет и танцует с легкостью и юмором. Этому воспитаннику школы танца Парижской оперы, одаренному благородством и возвышенностью стиля, кажется, обещано судьбой блестящее будущее — роли всех принцев классического репертуара. И ему еще везет! Лоран Илер не смог участвовать в турне по Японии, и именно Ле Риш исполнил его роль в балете «В ночи», которую с ним отработывал сам Джером Роббинс. Когда получил травму Уилфрид Ромоли, то опять-таки Николая Ле Риш заменил его в «Голубом экспрессе», одновременно репетируя партию Солора в «Баядерке», в которой он должен был дебютировать на сцене Большого театра в Москве вместе с Элизабет Платель.

Его партнершами в «Голубом экспрессе» оказались две великолепные комедийные актрисы — Клод де Вульпиан (Перлуз) и Клотильда Вайер (чемпионка по теннису).

Полная смена атмосферы — мрачный и таинственный балет Ролана Пети «Свидание», творение молодости, созданное в 1945 году в Театре Сары Бернар по замыслу поэта Жака Превера на соблазнительную музыку Жозефа Косма. Этот спектакль — гвоздь вечера «Пикассо и танец», и здесь незабываемо показались Кадер Беларби в

роли молодого человека, которому гороскоп предсказал скорую смерть, и Мари-Клод Пьетрагалла в роли самой красивой девушки на свете, то есть самой смерти. Фабиен Роне (горбун-оптимист) и Сирил Атанасов (злой рок) также имели триумфальный успех.

Вечер завершался «Треуголкой» — шедевром Мануэля де Фальи, исполненным в июле 1919 года в Лондоне Леонидом Мясиным (мельник), Тамарой Карсавиной (мельничиха) и Леоном Вуйциховским (коррехидор). Сюжет, позаимствованный из комедии Аларсона, рассказывает, как кокетливая мельничиха и ревнивый мельник посмеялись над злым старикашкой, захотевшим соблазнить молодую женщину. И если роскошные декорации Пикассо и его живописные костюмы XVIII века были в совершенстве воссозданы в мастерских Оперы под руководством Селима Сайа, то я не уверен, что оригинальной хореографии Леонида Мясина эти заботы пошли на пользу. Балет, восстановленный его сыном Лоркой Мясиным, страдает от драматургических и хореографических просчетов. Ансамблю не хватает спаянности, а в вариациях мельничихи еще ощущается и недостаток пластической изобретательности, что, вообще-то, для Леонида Мясина не характерно. Зато музыка Мануэля де Фальи была прекрасно исполнена Национальным оркестром оперы, которым превосходно дирижировал испанский дирижер Эдмон Колмер.

Балет «Треуголка» много заимствовал от танцев в стиле фламенко, которым Леонида Мясина обучал севильский танцовщик Феликс Фернандес, и, несмотря на несколько слабых мест, спектакль производит прекрасное впечатление своими живыми и живописными ансамблевыми танцами — хотой и севиляной.

Живой, строгий и нервный, Патрик Дюпон изумил публику своим очень удачным воплощением танцора фламенко — гордого и мужественного рядом с Моник Лудьер — мельничихой, чувственной, но слишком интеллигентной и, пожалуй, утонченной для этой роли. Сирил Атанасов создал образ старого коррехидора, разбитого, как марионетка, и ему очень удался этот карикатурный портрет.

Эти три спектакля, между которыми не было ничего общего, кроме занавесов, подписанных Пикассо, тем не менее образовали прекрасную программу, сбалансированную и хорошо сделанную, чтобы понравиться широкому зрителю.

РЕНЕ СЕРВЕН

ПИКАССО И ТАНЕЦ

ПАМЯТИ УШЕДШИХ



Ушел из жизни выдающийся танцовщик нашего времени Рудольф Нуреев. Воспитанник Ленинградской балетной школы, где учился у замечательного педагога Александра Пушкина, он вырос и сформировался как художник за рубежом. И хотя написано о нем великое множество статей и книг, у нас в России, несмотря на его всемирную славу, он, тем не менее, известен мало и воспринимается больше как загадочная легенда. Кто он? Каким он был на сцене и в жизни? Что думал об искусстве, которому посвятил жизнь? Публикуемые в этом номере фрагменты из интервью, которое Рудольф Нуреев дал, став во главе балетной труппы Парижской оперы, возможно, поможет нашим читателям дополнить свое представление о человеке, которого называют «звездой балета XX века».

РУДОЛЬФ НУРЕЕВ:

«БЫТЬ АРТИСТОМ БАЛЕТА — ПРИЗВАНИЕ»

— Когда Вы начали интернациональную карьеру в 1961 году, думали ли, что готовы к ней? Вы многому научились с тех пор, не так ли?

— Я очень многому научился с тех пор, как я перешел на Запад. Надо сказать, что отправляясь на Запад, я хотел узнать как можно больше. Я хотел поступить в труппу Баланчина, познакомиться с современным танцем. У меня не было определенного контракта. Французы, после того как они приютили меня, не могли держать меня у себя, так как советские власти противились этому. Таким образом, мне необходимо было уехать. Маркиз Кузвас пришел мне на помощь, давая мне работу, но я не хотел подписывать контракт на шесть месяцев. Я согласился только на три месяца, чтобы иметь возможность работать в Дании с Эриком Брюном. Оттуда я надеялся перебраться в Соединенные Штаты Америки. Любопытству моему не было предела. Я приехал вовсе не для того, чтобы весь мир мною восхищался, я не принимал себя за самого выдающегося. Меня на самом деле охватило любопытство.

Был я готов к международной карьере? Я думаю, что да, и мое желание танцевать во всех театрах, во всем мире было огромно. И я достиг этого.

— У Вас уже было все необходимое, чтобы стать звездой?

— Понятие звезда («STAR») не существует в русском языке. Оно мне совершенно неизвестно, и я не понимаю, что оно означает. Возможно, это тот, мнение которого имеет вес, к словам которого прислушиваются. Но я в этом не очень уверен.

— В этот решающий для Вашей карьеры момент было ли у Вас ощущение, что все для Вас становится вдруг возможным, что все Ваши чаяния, все Ваши амбиции станут реальностью?

— Все это произошло совсем не так. В действительности при отъезде меня очень беспокоила мысль, что



Р. НУРЕЕВ на репетиции с К. СЕРГЕЕВЫМ и А. ПУШКИНЫМ.

русская школа является абсолютным эталоном, что именно в Москве или в Ленинграде находится истина, что преподавание наших педагогов не может быть поставлено под сомнение. Само собой разумеется, что оно могло быть поставлено под сомнение, и было даже необходимо, чтобы оно было поставлено. Эта мысль являлась тормозом для меня, замедлила воздействие на меня внешних влияний.

Танец живет через контакт тела, он переходит от одного тела к другому. Это самое живое из всех искусств. Мы все приносим что-либо новое, но на базе прошлого.

Преподаватель всегда может объяснить, что нужно делать, но до тех пор, пока вы не увидите, как это делается в действительности, вам не удастся точный образ движения. Вот почему так важно, чтобы школы были тесно связаны с труппами, чтобы учащиеся выступали рядом со взрослыми танцовщиками, как это происходит в Кировском, в балете Дании, у Баланина.

— *Думаете ли Вы, что и сегодня, при таком большом смещении турне и поездок, можно так же четко различать школы друг от друга?*

— Основные требования одинаковы повсюду, но каждая школа сохраняет свою индивидуальность, и я радуюсь этому. Я нахожу положительным тот факт, что датчане, например, не ставят так же хорошо «Лебединое озеро», как спектакли Бурнонвиля, ибо это означает, что по традиции они сохраняют их более точным образом, чем другие, что не все еще пока подверглось равнодушному нивелированию. Что касается солистов, которые много путешествуют, они должны быть по-настоящему способны овладеть всеми стилями, даже если в одних они чувствуют себя лучше, чем в других. Они должны одинаково хорошо знать как Бурнонвиля, так и Петипа и Баланина, которые представляют собой три главные оси истории танца.

— *Когда речь идет о таком знаменитом танцовщике, как Вы, не чувствуете ли Вы себя, в конце концов, очень одиноким, поступая в новую труппу, где все стараются научиться чему-нибудь у Вас, но где никто, развеется, не думает о том, что он может дать Вам?*

— Это абсолютно верно, за исключением особых случаев, как, например, мое сотрудничество с труппой Марты Грэхем. Там поняли, что некоторые их сезоны не могут обойтись без меня. Я приложил все усилия, стараясь помочь артистам и научить их как можно больше, и они оказались фантастически восприимчивыми, сделали все возможное и тем самым облегчили мою жизнь. Они не усмотрели никакой гордыни в моем отношении к

ним, и мы взаимно помогали друг другу в обстановке полной свободы.

Это мой лучший опыт в этой области. С партнерами все уже по-другому, так как здесь обязательно присутствует обмен. Если кто-то чувствует себя слишком обделенным, всегда можно уйти.

— *Не создается ли у Вас впечатление, что Вас иногда обманывают, что Вы беретесь за роль, которая не для Вас, что Вы не пошли до конца в осуществлении Ваших идей в хореографии?*

— Я думаю, что нет ничего плохого, если не всегда действуешь наверняка. Любой руководитель труппы должен иметь свободу ошибки или риска в 50%, без чего он никогда не сможет решиться попробовать что-либо и погрязнет в рутине. Любой опыт полезен, хорош он или плох. Всякий поиск, необходимый для осуществления, например, балетной постановки, никогда не является негативным, даже если балет этот не пользуется успехом, на который вы рассчитывали.

— *Ваша работа хореографа имеет два аспекта. Вы ставите заново уже существующие балетные постановки, модифицируя их, а также Вы создаете Ваши собственные произведения, абсолютно новые. Как Вы действуете и в том, и в другом случае?*

— Задумывая новое произведение, я, разумеется, более свободен. Проводится большая исследовательская работа, но все начинается с главной идеи. Что касается, например, «Манфреда», то речь шла об определении романтизма: романтический герой не может фундаментально воспользоваться жизнью в силу своего чувства вины. Вины в дружбе, в любви, даже в своем патриотизме. Я ставил эти вопросы перед собой и для себя ответил на них. Нужно найти танцующие метафоры, соответствующие музыке, как это хорошо делает Иржи Килиан. Когда я принимаюсь за «Раймонду» или за «Лебединое озеро», то подход уж другой. Речь идет о том, чтобы сохранить классический балет, оставить все то, что можно в нем сберечь. Многие считают, что это бесполезная работа. Я, напротив, считаю ее обязательной, необходимой. Мы должны сохранять наследство: оно — краеугольный камень балета. Но это не значит, что нужно точно воспроизводить все первоначальные па, — хореография, которая дошла до нас, должна служить ориентиром, базой для всей работы. В своих мемуарах Петипа сказал, что он не надеется на то, что его балеты сохраняются нетронутыми, но что имя его хотя бы будет упомянуто. Он предоставлял свободу своим последователям. Этот жанр хореографии должен рассматриваться как драгоценный камень, которому

надо дать новую оправу, чтобы его блеск восприняли наши современники.

— *Когда Вы создаете такое произведение, как «Манфред», начинаете ли Вы с очень точных схем, которые пытаетесь заставить танцовщиков воспроизвести, или же творите вместе с ними по ходу работы?*

— Сами па придумываются на месте. Как я к этому приступаю? Сначала нужно выстроить историю в нескольких эпизодах, видя четкое развитие каждого из них, зная, сколько музыкальных тактов потребуются в каждой части его развития. Все уточняется до прибытия на репетицию. Известно, где начинать, где останавливаться. Сами же движения импровизируются на месте. Я попытался вначале делать рисунки, но таким образом дело не может идти. Нужен прямой контакт с артистами, нужно видеть, как они реагируют на замысел. В зависимости от каждого случая, предварительная работа воображения представляется более или менее важной. Для «Бури», например, необходимо было обязательно объяснить, почему Просперо находится на этом острове. В пьесе нескольких слов достаточно, но в балете другое. И я создал нечто вроде пролога, где видно, как Просперо, находясь в своем королевстве, сталкивается с интригами, которые вынуждают его уехать. Для дворцовой сцены я хотел полонез Чайковского, и лучшим представился полонез из «Темы с вариациями». Тема повторяется дважды, и тем временем можно видеть, как при тех же движениях, при той же музыке все изменилось: Просперо потерял свою корону, таким образом, надо установить и создать в воображении связь между такими элементами, как сюжет, движение, музыка.

— *У Вас самый большой международный опыт. А как по-вашему, куда сегодня идет танец?*

— Он развивается в разных направлениях. Я считаю, что сломал барьеры между танцем классическим и современным танцем. Они полностью игнорировали друг друга, а сейчас дело обстоит по-другому. Еще двадцать лет тому назад каждая труппа была подобна средневековой крепости, не было никакого обмена с внешним миром. Сейчас такой обмен происходит постоянно и между артистами, и между постановщиками. Знаменательным также является разнообразие трупп, а фантазии чаще всего больше у самых маленьких из них. Большая труппа застывает в своем развитии намного быстрее, а ее директор не очень динамичен и наделен не слишком большим воображением. Тогда как группа, которая должна бороться, чтобы выжить, является обычно более

творческой, как в случае с Полом Тэйлором или Мартой Грэхем, например. Это понятие численности очень важно также и под другим углом зрения. Когда на каждую роль приходится два или три исполнителя, это делает артистов нервными, капризными, неуверенными.

— *Чтобы создать хорошего артиста балета, психологические качества учитываются в такой же степени, как и качества физические?*

— Человек «позван» быть артистом балета выше. Это — призвание. Он не может растрчивать свою энергию по пустякам. Нужно использовать ее, не теряя ни крошки. Нельзя торговаться, манипулировать, так как тебя всегда догонят на повороте и карьера обрывается. Нужно без конца выкладываться полностью. Если я менее напрягаюсь на каком-то спектакле, следующий будет еще слабее. Нужно всегда танцевать сполна, на каждом представлении.

— *В чем Вы — руководитель балетной труппы Парижской оперы нуждаетесь больше всего?*

— В артистах фантастической техники, но нужно, чтобы она была бы мотивированной, осмысленной. Я думаю принести им новый энтузиазм, чего, как я предполагаю, желали и все мои предшественники. В моих желаниях нет ничего истинно нового, ибо никто и никогда не приходил с тем, чтобы всех ублаживать! В моих программах нет ничего революционного. Я считаю, в частности, что к Петипа здесь относились несправедливо. Требуется вновь возродить «большие балеты». Немалое значение придавалось также, без сомнения, внешним эффектам, даже в выборе современных балетных постановок.

Моей главной целью является движение. Артисты хорошо выполняют каждый отдельный жест, но как следующие один за другим восклицательные знаки. Фразировка слишком короткая. Это скорее серия утверждений, чем диалог. Им не хватает легато, определенного дыхания.

— *Не слишком ли жесткой является иерархия в балете оперы, чтобы раскрылись свободно молодые индивидуальности?*

— В своих проектах я пытаюсь дать шанс максимуму танцовщиков, но верно и то, что это тяжелая структура. Хотелось бы сохранить только три класса — кордебалет, солистов и звезд, чтобы положить конец проблемам, с которыми сталкиваются приглашенные хореографы, не имеющие возможности распределять роли так, как они этого хотят из-за «прав» и тех и других. Стать звездой — это не обязательно благо, потому что «в бе-

сах» дышат разреженным воздухом, который может подрезать вам корни танца.

— *Какой будет Ваша политика по отношению к молодым хореографам?*

— Я рассчитываю проводить прогрессивную, но очень динамичную работу. Я по-прежнему сохраняю равновесие между большими постановками, в которых танцует весь кордебалет, и авангардными произведениями, где задействовано меньше народа. Балет, как, например, «Раймонда», приобретает смысл лишь при многочисленной труппе, которая учится одновременно танцевать в ансамбле. В «Ромео и Джульетте» Кранко или в балете «Сон в летнюю ночь» Дж. Ноймайера, которые являются прекрасными произведениями, кордебалету нечего осо-

бенно танцевать, и большая труппа теряет свою целостность, если слишком увлекается такого рода репертуаром. Кордебалету нужно дать больше работы в коллективе. Наряду с этим нужна современность, но обязательно на большой сцене. Можно использовать сцену поменьше, в Комической опере или в Театре на Елисейских полях. Дворец Гарнье требует определенных форм спектакля, немного в стиле барокко. Если хореограф не может играть в эту игру, нужно ему дать другой инструмент. Если Дворец Гарнье будет однажды полностью предоставлен балету, он станет тогда настоящим Дворцом Танца.

Беседу вел Жерар МАННОНИ.
Лондон, июль 1983.

Перевод Юлии СОБОЛЕВОЙ



Р. НУРЕВ (Петрушка) в балете «Петрушка».

СТРАНИЦЫ КАЛЕНДАРЯ

«Новый фантастический балет в 3-х действиях **«ЗОЛУШКА»**, либретто которого переработала г-жа Л. Пашкова, представлен был первый раз 5-го декабря 1893 года... Либретто сделано коротко, ясно и не представляет затруднений для постановки. Само собой разумеется, что такой жанр балета приближается не к тем волшебным балетам, которые мы знали, а, скорее, к феерии. Он дает ласкающее зрелище для глаз, но душу, сердце и ум оставляет в покое...

Над постановкой «Золушки» и над сочинением танцев этого балета трудились три балетмейстера г.г. Петипа, Иванова и Чекетти. ...Несмотря, однако, на весь блеск постановки «Золушки», главный интерес сосредоточивался на дебюте балерины г-жи Пьерины Леняни.

Ее танцы — это победоносное искусство, о котором не может быть двух противоречивых мнений... В нашем веке, доживающем последние годы, г-жа Леняни представляет собой исключительно крупное явление... Правильнее, изящнее, законченнее, смелее танцев этой балерины трудно что-нибудь себе представить...

Музыка Шеля большинству понравилась, и если можно так выразиться, весьма дансанта. Успех «Золушки», главным образом благодаря блестящему исполнению г-жи Леняни, был огромнейший, и балет сделался сразу репертуарным», — так писал летописец балета А. Плещеев о премьере балета «Золушка», состоявшейся сто лет назад.

Восемьдесят лет назад — 8 декабря 1913 года — в Большом театре состоялась премьера трех балетов А. Горского в оформлении К. Коровина.

В спектакле **«ЛЮБОВЬ БЫСТРА!»** балетмейстер обратился к скандинавской тематике, используя музыку «Симфонических танцев» Э. Грига. Сценарий написан А. Горским в стихах и рассказывал о любви девушки-рыбачки (Е. Гельцер) к выброшенному на берег моря ночной бурей рыбаку (М. Мордкин).

«Это был до того яркий этнографический неподчищенный рисунок, до того реально простой, что его надо назвать единственным в хореографической истории», — писал о спектакле в «Московской газете» Ник. Эстет.

В основе сценария балета **«ШУБЕРТИАНА»**, сочиненного А. Горским, лежала сказка Да Ламот-Фуке, переведенная в стихах В. Жуковским. Герой поэмы граф Зоневальд (М. Мордкин) завладевал Ундиной

(Е. Гельцер) — олицетворением своей мечты, а потом, когда она нааскучила ему, бросал ее ради земной женщины. Но красавица Клотильда (В. Каралли) предпочла ему другого, и тогда рыцарь ухаживал за полюбившей его Ундиной.

Е. Гельцер с любовью вспоминала роль Ундины: «Горскому очень удалось в этом балете адажио на музыку «Баллады» Шуберта. Были красивые группы, и все они были связаны с образом Ундины. Содержание было вложено в движение, поэтому это небольшое произведение производило цельное художественное впечатление».

Действие балета **«КАРНАВАЛ»** происходило ночью в Венеции, перед собором святого Марка. На музыку из сюиты А. Рубинштейна на сцене появлялись Арлекин, Коломбаина, Пьеро, Пьеретта и другие маски итальянской комедии...

Кроме Горского, в постановке танцев принимали участие В. Тихомиров и М. Мордкин.

Балет представлял собой разнохарактерный дивертисмент на музыку разных композиторов: Симона, Сен-Санса, Лядова, Глазунова, Дриго, Брамса, Делиба и других, стилизованный под венецианский карнавал. Но зрителям оно нравилось, ибо в нем выступали почти все ведущие солисты Большого театра: Е. Гельцер, М. Фроман, В. Каралли, В. Свобода, Л. Жуков, Л. Лащилин, М. Мордкин, В. Тихомиров.

Свои юбилеи отмечают в нынешнем году три балета, родившиеся во время Дягилевских сезонов в Париже, два Игоря Стравинского — **«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»**, **«СВАДЕБКА»**, один Клода Дебюсси — **«ИГРЫ»**.

Идея балета «Игры» зародилась в Париже весной 1912 года, а 15 мая 1913 года состоялась его премьера в Театре на Елисейских полях. Ее хореографией сочинил В. Нижинский, художник Л. Бакст. Исполнителей оказалось всего трое — сам Вацлав Нижинский, Тамара Карсавина, Людмила Шоллар.

«Декорация Бакста представляла пустынный, освещенный луной и электрическим фонарем сад с клумбами, разбитыми в шахматном порядке на фоне каменных зданий... Белый мяч залетал в сад, исчезал в кустах. Следом через ограду прыгнул молодой человек в белом теннисном костюме с красным галстуком и скрылся в поисках. За ним пробирались две девушки в белых коротких юбках и свитерах... Эскизы костюмов были выполнены впервые не сценическим художником, а фирмой Пакэн — законодательницей парижских мод...

Юноша возвращался, смотрел, как его партнерши танцуют в лунном свете, включился в их угловатый танец, где преобладал мотив второй позиции: корпус был фронтально развернут, руки согнуты в локтях, кисти сжаты в кулаки, голова резко вздернута в профиль. Обе исполнительницы передвигались по параллельным линиям. Новшеством «Игр» был танец на полупальцах...» — пишет о спектакле В. Красовская в 1971 году. А в 1913 году отношение критиков к балету было весьма неоднозначным. Но наиболее пронзитель-

ные из них видели здесь «касание» хореографии с новейшими устремлениями в искусстве. Об этом, в частности, размышлял А. Левинсон. Так же понимал значение спектакля «Игры» и сам С. Дягилев, когда говорил: «Мы пометим балет на программах 1930 годом».

О скандальной премьере «Весны священной», которая состоялась 29 мая 1913 года в Театре на Елисейских полях, много писалось и говорилось. Напомним лишь, автор музыки — И. Стравинский. Он же вместе с художником Н. Перихом — автор сценария. В роли избранницы выступила Мария Пильц.

«Весна священная» прошла всего шесть раз. Через три недели после премьеры, когда Стравинский мог спокойно анализировать происшедшее, он сказал: «Хореография Нижинского бесподобна... Надо еще долго ждать, чтобы публика привыкла к нашему языку. В том, что мы сделали, я уверен, и это дает мне силы для дальнейшей работы».

Другой балет И. Стравинского, «Свадебка», — это хореографические сцены с пением в четырех картинах. Он впервые увидел свет рампы 13 июня 1923 года (театр Гете-лирик) в хореографии Б. Нижинской и декорациях Н. Гончаровой. В главных ролях — Ф. Дубровская и Н. Семенов. Версия Б. Нижинской дожила до наших дней. И наверняка, не случайно. Как отмечают современники, «Свадебка» был чрезвычайно ярким, впечатляющим спектаклем. В частности, Н. Тихонова в своей книге «Девушка в синем» вспоминает: «Свадебка»... остается в интерпретации Нижинской одним из самых замечательных произведений XX века. Оригинальность его формы, глубина и искренность по сей день потрясают зрителей».

Танцсимфонию **«ВЕЛИЧИЕ МИРОЗДАНИЯ»** на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена по своему сценарию осуществил 7 марта 1923 года в Петрограде Ф. Лопухов (дирижер А. Гаук, костюмы П. Гончарова, декорации сборные).

Лопухов точно знал не только то, что он хотел сказать своим балетом, но и как, в какой форме этот балет должен быть решен... Камнем преткновения для Танцсимфонии станет ее содержание...

Обращение к симфонической музыке, как и к идее «освобожденного» танца, не было открытием Лопухова. Дирижер А. Гаук обратил внимание хореографа на Четвертую симфонию Бетховена как наиболее подходящую его замыслу. В Танцсимфонии Лопухов практически реализовал свой принцип создания танца «в музыку». Он стремился организовать хореографический материал тематически, как в симфонии.

Балет состоял из пяти частей. Разные части балета представляли собой как бы пять эмоционально-зрительных образов, возникающих в воображении художника при раздумьях на тему величия мироздания. Познание, освещающее все вокруг и внутри человека, цикличность жизни, две формы энергии, предназначенные природой для продолжения жизни, человек и природа, гармония... Среди исполнителей — А. Данилова, Л. Иванова, М. Коукаль,

Л. Тютнина, М. Франгопуло, Н. Лисовская, Е. Свекис, А. Реупенас, А. Лопухов, Н. Ивановский, П. Гусев, Г. Баланчивадзе, Д. Кирсанов, М. Михайлов, Н. Балашов, Л. Лавровский, В. Томсон.

«Величие мироздания» — единственный балет Лопухова, сохранившийся в его авторской записи. Первоначально Танц-симфония предназначалась для исполнения в репертуарном концерте. Репетировали в нерабочее время, денег на оформление не было.

Балет был показан всего один раз.

«СЮИТА В БЕЛОМ» (музыка Э. Лало, балетмейстер С. Лифарь, художник А. Диньмон) впервые была показана в Цюрихе балетной труппой Парижской оперы 19 июня 1943 года. Среди исполнителей — Л. Донсерваль, С. Шварц, И. Шовире, С. Лифарь, Р. Риц, Р. Фенонжуа.

«Бессюжетная хореография «Сюиты в белом» оттенена фоном черного бархата и разворачивается на двух параллельных плоскостях: на планшете сцены и на помосте арьерсцены, соединенном с планшетом боковыми лестницами. Это позволяет непрерывно варьировать сочетания групп и проходов кордебалета, открывает простор танцу солистов...

Все танцовщицы «Сюиты» Лифаря одеты в белые тюники, танцовщики — в черное трико и легкие белые рубашки. Балет начинается танцем трех первых танцовщиц, в текущих линиях которого передана пластичность напевности музыки... Чисто академическая техника «Сюиты в белом» обогащена арабесками со смещенным центром: исполняемые при поддержке партнера, такие арабески танцовщиц удлиняют горизонтальную линию позы. При этом разнообразие мелких заносок, отчетливость пальцевой техники, передаваемые друг другу цепочки вращений, олетающие во всех направлениях сцену, как нельзя более выражают блестящую и элегантную дансантистность музыки Лало», — пишет В. Кравцовская о спектакле «Сюита в белом».

* * *

Музыка «КАРТИНОК С ВЫСТАВКИ» Мусоргского заинтересовала Ф. Лопухова еще в 1924 году. Тогда им были сочинены и показаны зрителям несколько номеров — «Гном», «Лиможский рынок», «Старый замок», «Быдло». В 1963 году он вновь обратился к произведению М. Мусоргского (в инструментовке М. Равеля) и поставил балет «Картины с выставки» на сцене Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко 5 сентября 1963 года.

Спектакль «Картины с выставки» — это галерея разнообразных эпизодов: драматических и комедийных, лирических и гротесковых, реалистических и фантастических. Персонажи одиннадцати картинок, сменявшие друг друга, следовали по программе Мусоргского.

В первой картинке — «Гном» — раскрывается трагедия Гнома. «Я вижу эту трагедию в противоречии между высоким интел-

лектом и уродливым обликом», — писал Ф. Лопухов. — Надо было раскрыть драму человека с благородной душой, переживающего свое уродство...»

Вторая картина — «Старый замок». Танец сочинен как песня-мечта средневекового трубадура о прекрасной даме. Когда песня кончается, исчезает и мечта.

Музыка «Тюильрийского сада» разделяется на некий триптих — игра, ссора, игра. Хореографическое решение состояло из трех аналогичных частей. Игра и ссора отражались через деми-классику, которая и была основным выразительным средством.

В картинке «Быдло» дается обобщенный образ русского крестьянина, поставленного на колени, но по натуре буйного, непокоренного. «Четыре мужика в драных портах, рубахах и лаптях не выходят из рамы картины... а выпрыгивают, падают на колени, начинают ползать... В это «хождение» на коленях незаметно вклиниваются так называемые мужички плясовые колена. Постепенно мужики встают во весь рост и в грозной пляске высказывают свою неуемную силу... Но, показав себя грозными, мужики, споткнувшись, снова падают на колени, снова ползут по полу и, размашисто по-русски крестясь, замирают», — так определял программу миниатюры хореограф.

«Балет невылупившихся птенцов» — очень сложный ребус, разгадать который почти невозможно. Я отказался от определения «невылупившихся», — отмечал Федор Васильевич, — чтобы действовать по-балетному, то есть танцевать, птенцы должны быть вылупившимися».

Следующая картинка «Два еврея — богатый и бедный». Первый — чванливый, гордящийся своим богатством, второй — заискивающий, приниженный бедностью.

«Лимож. Рынок». «В этой картинке Мусоргский показывает шумный рынок и спор женщин. У меня две французские женщины спорят, но спор звучит как разговор, а не ругань. Этот разговор темпераментный, горячий, порой дерзко-вызывающий, строится на па-де-бурре на пальцах... при передвижении в разных направлениях им можно передать темперамент, живость и в то же время французское изящество», — писал постановщик.

Следующая миниатюра — «Катакомбы», где Лопухов хотел представить, как он писал, «в очень сложном танце трех эрминов, страшных, но прекрасных».

Музыкальный номер «С мертвыми на мертвом языке» трактовался Лопуховым с осторожностью. Танец построен на старинных элементах в «исполнении» французского короля Людовика XVI и Марии-Антуанетты.

Создавая номер «Избушка на курьих ножках» или «Баба-Яга», Лопухов опирался на поэтические образы и на музыку Мусоргского, где нет «издевательских» звучаний, которые рисовали бы Бабу-Ягу

отрицательно. Здесь и метла, например, не издевательский атрибут, а отражение извечной мечты людей о полете.

Финал балета «Богатырские ворота» Лопухов пластически видел как славянскую расподию.

* * *

Эта премьера состоялась 25 мая 1943 года в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Балет «ЛОЛА» вызвал бурю оваций в зрительном зале. Исполнительница главной роли Мария Сорокина пережила мгновения подлинного триумфа. И это не случайно — борьба испанцев со вторгнувшимися в 1808 году на территорию их родины наполеоновскими захватчиками находила в сердцах зрителей живой отклик — шла Великая Отечественная война.

Посмотрим в программку того давнего спектакля. Композитор С. Василенко (использована музыка Э. Гранадоса, И. Альбенниса, Э. Лекуоны, инструментовка В. Оранского, музыкальный редактор В. Эдельман). Сценарий А. Тольского и В. Бурмейстера. Режиссер И. Туманов. Балетмейстер В. Бурмейстер. Художник Б. Волков. Исполнители: Лола — М. Сорокина, Пабло — А. Сорокин, Антонио — А. Тольский, Капитан — А. Клейн, Консуэла — Л. Якунина.

...Горную испанскую деревню захватили французы. Жители уходят в горы, но Лола не успевает уйти с ними. Она скрывается в церкви и ударом колокола призывает народ к борьбе. Ее схватили враги, но партизанам удалось спасти Лолу. Предатель привел французов в горы. Завязался бой. После сражения потрясенная Лола проходит среди убитых. Медленно по кругу двигалась сцена и еще медленнее проходила Лола. Ни одного сильного жеста: едва уловимые повороты корпуса, плеч, головы. Она ступает, едва касаясь земли... Эта пантомимная сцена поставлена режиссером И. Тумановым. Она длилась около трех минут на крутящейся площадке сцены, поворачивающейся в различных ракурсах. Лола — М. Сорокина проводила ее при мертвой тишине зала.

Кульминация балета — сцена обольщения офицера — была самой яркой в спектакле. Лола с подругами отправлялась в лагерь захватчиков, чтобы отравить их офицера. После танца с шальями, который исполняли пришедшие с Лолой девушки, началась ее сцена с офицером, психологическая партия для которой разрабатывалась постановщиками и артистами с боль-

СТРАНИЦЫ
КАЛЕНДАРЯ

шой тщательностью. Задача усложнялась тем, что решался артисткой этот самый сложный по подтексту эпизод исключительно танцевальными средствами.

Музыкальный и хореографический материал партии Лолы давал возможность выдающейся актрисе Марии Сорокиной показать характер героини в развитии, в становлении. От сцены к сцене он раскрывался постепенно и настолько ярко, логично, цельно, что, казалось, между главными сценами спектакля — «После боя» и «Обольщения офицера», которые буквально потрясли, прожита целая человеческая жизнь.

«Наш балет мы назвали «ПОДПОРУЧИК КИЖЕ», как назвал свою повесть Ю. Тынянов. Она дала жизнь кинофильму, сюжете С. Прокофьева и нашему спектаклю...» — писали постановщики балета «Подпоручик Киж» О. Тарасова и А. Лапаури перед премьерой, которая состоялась в Большом театре 10 февраля 1963 года.

Авторы сценария (А. Вейцлер, А. Лапаури, А. Мишарин, О. Тарасова), сочиняя его, сохранили идею литературной основы Ю. Тынянова, но, переводя ее образный строй в русло хореографической специфики, внесли в ее сюжет изменения, обозначили персонажи, отсутствующие в повести писателя, например в либретто появился образ Пера, «этого орудия бюрократичес-

кой воли», как называл его А. Лапаури.

Такой замысел потребовал и от музыкальных редакторов спектакля — дирижера А. Жюрайтиса и композитора Н. Яковлева — корректировки в музыкальной драматургии сочинения Прокофьева. Тем более что ход сюжетного развития и построения действия был подсказан музыкой С. Прокофьева. А постановщики балета, опираясь на нее в своих сценических решениях, искали не совпадения хореографии с нотным станом, а совпадения музыкальной и хореографической мысли произведения, как считал А. Лапаури. Характер образного мышления композитора ощутил и художник Б. Мессерер, о чем свидетельствуют его декорации.

Сюжет «Подпоручика Киж» хорошо известен. Из-за нечаянной описки писаря возник несуществующий подпоручик Киж. Он безупречно нес службу в императорском карауле, получал повышения и награды, был женат на фрейлине, дослужился до генеральского чина и скончался. В последний путь несуществующего генерала провожали со всеми почестями...

Каждый персонаж в балете имел свою танцевальную характеристику. Актерские задачи усложнялись тем, что никакого Киж на сцене не было, хотя все события разворачивались вокруг него. И с этим «пустым местом» исполнителям следовало вступать в определенные отношения, диктуемые сценической ситуацией, создавая у зрителей веру в его присутствие. Выступив-

шая в главной роли Фрейлины Р. Стручкова открыла в себе незаурядный комедийный дар. Здесь по-новому ярко проявились и своеобразие ее технической виртуозности и артистической выразительности. Эта работа артистки была высоко оценена и зрителями и прессой. Во время гастролей Большого театра в Лондоне в 1963 году критик К. Крипс писал: «Постановщики успешно осуществили труднейшую задачу — показать сатиру в танцах. Каждый характер подан юмористически, скупыми, но выразительными средствами... Хореография ясна и точна в любой точке развития действия, и весь балет сделан очень весело... Он восхищает не только своим полным единством танцев, музыки и декораций, но всей атмосферой легкости, остроумия и верного толкования источника».

Материалы подготовила
Наталья ВОСКРЕСЕНСКАЯ

**СТРАНИЦЫ
КАЛЕНДАРЯ**

БАЛЕТ

ГОСПОДА ПРЕДПРИНИМАТЕЛИ!

ЕСЛИ вы заинтересованы
В КРАСИВОЙ, престижной рекламе
ВАШЕГО бизнеса,

МЫ ГОТОВЫ
ПРЕДОСТАВИТЬ страницы
НАШЕГО журнала.

тел: (095)
299-50-67

Традиционный музыкальный фестиваль «Болдинская осень» состоялся в Нижнем Новгороде. Среди его гостей — не только отечественные исполнители, но и зарубежные артисты. Тепло принимали зрители, собравшиеся в Театре оперы и балета имени А. С. Пушкина на гала-концерт праздника, солистов балета Белградского оперного театра, золотых лауреатов Международного конкурса в Осаке Ашхен Атальянц и Константина Костюкова. Поездка танцовщиков финансировалась фирмой «Teamex» (вице-президент М. Филимонович).



TEAMEX
G.M.B.H.

ЭКОНОМ-БИРО — ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО В РОССИИ ИЛИ ИНОСТРАННОЙ СТРАНЕ



**МЕЖДУНАРОДНЫЙ
БАЛЕТНЫЙ
КОНКУРС
МОСКВА**
19 сентября — 2 октября
1993 года

**Международный музыкальный Союз,
Министерство культуры России,
Международная ассоциация деятелей
хореографического искусства,
Большой театр России**

**VII МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ
КОНКУРС ПОСВЯЩАЕТСЯ ЮБИЛЕЮ
МАРИУСА ПЕТИПА.**

Конкурс будет проходить по двум разделам: соло (мужчины и женщины), дуэты.

В конкурсе могут принять участие профессиональные артисты балета и учащиеся специальных учебных заведений в возрасте от 17 до 26 лет.

Заявки на участие в конкурсе должны быть присланы по адресу: Россия, Москва, 103009, ул. Герцена, 14/2. Секретариат Международной ассоциации деятелей хореографии, VII Международный балетный конкурс.

ВСПОМИНАЯ АЙСЕДОРУ

Два события, объединенные именем Айседоры Дункан, состоялись в Москве — фестиваль «Памяти Айседоры», в ходе которого продемонстрировали свои работы современные отечественные пластические студии, и благотворительная акция «Ретроспектива Айседоры Дункан», включавшая в себя международный танцевальный фестиваль, конференцию «100 лет танцевальным традициям Дункан — их место в искусстве и просвещении на пороге XXI века». Оба праздника предлагали посетителям выставки, открытые уроки, показ фильмов. Объем мероприятий впечатляющий. Каков же их художественный результат?

К сожалению, то, что мы увидели в Большом концертном зале Московского Дома ученых, где проходил фестиваль «Памяти Айседоры», свидетельствовало о том, что идея возрождения традиций пластического танца пока что реализуется достаточно слабо. В исполнении, за небольшим исключением, нередко нарушался главный принцип Дункан — живое музицирование, эмоциональное постижение музыки, ее зримое воплощение через движение человеческого тела. Несовершенство, вернее, отсутствие техники у танцовщиц, использование в качестве сопровождения фонограммы, которая не способна создать то силовое поле эмоций, что может захватить и самих выступающих, и зал, — все подтверждало высказанную выше мысль. Но особенно красноречиво это выявилось во время показательных уроков. Так, педагог Московской школы музыки и пластики, руководимой В. Белозорович, И. Ананьева представила нам небольшую группу учениц. Вначале они играли в пятнашки (под музыку), затем маршировали (концертмейстер менял темп), бегали по кругу с ленточками в руках, водили хоровод. Затем последовали подготовительные упражнения к мазурке, которую девочки будут танцевать через... два года(!), наклоны корпуса вперед и другие простейшие движения. Кульминацией выступления стала детская импровизация под незнакомую музыку. Зазвучала пленительная моцартовская мелодия из «Свадьбы Фигаро», и дети затеялись по залу. Кто-то пытался повторить подскоки мазурки, другой — «дункановский» бег по диагонали, третий неуверенно топтался на месте, не решаясь на «внятное» движение... Глядя на эту импровизацию, невольно думалось: можно ли



«Мазурку» Ф. Шопена в постановке Л. Алексеевой исполняют Л. ЖУКОВА и М. МАРЕНКОВА (студия гармонической гимнастики Л. Алексеевой при Московском Доме ученых).

Фото Д. Куликова

предлагать детям делать то, о чем они имеют самое смутное представление. Наверное, нечто подобное увидел Станиславский в 1909 году в студии Дункан под Парижем, раз при всем уважении к пластическому дару самой Айседоры написал в письме Л. Сулержицкому со всей категоричностью: «...Увидел танцующих на сцене детей, видел ее класс. Увы, из этого ничего не выйдет. Она никакая преподавательница».

Если сопоставить то, что было показано на этом уроке, а также в видео-

фильмах, демонстрировавшихся в перерывах между заседаниями международной конференции, с тем, что говорила руководитель школы В. Белозорович, картина станет еще яснее. «Меня в наследии Дункан больше всего увлекает ее подход к музыке. Айседора пыталась соединить два великих мира: античную культуру и классическую музыку. В нашей школе дети учатся воспринимать музыку как речь, по методу «музыкального движения». В основу работы была положена идея

Дункан о том, что свободный человек наиболее полно может выразить себя в классической музыке. Техника Дункан существует. Мне дали о ней представления ученицы Московской студии Дункан Мария Мысовская (ныне уже покойная) и Елена Терентьева. Итогом занятий с детьми должна стать импровизация». Это заявление было тут же подкреплено видеофильмом, запечатлевшим импровизацию двух девочек на тему «Фантазии» Моцарта ре минор, которая как две капли воды напоминала суетливую беготню на показательном уроке.

Сомнения не рассеяли и премьеры реконструкции постановки Дункан 1911 года по опере Глюка «Орфей и Эвридика», в которой участвовали исполнительницы «Айседора Дункан данс груп» (Англия — Франция) и учащиеся школы музыки и пластики под руководством В. Белозорович. Она состоялась в Большом зале Киноцентра на Красной Пресне при огромном стечении публики... Погас свет, и в затихший зал полилась божественная музыка. Из мрака проступили контуры фигур в туниках, недвижно лежавших, сидевших и стоявших. Текли мгновения сценического времени, казавшиеся часами, наконец фигуры робко зашевелились, несмело пробежали с одного края сцены на другой, и пока зрители гадали, кто же перед ними: души подземного царства или вестники смерти, фигуры в хитонах конфузливо попытались продемонстрировать знаменитый дункановский бег и прыжки...

Как тут было не вспомнить М. Фокина, всегда отдававшего должное «гениальной Айседоре» и тем не менее решительно заявлявшего: «...Красивая

проповедь свободы часто приносит не одно благо, но и большую долю зла.

Свобода от чего?

Свобода от устарелых традиций, свобода от предрассудков, свобода от угождения дешевым вкусам толпы... Я приветствую такую свободу.

Но свобода от подготовительной работы, от дисциплины, учения, знания... Все это — зло соблазнительное, а потому сугубое».

Подводя итог впечатлениям, можно сказать, что, несмотря на многочисленные просчеты, оба фестиваля все-таки имели немалое познавательное значение. Во время знакомства с отечественными пластическими студиями зрители сразу выделили, например, студию гармонической гимнастики Л. Алексеевой при Московском Доме ученых (руководитель И. Родионова-Девяткова), предложившую несколько номеров, пленительных по лаконизму движений и их слитности с музыкой. Таким образом, стала видна трансформация пластических идей Дункан через творчество Людмилы Николаевны Алексеевой, оказавшей известное влияние на развитие искусства танца, пластики и физической культуры в нашей стране и оставившей зримый след в деятельности своих учениц. Интересно выглядел ансамбль современной пластики «Магия» под руководством М. Суворовой, чей показательный урок своеобразно сочетал учебно-методические и танцевальные композиции. Знакомство с зарубежными группами, возможность увидеть двадцать номеров Дункан в различной интерпретации позволяли представить, пусть очень приблизительно, эскизно, схематично, то, что танцевала сама Айседора. Подлинным открытием «Ре-

троспективы» стало выступление американских танцовщиц Патрисии Адамс и Катрин Галант. В их композициях ощущалось развитие пластических идей Дункан, а не простое следование застывшей догме, и именно это творческое отношение к наследию придало их выступлению живость и обаяние. Патрисия даже внешне напоминала молодую Дункан — с лучистыми глазами, выразительным лицом, подвижную, легко, как ветерок, пронесившуюся по сцене.

Как выяснилось, профессионализм, уверенная техника, так выгодно отличавшая Патрисию от других представительниц свободной пластики, имеют своей основой занятия классическим танцем, который, по ее словам, дает ей основу, фундамент, позволяющий использовать достижения танца модерн и всех его современных модификаций. «Танец Айседоры, — говорит она, — дает почувствовать радость, которую чувствуют дети: бегать, дышать, просто жить. Все движения делаются свободным, «дышащим» корпусом, но под контролем сознания. Дункан была гением, и потому важно сохранить ее танец».

Ну что ж, время еще раз подтвердило правоту мысли, что классический танец отнюдь не является каким-то монстром, закованным в броню традиций, наоборот, как полноводный океан, он вбирает в себя все ценные находки самых разных видов танца, не отрицая пренебрежительно ни одного, поэтому наиболее дальновидные последовательницы Дункан используют его в качестве базы профессиональной подготовки.

Нелли ОНЧУРОВА

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ДУНКАН

(Из сообщения Н. ОНЧУРОВОЙ на научной конференции
«100 лет танцевальным традициям Дункан
— их место в искусстве и просвещении на пороге XXI века»)

Совсем недавно издана небольшая по формату, но весьма насыщенная по содержанию книга «Айседора. Гастроли в России». Но поскольку такая тема, как Дункан и ее творчество, весьма обширна, то предлагаю вашему вниманию дополнительные материалы, не вошедшие в книгу и представляющие собой выдержки из ряда интересных статей, хранящихся в рукописном отделе Центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина.

Весьма характерна для дискуссии, развернувшейся вокруг первых выступлений американской танцовщицы в Советской России, статья Ильи Шнейдера, директора московской школы Дункан, написанная в ноябре 1921 года¹. В ней И. Шнейдер решительно возражает известному режиссеру,

признанному лидеру «театрального Октября» В. Мейерхольду, который неоднократно заявлял, что Дункан не танцовщица, поскольку не обладает необходимым для этого техникой, что искусство ее «устарело» и что «наиболее ценное из него взял уже наш русский балетмейстер Фокин, сделавший это в своих постановках гораздо лучше и ярче». В ответ на эти критические замечания И. Шнейдер язвительно замечает: «Не знаю, может ли быть вообще названо в наши дни устарелым то искусство, которое оказывается столь понятным и близким рабочим массам; может ли быть вообще названо этим словом искусство, звучащее столь революционно. Допустимо ли так легкомысленно бросать подобное «словцо» по адресу искусства Дункан, про-

исполнение которой Шестой симфонии Чайковского так хорошо выразился один из органов московской советской печати, назвавший эту симфонию в толковании Дункан «пластической философией жизни» и задавший вопрос: «Разве в Шестой симфонии Дункан не протанцевала человека так, как его понимает пролетарий, когда кует сталь или борется на баррикадах?» Что касается комплиментов в сторону Фокина, то, если тов. Мейерхольд берет уже на себя роль адвоката от балета, ему не мешало бы для пополнения своей скудной эрудиции в этих вопросах прочитать хотя бы пару статей Вольтынского о «компиляциях Фокина по Дункан».

В папке газетно-журнальных вырезок хранится статья Акима Вольтынского, прав-

да, другая — «Школа Айседоры Дункан», опубликованная в сентябре 1922 года в журнале «Жизнь искусства», в которой дана резко отрицательная и в то же время профессионально точная, бескомпромиссная оценка деятельности Дункан как педагога: «При всем моем уважении к личному огромному таланту Айседоры Дункан, о котором современники уже не могут судить с полной справедливостью, я должен тут же отметить, что педагогическая система, проводимая в жизнь ее последовательницами, не выдерживает строгой критики. Прежде всего надо отбросить горделивую, ни на чем не основанную мечту спасти человечество красотой новых движений освобожденного, по ее мнению, физического тела. Те движения, которые имеет в виду школа Дункан, манерно-изысканные, аристократически вычурные, бестемпературные, почти лимфатические, совершенно однообразные по своему рисунку, абсолютно не одухотворенные никакой мыслью, никаким подъемом воли, отнюдь не могут явиться для молодых поколений бродилом живого нового роста. Подстриженные дети бегают по сцене с болтающимися короткими прядями волос, с эмоциональными пятнами на лицах, с пустым напряжением глазенок, безотказно размахивая худыми ручками, бегают постоянно по одному и тому же кругу сцены, проделывая все те же монотонные в своем однообразии, бедные содержанием фигуры...

...Скучно бесцельное метание по сцене этих неоформленных ножек, бесфасонных перехватов и ступней, худых и хиловатых конечностей, согнутых в коленях, метание под прекрасную музыку, совершенно не гармонирующую со всей этой детской суматохой... Впечатление совершенной мертвенности всего происходящего. Мертвым и бездвижным казалось само пространство... Пространство умерло. Дети мечутся в пустоте.

Айседора Дункан не спасла и не спасет человечество своим искусством. Возвращаемая ею красота не имеет ничего общего с античной красотой, как бы она ни притягивала на это родство. Может быть, в ее танцах отразились какие-нибудь беспорядочно вульгарные плясы в древнегреческих кабаках, увековеченные фигурной росписью некоторых ваз. Но души классического танца, танца в оркестре Диониса, они даже не затрагивают».

Год спустя, 14 декабря 1923 года, в «Вечерней Москве» появилась статья Самуила Марголина «Айседора Дункан и ее школа», в которой он пишет: «То, что раньше в Дункан пленяло как пафос, теперь кажется сентиментальным, то, что раньше заражало радостью, теперь уже воспринимается как наивность, то, что раньше увлекло, теперь оставляет равнодушным.

Мы все другие. Дункан — все такая же...

...Одно из двух: или энтузиазм и экстаз Дункан превратились в умиротворяющее

пламя, или когда-то тихий огонь нам казался энтузиазмом и экстазом. Во всяком случае, сейчас у Дункан нет крови в танце, вялый танец — стихия ее искусства».

Подводя итог этому небольшому обзору прессы первой половины двадцатых годов, можно сказать, что постепенно в разномосице мнений набирала силу мысль, высказанная в статье «Сегодня. На высоком берегу», опубликованной во втором номере журнала «Петербург» за 1922 год, подписанная инициалами В. Ш. (Виктор Шкловский)². Статья приурочена к гастролям танцовщицы в городе на Неве.

«Айседора Дункан дорога нам, как наша первая любовь, как увлечение юности.

Приезд Дункан — как приход океанского парохода в петербургский порт...

«Натуральность» танцев Дункан, их «искренность» не есть достоинство...

В искусстве нужна сделанность.

Классический балет — искусство, бесконечно более передовое, чем дунканизм.

Мы приветствуем из Петербурга приход корабля большого плавания — Айседору Дункан, но мы приветствуем ее с высокого берега».

¹ КП 252504/4310, ф. 1526 ед. хр. 571.

² В книге «Айседора. Гастроли в России» (М., 1992) дается иная датировка статьи. См. комментарии, с. 402.



РАСПАЛАСЬ СВЯЗЬ ВРЕМЕН, НО...

IX Харьковский международный турнир «Кубок А. Семенов-Найпак» на призы журнала «Балет» в конце прошлого года завершил пятидесятидвухлетнюю славную историю советской художественной гимнастики.

По иронии судьбы этот турнир как раз и посвящен памяти человека, вместе со своими коллегами придумавшего и создавшего сей поистине прекрасный вид спорта.



Увы, знаменитая на весь мир советская школа художественной гимнастики, созданная усилиями и творческим озарением многих поколений ведущих специалистов гимнастики, музыки, балета всех республик Советского Союза и подарившая этот чудо-вид спорта мировому сообществу, словно хрупкая ваза тончайшего, изысканного фарфора, разбилась на многие, пусть и драгоценные осколки. Впервые в том сезоне наши девочки на чемпионатах мира и Европы защищали честь уже не единой команды, а спортивные цвета разных государств, лихо соперничая друг с другом. Созданная нами тридцать лет назад с таким трудом Федерация художественной гимнастики СССР, подарившая мировому спорту более пятидесяти чемпионки мира и Европы, вынуждена была сложить полномочия и прекратила существование. Некоторые этому рады. Они не способны или не хотят понять, какое горе пришло в наш еще не так давно общий дом, «распалась связь времен...»

И лишь традиционный турнир на призы журнала «Балет» остался, словно одинокий маяк разума и света в море торжествующей глупости и корпоративной заинтересованности. Здесь никогда не было своих и чужих. В Харькове побеждали киевлянки А. Тимошенко и О. Скалдина, иркутянка О. Костина и москвичка Д. Халилулина, Е. Деветьярова из Кирова и Е. Павлина из Минска. Здесь чествовали суперзвезд гимнастики Д. Куркайте из Вильнюса и В. Зарипову из Ташкента. Здесь отмечали творческие юбилеи замечательных тренеров Н. Саладзе из Тбилиси, А. Сафроненко из Львова, Ю. Шишкаревой из Ленинграда. В Харькове вручали награды гимнасткам Австрии, Бельгии, Болгарии, Германии, Израиля, Южной Кореи, Финляндии, Франции, Чехословакии, Югославии, Японии. В прошлом году к ним добавились мастера теперь уже суверенных Азербайджана, Беларуси, Казахстана, Кыргызстана, России, Украины.

Да-да! Несмотря на развал советского

спорта, на фантастические цены на транспорт, гостиницы, где нас за соответствующую плату теперь норовят принять как иностранцев, на все организационные мытарства нашего безвременья, на турнир журнала «Балет» в Харьков съехались сильнейшие гимнастки из двадцати семи городов бывшего Союза, или нынешнего Содружества. Прибыли гости из Владивостока и Львова, Магадана и Одессы, Кирова и Бишкека, Баку и Алма-Аты. Прекрасными мастерами были представлены крупнейшие гимнастические центры — Москва, Санкт-Петербург, Киев, Минск, Астрахань, Нижний Новгород, Пенза, Саратов. Вырвались на турнир даже оттуда, где своей страшной походкой уже прошла война, — из Владикавказа.

В «разводе» мы пожили всего-то полгода, а как соскучились друг по другу! Как блестели глаза, сколько искренней радости было при встрече... Политиканам от спорта важно не промахнуться. А людям нужны дружба, единство, а не велеречивость себялюбивых делегов. Скорее бы это все осознали.

Итак, гимнастическая ассамблея состоялась! В конце ноября прошлого года мне довелось вести телевизионные репортажи с чемпионата мира в Брюсселе. Помню, особое внимание я обратил на пятнадцатилетнюю Екатерину Серебрянскую из Симферополя, смело взявшую на свои юные плечи бремя лидера сборной Украины. Первой она не стала, а вот пятую (пока) строку в мировой табели о рангах за собой закрепила.

Примой Екатерина оказалась в Харькове, куда прилетела сразу после чемпионата мира. Абсолютной победительнице вручен главный приз журнала «Балет» — шестигранная фарфоровая ваза тончайшей ручной работы, где по нежно-розовому полю порхают серебристые мотыльки. Она так и называется: «Серебряные бабочки». Катюше достался и приз «Надежда». Так нарек свой дар турниру один из учредителей Российской хореографической ассо-

Екатерина СЕРЕБРЯНСКАЯ (Симферополь) — абсолютная победительница турнира.

Фото Ю. Пивня

Фото С. Прокуркина

Ольга ГОНТАРЬ (Минск) — победительница турнира среди гимнасток среднего возраста.



циации Н. Гришко — руководитель известной отечественной фирмы по производству балетной обуви «Гришко ЛТД».

Второй в многоборье стала также участница Брюссельского чемпионата мира экс-чемпионка СССР киевлянка Виктория Яни — мастер спорта международного класса. Третье место заняла представительница одесской гимнастической школы, серебряный призер чемпионата мира в групповом упражнении, победительница первенства Европы в упражнении с булавами Елена Витриченко. Им также вручены призы журнала «Балет» и Ассоциации федераций художественной гимнастики СНГ.

Впервые в этом году на турнире вручался приз прославленного Санкт-Петербургского Мариинского театра за лучшую хореографическую подготовку гимнастики и выразительность исполнения. Главный балетмейстер театра народный артист СССР Олег Виноградов назвал его «Этуаль». Самой-самой единодушно была признана нежная, уточненная Евгения Павлина из Минска, покорившая всех и мастерством, и вдохновением. Жене четырнадцать лет, она двукратная победительница первенства СССР среди девушек, лауреат многих международных турниров, в том числе и предыдущего на призы журнала «Балет». Тогда она выиграла спор гимнасток среднего возраста, а теперь в поединке взрослых (это в гимнастике) оказалась четвертой, уступив призерам всего одну десятую балла. Как и всех воспитанниц тренера А. Барановой, Павлину отличает добротная хореографическая подготовка — основа ее мастерства. Это и отметили жюри.

Два года назад в Болгарии на престижном турнире юных дарований «Золотой обруч», собирающем всех будущих звезд мира, победила двенадцатилетняя минчанка Оля Гонтарь. Сидевшая рядом со мной президент Европейского техкома художественной гимнастики, глава Болгарской федерации Тодорка Шишкова, не

сумев скрыть восхищения, воскликнула: «Поздравляю, у вас растет новая чемпионка!» Столь высокая оценка руководительницы наших извечных и главных соперниц говорила о многом.

В прошлом году Оля уже стала победительницей первенства СНГ. В Харькове на спортивном вернисаже «Балета» воспитанница тренера И. Лепарской заворожила и зрителей и судей, выиграв с огромным преимуществом и многоборье среднего возраста, и все четыре финала в отдельных видах упражнений. Наградами Гонтарь стали: один из главных призов журнала «Балет», а также еще один приз «Надежда», учрежденный нашим спонсором — Российской межрегиональной страховой компанией «Арета» (президент В. Дашевский).

Второе место в этой возрастной группе участниц присуждено юной Елене Слюсарчик. Впервые за многие годы харьковчанка столь высоко поднялась в турнирной таблице. Похоже начала восстанавливаться старая добрая традиция, когда гимнастки Харькова были законодателями мод в художественной гимнастике. Третьим призером в многоборье на этот раз удалось стать Елене Ананьевой из Рязани. Девушкам вручены призы Ассоциации федераций художественной гимнастики СНГ и нашего спонсора — Астраханского смешанного товарищества «Тонус» (председатель В. Кобзев).

Последний из главных призов «Балета» достался одиннадцатилетней одесситке очаровательной Ирочке Кобец — воспитаннице тренера Н. Витриченко. Прошлым летом на турнир «Золотой обруч» мы долго плыли Черным морем в Варну, потом автомобилем ехали через всю Болгарию, и я успел получить познакомиться с Ирой. Застенчивая, мечтательная Ирина все время как будто к чему-то прислушивалась, чего-то доброго ждала и всегда была готова ответить ясной, открытой улыбкой. В Софии наша «воздушная» дебютантка произвела фурор, на ковре проявила и мастерство, и волю, и смывленность, получив призовые

места во всех видах соревнований. Теперь в Харькове в своем младшем возрасте Кобец уже была вне конкуренции. Второе и третье места завоевали соответственно Наташа Жаданова из Одессы и москвичка Анна Шишова.

Было еще много специальных призов, предоставленных оргкомитету нашими коллегами, добрыми помощниками. А спонсоры у этого турнира необычные. Они вкладывают средства, ничего не требуя взамен. Это, если хотите, акт поклонения «прекрасной даме» — юности, красоте, изысканности. Кроме уже упомянутых, это Харьковское акционерное общество «Эффект» (президент С. Глушко), вручившее всем участникам свои парфюмерные изделия; харьковская цветочная фирма «Ольвия» (директор Е. Говядя), украсившая своими чудо-букетами и сам турнир, и ритуал награждения лауреатов; запорожское малое предприятие «Эврика» (президент В. Леви), оказавшее помощь в изготовлении памятных значков; московское малое предприятие «АС ЭНИ спорт» (директор С. Алексеев), обеспечившее турнир памятными наклейками и сувенирными майками; московское АО «Интермакс» (вице-президент А. Котова), подарившее свои гимнастические полутапочки участникам; наконец, журнал «Мир женщины» (главный редактор В. Федотова), организовавший лотерею-подписку среди зрителей и избравший вместе с журналистами «Мисс турнира» — очаровательную москвичку шестнадцатилетнюю Екатерину Волкову, наградив ее чудесным павлово-пасаадским платком. Всех не перечислишь. Ведь еще была Харьковская областная федерация художественной гимнастики (председатель В. Любимова), областной клуб художественной гимнастики (председатель В. Алексеев), городские и областные спортивные организации.

Был у нашего турнира и свой ангел хранитель — замечательный коллектив Харьковского областного комитета по делам молодежи и спорта, возглавляемый Николаем Олейником. Спасибо ему за хлеб и за соль, за совет да любовь. Без помощи комитета турнир бы не состоялся.

Был у нас и свой радушный и уютный «дом» — Дворец культуры и техники Харьковского тракторного завода (директор А. Марущенко). Его работники и руководители проявили чудеса изобретательности, предупредительности, преобразив за два дня концертный зал во Дворец спорта, и сделали невозможное возможным.

Не остались мы и без своей культурной программы. Перед зрителями выступили знаменитые коллективы художественной самодеятельности тракторостроителей, высоким мастерством исполнения современных танцев блеснули участники народного ансамбля танца «Квитень». Перед гостями выступили также ансамбль спортивно-эстрадного танца «Бумеранг» Харьковского педагогического института и лауреат международного конкурса эстрадного песни «Ялта-92» Энеш Кдырова со своим инструментальным ансамблем.

И праздник юности — «Кубок Александры Семенович-Найпак» на призы журнала «Балет» состоялся. Красивый, звонкий, искристый, радостный. Такой, какие любила сама создательница художественной гимнастики.

Вот что мы можем, когда наши руки соединены вместе, когда мы едины. Турнир продолжает существовать.

Владимир НАЙПАК,
президент Ассоциаций
художественной гимнастики СНГ



Ирина КОБЕЦ (Одесса) — победительница турнира среди гимнасток младшего возраста.

Новый спектакль «Электра» на музыку Р. Штрауса (либретто Х. Клериды и Ю. Григоровича), показанный труппой «Юрий Григорович — балет» на сцене Большого театра, открыл в нынешнем сезоне парад балетных премьер. Постановку осуществили молодые хореографы С. Бобров и А. Меланьин под художественным руководством Ю. Григоровича. Художник Д. Чербаджи. В заглавной партии выступила Мария Мосина.

День рождения дважды праздновала в нынешнем сезоне «Копеллия» Лео Делиба: одна премьера состоялась на сцене Московского детского музыкального театра, другая — в театре «Русский балет», руководимом В. Гордеевым.

Спектакль в детском музыкальном осуществил А. Чичинадзе по оригинальному сценарию, написанному им совместно с А. Агамировым. Художник С. Бенедиктов. Дирижер Л. Гершкович. В ролях заняты А. Резник (Сванильда), С. Козлов (Коппелиус), А. Кремнев (Франц).

Труппа «Русский балет» обратилась к версии спектакля, созданной на сцене Большого театра в 1905 году выдающимся русским хореографом А. Горским, и показывает ее в редакции В. Гордеева. Художник И. Нежный. В роли Сванильды выступила М. Богданова, Франца — К. Дурнев, Коппелиуса — Е. Амосов.

Своеобразная премьера состоялась в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко — премьера новых декораций и костюмов в балете «Лебединое озеро». Этому спектаклю труппы, созданному В. Бурмейстером в содружестве с П. Гусевым, — сорок лет. И все

эти годы зрители смотрели его в «сценических одеждах» известного сценариста А. Лушина, многие годы занимавшего в театре пост главного художника. С конца 1992 года один из самых любимых москвичами, спектакль пойдет в новых декорациях и костюмах, которые подготовил молодой театральный художник В. Арефьев.

Прокофьевская «Золушка» увидела свет ramпы в государственном Кремлевском Дворце.

Ее под названием «Хрустальный башмачок» представляет зрителям Московский театр классического балета (либретто Н. Касаткиной и В. Василева по сказке Ш. Перро «Золушка»). Постановка и хореография Н. Касаткиной и В. Василева. Дирижер П. Сальников. Художник Л. Солодовников (декорации), Е. Дворкина (костюмы). В главных ролях заняты Л. Васильева (Золушка), И. Корнеев (принц), Г. Лапина (мачеха Золушки), Н. Жаркова (Злюка), С. Аветисова (Кривляка), С. Белорыбкин (отец Золушки).

Судьбы легендарных мастеров отечественного балетного театра ныне привлекают и деятелей драматической сцены. В Центре драматического искусства имени М. Н. Ермоловой состоялась премьера спектакля «N», посвященного Вацлаву Нижинскому. В его роли выступает Олег Меньшиков. Автор пьесы А. Бурьякин. Художник П. Колпевич.

И еще новость: на московской балетной афише появились имена двух новых хореографических коллективов — театра балета «Дягилев Центр» (художественный

А. Прокофьев) и балетной труппы «Русский балет XXI век».

Основу первого составили несколько ведущих танцовщиков Большого, Мариинского, Киевского театров, а также ансамбля «Русские сезоны». Они подготовили программу одноактных балетов М. Фокина, обретших славу во время дягилевских «Русских сезонов» в Париже, — «Петрушка», «Жар-птица», «Шехеразада». Среди участников спектакля — А. и И. Лиепа, Ю. Махалина, В. Яременко, М. Лавровский. Консультант — внучка великого хореографа Исабель Фокина. Большая репетиционная работа проведена А. Прокофьевым. Художники А. Нежный и Ю. Берляева.

«Выстраивая свою концепцию взаимоотношений Иоанна, Саломеи, Ирода, я характеризую их как воплощение трех начал, трех столпов, на которых держится мир, — дух, плоть, власть», — пишет в программке к своему спектаклю «Саломея» С. Воскресенская. Она постановщик этого первого произведения труппы-дебютанта «Русский балет XXI век». Музыка П. Габриэля. Художник Б. Мессерер. В ролях — Г. Яковлева, В. Кириллов, С. Петухов.



Л. ХИЛКОВА и О. КОЗЛОВ исполняют «Чардаш» в балете «Копеллия» (театр «Русский балет»).

Фото Л. Педенчук

Сцена из спектакля «Саломея».

Фото Д. Куликова



Мир знакомится
с хореографией
Голейзовского

ГАЛИНА УЛАНОВА — командор французского ордена



Немало лет прошло с того дня, как Галина Уланова в последний раз вышла на сцену, но сила ее большого таланта, высокая человечность тех чувств и мыслей, что она несла людям, ее выдающееся искусство живут не только в памяти людей, они находят свое продолжение в творчестве тех молодых артисток, с которыми она работает ныне как педагог-балетмейстер. Недавно великая русская балерина Галина Уланова награждена Орденом искусств и литературы Французской республики. За неоценимый вклад в искусство балета планеты она удостоена высшего чина этого ордена — командорского.

Галина Сергеевна
УЛАНОВА.

Искусство Касьяна Голейзовского обретает мировое признание.

В опере «Князь Игорь» А. Бородина, постановку которой в Генуе осуществили мастера Большого театра совместно с труппой театра Карло Феличе (постановщики спектакля — режиссер Б. Покровский, дирижер А. Лазарев, художник В. Левенталь), сцена «Половецкие пляски», возобновленная В. Васильевой и Г. Ситниковым, идет в хореографии К. Голейзовского. В танцах участвовали Ю. Малхасянц, И. Воротникова, В. Елагин, Д. Перегудов.

Концерты, программу которых составляли композиции выдающегося художника, с большим успехом прошли в Финляндии. В гастрольях, которые были организованы обществом «Финляндия — Россия» и фондом «Хореография Касьяна Голейзовского», приняли участие солисты московских театров.

только в наших сердцах, в нашей памяти. В Санкт-Петербурге в минувшем году по инициативе Наталии Михайловны Дудинской, творческого единомышленника и преданного соратника Сергея, и Академии русского балета имени А. Я. Вагановой создана общественная организация — Фонд Константина Сергеева. Он призван, по замыслу его учредителей, беречь и пропагандировать творческое наследие замечательного артиста, продолжать дело сохранения классического наследия русского балета, дело, которому Константин Михайлович посвятил жизнь. Эти цели преследуют те акции, которые Фонд предполагает проводить. Среди его планов — создание музея и культурного центра в квартире К. М. Сергеева, открытие специального научного объединения, в котором бы

концентрировались, систематизировались, изучались материалы, связанные с произведениями русской балетной классики, которые так или иначе связаны с жизнью и деятельностью Константина Михайловича, и организация лаборатории наследия русского балета, проведение спектаклей, концертов, выставок, фестивалей, научно-методических конференций и семинаров, осуществление издательской деятельности, выпуск видеofilmов.

Константин Михайлович Сергеев много сил отдавал воспитанию молодых артистов, поэтому Фонд намечает осуществлять широкую поддержку юным дарованиям. Среди акций такого рода — стипендии имени К. М. Сергеева для учащихся и студентов Академии русского балета имени А. Я. Вагановой за успехи в спе-

циальных дисциплинах, в сценической и педагогической практике (две стипендии для воспитанников первого — третьего курсов, одна — для студентов педагогического факультета).

Президент Фонда Константина Сергеева — **Наталия ДУДИНСКАЯ**. В числе его учредителей — выдающиеся деятели отечественной культуры **Галина УЛАНОВА**, **Дмитрий ЛИХАЧЕВ**, **Михаил АНИКУШИН**, **Юрий СОЛОМИН**, **Игорь БЕЛЬСКИЙ**, художественный руководитель Академии, а также ее ректор **Леонид НАДИРОВ**, представители различных международных организаций, деловых кругов.

Первый взнос в Фонд в раз-
мере одного миллиона руб-
лей сделало петербургское
акционерное общество «Ма-
тэн». **Юридический адрес
Фонда: Санкт-Петербург,
улица Зодчего Росси, 2.**

Фонд Константина Сергеева

Имя Константина Михайловича Сергеева неотделимо от отечественного балета. Даже сейчас, когда выдающийся мастер ушел из жизни, он продолжает жить — и не



БАЛЕТНЫЕ ПЕДАГОГИ — ЗА ОБЪЕДИНЕНИЕ

Совещание директоров и художественных руководителей хореографических училищ, посвященное обсуждению вопросов совершенствования хореографического образования, провело Министерство культуры Российской Федерации.

Его участники — представители школ Москвы, Санкт-Петербурга, Перми, Воронежа, Новосибирска, Саратова, Красноярска, а также Московской и Санкт-Петербургской консерваторий, Российской театральной академии — поднимали в своих выступлениях многие поставленные сегодняшней действительностью вопросы: и творческие, связанные непосредственно с педагогическим процессом, и чисто бытовые. Но разве можно их сегодня разделить? Ведь, например, вопросы питания или качественной медицинской помощи и лекарств — это прежде всего вопросы здоровья детей, а не учитывая физическое состояние

будущих артистов, невозможно сформировать полноценную творческую личность. Или служба в армии. Молодой артист, отрываясь от привычной профессиональной среды обитания, практически дисквалифицируется почти полностью.

Но, конечно, основное место в разговоре на совещании заняли темы повседневной деятельности российских балетных школ — речь шла и о принципах построения учебного процесса, и о специализации учащихся, и о внесении изменений в учебные программы и по основным профессиональным дисциплинам, и по общеобразовательным, и о необходимости издания методической литературы... Говорили ораторы и о делах конкурсных, предлагая перейти к фестивальной системе: не изнуряющая психологически борьба за звание лучшего, во время которой возможны и нервные срывы, но праздник, радостный, светлый, богатый впечатлениями,

каким, в частности, был в 1992 году фестиваль в Минске.

Очень большая проблема — проблема статуса балетной школы, которую на местах нередко приравнивают к кулинарному техникуму. Отсюда — сложности в отношениях с местными властями, их нежелание финансировать учебное заведение, которое не готовит кадры для местных нужд.

Палитра мнений и суждений, высказанных на совещании, выглядела весьма пестрой, и тем не менее была среди них одна проблема, которая у всех выступавших вызывала однозначное отношение, — необходимость объединения, поскольку разобщенность вредит делу подготовки кадров артистов балета. И поэтому здесь же на совещании был создан учебно-методический совет по хореографическому образованию. Его председателем стала директор Московского хореографического училища С. Головкина, ее заместителями — художественный руководитель Пермского хореографического училища Л. Сахарова и зав. кафедрой Санкт-Петербургской консерватории Н. Долгушин.

В работе совещания принял участие заместитель министра культуры Российской Федерации В. Демин.

Бывает, что события складываются так, как будто их логическая задача специально обдумывалась и замышлялась. На самом деле они подчиняются иным законам — случайности совпадения. Так произошло и с фестивалем в столице Башкортостана городе Уфе, посвященном памяти Рудольфа Нуреева.

Рассказывает директор театра оперы и балета Р. Гориев: «В прошлом году театр задумал постановку балета «Тщетная предосторожность». Печальная весть о смерти Р. Нуреева вызвала желание вспомнить о нашем великом земляке, и мы в марте месяца объявили фестиваль в его память. И вот выяснилось, что именно «Тщетная предосторожность» была тем спектаклем, в котором впервые выступал на сцене Уфы Рудольф Нуреев.

Осуществила новую постановку «Тщетной предосторожности» московская «команда» под художественным руководством Ю. Григоровича: молодой хореограф А. Меланьин, музыкальный руководитель-дирижер А. Лавренко, художник Д. Чербаджи.

Спектакль получился радостный, светлый, в чем и скрыт секрет долготы балета, более двух веков живущего на сценах мира. В спектакле многие, в том числе и ведущие роли, исполняют первые выпускники нашего хореографического училища».

Это училище расположено в районе, где прошло детство Р. Нуреева, и более того — новое здание хореографического училища соединено галерейно-переходом с общеобразовательной



школой, где ныне имеется и сцена учебного театра. Здание этой школы и есть та средняя школа, в которой учился в детстве Р. Нуреев. По училищу нас с гордостью сопровождал один из его создателей А. Бикчурин, чья встреча с Нуреевым произошла уже в стенах Ленинградского хореографического училища, где многие из первых башкирских танцовщиков получили профессиональное образование.

Но довольно совпадений. Лучше отметим радостный факт: на родине Р. Нуреева — фестиваль, посвященный его памяти. К сожалению, памяти. При жизни он этого не дождался. Так что радость, как говорится, пополам с печалью.

На фестиваль в Уфу приехала группа «Григорович-балет» с рядом спектаклей. И это тоже событие в жизни республики. Почетный гость фестиваля Ю. Григорович после спектакля рассказал артистам театра о своих встречах с Р. Нуреевым на сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге и за рубежом.

Но, думается, главное для развития

балета Башкортостана, а может быть, и большого региона России — это то, что в этом году состоится первый выпуск артистов балета в хореографическом училище Уфы (ранее состоялся выпуск по специальности артистов ансамбля народного танца). И выпуск интересный — в нем проглядываются потенциальные звезды башкирского балета.

Последние два года любители балета уже встречались на концертах и курсах с именами А. Тагировой, Р. Рыкина, А. Фатхелисламова, Д. Доможирова. Они пока выпускники школы, но уже лауреаты международных конкурсов. Наверное, будет справедливо назвать их педагогов — В. Галимову и Ш. Терегулова.

Ну и, конечно же, подарок фестиваля любителям балета — премьера «Тщетной предосторожности», в которой вместе с выпускниками ведущие партии исполняли признанные мастера башкирского балета Э. Куватова, Л. Шапкина. Этот вечно молодой искрящийся юмором балет стал важным событием в жизни молодого хореографа А. Меланьина, выпускника Московского хореографического института, как первая работа, где он проявил себя профессионально, сумев в живом театре осуществить постановку балета, где сохранение традиций не менее важно, чем поиски нового.

Доброе начало состоявшегося в Уфе праздника, овсянное именем Р. Нуреева, — надежда на вечную роль искусства творить и пробуждать добро во все времена.

На вашу книжную полку

«Мои воспоминания — отнюдь не автобиография, а лишь великая благодарность за то, что подарили мне моя незаурядная семья, артисты, потрясавшие мою душу, и Танец, без которого моя жизнь была бы слишком трудна», — эти слова автора книги «Девушка в синем» Нины Тихоновой вынесены на обложку. Она в праве так говорить. Ей, дочери известного литератора и издателя Александра Николаевича Тихонова, много лет сотрудничавшего с М. Горьким, посчастливилось на Родине встречаться со многими выдающимися деятелями русской культуры, а уехав за границу и став артисткой балета, она работала с легендарными мастерами зарубежной хореографии.

Мемуары Нины Тихоновой выпустило в свет московское издательство «АРТ» («Артист. Режиссер. Театр») в серии «Ballets Russes», которую составят воспоминания балетных артистов, в разное время и по разным причинам покинувших Россию.

В этой серии уже вышли

«Воспоминания» Матильды Кшесинской. Готовятся к изданию книги «Дягилев и с Дягилевым» Сержа Лифаря, «Дягилевский балет 1909—1929 гг.» Сергея Григорьева, «Дневники» Вацлава Нижинского.

Издательство «АРТ» порадовало любителей балета и выпуском в свет «Книги ликований» Акима Волинского, которая не издавалась у нас с 1925 года и давно стала библиографической редкостью, а также сборника статей «Айседора. Гастроли в России». Составитель — Т. Касаткина, она же готовила тексты к печати и комментарии. В минувшем году отмечалось 115 лет со дня рождения Айседоры Дункан, и любители танца получили от отечественных издательств

подарок — перевод всех глав книги великой артистки «Моя жизнь». Издательство политической литературы подготовило сборник «Айседора Дункан. Моя жизнь. Моя Россия. Мой Есенин» (составитель И. Краснов), куда вошли, помимо «Моей жизни» Айседоры Дункан, также воспоминания ее подруги Мэри Дести «Нерассказанная история». В книгу же, выпущенную в свет фирмой «Контракт-ТМТ» совместного советско-швейцарского предприятия «Мосрент», кроме «Моей жизни», вошла также статья Айседоры Дункан «Танец будущего» (составитель И. Романовский).

Весной минувшего года в Москве состоялась Первая Всероссийская конференция по балетоведению, посвя-

щенная проблемам вузовской подготовки молодых специалистов к работе в области хореографического искусства. В ее проведении участвовали представители балетоведческих отделений Московской и Петербургской консерваторий, Российской театральной академии, сектора театра НИИ искусствоведения, редакции журнала «Балет». Доклады и сообщения, прочитанные на конференции, стали основой сборника «Материалы Первой Всероссийской конференции по балетоведению», который в конце минувшего года был выпущен в свет Московской консерваторией имени П. И. Чайковского.

Тем, кто интересуется восточными ритуальными танцами и динамической медитацией, адресованы книги «Драма и ритуал в Древней Индии» Н. Лидовой (Москва, издательство «Наука»), «В поисках чудесного» П. Успенского (Санкт-Петербург, «Издательство Чернышева»), «Беседы с учениками» Г. Гурджиева (Киев, «Пресса Украины»).

Дом искусства в Кузьминках

Состоялась презентация Дома искусств в Кузьминках, на сцене которого теперь будет давать свои спектакли Государственный театр «Русский балет» (художественный руководитель Вячеслав Гордеев).

Это красивое, современное

здание, расположенное рядом со станцией метро. Прекрасно оформленное уютное фойе, удобный, поднимающийся амфитеатром зрительный зал, рассчитанный на тысячу мест. Имеется еще и зал на 500 мест, где предполагаются представления для детей.

Словом, как сказал присутствующий на презентации вице-губернатор Московской области А. С. Тяжлов: «Приятно и радостно открывать такой прекрасный культурный центр, и хочется верить, что он станет еще одним очагом культуры в Москве».

После официальной части для многочисленных гостей был дан концерт, в котором приняли участие солисты балетной труппы Вячеслава Гордеева — Марина Богданова и Яна Казанцева, Виталий Ахундов и Олег Козлов, Андрей Рябов и Евгений Амосов и многие другие. И, конечно же, сам художественный руководитель — Вячеслав

Гордеев, блестяще исполнивший вместе с Яной Казанцевой па де де из балета Ц. Пуни «Карнавал в Венеции».

Зрители стоя приветствовали замечательного артиста, которому пришлось трижды бисировать коду.

Хочется, чтобы прекрасный Дом искусств в Кузьминках стал тем магнитом, к которому тянулись бы зрители со всех концов нашей такой разросшейся столицы. А коллектив «Русский балет» хочется еще раз поздравить с тем, что у них наконец появились хорошие условия для работы, свой дом.

Вера ЗВОНАРЕВА

ИНФОРМ
— БАЛЕТ
СООБЩАЕТ:

Материалы рубрики
подготовили Г. ИНОЗЕМЦЕВА,
В. УРАЛЬСКАЯ, В. КРЕМЕНЬ



К 175-летию Мариуса ПЕТИПА
(1818—1993)

С благодарностью и благоговением вспоминаю я отношение ко мне двора, от души благодарю и публику, и прессу Петербурга и Москвы за всегдашний прием и симпатии, какими пользовались и творения мои, и сам я.

Да хранит Господь вторую отчизну мою, которую я полюбил всем сердцем, всей душой.

Мариус ПЕТИПА

Известный в десятилетия двадцатые годы критик и историк балета Денис Иванович Лешков (1883—1933) ведет свое профессиональное «происхождение» из среды петербургских балетоманов. Офицер артиллерии, окончивший Петербургский кадетский корпус и Константиновское училище, он еще в юности страстно увлекся балетом. Несколько лет Лешков совмещал военную службу с деятельностью театрального рецензента, его заметки и статьи о балете регулярно появлялись на страницах «Биржевых ведомостей» и «Ежегодника Императорских театров», «Жизни искусства» и «Бирюча», — журнала других периодических изданий Петербурга — Петрограда — Ленинграда.

Неутомимый репортер текущих балетных событий, Лешков был не менее усердным исследователем театральных реликвий, архивных документов, с 1918 по 1926 год работал заведующим архивом Дирекции Государственных театров, помогал А. А. Бахрушину формировать его знаменитую коллекцию, являясь научным сотрудником московского театрального музея. «...У меня в руках прямо колоссальный литературно-исторический материал по б. Импе-

ДЕНИС ЛЕШКОВ

Мариус Петипа

ФРАГМЕНТЫ ИЗ КНИГИ

...С назначением на пост Директора театров И. А. Всеволожского для балета началась золотая эпоха. Сам большой любитель и знаток пластического искусства, Всеволожский не жалел затрат на роскошные постановки, дальновидно и правильно судя, что хорошо обставленный балет всегда оправдывает себя. Всесторонне образованный человек, Всеволожский обладал и незаурядным талантом художника — дилетанта в лучшем смысле этого понятия, и его эскизы костюмов к ряду опер и балетов и по сие время ценятся специалистами как образцы тонкого вкуса и большого знания эпохи и характеров.

17-летняя деятельность этого Директора принесла большую пользу русскому театру, и если впоследствии его и обвиняли в несколько равнодушном отношении к драматической труппе Александринского театра, то нельзя забывать, что предшественники его совершенно запустили русскую оперу, а к балету относились лишь «терпимо» и Всеволожский только уравновесил эти роды сценического искусства, сделав в свою очередь весьма многое в улучшении быта всех вообще артистов и открыв широко двери частным антрепризам, совершенно задавленным до того монополией Императорских театров...

...Вторая половина 80-х годов благодаря, с одной стороны, курсу новой Дирекции, а с другой — и главным образом — благодаря неутомимой и продуктивной работе Петипа совершенно изменяет взгляд общества и широкой публики на балет: им начинают серьезно интересоваться представители науки и литературы, живописи и музыки. В качестве либреттистов балетов появляются С. Н. Худеков, драматурги Тарновский, М. Чайковский; на дирижерский пульт приглашается прекрасный музыкант и композитор Р. Е. Дриго; в помощь Петипа назначается вторым балетмейстером талантливый Лев Иванов; приглашаются в Петербург все крупнейшие звезды хореографического небосклона Европы и, наконец, в качестве композиторов балетной музыки вместо «авторов на жалованье» Пуни и Минкуса выступают Б. Шель, М. М. Иванов и даже П. И. Чайковский. Все это в значительной степени изменило общее значение балета как художественного целого и неизмеримо подняло уровень требований к нему со стороны публики и критики. Для Петипа как балетмейстера, обладавшего исключительным художественным вкусом и огромным опытом, выработанным в тяжелых условиях, когда почти сплошь приходилось

раторским театрам, не исключая и московских... Если бы не это кошмарное время..., то кажется... хватило бы на всю жизнь интереснейшей работы, хотя бы на одни монографии и разработку исторических материалов...» — писал Лешков Бахрушину в 1919 году о своей работе в архиве.

Но судьба многих капитальных трудов Д. И. Лешкова по истории балета сложилась драматически — «Петербургское театральное училище», «Журнал придворного балетмейстера И. И. Вальберга», подготовленный ученым к печати в 1922 году, «Систематический указатель балетов, представленных на русских сценах с 1661 по 1923 г.», «Материалы по энциклопедии русского балета» так и остались в рукописях. В ЦГАЛИ хранится заключение судебной экспертизы, доказывающей, что в основе первого тома книги М. В. Борисоглебского «Материалы по истории русского балета. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища» лежит исследование Д. И. Лешкова «Петербургское театральное училище» (Ф 794, оп. 2, е. х. 1). В настоящее время готовятся к публикации «Воспоминания» Д. И. Лешкова.

своей композицией покрывать грехи сюжета, музыки и допотопной обстановки, сотрудничество таких художников явилось лишь громадным облегчением, давшим ему возможность даже в весьма преклонном возрасте продолжать создание хореографических шедевров, превзошедших по изяществу, вкусу и разнообразию все его прежние постановки.

Одним из первых таких шедевров явилось при возобновлении «Эсмеральды» новое «Pas de six», поставленное на музыку Р. Дриго для В. Цукки. Номер этот, подобно «Оживленному саду» в «Корсаре», выделяется ярким пятном на фоне всего балета и является его кульминационным пунктом.

При постановке осенью 1887 года нового балета «Гарлемский тюльпан» для гастрольной балерины Эммы Бессонз, Петипа, разработав лишь общий план, поручил детальное сочинение танцев своему помощнику Л. И. Иванову, который под руководством М. И. блестяще справился со своей задачей.

В 1888 году для бенефиса Елены Корнальба Петипа поставил новый огромный балет «Весталка» на музыку М. М. Иванова по программе С. Н. Худекова. Это был первый в России опыт представить серьезное драматическое произведение, в сопровождении серьезной музыки — в форме балета.

Опыт нового направления хореографического искусства вызвал весьма обширную и ожесточенную полемику почти во всех петербургских газетах. Часть поклонников старой балетной формы обрушилась на М. М. Иванова, «позволившего себе допустить симфонические комбинации и написавшего музыку, годную более для трагедии, нежели для балета». Укоряли и Худекова, давшего растянутую и слишком драматичную программу, но единогласно сошлись в похвалах Петипа, «сумевшего учесть сложность действия и музыки и создать на их фоне полные поэзии танцы и глубоко продуманные пантомимные сцены, реально понятные, вместе с тем полные экспрессии». Успеху «Весталки» немало содействовали великолепные декорации Левота и Цукарелли и роскошная обстановка. Второе представление «Весталки» состоялось в бенефис самого М. И. Петипа и вызвало по его адресу крупные овации, выразившиеся в подношениях от публики бриллиантовой лиры, а от труппы — серебряного сервиза. Петипа был трижды увенчан лаврами и бесконечно вызываем...

...Осенью 1889 года Петипа усиленно занимался над созданием заказанного ему балета-феерии «Спящая красавица», где требование к хореографической части значительно повышалось, так как музыку сочинял П. И. Чайковский, эскизы всех костюмов рисовал И. А. Всеволожский, декорации изготовлялись лучшими художниками и вся обстановка предполагалась небывало роскошной.

Историю постановки этого замечательного балета приводит в своем обширном труде о брате М. И. Чайковский.¹

«Составленная мною программа балета «Ундина» не была одобрена ни балетмейстером М. Петипа, ни самим композитором, между тем Дирекция Императорских Театров настаивала на желании иметь балет с музыкой Петра Ильича. Тогда за неимением никакого подходящего либретто в данную минуту Директор театров И. А. Всеволожский решил сам выступить либреттистом и написал прелестный сценарий на сюжет «Спящей красавицы» Перро.² Петр Ильич сразу пришел в восторг и от самой темы, и от сценария, но прежде чем приступить к сочинению музыки, просил балетмейстера М. Петипа *точнейшим образом обозначить танцы, количество тактов, характер музыки, количество времени каждого номера*».

Принимая во внимание, что Петипа детально разработал сценарий, лишь схематически составленный Всеволожским, и действительно разметил Чайковскому всю музыку буквально по тактам, он явился

главным творцом балета и вдохновителем своих сотрудников.

Первое представление «Спящей красавицы» состоялось 3 января 1890 года и против ожидания всех ее авторов вызвало рукоплескание «без всякой восторженности»: «очень мило» — не более.

«Петр Ильич чувствовал себя очень огорченным. Огорченным потому, что, знакомясь на репетициях с чудесами изящества, роскоши, оригинальности костюмов и декораций, с неистощимой грацией и разнообразием фантазии М. Петипа, Петр Ильич имел возможность постепенно, картина за картиной, оценить всю свежесть замысла, массу таланта и утонченнейшего вкуса, вложенного в мельчайшие подробности этого балета, и ожидал, что в сочетании с его музыкой, которую любил сам больше всего после «Евгения Онегина», все вместе вызовет бурю восторга.

Этого не случилось потому, что сразу ошеломленная и новизной программы, и обилием ослепительных подробностей публика не могла оценить балет так, как оценила его потом, как ценили его те, кто следил шаг за шагом за его постановкой. Красоты подробностей промелькнули быстро сменяющейся чередой незамеченными, и тем не менее успех был колоссальный, но выказавшийся не в бурных проявлениях восторга во время представлений, а в бесконечном ряде полных сборов».³

Успех этого рода, предсказанный М. М. Ивановым в его фельетоне⁴, превзошел все ожидания почтенного критика. «Спящая красавица» по 1921 году включительно выдержала 204 представления!

Прочие критики⁵, порицая фееричность сюжета и музыку Чайковского (sic), хвалили Петипа за великолепные танцы, которые не дали «феерии доминировать над балетом» и спасли постановку от равнодушия публики.

«Спящая красавица» являлась тем капитальным произведением, которое вот уже свыше 30 лет подряд даже в самое глухое время сезона привлекает неизменно полный театр публики, любящейся этим балетом как «вечной новинкой». Даже крайне неудачное возобновление «Спящей красавицы» после смерти Петипа, в 1914 году, отнявшее у балета три четверти его внешней, обстановочной художественной красоты, не могло ослабить его успеха. Постановка 1914 года убила лишь авторов костюмов и декораций, но сохранила, по счастью, во всей неприкосновенности творчество Петипа и Чайковского.⁶

В московском Театральном музее имени А. А. Бахрушина хранятся письма, бумаги, заметки, черновики программ и рисунки М. И. Петипа, поступившие в музей после смерти балетмейстера. Конечно, это лишь небольшая часть архива его, ибо судя по полноте и аккуратности имеющегося, можно предположить, какое количество бумаг могло бы накопиться за 60-летнюю службу Петипа. Возможно, что остальное пропало, неизвестно где находится; возможно также, что Петипа сам при жизни уничтожил значительную часть, но во всяком случае то, что хранится в московском Музее Бахрушина, представляет большой интерес, особенно та часть записок, которая касается разработки фигур и массовых движений кордебалета. Еще в 1918 году артист Гос. Акад. Балета Б. Г. Романов, в сжатой, но интересной заметке ознакомил интересующуюся жизнью театра публику с упомянутыми документами.⁷ Ныне, ознакомившись с ними более детально и сопоставив их с другими источниками могу с сообщению Романова дать лишь небольшие поправки: основной сценарий «Спящей красавицы», как и указано выше, принадлежал И. А. Всеволожскому; в музейных документах — лишь копия этого сценария, переписанная рукой Петипа, которому принадлежит и разработка его до размеров подробного либретто. Эта вторая рукопись, а не третья, как указывает Романов, послужила Чайковскому канвой для сочинения музыки.⁸

...24 ноября 1891 года Петипа возобновил с громадным успехом своего «Царя Кандавлa», причем заслуга его в данном случае заключалась в изменении сцен и танцев сообразно прогрессу хореографии за почти 25 лет, отделяющих возобновление балета от его первоначальной постановки. Балет был весь смонтирован заново и с большой роскошью. Главную роль исполнила К. Брицанд.

Весной 1892 года М. И. Петипа пережил тяжелое семейное горе. Одна из его дочерей, Евгения, исключительно способная к танцам девочка, ушибла ногу, вследствие чего образовалась гангрена. Усилия врачей ни к чему не привели, и даже ампутация ноги не спасла ее жизнь. Она скончалась 26 апреля 1892 года 14 лет от роду.

Еще в 1891 году М. Петипа составил по поручению Дирекции либретто и разработал всю хореографическую схему балета «Щелкунчик». Насколько П. И. Чайковский считался с авторитетом балетмейстера, видно из того, что Петипа, стеснявшийся сравнительно, в указаниях композитору при создании «Спящей красавицы», теперь по желанию самого Чайковского разверстал ему вперед всю партитуру «Щелкунчика» с ясными и точными определениями числа тактов, темпа и характера каждого номера.⁹

Успех «Щелкунчика», хотя и значительный, но не достигший ожидаемого, М. Чайковский почти всецело приписывал болезни Петипа и поручению постановки Л. И. Иванову: «На этот раз, кроме сюжета, слишком отступившего от балетных традиций и в течение всего первого акта давшего главную роль не балеринам, а детям, виноват был во многом и балетмейстер. Дело в том, что во время постановки «Щелкунчика» М. Петипа был тяжело болен и его место занял Л. И. Иванов, прекрасный знаток дела, но лишенный нужной для такой необычайной

программы изобретательности и фантазии. Там, где все дело было только в танцах, т. е. во второй и третьей картинах, — он исполнил свою задачу превосходно, но все детские сцены ему не удалось совершенно, меньше всего — война мышей и игрушек...»¹⁰

Трагическая смерть дочери и последовавшая за нею болельные сильно повлияли на маститого балетмейстера и в период 1892—95 г. г. он сочинил лишь несколько одноактных вещей, набрасывая сценарий и общие схемы, поручая детальную разработку танцев и их постановку своему помощнику Л. И. Иванову и впоследствии Э. Чекетти. Большой работой за это время было лишь полное возобновление старого балета Филиппа Тальони «Сильфида», в котором Петипа сочинил и поставил все новые танцы, сохранив, однако, как и в «Жизели», весь аромат постановок 30-х и 40-х годов и всю планировку первоисточника.

Крупной заслугой Петипа явилось извлечение на свет забытого «Лебединого озера». Балет этот, одно из ранних произведений П. И. Чайковского, поставлен был в Москве 20 февраля 1877 года бесталанным балетмейстером Юлиусом Рейзингером¹¹ и после нескольких представлений, будучи снят с репертуара, пролежал 17 лет в архиве Московской конторы. Еще при жизни Чайковского Петипа не раз говорил с ним о «Лебедином озере», но композитор, приписывая неуспех балета лишь себе, считал сам инструментровку неудовлетворительной и обещал Петипа переработать партитуру для постановки в Петербурге. Однако смерть помешала Чайковскому исполнить это обещание, а Петипа затребовал из Москвы весь нотный материал и, конечно, сразу понял, что в фиаско балета виноват отнюдь не композитор. Музыка «Лебединого озера» настолько вдохновила Петипа, что он сразу же набросал общую схему балета и отправился к И. А. Всеволожскому. Решено было воспользоваться предстоящим спектаклем в память П. И. Чайковского и за недостатком времени поставить пока лучшую, 2-ю к. балета. Спектакль этот состоялся 17 февраля 1894 г., причем и в сочинении танцев, и в постановке вместе с Петипа работал Л. И. Иванов. Полностью «Лебединое озеро» было поставлено лишь в следующем, 1895 г. 15 января для бенефиса Пьерины Леняни.¹² Успех балета был громадный и продолжается эти года в год до наших дней. Описанная история «Лебединого озера» весьма поучительна, показывая, что может сделать плохой балетмейстер даже с гениальной музыкой и полным поэзии сценарием. Впрочем, в истории русского балета это случай далеко не единичный, и особенно после ухода Петипа подобных примеров было несколько.

...Петипа работал над эскизами балета «Раймонда». Композитором музыки на этот раз (впервые в балетной форме) выступил А. К. Глазунов.

«Раймонда» представляла была в бенефис П. Леняни 7 января 1898 года и подобно «Спящей красавице» укрепила в истории русского театра славу Петипа как первоклассного мастера-хореографа. Балетная публика, примирившаяся с серьезной музыкой, сразу оценила высокие достоинства этого неувядаемого балета, украшающего неизменно репертуар каждого сезона.

Это была последняя работа Петипа при дирекции И. А. Всеволожского, всегда высоко ценившего художника — балетмейстера и верно понимавшего громадное значение его трудов для искусства.

В 1899 году, в виде поощрения особых заслуг М. И. Петипа, последовало высочайшее разрешение на принятие всеми его детьми русского подданства.¹³

...Школа Петипа в балетном искусстве, за все время его существования в России, оказалась самой положительной и прочной. Ее заветов не могут поколебать никакое изменение вкусов публики, никакие требования духа времени и никакие уклонения в сторону «стилизации», ибо это школа естественной грации, красоты и непреходящей сценической логики.

¹ Модест Чайковский. «Жизнь Петра Ильича Чайковского». Москва, 1896 г., т. III.

² Шарль Перро (Perault) французский поэт и академик (1628—1703), автор поэтических сказок в «Contes de ma mère L'Oye» (1697).

³ М. Чайковский. «Жизнь Петра Ильича Чайковского», т. III, с. 340.

⁴ «Новое Время», 1890 г. № 4993.

⁵ «Петербургская газета» 1890 г., №№ 4 и 5. «Петербург. Листок», 1890 г., № 4.

⁶ В течение последних 16 лет существования Императорских Театров, взгляд на неприкосновенность «художественного чужого» и права авторов в балетах — весьма своеобразно изменился. Хореографические произведения и их музыка перекрашивалась, что делало их жалкими и неузнаваемыми: достаточно посмотреть московские постановки «Дочери Фараона», «Раймонда» и петербургские — «Дон Кихота», «Конька-Горбунка», «Талисмана» и др.

⁷ Б. Романов. «Заметки танцовщицы». Бирюч. Петр. Гос. Театров. 1918 г., № 7.

⁸ Третью рукопись Петипа датирована 5 июля 1889 г., тогда как П. И. Чайковский приступил к сочинению музыки «Спящей красавицы» в начале декабря 1888 года и закончил в эскизах 4 первые картины 18 января, а весь балет 26 мая 1889 г. Третью же, детально разработанную программу, имела значение чисто режиссерских указаний самого сценического исполнения, где такие ремарки, как появление данного лица с левой или правой стороны, нужны не композитору музыки, а руководителю в репетиционной зале и режиссерам на сцене. Вторая рукопись достаточно богата подробностями для сочинения музыки, общий характер которой и пожелания балетмейстера были высказаны композитору устно и в нескольких письмах.

⁹ М. Чайковский. «Жизнь П. И. Чайковского», том III, с. 561.

¹⁰ Ibid, с. 579.

¹¹ Этот Рейзингер между прочим настоятельно требовал от Чайковского «Русскую пляску», несмотря на то, что действие происходит в средневековой Германии. Композитор не желал создавать прецедента для отсочки постановки балета, обещанного для бенефиса П. М. Карлакова, скрепя сердце согласился на этот абсурд и написал прекрасное русское solo, которое теперь включено в финал балета «Конек-Горбунку».

¹² При постановке «Лебединого озера» значительную часть номеров и весь последний акт вновь переоркестровал П. Е. Дриго по личной просьбе Петипа.

¹³ Сам М. И. Петипа принял подданство России 8 апреля 1894 г.

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ,
ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

Handwritten musical score for the ballet "The Knight of the Shagreened Shield" (Тарих Ҷашнгу. с сабляи) by Aram Khachaturian (Хачатурян). The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in Bb.), Bassoon (F.), Cor Anglais (Cor. ang.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Snare Drum (Bater.), Cymbals (Tamb. pil.), Piano (Pia.), Grand Piano (gr. pian.), and Arpa. The score is marked with dynamics like *ff*, *lolo*, and *marcato*, and includes the tempo marking *Allegro*. A portrait of Aram Khachaturian is overlaid on the score.

АРАМ ХАЧАТУРЯН:
«БАЛЕТ Я СЧИТАЮ
ВЕЛИКИМ ИСКУССТВОМ»

В этом году выдающемуся композитору современности Араму Ильичу Хачатуряну исполнилось бы девяносто лет. Наследие, оставленное им потомкам, велико и многообразно — симфонии, инструментальные концерты, камерные ансамбли, вокальные сочинения разных жанров, музыка к спектаклям и кинофильмам, произведения для духовного оркестра... Среди всего этого музыкального изобилия, созданного «Рубенсом нашей музыки» (так назвал А. Хачатуряна Б. Асафьев) — всего два балета. Всего два, но, наверное, не так уж много найдется среди сочинений для балетного театра, написанных в XX веке, столь репертуарных полотен, которые в течение стольких десятилетий жили бы такой полнокровной сценической жизнью, какой живут и поныне «Гаянэ» и «Спартак» А. Хачатуряна.

«Я настолько люблю театр, что наверняка стал бы драматическим режиссером или актером, если бы не стал композитором», — признался как-то Арам Ильич. Наверное, именно эта любовь сказала в его поразительно тонком и точном чувстве сцены, в глубоком и вдумчивом постижении ее законов и возможностей. Именно из этой любви к театру выросли бесценные качества его балетной музыки: зримая выразительность, конкретная образность, интонационная характерность. Знаменитые хачатуряновские лейтритмы, лейтмотивы, лейттемы по существу определяют не только характер пластики в целом, но и динамику танца.

Свое творческое кредо Хачатурян очень четко определил в одном из писем к исследователю его творчества Г. Тигранову: «...Должен сказать, что балет, хореографию в самом большом и богатом ее виде я считаю великим искусством. Хореографией можно выразить все сложности, многообразие и богатство человеческих переживаний. ... Балет очень выразительное искусство... Очень благотворно влияет на людей, вызывая в них любовь к прекрасному. Музыка в балете должна быть не только высокого мастерства, но должна уметь скульптурно осязаемо и зримо рассказывать о собы-

тиях, которые совершаются на сцене...»

Но как ни странно, судьбы созданных композитором балетных партитур складывались при всей их видимой удачливости достаточно трудно. Можно спорить о качествах постановок «Спартак» и «Гаянэ», но факт остается фактом: максимальной приближенности к высотам эстетической значимости хачатуряновской балетной музыки достигали лишь те немногие балетмейстеры, которые сумели, досконально изучив созданную композитором партитуру, проникнуть в ее сокровенную сущность и занять позицию полной творческой солидар-

оказалась много сложнее. «Гаянэ» не везло долго и упорно, хотя это был единственный балет на современную тему, который не покидал сцену в течение десятилетий. Однако все новые и новые варианты либретто и хореографических партитур не приносили удовлетворения композитору, музыка которого неизменно продолжала возмущаться над каждой очередной попыткой ее сценического воплощения. Постановщиков в сюжете балета в основном привлекала экзотика, если не сказать, просто этнография. На сценах многих городов мира, на фоне картин задников с изображением Араарата

Арам Ильич добавлял все новую и новую музыку — великолепную, глубокую, эмоциональную. Партитура разрослась до четырех часов звучания. Она по-прежнему захватывала и очаровывала, а балетмейстеры по-прежнему как попало «по-живому» резали и ее, и одновременно сердце ее создателя. Хачатурян жестоко страдал. «Постановщики «Гаянэ», — писал он, — неустанно кромали мою музыку, совершая над ней недопустимые и аллоичные операции... Я с горечью говорю об этом потому, что стремился писать свои балеты... как драматически цельные произведения, ...проводить систему лейтмотивов, создавать музыкальные характеристики образов, логически развивать музыкальные мысли. И вот этот замысел грубо нарушался, балет превращался в какой-то винегрет...»

Особенно огорчало его и то, что даже поставленный в Ереване спектакль (балетмейстер В. Галстян, дирижер А. Восканян, художник М. Аветисян) не принес композитору удовлетворения. И Арам Ильич с горечью отмечал в одном из своих писем: «Мне обидно, что даже музыкальные швы Яша (А. Восканян — К. Ч.) не сумел подштопать... Он мог хотя бы музыку немного причесать, но он этого не сделал. Это меня особенно огорчает. Одна надежда на то, что музыка «Гаянэ» известна во всем мире и ее сегодня невозможно скомпрометировать...»

Однако к тридцатилетнему юбилею балета судьба подарила и композитору (к сожалению, уже в конце его жизни), и любителям его бессмертной музыки подлинный праздник.

Родившийся в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова в лихую военную годину, балет «Гаянэ» возродился в 1972 году в наиболее удовлетворявшем композитора варианте также на ленинградской сцене теперь уже Малого оперного театра. Работа над балетом шла всю осень семьдесят второго года, премьера состоялась в декабре. В этот период мне приходилось часто встречаться с Арамом Ильичем. Хорошо помню его настроенность и тревогу



А. ХАЧАТУРЯН (в центре), хореограф **Б. ЭЙФМАН** и дирижер **А. ВИЛЮМАНИС** во время репетиции.

ности с его замыслами. А такое случалось нечасто. И, наверное, не случайно знакомство с балетмейстером всегда повергало Арама Ильича в настроение, соответствующее его известному сакраментальному высказыванию о том, что на первую встречу с будущим соавтором спектакля следует отправляться в бронжилете и с револьвером в кармане...

Не будем сейчас говорить о «Спартаке», повстречавшем на своем сценическом пути Ю. Григоровича и ставшем балетом века. Вспомним о судьбе «Гаянэ», этого, казалось бы, счастливорожденного волшебного прекрасного детища Хачатуряна — она

замелькали ярко-праздничные зажигательные мужские танцы, запестрели изысканные национально-театральные костюмы, изящные дуэты перемежались томными сакраментальными хороводами. И только. Дело доходило до откровенных дивертисментов, не говоря уже о том беспрецедентном казусе, когда в одном из французских театров без ведома автора музыка «Гаянэ» была использована для вольного сюжета по мотивам «Кавказского пленника» А. С. Пушкина!

Положительным во всей этой театральной круговерти было лишь то, что почти для каждого нового спектакля

за судьбу этого нового спектакля: ведь его постановщик, ныне широко известный мастер Борис Эйфман в ту пору был лишь двадцатичетырехлетним дипломником балетмейстерской кафедры Ленинградской консерватории.

Вот что рассказывает сам Эйфман о первых встречах с автором «Гаянэ»: «К подготовленной мной редакции либретто Арам Ильич отнесся весьма сдержанно и даже с некоторой опаской. Мое желание не просто реанимировать первоначальный вариант балета, концепция которого родилась исключительно из изобразительного ряда музыки, но и попытаться дать спектаклю драматическую окраску, акцентировать конфликтную сторону сюжета — все это вызывало в нем определенное недоверие.

Но постепенно лед стал таять: поначалу многому сопротивлявшийся Арам Ильич все чаще принимал мои предложения музыкальной редакции, да и саму хореографию. По-видимому, его убеждал новый взгляд на музыку. В конце концов Арам Ильич полностью согласился с главной идеей моего либретто: мне хотелось показать, что всякое социальное преобразование сопровождается ломкой человеческих судеб, обостряет конфликт взаимоотношений...»

Действительно, с каждой новой поездкой в Ленинград Арам Ильич явно веселел, постепенно увлекался энтузиазмом молодого художника, открывавшего в партитуре «Гаянэ» нечто, ранее балетмейстерами не замеченное. Взаимопонимание и контакт в творческих встречах налаживались, однако на корректурных репетициях время от времени все-таки закипали несогласия: непреклонность молодого балетмейстера, его упрямая убежденность в отстаивании наиболее ценного в своем художественном замысле иногда просто обескураживали вечно настроенного композитора. Но талант и искреннюю увлеченность он определял в коллегам быстро и безошибочно. Увидел он, в конце концов, и в Эйфмане своего единомышленника. Большая часть того, что тот предлагал в своей оригинальной хореографии, постепенно

вырисовывалась как органичное целое, вписывалась в существо музыки. Впервые претензии автора «Гаянэ» к спектаклю были минимальными, а отнюдь не «глобальными» принципиальными. «Работу Бориса Эйфмана отличает свежее хореографическое мышление, богатство и разнообразие танцевальной лексики. Постоянно стремясь ко новаторскому прочтению музыки, он опирается на критически осмысленные традиции балетного искусства, обогащает их самобытной и смелой фантазией...» — эти слова Арам Ильич скажет через три года после премьеры «Гаянэ» уже на сцене Большого театра в Лодзи в 1975 году, спектакля, еще раз пересмотренного обоими авторами.

И для Эйфмана, и для Хачатуряна ленинградский вариант явился лишь полумерой, задачей, решенной не до конца. В польском спектакле Эйфману удалось совершенно отрешиться от традиционного отношения к хачатуряновской музыке. А означало это многое. Однажды Д. Кабалевский, говоря о творчестве «солнечного» композитора, воскликнул: «Разве солнцем исчерпывается музыка Хачатуряна?» Да, действительно ослепительная солнечность — лишь одно из органичных качеств его музыки, лишь одна сторона, которой оборачивались к людям его сочинения. Борис Эйфман — первый (а пока и единственный!) балетмейстер и либреттист «Гаянэ», который сердцем почувствовал в партитуре балета присутствие некоей трагедийной окрашенности. В новом спектакле рядом с празднично сочным «звучанием» нашли место и многие моменты проявления сдержанности, внутренней трагедийности. Именно таков, например, тихий, скорбный финал спектакля — пример нового решения образности музыки Хачатуряна. Для Лодзинской постановки партитуру «кроил» уже самолично Арам Ильич. И относился к этому очень серьезно. В одном из писем он писал мне из санатория «Барвиха», где тогда летал: «...У меня здесь катушка с музыкой «Гаянэ» по Эйфману. Мы с ним условились переделать музыку для постановки в Польше. Ни разу не прослушивал, не

готов к встрече с Эйфманом. Когда все это я сделаю?..»

Однако новый вариант все-таки был сделан! окончательно снята дивертисментность, танцевальные номера влились в общую драматургическую концепцию. Впервые знаменитый «Танец с саблями» стал важным узлом этой концепции, «обернувшись» поединком двух главных героев. Удалось здесь отрешиться и от практики «подчинения» этнографическому канону. Сама музыка идеально ляла стиль, рождала национальный колорит...

Еще через год (в декабре 1976-го) этот захватывающий глубиной содержания, преисполненный благородной красоты спектакль был усовершенствован авторами для постановки в Риге, где долго жил интенсивной жизнью.

Работа эта заинтересовала присутствовавших на премьере кинематографистов из Соединенных Штатов Америки, и в 1977 году ими был снят в Риге полнометражный фильм-спектакль, с успехом прошедший в Нью-Йорке и других американских городах.

И теперь, через много лет, все участники рижского спектакля вспоминают месяц работы над «Гаянэ» и саму премьеру как редкий в театре творческий праздник, своеобразный профессиональный взлет. Для Хачатуряна же это его, увы, последнее², как он говорил, «активное вторжение» в постановку своего балета стало не только радостным, но и творчески легким. Первое же знакомство с рижским театром, с тем состоянием, в котором к приезду Арама Ильича находилась спектакль, сразу его успокоило. Строгая дисциплина, трудовая творческая обстановка, все в работе музыкантов и артистов балета вызывало чувство удовлетворения, которое у сверхтребовательного автора возникало очень редко. Но даже при таком благополучии все три недели до премьеры ежедневно в 10 часов утра (а бывало, и по две репетиции в день!) Арам Ильич входил в зал и начинал работу с дирижером и оркестром, с видимым удовольствием и увлечением совершенствовал звучание, занимаясь уже музыкальными тонкостями. Благополучно обстояло на этот раз и с

ударными инструментами («камень преткновения во всех работах над «Гаянэ»!): музыкант-армянин оказался темпераментным и способным специалистом, с полувзгляда понимавшим все пожелания автора и виртуозно их выполнявшим.

Как обычно, Арам Ильич собственным примером побуждал всех трудиться до упаду, но искренняя увлеченность работой была столь высокой, что никаких признаков усталости ни в ком заметить было невозможно. Сказывалась она лишь в том, что сам он часто досыпал положенное прямо в машине на долгом обратном пути до гостиницы на взморье.

В гостиницу часто приезжал Б. Эйфман, дирижер А. Вилломанис с женой и маленьким сынишкой, кто-нибудь из рижских музыкантов. В окружении коллег и единомышленников уже тяжело больной тогда Арам Ильич оживлялся, с явным удовольствием организовывал веселые многоярусные обеды. Совершались и массовые прогулки вдоль моря по знаменитому юрмальскому пляжу... Если не считать зловещих вспышек болезни, думаю, что три недели, проведенные в Риге в декабре 1976 года, стали некоторой разрядкой в тот тяжелый период его жизни.

Всем было ясно, что премьера «Гаянэ» обещает быть успешной: в спектакле удавалось осуществить все то, что достигается лишь кропотливой и самоотверженной работой. Очень сильная балетная труппа Латвийского театра (и солисты, и кордебалет) неправдоподобно быстро и чрезвычайно успешно справилась с нелегкими задачами воплощения самобытной эйфмановской хореографии. Нельзя не отметить особо высокую художественность сценографического оформления спектакля, изобретательность, безупречность вкуса и стилистики в исполнении костюмов (художник Бирута Гоге). Совершенной оказалась и музыкальная сторона — результат вдумчивой, продолжительной работы музыкального руководителя спектакля и дирижера Александра Вилломаниса с автором балета, полное совпадение их творческих устремлений...

На другой день после

премьеры, подчиняясь требованию врачей, Арам Ильич улетел в Москву, оставив меня с предписанием вникнуть во все подробности второго спектакля и тут же отрапортовать ему обо всем по телефону.

Скрупулезно выспрашивал он обо всем до мелочей, беспокоился, не «расхолодился» ли спектакль и зрители, допытывался, не преувеличиваю ли я успех. И только после того, как балетмейстер и дирижер подтвердили объективность моей оценки, успокоился и

выразил полное удовлетворение. Замечу здесь, что реакцию зрителей Арам Ильич всегда ставил «во главу угла» и, когда ему казалось, что аплодисментов мало (а нередко случалось это даже тогда, когда зал «гремел»), он впадал в состояние беспокойства и в глазах появлялась тревога...

Рассказываю обо всем этом так подробно, ибо знаю, что находились люди, которые расценивали непременное участие Арама Ильича в постановках его балетов

лишь как некое чудачество и, по-видимому, действительно не понимали при этом, как бесценно значение творческого участия композитора в процессе создания музыкального спектакля. Однако на примере такого авторского «вмешательства» Арама Ильича в судьбу рижского балета нетрудно убедиться, что именно это помогло балету обрести полноценную и долгую сценическую жизнь.

Ксения ЧЕБОТАРЕВСКАЯ

¹ В публикации газеты «Советская культура» от 11 июля 1989 года ошибочно утверждается, что последней работой А. Хачатуряна над музыкой для балетного спектакля стала его работа для театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в Москве (спектакль «Сюита — «Гаянэ», 1972).

² Из некоторых публикаций следует, что его последнее участие в работе над спектаклем «Гаянэ» — постановка Н. Касаткиной и В. Василева (Московский ансамбль «Классический балет», 1977). Это не верно: из-за разногласий с постановщиками, возникших с самого начала, Арам Ильич не только не работал над спектаклем, но и не бывал на репетициях и вообще этого балета не видел ни разу.

Солисты
Большого театра
Н. БЕССМЕРТНОВА
и **М. ЛАВРОВСКИЙ**
в балете «Спартак».



Фото
Л. Педенчук

ИЗ СТРАНЫ, ГДЕ ЖИВУТ СИЛЬФИДЫ

Шотландия, увековеченная английскими романтиками, представителями «озерной школы», будоражила воображение не только литераторов. Именно эта маленькая страна — место действия первого в истории хореографии романтического балета «Сильфида». Вот уже сто шестьдесят лет в нем оживают ее танцы, ее неповторимые костюмы, весь национальный колорит. Конечно, сильфидовская Шотландия — это страна, увиденная глазами парижанина, — милая, трогательно наивная и сугубо французская. А собственно шотландский балет возник много позже — лишь во второй половине XX века. Первую национальную труппу возглавил Питер Даррелл, ведущий танцовщик «Седлерс Уэллс». Обосновалась она в Глазго. Интернациональная по составу (лишь в 1983 году в Шотландии была создана профессиональная балетная школа), эта труппа, в составе которой около пятидесяти человек, исполняет и одноактные, и многоактные спектакли. В ее репертуаре произведения классического наследия — «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица» — чередуются с оригинальными постановками руководителей балетного коллектива, приглашенных постановщиков. На афише значатся произведения современных балетмейстеров, таких, как Дж. Баланчин, И. Килиан, Р. Норт.

В 1991 году Шотландский национальный балет возглавила в прошлом киевская танцовщица Галина Самсова. А в 1992 году благодаря содействию многих заинтересованных лиц он впервые приехал в Россию на гастроли. Среди их участников была также известная солистка Мариинского театра Галина Мезенцева, которая вот уже два сезона работает в Глазго по контракту.

Выступления гостей оставили двойственное впечатление. Они предложили две программы одноактных балетов, среди которых оказались произведения, которые уже показывали нам другие зарубежные труппы — «Симфония ре мажор» И. Гайдна в постановке И. Килиана, его же «Возвращение в чужую страну» (на музыку Б. Бриттена), «Троянские игры», сочиненные Р. Нортом на бразильскую народную музыку, замечательный балет Дж. Баланчина «Не все ли равно» (на музыку Дж. Гершвина).

Из неизвестных нам постановок назовем «Веспри» (на музыку Дж. Верди), типичное по своей сути классическое «гала» (хореограф А. Прокофьев)... На заднике — театральные залы, освещенные



Артисты труппы Шотландского национального балета в спектакле «Симфония ре мажор» И. Гайдна.

сияющим светом хрустальных люстр. В белые традиционные пачки одеты балерины, в белые колеты — кавалеры. Они предлагают нам своеобразный праздничный классического танца, каждый участник которого демонстрирует свое мастерство, владение секретами профессии.

Полная ему противоположность «Brig», сочиненный Амандой Миллер (на музыку И. С. Баха). Эта хореографическая композиция, как множество других современных постановок, погружена во мрак, еле-еле пробиваемый слабым лучом света. Подчеркнуто антиэстетична пластика исполнителей, к тому же она нарочито антимузыкальна. Чувствуется, что танцовщики шотландской труппы владеют многими «тайнами» суперсовременной пластики, но дисгармония музыки и танца мешала по достоинству оценить здесь их мастерство. Многие показались нарочитым, надуманным...

Но вернемся к разговору о гастрольном репертуаре. Сам по себе он рассчитан на прекрасное обучение и в техническом отношении безупречных исполнителей, которыми, увы, пока что не располагает шотландская труппа. Она скорее привлекает своей прилежностью и старательностью, чем изяществом и красотой

танцевальных линий ансамбля и солистов, убедительным чувством стиля. В труппе нет танцовщиц с пропорциями «баланчинских богинь», на которых, создавая свои спектакли, ориентировался хореограф, с их американизированной, но элегантно манерой, внешним обликом, школой. Даже такая безупречная примадонна, какой, безусловно, является Галина Мезенцева, не смогла вписаться в баланчиновские дуэты балета «Не все ли равно» с их терпким «бродвейским» ароматом. И в хореографических каламбурах И. Килиана в ремажорной симфонии Гайдна хотелось бы видеть больше игривости, наивной непосредственности или милого лукавства, на что при постановке и рассчитывал балетмейстер, сочиняя свой вариант балетного «капустника». Лишенными комизма, яркого образного начала оказались норвежские «Троянские игры». Тут вина не танцовщиков, а репетиторов, очевидно, превыше всего ценящих кропотливую, обстоятельную работу над танцевальным текстом. Она, конечно же, всегда нужна и уместна, но ни в коем случае не должна превалировать над остальными компонентами, иметь самодовлеющее значение.

На встречах и пресс-конферен-

ции Г. Самсова не раз отмечала, что репертуар из малоизвестных у нас сочинений современных балетмейстеров подбирался с целью познакомить нашего зрителя с хореографическими новинками Запада. А везти в Россию произведения классического наследия руководство труппы просто не решилось. А жаль! Большой интерес вызвала бы, скажем, «Сильфида» в исполнении шотландского балета. К тому же такой спектакль гораздо более разносторонне продемонстрировал бы возможности артистов: ведь в «Сильфиде», как в любом полнометражном старинном балете, многослойность хореографии предполагает обилие разнохарактерных танцев, игровых мизансцен. Есть где себя показать. Ну а если наряду с «Сильфидой» включить в гастрольный репертуар еще и балет на национальную тему, хотя бы историю про шотландскую королеву Марию Стюарт (кстати, и такой есть в репертуаре труппы, он называется «Мэри — королева шотландцев»), думаю, гастрольные поездки были бы более оживленными, интересно, имели бы свое самобытное лицо.

Виолетта МАЙНИЕЦЕ

Фото Д. Куликова

В настороженной тишине из самой глубины сцены, освещенной призрачным светом прожектора, словно в рассеивающемся тумане, едва проступают контуры двух фигур, женской и мужской. Они неподвижны и безмолвны, и эта пауза недвижения и молчания длится бесконечно долго. Но оторвать глаз от этих двух размытых фигур невозможно, они завораживают исходящей от них печалью и грустью. Застывшие на качелях женщина и мужчина напоминают старую черно-белую фотографию, стершуюся от времени, на которую вы случайно наткнетесь в альбоме. В ней — память о прошлом, ушедшем, пропавшем, исчезнувшем, и только эта одинокая фотография напоминает о том, что было. «Оживляет» музыкально-звуковая партитура, составленная из различных звуков: пения птиц, плача и крика детей, резких автоматных выстрелов, плеска волн... И начинается танцевально-пластическое действие, потому что сам спектакль начался раньше, когда в черноте сцены, в размытом свете появились две потерянные одинокие фигуры. Спектакль «Мольба», решенный в традициях Буто, который показал в Москве французский театр современного танца «Студио ДМ», с участием создателей и ведущих артистов — Катрин Диверес и Барнардо Монте.

Буто. Направление, о котором приходилось много слышать, но познакомиться с коллективами, исповедующими его эстетику, лично мне удалось лишь во второй раз. Вот как определяет Буто один из японских авторов: «Выявляющий истоки танца и самой жизни, Буто признан ведущей хореографической формой в Японии со времени возникновения в конце пятидесятых годов. Своим рождением он обязан атмосфере, создавшейся в Японии после атомных взрывов в Хиросиме и Нагасаки, когда вся мировая культура, все традиционные ценности были поставлены под сомнение».

В 1989 году у нас на гастролях побывал коллектив из Америки, возглавляемый японцем Поппо Ширазиши. Те гастролы раздражили воображение, вызвали определенный интерес, но так и не объяснили, что же это такое — Буто. К тому же для меня гастролы не стали ярким художественным событием. Да, интересно, но в чисто эстетическом отношении малопривлекательно. Было много шума вокруг, но сама постановка не оставляла яркого впечатления.

И вот еще одна встреча. На этот раз с европейским коллективом, с артистами из Франции, причем изначально получившими хорошее классическое балетное образование. Гастролы эти состоялись благодаря стараниям Французского культурного центра в Москве, Московскому агентству «АН-ЛИ» и К. Диверес и Б. Монте, специально для Москвы возобновивших

спектакль. Выступлениям предшествовала интереснейшая пресс-конференция, на которой К. Диверес и Б. Монте увлеченно и подробно рассказывали о себе, о своем открытии Буто, об учебе в Японии у одного из крупнейших мастеров танца в стиле Буто Казуо Оно. Небольшая подробность: до учебы у Оно артисты закончили брюссельскую школу «Мудра», созданную одним из первых искателей современных контактов между Востоком и Западом в европейской хореографии — Морисом Бежаром.

Невозможно воспроизвести всю пресс-конференцию, но на некоторых моментах этого увлекательного отк-

ПЕСНЬ ПЕЧАЛИ И ОДИНОЧЕСТВА

рытого урока необходимо хоть конспективно, но остановиться.

...Классическое балетное образование для Буто необходимо. В Буто тело свободно от каких-либо традиций, штампов, оков. К пластическому выражению, к танцевальной выразительности необходимо идти через душу, а не отталкиваясь от традиционных классических форм. Буто — это полный разрыв с академическими позами. Буто отбрасывает классический балет и уходит в традиции японской культуры и философии. Буто — полная противоположность классическим балетным позам: в Буто основной становится поза младенца во чреве матери с головой, прижатой к груди.

Попробуйте танцевать так, как будто у вас нет рук, ног, советовал своим ученикам Оно. Не должно быть чувств, эмоций, темперамента. Тело не является завоевателем пространства. Подобно лежащей на дне моря рыбе, на которую дают тонны воды, но всплывающей только тогда, когда она наконец вберет в себя всю эту мощь. Так и вы должны собрать все силы, весь дух и породить танец, движение. Не завоевывать пространство, не бросаться в него, не насиловать, а войти, понять...

Первое исполнение спектакля «Мольба» состоялось в Театре Терпсихоры в Токио в 1983 году и стало практическим откликом на учение Казуо Оно. «Этот спектакль очень прост, — сказала на пресс-конференции К. Диверес. — Дальнейшие наши работы уже отличаются от этой первой постановки. Мы уже были более смелы в наших поисках и осмыслении Буто».

Да, «Мольба» — необыкновенно простой спектакль и невыразимо красивый. Он завораживает своей красотой и простотой. Необыкновенно хороша в нем К. Диверес. Женственная, хрупкая, тоненькая, как тростинка, с необыкновенно выразительными руками. В некоторых рецензиях, что были представлены в пресс-релизах, говорилось о том, что в этом спектакле отразились страх женщины перед мужчиной, жестокость, напряжение. Мне показалось, что в этом спектакле присутствуют не столько страх и жестокость, сколько невероятная растерянность человека перед одиночеством, хрупкость, ранимость его души.

И невероятная боязнь остаться одному в этом мире. В мире, где рядом не будет любимого и понимающего друга. Поэтому так драматичны дуэты, поэтому столь боязливо-ласковы прикосновения. Поразили чистота и целомудренность в любовных сценах. Сегодня, когда современные трупы соревнуются друг перед другом в откровенной эротике, в эффектно-грубых, страстных объятиях и вызывающе-сексуальных позах, К. Диверес и Б. Монте напомнили двух юных любовников, прекрасных в своих трепетных, робких, нежных прикосновениях. Они жили и любили вне времени и пространства, они дарили поэтичный спектакль, грустный и печальный, в котором два человека, найдя друг друга, не смогли уберечь себя и свою любовь. И если в начале спектакля их, застывших на качелях, разделяет только свет, то вскоре их разделит уже вся сцена и швырнет в жесткое одиночество.

Итак, Буто, волнующий миф. Из легенды он становится театральной реальностью. И не теряя таинственности, строгости, жесткости в интерпретации европейских артистов К. Диверес и Б. Монте, приобретает дополнительные, столь дорогие нам черты: одухотворенность, экспрессивность, возвышенность.

Владимир КОТЫХОВ

...С АННОЙ ХАТЧИСОН-ГЕСТ

Осенью минувшего года в Пхеньяне — столице Корейской Народно-Демократической Республики состоялась X Генеральная ассамблея Международного совета танца при ЮНЕСКО. В рамках этого крупного события прошел международный симпозиум «Исследования и практическая работа в различных областях танцевального искусства: диалог — Восток-Запад», на котором обсуждались пять основных тем: «Танец и его традиционные источники», «Традиционное обучение танцовщика на Востоке и Западе», «Место танца в системе сценических искусств», «Танец как средство выражения традиций, мыслей, веры человека», «Танец и проблемы его сохранения». В работе симпозиума, который открыл президент Международного Совета Танца М. Мискович, приняли участие гости из многих стран, в том числе из Великобритании, Греции, Египта, Индии, Испании, Италии, Китая, России, Соединенных Штатов Америки, Чехословакии, Японии... Среди ученых, выступавших в дискуссии, была Анна Хатчисон-Гест, директор Лондонского центра по изучению и записи танца.

По дороге из Пхеньяна в Лондон Анна Хатчисон-Гест останавливалась в Москве. И будучи давним другом и автором журнала «Балет», побывала в его редакции, где встретила с сотрудницами и московскими критиками и педагогами — энтузиастами записи танца.

И, конечно же, главной темой разговора

стала проблема, которая волнует всех присутствующих — проблема сохранения хореографического наследия с помощью его фиксации. Тем более, что в Корейской Народно-Демократической Республике создана и широко рекламируется своя система, с которой гостя редакция в Пхеньяне познакомилась. Она рассказала, что на родине система имеет большую государственную поддержку, широко пропагандируется. Надо отметить, что для корейцев она, видимо, очень удобна: наглядна по своей графике, легко читается, легко запоминается. Однако, как считает исследователь, ее создатель основывался в своих поисках на лексике одного национального танца и, судя по всему, мало или совсем не изучал другие существующие в мире системы фиксации танца. Отсюда ее известная ограниченность.

Во время беседы поднимался и другой — весьма ныне актуальный — вопрос: может ли широкое распространение видеотехники стать препятствием к распространению графических систем записи танцев, в част-

ности и такой обретшей признание, как «Лабан-нотейшн»? И Анна Хатчисон-Гест, и московские энтузиасты записи танца, тем не менее, высказали убеждение, что, наоборот, объединение возможностей «видео» и «знакового письма» позволит наиболее полно и точно фиксировать произведение и затем — восстанавливать. Но необходима практическая популяризация этого дела, в том числе и в Москве. Известно, что желание воспользоваться именно таким методом реставрации спектакля изъявил художественный руководитель санкт-петербургской труппы «Хореографические миниатюры» А. Макаров.

Но пропаганда и распространение всегда зависят от того, кто и как будет пропагандировать и распространять. Да, это очень важная проблема — подготовка кадров. Практика показала, что взрослые танцовщики особенно не стремятся к изучению фиксирующих систем, надеясь больше на свою память. Поэтому необходимо наладить их преподавание в школах, студиях, училищах, институтах. Значит, нужны педагоги, пособия, учебники.

Анна Хатчисон-Гест не ждет, когда кто-то возьмется помогать ей. Она рассказала о том, что решила создать такой сборник по записи танца для маленьких — пяти- и шестилетних детей, состоящих из шести выпусков. Два из них уже готовы и вышли в свет. Присутствующие с большим интересом познакомились с этими богато и ярко иллюстрированными книгами.

...С РУКОВОДИТЕЛЯМИ И СОЛИСТАМИ ТРУППЫ «ТОКИО-БАЛЕТ»

Японский театр «Токио-балет» показал в этот приезд в Москву два очень разных спектакля, которые позволяют говорить о широте интересов и профессиональных возможностях труппы. Первый из них — «Кабуки» (музыка Т. Маюдзуми), автором хореографии которого является Морис Бежар. Известен интерес Бежара к восточной культуре, тема и музыка которой не раз вдохновляли его творчество. Но до сих пор это были спектакли в рамках европейского театра. В данном случае — это спектакль японского театра, что признают и сами японцы. Делают балет «Кабуки» национальным японским произведением и характер театральной условности, и логика развития действия, и тип образности, и ритм-темп. В предлагаемых Бежаром «сценических обстоятельствах» японские артисты чувствуют себя органично и естественно. Приходится удивляться, как европейцу удалось так глубоко и тонко проникнуть в мир театра, литературных образов и пластического стиля такой самобытной страны, как Япония, воссоздать все это на сцене с таким поразительным ощущением подлинности.

И с другой стороны — поразительно и то понимание сущности и стиля европейской



Сцена из балета «Кабуки».

культуры, и прежде всего одного из самых уникальных ее явлений — балетного романтизма, какое демонстрируют японские мастера танца. Речь идет об исполнении труппой «Токио-балет» спектакля «Сильфида» (музыка Ж. Шнейцгоффера) в хореографии Ф. Тальони, восстановленного в версии П. Лакотта.

Образ Сильфиды надолго стал символом европейского балета, с ним спорить в значимости может разве что Белый лебедь русского балета. Утонченные и эфемерные существа — сильфиды призваны олицетворять мечту в ее несбыточном идеале. Легкая, невесомая пластика, чистота облика, жажда человеческого общения и тепла ведут их к гибели. Таковы сильфиды японской сцены. Такова и главная героиня в исполнении Юкари Сайто, которую критики называют «японской Тальони».

Руководителей и исполнителей труппы «Токио-балет» пригласила к себе редакция журнала «Балет». На встречу с ее сотрудниками пришли генеральный директор коллектива Тададугу Сасаки, художественный руководитель Сиро Мизосита, солисты Юкари Сайто и Наоки Такагиси. Состоялся большой и интересный разговор. У сотрудников журнала к гостям оказалось немало вопросов. Есть ли у исполнителей трудности с постижением европейской школы танца? Как достигается единство стиля в таком, например, спектакле, как «Сильфида»? Как формируется труппа, на каких принципах? Как воспринимают японские артисты русскую музыку — ведь труппа возникла на основе балетной школы имени П. И. Чайковского и одним из первых ее спектаклей было его «Лебединое озеро»?

Сасаки-сан, первым включившись в беседу, говорил о том, что Япония испытывает дефицит профессионально подготовленных танцовщиц и танцовщиков классического плана: в стране нет государственной балетной школы. К тому же телосложение японца далеко не всегда соответствует общепризнанному канонам. И тем не менее энтузиастов, готовых трудиться день и ночь, чтобы постичь тайны балетного академизма, в Японии немало.

Культура страны, как считает Сасаки-сан, формируется прежде всего под воздействием тех географических и климатических условий, в каких живет ее народ. Япония не представляет здесь исключения, и потому, естественно, традиции национальной культуры складывались, испытывая на себе влияние обстоятельств, диктуемых природой и географическим положением страны. Отсюда — ее уникальное своеобразие.

Лишь в 1868 году, после того как в стране произошла буржуазная революция «Мэйдзи», перед японцами открылась возможность получать европейское образование, изучать европейское искусство, в том числе и культуру классического танца. И, кстати сказать, интерес к нему, желание постигать основы его мастерства у японцев огромны. В стране появилось множество частных школ, куда устремляются все мечтающие стать танцовщиками.

О том, как формируется труппа «Токио-балет», рассказал ее художественный руководитель Сиро Мизосита: «Из разных областей Японии съезжаются в Токио мальчики и девочки, чтобы стать артистами балета. Мы отбираем среди них наиболее перспективных, год за годом кропотливо работаем с ними, делая из них исполнителей труппы «Токио-балет», формируя единый стиль танцевания. И, как вы видели в «Сильфиде», нам это удалось. А душу каждый вкладывает свою».



Сцена из балета «Сильфида».

«Наш фундамент, — продолжал Сиро Мизосита, — русская школа классического танца. Тридцать лет назад мы начали постигать ее секреты под руководством С. Мессерер, А. Варламова, О. Лепешинской, Н. Тарасова, В. Чабукиани. Их мы считаем своими учителями. Сейчас мы наблюдаем процесс постепенного размывания традиций, видим, как техницизм, акробатика начинают превалировать над осмысленностью, одухотворенностью танца. Надо сделать все, чтобы традиции русской школы классического танца жили».

В связи с этим была высказана мысль о том, что ключ к наиболее органичному постижению русского классического танца, его стилистики — в изучении русского народного танца. Не зная его, трудно понять стилистические особенности и характер партий, например Авроры или Одетты. Юкари Сайто отвечала, что японские артисты стараются ближе и серьезнее знакомиться с русской национальной хореографией, в чем им помогают классы характерного танца. Вместе с тем Сасаки-сан справедливо заметил, что исполнители любой школы вносят в трактовку этих ролей свои национальные краски. И, естественно, в Америке Аврора будет американской Авророй, в Японии — японской. Когда в операх Верди и Пуччини поют не итальянцы, а певцы из других стран, они выявляют в знакомой музыке новые нюансы, что, несомненно, обогащает исполнительские традиции произведения в целом и отдельных ролей в частности. Так и в балете.

Когда возник вопрос о новаторском значении произведений Чайковского в русской балетной музыке, солисты труппы «Токио-балет» Юкари Сайто и Наоки Такагиси говорили о той большой роли, которую играет в их жизни музыка великого композитора — она постоянно с ними, независимо от того, что и где они танцуют, рождает в душе успокоение и тепло.

Балет «Кабуки» в постановке Мориса Бежара — как приняли работу европейского мастера в труппе, насколько она соответствует традициям этого уникального театра? Об этом тоже хотелось узнать присутствующим на встрече. Сасаки-сан, отвечая, говорил о том, что Бежар удивительно тонко ощутил пластические возможности японских артистов, оценил их уникальное трудолюбие. В его хореографической интерпретации самого известного спектакля театра «Кабуки» — «История сорока семи самураев» раскрылось его видение этого явления японской сценической культуры. «Как приняли в труппе? Но работать с таким мастером — честь для нас. Это балет именно для нашего театра», — подчеркнул генеральный директор.

Японские гости рассказали также о том, что наряду с постановкой произведений классического наследия труппа предполагает обогащать свою афишу и сочинениями современных авторов, таких, как М. Бежар, И. Килиан, Дж. Ноймайер, У. Форсайт.

Фото Д. Куликова

ВСТРЕЧИ В РЕДАКЦИИ

...С ЧАРЛЬЗОМ И СТЕФАНИ РЕЙНХАРТ

«Американский балетный фестиваль» в Москве — этим праздником танца открыло сезон своих программ артистическое агентство «Ардани». В течение двенадцати дней в Московском театре имени Пушкина показывали свои представления американские труппы «Дейтон» и «Пиллобус», а днем там же — и на сцене, и в фойе — заокеанские педагоги давали мастер-классы. Участники этих занятий получили возможность познакомиться с техникой Марты Грэхем и Хосе Лимона, расширить свои познания в области джаз-танца и композиции, а также присутствовать на видеопро-смотрах.

Многое из того, что показывалось в театре имени Пушкина осенью минувшего года, было необычным и интересным, но главное: необычным и интересным был сам «Американский балетный фестиваль» («Америкэн Дэнс Фестивал») — явление, которое совсем не совпадало с общепринятым у нас понятием «фестиваля». Действительно, «Американский балетный фестиваль» не

есть что-то временное, переходящее. Это постоянно существующий начиная с 1934 года центр, вокруг которого ныне сосредоточиваются артистические, педагогические, исследовательские силы американского танца модерн. АДФ родился в то время, когда такие мастера танца модерн, как Марта Грэхем, Хана Хольм, Дорис Хамфри, Чарльз Вайдман только начинали свой творческий путь, стояли у истоков своих художественных открытий.

Они еще не обрели тогда широкой известности у зрителей, испытывали немалые материальные трудности. И потому появление такого места, где они могли бы трудиться с полной самоотдачей, не думая о завтрашнем дне, стало тем импульсом, который придал процессу становления американского танца модерн динамику и силу. Достаточно сказать, что в рамках АДФ состоялось более трехсот премьер, среди их постановщиков — Марта Грэхем, Мерс Каннингем, Пол Тейлор, Элвин Эйли, Твила Тарп, Марк Моррис и другие. Родившись в Бенningтоне, почти за шесть десятилетий своей биографии центр не один раз менял «место жительства», ныне оно находится в Дурхэме (штат Северная Каролина).

Во время пребывания американских деятелей танца модерн в Москве, сотрудники журнала «Балет» пригласили их к себе в гости. Директор «Американского балетного фестиваля» Чарльз Л. Рейнхарт, заместитель директора Стефани Рейнхарт, руководитель проекта с американской стороны Дэвид Иден, директор артистического агентства «Ардани» Сергей Данильян, — руководитель проекта с российской стороны Виктория Павлова рассказали о широте интересов центра, где, помимо классов, курсов, семинаров для танцовщиков, педагогов, балетмейстеров ведется большая исследовательская работа, организуются научно-теоретические конференции, где практикуются специальные занятия для критиков, репо-

дателей колледжей и университетов, издаются книги.

Но, конечно же, основная цель АДФ остается прежней — быть теплицей, как сказала Стефани Рейнхарт, для начинающих хореографов, растить их, создавать им условия для нормального творчества. И очень важно, подчеркнула она, понять их, оценить по уровню таланта. Руководители АДФ считают, что в этом плане плодотворную роль играет международная хореографическая мастерская. Эта своеобразная творческая лаборатория проводится обычно летом. В течение шести недель молодые хореографы со всего мира собираются вместе — занимаются в классах, репетируют, смотрят спектакли, разговаривают об искусстве, о танце... С целью отбора кандидатов для такой поездки в мастерскую АДФ установлены контакты с различными хореографическими организациями мира.

Ныне в деятельности «Американского балетного фестиваля» возник еще один аспект — исторический. Необходимо заботиться о том, чтобы сохранить для последующих поколений произведения выдающихся хореографов, для чего используются любые формы и методы. Если же говорить о фиксации, то, как отметил Чарльз Л. Рейнхарт, мы прибегаем и к знаковой записи, и к кино- и видеосъемкам, стараемся заполучить и словесные объяснения автором своего замысла, его размышления о своем произведении, замечания во время репетиций.

Чарльза и Стефани Рейнхарт волнует и еще одна проблема — проблема национальных истоков танца модерн. В частности, они планируют проект «Черная традиция в американском танце модерн», причем предполагают рассматривать вопрос не только в хореографичес-

ком аспекте, хотя привлечь исследователей других специальностей — историков, антропологов...

В связи с разговором о национальных традициях на встрече зашел разговор и о русском танце модерн. Гости считают своей миссией не навязать что-то, а способствовать возрождению русского танца модерн. Этот процесс уже начался, и Чарльз Рейнхарт убежден: имея таких энтузиастов, каких он увидел в Москве, на занятиях в театре имени Пушкина, можно надеяться, что на русской почве родится интересное и яркое искусство.

«Я не видел ни в какой другой стране таких глаз у учеников, как здесь, — сказал он. — Я понял, что они могут трудиться самозабвенно, а значит — русский танец модерн возродится». Чарльза Рейнхарта поддержал и директор агентства «Ардани» Сергей Данильян, который сказал о том, что мечтает, чтобы и у нас где-то в Подмоскowie возникла подобная «теплица для талантов».

На встрече зашел разговор и о финансовых основах деятельности АДФ. Его руководители пошутили: добывание средств для проектов — сизифов труд, поэтому у них в ходу, так называемая, «философия клочка бумаги», что означает строжайшую экономию во всем — вплоть до клочка бумаги». Кто помогает? Средства складываются из государственных субсидий (Национального фонда искусств, Национального фонда человека, Информационного агентства США), из поступлений от губернатора штата Северная Каролина, от властей города Дурхэма, из частных пожертвований. Но центр стремится и зарабатывать сам — прибыль идет от реализации билетов, платы за обучение, продажи сувениров, открыток, книг.

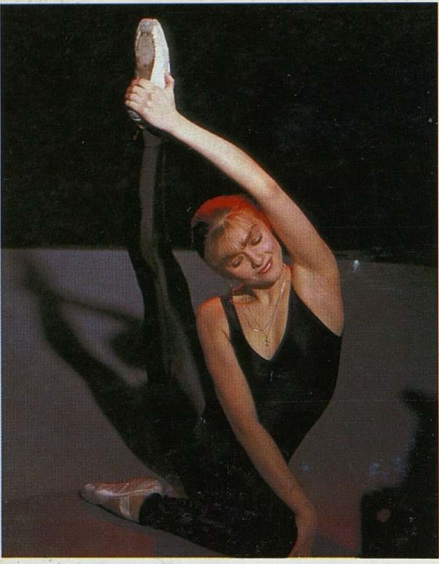
Материалы подготовила
Г. ТАРАНЧЕВА

ПРЕМЬЕРЫ



Сцены из балета «Руслан и Людмила»
в постановке труппы Театра балета Кремлевского Дворца.

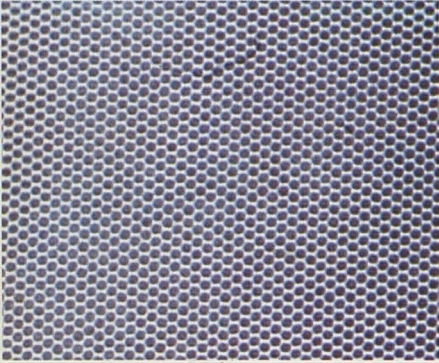
Фото Д. Куликова



ПРОИЗВОДИТЕЛЬ ЛУЧШЕЙ БАЛЕТНОЙ ОБУВИ ФИРМА «ГРИШКО»

Grishko

Начинает прием коллективных заказов
на костюмы для занятий танцем,
аэробикой, художественной гимнастикой:
на купальники, комбинезоны, бандажы,
трико, лосины
и одежду с эффектом сауны (для похудения)
и других видов репетиционной одежды.



Grishko

Ваши заказы
будут изготовлены
по последней
моде
из самых
современных
материалов
любых расцветок
в лучших мастерских
Италии.

Внимание!
Вам стоит обращаться
к нам только
в том случае,
если вы
заказываете
не менее 10
изделий
одного фасона
и цвета.

**Срок
исполнения
заказа**

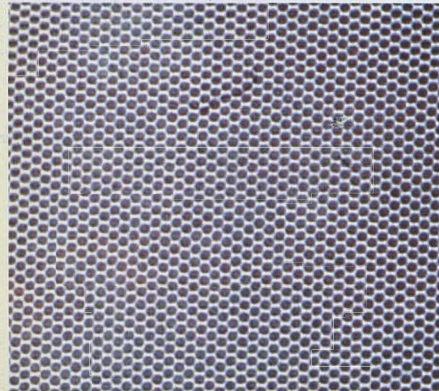
— 45 дней.

Мы предлагаем английский тюль
высочайшего качества
(средней жесткости и жесткий)
любых расцветок для пошива балетных
пачек.

Тюль в упаковке по 35 метров.
Размер вашего заказа
должен быть не менее одной упаковки.

Цены умеренные.

Оплата в рублях.



Информацию о ценах и условиях поставки можно получить
по телефону в Москве: (095) 229-72-39, 229-03-61, 230-06-83 с 11⁰⁰ до 18⁰⁰
или по почтовому адресу: 142451 Моск. обл., Ногинский район,
п/о Бисерово, Садовая, 14а

Наш факс: (095) 882-05-35 (BOX 19)
(095) 882-05-36 (BOX 19)
(095) 924-86-37 (BOX 19)