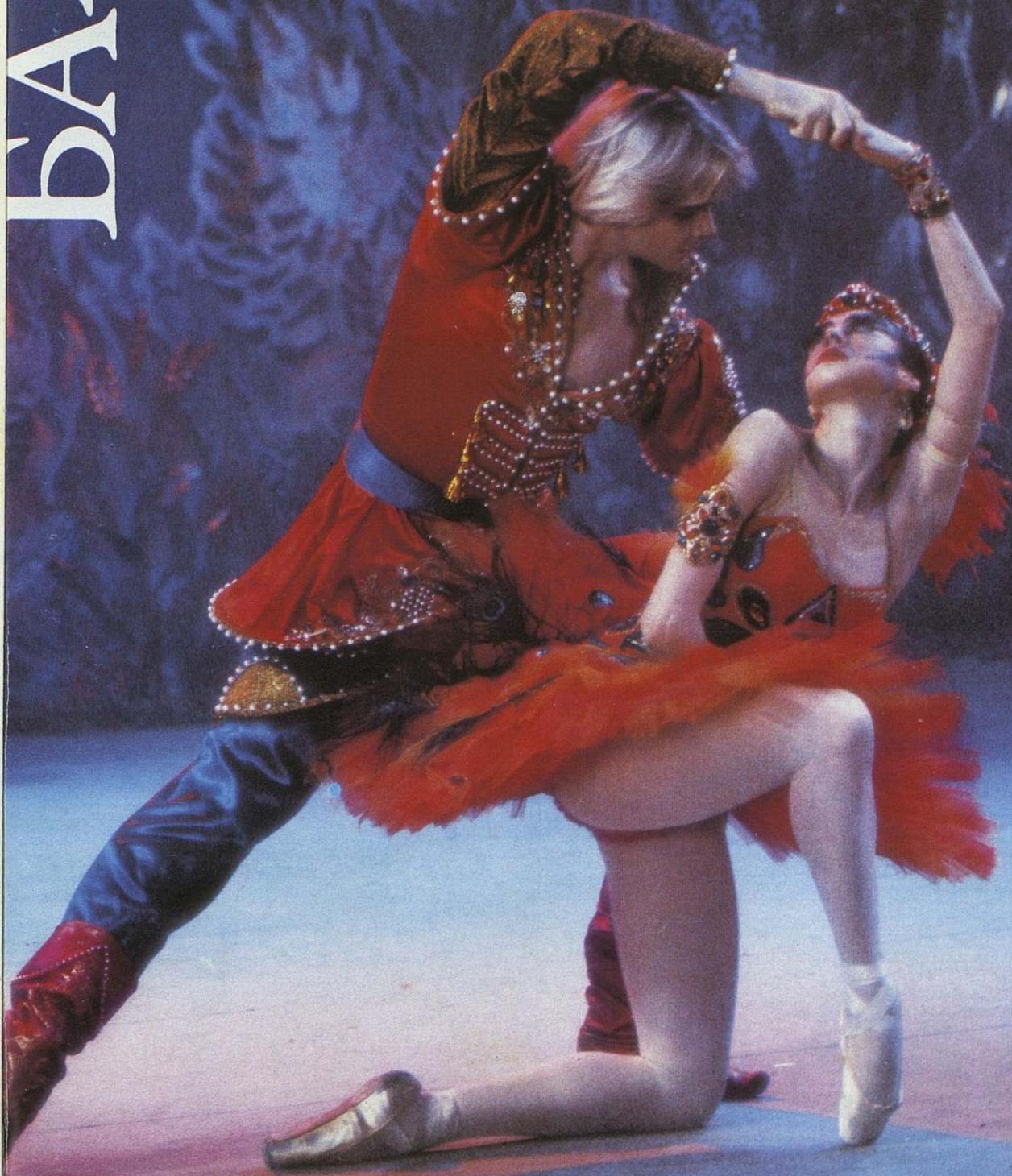
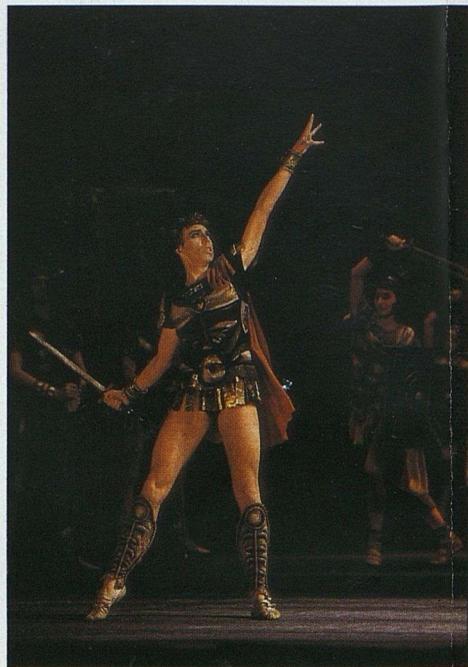


BALETT

3 1993





Солист Большого театра
Александр ВЕТРОВ (Красс)
в балете А. Хачатуряна «Спартак»
(постановка Ю. Григоровича).

Фото Л. Педенчук

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ 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 обложки:
сцена из фильма-балета
«Жар-птица», который снимается
на студии «Мосфильм»
по мотивам одноименного
спектакля
Театра балета «Дягилевь-Центр»
(режиссер А. Лиена).
В ролях —
Нина АНАНИШВИЛИ
(Жар-птица),
Андрис ЛИЕПА (Иван-царевич).

Фото Л. Педенчук

На четвертой
странице обложки:
Реклама.

Сдано в набор 11.05.93
Подписано в печать 07.07.93
Формат 60×90 1/8
Бумага импортная
Печать офсет.
Усл. печ. л. 4,5.
Усл. кр.-отт. 12,0.
Уч.-изд. л. 4,12.
Тираж 11 000 экз.
Заказ 1277. С-3.

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

170024, г. Тверь
пр. Ленина, 5

В НОМЕРЕ

ОТ РЕДАКЦИИ 2

ИНФОРМ-БАЛЕТ СООБЩАЕТ: 3, 20

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ

И. Ступников. Инна Зубковская 4

А. Макс. Александр Ветров 7

«КРУГЛЫЙ СТОЛ» В РЕДАКЦИИ
ЖУРНАЛА «БАЛЕТ» 10

ПРЕМЬЕРЫ

В. Киселев. С проникновенным
лиризмом 18

ИСКУССТВО РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

М. Крылова. Кандинский и Сахаров:
поиски нового искусства 25

ПАМЯТИ УШЕДШИХ

В. Васильев. Истина для нее — работа
в театре 27

ВЕРНИСАЖ

Т. Портнова. Скульптор Анна Павлова,
график Вацлав Нижинский 29

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

Т. М. РАНКОВА

Художественный редактор
Е. И. КОЗЛЕНКОВА

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

В чем дело? Почему очередные журналы выходят с таким опозданием? — постоянно спрашивают читатели редакционных работников по телефону и в своих письмах. Вместо ответа мы предлагаем вам корреспонденцию из газеты «Сегодня». Наш коллега описал возникшую вокруг журнала ситуацию с большой долей юмора.

ТРИ МЕШКА САХАРА И ДВА МИЛЛИОНА ДОЛГА ОСТАЛИСЬ «БАЛЕТУ»

Элитарный убыточный журнал «Балет» (бывший «Советский балет»), предназначенный для узкого круга ценителей, захотел выжить в условиях рынка. С этой целью его главный редактор, известная балерина Раиса Стручкова, завела себе коммерческого директора Гасаналиева. Сотрудникам журнала Гасаналиев представился как «человек, близкий к Расулу Гамзатову». Первым делом он пообещал купить свой издательский центр, чтобы издавать редкие книги по балету. И попросил освободить ему лучшую комнату редакции. Комнату незамедлительно освободили, но, когда потянулись к директору с заветными балетными книжными раритетами, обнаружили, что помещение будущего издательского центра заполняется кожаными куртками, шоколадками, коньяком и прочими заморскими товарами. На робкий вопрос — когда же привезут, собственно, компьютеры, Гасаналиев удивился: «Какие компьютеры? Да здесь же их и подключить некуда».

Параллельно коммерческий директор снял с зарплаты всех творческих сотрудников редакции и порекомендовал зарабатывать следующим образом: принесет автор статью — делите с ним гонорар поровну.

Балетоведы не на шутку взгрустнули, тем более, что их офис все более начинал смахивать на торговую точку, в уборной все время какие-то дамочки мерили колготки и блузки легкомысленного покроя, а крепкие мужчины то и дело заносили в «Балет» объемные короба. А однажды сотрудники редакции обнаружили совсем обескураживающую мизансцену. В кабинете главного редактора, прямо под портретом великой Елизаветы Гердт (что особенно возмутило балетных специалистов), девицы умопомрачительной наружности подписывали какие-то контракты под диктовку японцев. За

дверями стояла очередь из не менее умопомрачительных девиц. Гасаналиев пояснил, что эти девушки — совсем не то, что подумали балетные критики, а едут в Японию по культурному обмену на три месяца изучать японский язык. На сомнение, что японский язык за три месяца не выучишь, Гасаналиев заверил, что девушки сами разберутся.

Подозрительный культурный обмен, а также отсутствие поступлений в казну редакции вынудили Стручкову потребовать прекратить «все это безобразие». «А вы кто такая, — удивился Гасаналиев. — Я вас уже уволил и назначил главным редактором себя». Тогда Стручкова удивилась тоже и уволила Гасаналиева в свою очередь. В ответ финансист журнала «Балет» вообще закрыл, а в качестве владельца редакционного особняка в центре Москвы зарегистрировал фиктивный журнал «Российский балет». И будь имена членов редколлегии «Балет» хоть чуть менее знаменитыми, пришлось бы им всю жизнь таскаться по судам и называть себя «потерпевшей стороной». Когда же слишком оборотистого коммерческого директора удалось наконец выкурить, оказалось, что журнал — по уши в долгах. Гасаналиев не платил по счетам журнала год, и где деньги, перечисленные журналу из бюджета, — неизвестно.

Журнал тем не менее продолжает выходить, хотя его банковский счет арестован до суда, на первое заседание которого Гасаналиев не явился...

Мария НЕРУССКАЯ
(газета «С е г о д н я», № 7 от 6 апреля 1993 г)

ОТ РЕДАКЦИИ — НА ЭТОТ РАЗ СЕРЬЕЗНО:

Народная мудрость гласит — если мы не разучились смеяться над своими ошибками и бедами, значит, не все потеряно.

И действительно, не все потеряно: перед вами — № 3(68) журнала «Балет», выпущенный в 1993 году. Одновременно с ним вышел в свет, как мы вам и обещали, специальный выпуск журнала «Балет», посвященный 175-летию со дня рождения Мариуса Петипа.

Часть тиражей обоих выпусков журнала имеет текстовую вкладку на английском языке. В производстве находится очередной номер журнала «Балет» — № 4 (70). Пока нам удается сохранить достойный полиграфический уровень издания. Так что свои обязательства мы выполняем. Надеемся на поддержку наших верных друзей-читателей.

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

В Министерстве культуры России

Министерство культуры подвело итоги конкурса проекта федеральной программы по развитию культуры. Отобранные в ходе работы экспертных комиссий проекты получают серьезную финансовую поддержку.

Из выступления министра культуры Российской Федерации Е. Сидорова:

«Роль министерства не может и не должна ограничиваться управленческими функциями. Наша цель вести работу как центр проектирующий, дающий идеи и концептуальные программы развития культуры страны. Потому в министерстве должны определяться приоритетные направления и оказываться методическая помощь в реализации программ по развитию культуры. В это понятие включается как сохранение национальной ценности искусства, так и новаторские поиски новых путей творчества. Этим определялись задачи и сама идея предложенного конкурса».

Проекты по хореографии, получившие одобрение экспертными комиссиями и финансовую поддержку:

1. Международный фестиваль балетного искусства имени Мариуса Петипа (ноябрь, Санкт-Петербург).

2. Фестиваль «Мастера оперы и балета» (сентябрь, Красноярск).

3. Фестиваль имени Линховойна (октябрь, Улан-Удэ).

4. Всероссийский фестиваль «Болдинская осень» (ноябрь, Нижний Новгород).

5. Детский театр-студия «Балет» (Бурятия).

6. «Возрождение искусства эвритмии — подготовка и создание Академии эвритмического искусства, подготовка профессиональных кадров».

7. Международная благотворительная программа «Новые имена» (Москва).

8. «Стипендии юным дарованиям».

9. «Центр исцеления детей средствами танца» (Москва).

Из анализа эксперта:

«К сожалению, на конкурс было представлено очень мало проектов по хореографическому искусству. Практически не было заявок по развитию народного танца, если не считать соучастия танца в проектах сохранения фольклора. Не было заявок по современной хореографии. Видимо, малая информированность коллективов и отдельных хореографов не позволила им оформить и представить свои заявки. Нужна будет большая реклама предстоящего конкурса на 1994 год.

Надеемся на большую активность деятелей хореографического искусства в конкурсе будущего года, заявки на который можно присылать по адресу:

*Москва, 103693, Китайский проезд, 7.
Министерство культуры
Российской Федерации.
Конкурс федеральных программ
развития культуры.*



МАХМУД ЭСАМБАЕВ — АКАДЕМИК

■ К титулам президента Международного Союза деятелей эстрадного искусства, народного артиста СССР, Героя Социалистического труда Махмуда Алисултановича Эсамбаева прибавился еще один — он избран действительным членом Академии творчества.

ИГОРЬ СТУПНИКОВ,
доктор искусствоведения,
профессор

ИННА ЗУБКОВСКАЯ

*...В это время в небе плясала звезда,
под ней-то я и родилась.*

У. Шекспир. Много шума из ничего

Из окна видна Фонтанка, чуть подалее — Аничков мост с его горделиво вздыбившимися конями. Свободно раскинувшийся Петербург неумолчно шумит за стенами гостеприимного и уютного дома, хозяйка которого — народная артистка России Инна Борисовна Зубковская, в прошлом солистка балета Мариинского театра, украшение его сцены, ныне — педагог Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. Дом всегда олицетворяет духовный мир хозяев: здесь царит Петербург, петровский, подлинный, излучающая гармонию и красоту далекого времени. Лучших «декораций» для моей героини не найти: величавая, по-прежнему стройная,

необычайно красивая, она — естественная и логичная часть этого интерьера, а если ассоциации продолжить — неотъемлемая часть Санкт-Петербурга, его балетной сцены, его Театральной улицы, которая именуется теперь улицей зодчего Росси, где и сегодня, как и от века, создаются лебеди, феи, дриады и сильфиды петербургского балета.

Родилась и училась Инна Борисовна в Москве. И окончила балетное училище в роковом для России 1941-м. Училась она в классе Марии Алексеевны Кожуховой, в прошлом солистки Мариинского театра, которая привила своим воспитанникам все тонкости петербургской школы. Здесь в скобках должен заметить: пройдут годы, и в стенах Петербургской академии танца нет-нет да и услышишь: «У Зубковской школа московская». И понимаю как хочешь: то ли московская школа заведомо хуже петербургской, то ли Зубковская педагог не того масштаба, чтобы выпускать звезд для петербургского балета. Впрочем, спорить не стоит: в тридцатые—сороковые годы в Московском хореографическом училище, равно как и в Большом театре, превалировали петербуржцы, занимающая там ведущие посты: Виктор Александрович Семенов, Александр Иванович Чекрыгин, Елизавета Павловна Гердт, Петр Андреевич Гусев, Мария Алексеевна Кожухова — все они сделали благородные «прививки» и древу московского балета, и юным побегам — воспитанникам училища.

Юную выпускницу, одну из очень немногих, приняли в Большой театр, но судьбы людские, что реки: никогда не знаешь, какое русло выберет сильный, не предрекаемый в своем движении поток. И на этот раз судьба решила по-своему: юную выпускницу родители увезли из суровой, уже надевшей военную форму Москвы в далекую уральскую Пермь. К счастью, именно сюда был эвакуирован Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Так судьба индивидуальная слилась с судьбой труппы из города, который людская молва нарекла «балетной Меккой».

В кордебалете она задержалась ненадолго. Многие пророчили ей успех, ведущие партии. К пророчествам она ухо не прикладывала, а работала и работала. И вот появились «цыганочки» в «Эсме-

Инна ЗУБКОВСКАЯ (Одетта)
в балете «Лебединое озеро».



Инна ЗУБКОВСКАЯ (Эсмеральда)
в балете «Эсмеральда».



Инна ЗУБКОВСКАЯ (Фригия)
и Аскольд МАКАРОВ (Спартак)
в балете «Спартак» (постановка Л. Якобсона).

Инна ЗУБКОВСКАЯ (Одетта)
и Святослав КУЗНЕЦОВ (Принц Зигфрид)
в балете «Лебединое озеро».

Фото из архива
И. Зубковской



ральде», уличная танцовщица в «Дон Кихоте», фея Сирени в «Спящей красавице» (одна вариация в Прологе чего стоит!). В формировании юной танцовщицы большую роль сыграл Николай Александрович Зубковский — друг, муж, наставник. О нем особое слово. Всегда собранный, элегантный, с каким-то особым священным трепетом относившийся к искусству, он был замечательным танцовщиком, обладавшим виртуозной техникой, прыжком-баллоном, актерской выразительностью. В памяти петербуржцев навсегда сохранились его Базиль из «Дон Кихота», Золотой божок из «Баядерки» (и по сию пору нет ему равных в этой партии), Карен в «Гаянэ», Голубая птица в «Спящей красавице»... Его и сегодня вспоминают часто.

Неожиданность — всегда неожиданность. Но в балете она словно гром небесный. Партию Одетты—Одиллии молодая артистка подготовила за десять дней. И как знать, все ли сложилось бы благополучно, если бы не помощь Николая Александровича. Спектакль прошел с успехом. Удалось перейти Рубикон: Зубковская (тогда еще Израилева) была официально переведена в ранг солистки.

Сохранились фотографии той поры: был в театре замечательный фотограф Е. Лесов, влюбленный в искусство балета. Из тени и света он создавал удивительный фон и на нем располагал фигуру танцовщицы — создавалось впечатление скульптуры, остановленного мгновения. Вот Зубковская — Лебедь, вот — Никая. Во всем — гармония и покой, магия простых, казалось бы, линий, волшебная пропорциональность целого.

В Ленинград Зубковская приехала вместе с труппой. Впереди было много работы. Роли следовали одна за другой. Память сохранила многие спектакли с участием Инны Зубковской. Да и можно ли

их забыть? Они всегда были событием для ленинградской публики, всегда манили своей неожиданностью. Вот уж поистине ее Муза обладала «лица необщим выраженьем».

...Плясунья Эсмеральда появлялась среди обитателей Двора чудес как неземное создание, как символ доверчивости и простоты. К героине Зубковской словно не приставала пепельная грязь окружающей толпы, а безвкусная пестрота нарядов лишь оттеняла ее красоту. После Эсмеральды Татьяны Вечесловой, пылкой и чувственной, она казалась более незащищенной и хрупкой, вовсе не ведающей, что красота ее может принести беду.

Судьба Никии была близка уделу Эсмеральды: любовь, предательство, смерть. Здесь Зубковская рассказывала зрителю три новеллы о мятежной страсти. В дуэте первой картины ее танец был полон радости освобождения, краткое и тайное свидание с возлюбленным снимало оковы, высвобождало силы души, вселяло надежду. Певучими были позы, мягкой — фразировка. Лишь в глубине глаз светилась порой тревога: слишком зыбким и миражным представлялось будущее.

Все менялось во втором акте. Протяжные арабески, словно плач сердца, разрежали пространство. Зубковская не торопила темп солирующей скрипки: руки с корзиною цветов тянулись к любимому и, когда вновь вспыхивала надежда, взвивались над головой и венчали позу горделивою и прекрасною.

Трагическим покоем был пронизан ее танец в третьем акте: Зубковская раскрывала тайну величия человеческого духа, исполненного волнения неоставленных надежд. В ее Никии-Тени — скорбной и вдохновенной — по-прежнему звучала патетика страстей и — прощение. Умение (талант, дар!) прощать отличали эту Никию, изысканно-безыскусную, подчиняющую себе мир теней и воспоминаний.

«Балерина — это прежде всего личность, — говорил Джордж Баланчин, великий американский петербуржец. — А личность всегда подразумевает импровизацию. Индивидуальность всегда чувствует, что она должна дать публике нечто большее, чем от нее ожидают. То, что дал балетмейстер, яркой индивидуальности всегда мало, и она привносит в замысел что-то свое. Таким образом, хореографический текст — лишь атмосфера для балерины». Такой «атмосферой» для Зубковской стал хореографический текст «Дон Кихота», созданный Мариусом Петипа. Она была необычной Китри не только внешне, но и внутренне. Костюмы для нее сочинил (другого слова не нахожу) Сулико Баграшович Вирсаладзе, сам по себе — эпоха в истории петербургского балета. Он одел танцовщицу в ярко-пунцовый тюник, ее гладко причесанную голову украсил одним-единственным цветком. В Китри—Зубковской все дышало балеринским апломбом: никакого панибратства с толпой, дружеских чувств к подружкам-цветочницам. От нее веяло исключительностью и царственностью. «Ведь вы сами избрали меня героиней балета, — словно говорила эта якобы дочь трактирщика, — вот я и стараюсь соответствовать высокому рангу». Зубковская не стремилась здесь (как, впрочем, и всегда) к «мелочной» пантомиме, она рисовала портрет крупными мазками, широко и вольно распоряжаясь красками классического танца.

От акта к акту менялась Китри—Зубковская, и всякий раз Вирсаладзе одевал ее по-разному, внутренне согласуя свой замысел с конкретной хореографией акта. Танец Зубковской, словно отключаясь на зов художника, обретал свою живописность — то окрашенную легкой характерностью в сцене кабачка, то освещенную сполохами классического танца в па де де последнего акта, где танцовщица умела придать движениям и позам, известным десятки лет, подлинно театральную праздничность, заставляя ликовать и дышать все пространство сцены.

...Когда память прикасается к сороковым—шестидесятым годам нашего уже уходящего века, меня всегда охватывает смешанное чувство — радости и грусти. Радости — потому что это была эпоха замечательных танцовщиц и танцовщиков; грусти — потому что невольно думаешь о том, насколько больше могли бы сделать эти талантливые люди, будь наша жизнь в ту пору раскрепощенной и вольной. Что мог бы сделать, придумать, сочинить для той же Зубковской, скажем, Ролан Пти или Морис Бежар, а может быть, — Джером Роббинс или Джордж Баланчин! Но что сердце томить мыслями о несбывшемся. К тому же, думаю, я не совсем прав: были у этого поколения свои праздники! Зубковской их подарили великие хореографы XX столетия Юрий Николаевич Григорович и Леонид Вениаминович Якобсон.

...Тревожные, резкие аккорды оркестра разрывают тишину зала, настораживают, призывают, грозят... Таинственно мерцают светильники-жемчужины. Медленно раскрывает свои страницевторки огромная книга, испещренная ажурными письменами, хранящими в своих причудливых изгибах голоса далекой древности... Легенда о любви... О страдании, о боли, о подвиге... Как будто на заставке, украшающей первый лист старинного фолианта, распо-

ложились фигуры: неподвижная, вся в белом, охваченная тяжким недугом принцесса Ширин; скорбные, окутанные черными одеждами плакальщицы, а над ними — вся страдание и боль — стройная, словно выточенная из камня, царица Мехменз Бану—Зубковская. Еще мгновение — и оживут тела: вскрикнут тонкие запястья плакальщиц, встрепенутся руки придворных, и неслышно, как бы в раздумье, поплывет, едва касаясь сцены острыми кончиками пунтов, красавица Мехменз Бану, готовая пожертвовать всем для спасения Ширин, своей умирающей сестры. Но внезапно сломилось ее плавное скольжение — в вихревых вращениях почти исчезают очертания тела, взметнувшиеся вверх руки молят о пощаде, призывают к милосердию, и чудится, что в тишине царского дворца раздаются крики, полные отчаяния и боли...

Мехменз Бану была одной из любимых героинь Инны Зубковской. Эта партия, необыкновенно трудная технически, требовала от исполнительницы огромного напряжения. Но образ царицы — это и сложная гамма переживаний и страстей. Характер развивается, в каждой сцене Мехменз Бану—Зубковская другая, новая, не похожая на прежнюю...

В балете «Каменный цветок» Прокофьева—Григоровича Инна Зубковская танцевала партию Хозяйки Медной горы. Роль пришла ей очень «к лицу». Таинственная, властная и всемогущая, Хозяйка Зубковской была прежде всего женщиной, со своей судьбой и своей бедой. В портрете, созданном танцовщицей, преобладали светотени, все было далеко неоднозначно: чары и любовь, могущество и сердечная боль, тайна владения искусством и человеческое счастье — они словно смущали Хозяйку, вносили неожиданный диссонанс в ее душу, не ведавшую прежде сомнений. И фактурой, и обликом балерина казалась созданной для этой роли, упругая пластика движений, скульптурная рафинированность поз сливались с вольным внутренним началом, где таились магия женской красоты и неотвратимый магнит страсти.

Леонид Якобсон любил и ценил Зубковскую, она была «его» танцовщицей. «Неистовый Леонид» знал ее возможности, прекрасно понимал и отлично предвидел, что можно «вылепить» из ее тела, как использовать особенности ее пластики, психологии и нрава. Здесь невольно приходят на память стихи Баратынского:

*Глубокий взор вперив на камень,
Художник нимфу в нем прозрел,
И пробежал по жилам пламень,
И к ней он сердцем полетел...*

Из глыбы мрамора, смело отсекая, словно Роден, все лишнее, изваял он своего «Вечного идола» на музыку Клода Дебюсси. Этот номер Зубковская нередко исполняла со Святославом Кузнецовым, актером «живописным» и по стати, и по пластическому рисунку. Дуэт запечатлелся в памяти своей слитностью, скульптурностью мгновенных пауз, дыханием страсти. Здесь еще раз доказала Зубковская свое право называться большой драматической актрисой: ее героиня вела диалог сдержанно и мудро, нигде не сбиваясь на показ чувств. Танец звучал как песнь любви, вечная и незамутненная. Эмоции рвались наружу, раскрывались дремлющие силы души, но все облекалось в формы целомудренной чистоты, скульптурной завершенности и благородства.

Партия Фригии в балете Якобсона—Хачатуряна «Спартак» привлекала Зубковскую по-особому: хореографический текст, строго продуманный и точно выверенный балетмейстером, давал тем не менее большой простор для трактовки, сугубо личной исполнительской интерпретации. Мне всегда казалось, что в каждом спектакле «Спартак» Зубковская была разной, и этой «вариантности» все с нетерпением ждали. Нет сомнений, Зубковская наслаждалась ролью, ценила в ней все — и выход, и пластические дуэты со Спартаком, и сольные монологи, и финал. В сцене оргии у Красса она словно окружила себя невидимой стеной, сквозь которую не могли проникнуть ни насмешки, ни оскорбления, ни брань. Фригия—Зубковская казалась факелом, сияющим в духоте пира незамутненным пламенем.

Финал спектакля — плач Фригии — стал в исполнении танцовщицы высшей точкой балета. С распущенными волосами (так и хочется написать по-старинному — власами), в развеваемом хитоне, с лицом, искаженным страданием и мукой, бежала она по полю битвы, ища тело любимого. Так от веку бежали женщины по полю брани, эти вечные Антигоны трагедии (будь они римлянки, славянки или афганки), ища тела своих мужей, братьев, сыновей, чтобы накрыть их плащами или опустить на их прах хотя бы горсть земли... Все выше поднимают воины носилки с телом Спартак, над которым склонилась Фригия, являющая собою маску скорби и боли... Выше, выше... И вот она застывает там, на вершине пирамиды, сотканной балетмейстером из человеческих тел, — символ Женщины скорбящей, Женщины-плакальщицы, мужественной,

сильной, величавой...

Зубковская начала преподавать в Академии русского балета имени Агриппины Вагановой в 1965 году. О боги, боги, хочется воскликнуть вслед за Булгаковым, сколько лет уже пролетело! Сколько учениц вышло из ее класса! Первые выпускницы, верно отслужив Терпсихоре, ушли на пенсию, другие — украшают сцены петербургских театров сегодня. Они разные, конечно, со своей индивидуальностью, своей судьбой. Одни работают в кордебалете (несомненной гордости Мариинского театра), другие превратились не только в мастеров, но и в крупные творческие личности. Всем им Зубковская отдала что-то свое, «генетическое». Они все знают: у них был Учитель. Мы все, забыв порой подробности и мелочи наших отроческих лет, помним все же, кто пестовал нас, кто вкладывал в нас огонь творчества. В чем же видятся приметы властного художнического влияния Зубковской? У всех ее учениц замечательная выучка, школа, владение формой и... болезненная враждебность к дурновкусию. Дурновкусию в широком смысле слова — в танце, костюме, гриме, манере поведения.

Среди тех, кого создала (именно создала!) Зубковская, — Алтынай Асылмуратова (Божий дар, звезда международной величины), Лариса Лежнина (петербургская Аврора), Элла Тарасова (очаровательная Китри), Наталья Киричек (одна из ведущих солисток Малого театра оперы и балета), Галина Яблонская (прекрасная Мирта и Повелительница дриад), Всех не перечислишь... Но в них всех — частица Инны Зубковской, балерины, мастера, человека. Учились у Инны Борисовны и зарубежные мастера: преподавала она в балетной труппе Каракаса, два сезона работала в Римской опере.

Героини Зубковской живут и сегодня — в статьях, фотографиях, очерках, фильмах. Они уже часть истории, великой истории балетного театра. Они — создания балерины, которая сумела среди житейской суеты и неумолчно шумящей ярмарки тщеславия разглядеть в своих героинях черты подлинного благородства, гармонии и красоты и восприняла эти черты как залог неизбежной победы добра над злом.

АЛЕКСАНДР ВЕТРОВ

АЛЕКСАНДР МАКСОВ

Сегодня уже можно говорить с полным правом: в хореографическом искусстве последних лет Ветров — явление незаурядное. Внешне напоминающая своего замечательного предшественника Алексея Ермолаева, Ветров-танцовщик ни на кого не похож и никого не копирует. Его искусство сформировалось под идейным и эстетическим влиянием Петипа, Григоровича, Горского, Вайнонена, других хореографов. И при этом оказалась доступной такая редкость, как свой стиль. У Ветрова он складывается по меньшей мере из четырех составляющих, неожиданными вместе: силовой энергией и утонченностью, мастерским расчетом и бурной фантазией.

Родившийся в балетной семье, Саша сызмальства вдохнул атмосферу кулис. Но его судьбу предопределили не нежные феи — патронессы красавицы Авроры, и не напудренные балетные принцы сложили к колыбели свои дары. Вероятно, сам ураган Вайю — герои старинного «Талисмана» — распростер свои объятия, одарив мальчика легкостью полета и сценическим темпераментом вихря. И когда двадцать четыре года спустя на V Международном конкурсе артистов балета в Москве Александр Ветров, презрев законы земного тяготения, покорил вселенную огромной сцены, можно было усомниться: то ли «золотой» лауреат обернулся молодым Богом ветра, то ли Вайю принял облик Ветрова?

Впрочем, сам артист не причисляет себя к разряду конкурсных. Не минутная вариация, а большой спектакль — арена максимально насыщенной и интенсивной жизни его героев. Для Ветрова балет — прежде всего эмоциональное искусство глубоких философских мыслей. Силу его артист видит не в иллюстративности, но в обо-



Александр ВЕТРОВ (Тибальд)
в балете «Ромео и Джульетта».

Фото Л. Педенчук

ценности образов, от которой они не теряют ни в выразительности, ни в правдивости. Проницательно глядя в человека, Ветров силится постигнуть тайну его души. А рассказывая о темных безднах, в ней таящихся, он как бы стремится озарить их светом, памятуя о диалектическом единстве Зла и Добра.

Удивительно для молодого артиста — а эти качества отчетливо проявились в Ветрове еще в годы учебы в классе П. Пестова — он одновременно вдумчивый аналитик и одухотворенный романтик, философ и лирический поэт. Его талант, подкрепленный великолепной «школой» и виртуозной техникой, изначально высоко установил творческую «планку». Хотя за прошедшие годы юношеские педантичность танца, азартность покорения технических вершин благородно ступевались, выведя на первый план импровизационность, сложную «жизнь человеческого духа» его героев.

Еще не успевший возмужать длинноногий юноша блеснул уже в выпускном концерте, непринужденно станцевав в «Пахите» вариацию, в «Коппелии» одного из друзей Франца. Чуть позже, уже будучи артистом, Ветров добросовестно и увлеченно исполнял партию Колена в школьной постановке «Тщетной предосторожности».

Александр ВЕТРОВ
исполняет концертный
номер.
Фото И. Захаркина



Александр ВЕТРОВ (Абдерахман)
в балете «Раймонда».

Фото Л. Педенчук



Нина СЕМИЗОРОВА и Александр ВЕТРОВ
в балете «Дон Кихот».

Фото Л. Педенчук

После окончания Московского хореографического училища Ветров пришел в труппу Большого театра.

В театре началось восхождение, но поиск своего «я» оказался для танцовщика долгим и непростым. На этом пути поджидали и обуревавшие душу сомнения, и ненависть к своему телу, казавшемуся слишком немощным, и каждодневная, до седьмого пота работа без видимой конкретной цели, и моменты внутреннего бунтарства.

Но время шло не напрасно. Молодого танцовщика ждал Тибальд. Первая на сцене Большого театра партия. И какая! Шекспир, Прокофьев, Григорович. Встреча с хореографией выдающегося мастера для Ветрова особо значительна.

Присутствие на сцене Тибальда-Ветрова нагнетает атмосферу напряженности. И когда он появляется, чудится, будто в алом плаще Тибальда играет отблеск адского пламени. Одновременно хранитель вековых устоев рода и разрушитель с клокающей ненавистью в жилах кровью. Решительный жест, дерзкий взгляд, нервный поворот головы — в герое Ветрова что-то патологическое, отталкивающее и в то же время притягательное.

Общая тема героев Ветрова — тоска по любви. Осознанно или подсознательно ее испытывают не только Альберт и Зигфрид, но и Тибальд, и Красс. Кажется, согрей их души священное чувство любви, и отступит ненависть, проявится человечность. Увы, любовь не может пробудиться в искореженных душах, и оттого человеческие эмоции все больше уступают в них место изверству.

Чем, при всем их различии, схожи два этих итальянца — аристократ средневековой Вероны Тибальд и древнеримский диктатор Красс? Оба ступают пружинящим и наглым шагом, ощущая свою избранность, собственное превосходство. Но их легкая поступь гулко отзывается в судьбах людей. Они — материализовавшееся насилие и нескрываемый цинизм. Триумфатор, отдающий военные приказы, обеими руками сжимающий жезл, Красс Ветрова молод и тем легче попадает в ловушку испытания властью. А очутившись в ней, как писал Джузеппе Гарибальди автору романа «Спартак» Р. Джованьоли, стремительно «опускается в бездну порока и разложения...».

А разве сумрачного Абдерахмана Ветрова, принесшего ему (как, впрочем, и все другие персонажи) успех уже в первом выступлении в «Раймонде», нельзя назвать «эстетом власти и любви»? Лаколично чеканным штрихом «рисует» артист психологический портрет сарацинского шейха, передавая сложность его внутреннего строя, резкую смену состояний. За кошачьей вкрадчивостью обнаруживается бушевание огненных страстей. Танцовщик непременно старается найти в своих героях типическое, объяснить поведение, характер, но избегает ограничиваться единственной краской. Особенно если эта краска черная. И потому «отрицательные» персонажи Ветрова воспринимаются как антиподы главных действующих лиц, их alter ego, противоположное, но равновеликое.

Черные рыцари, черные принцы Ветрова, в ряду которых и Злой гений в «Лебедином озере»... Как не похожи они один на другого и вместе с тем как сходны пафосом отрицания! Таинственную и мрачную природу Злого гения артист подчеркивает бесшумной мягкостью пластики. Колдун то как бы стелется по земле, то взметнется, подобно распрямившейся пружине. Ему не победить Добра и Света в открытом поединке и необходимо прибегнуть к коварному обману.

Совсем иной природы открытый, лучезарный Зигфрид Ветрова. Стремительным *jete* вылетает он на сцену, и словно загорается яркий источник света. Манеры принца аристократичны, он благовоспитан и благоговейно относится к даме. Ветров — идеальный кавалер. Его дуэтный танец — всегда чуткий диалог с партнершей, и даже проходящий жест руки за ее спиной у артиста значителен и полон чувства. Но вот на балу вальс с невестами лишь слегка очерчен. Поглощенный своими мыслями, Зигфрид отдает претенденткам дань учтивости — не более. Это состояние, не выбивающее из романтической тональности, продиктовано правдой чувств: реалии жизни сосуществуют с миром романтической мечты Зигфрида, подолгу вглядывающегося в черты Одиллии, похожие на любимые и чем-то чужие. Но и здесь его романтизм, как всегда у Ветрова, мужествен, лишен слащавой манерности премьерера.

Сказочные Злой гений и Зигфрид — олицетворение двух субстанций души, точнее, двух ее полюсов. И лишь соединившись, они могут составить целое — противоречивую человеческую душу, тянущуюся к гармонии, населенную, по выражению Гюго, «львами» и терзаемую демонами.

Некий рок навис над Ветровым, когда он приступил к работе над партией Ивана Грозного в одноименном балете Григоровича на музыку Прокофьева. За сутки до спектакля — травма. Вместо дебюта и гастрольной поездки — больничная палата, операция. Поползли пересуды, мол, партия не по ногам... Впрочем, подобные толки лишь укрепляют ветровскую волю, решимость доказать, что

м о ж е т. И через год после операции он все-таки вышел на сцену в образе царя Ивана.

«Яркое полотно спектакля вызвало движение моих самых сокровенных струн, — рассказывает танцовщик. — Все будоражило мысль, манило: и незаурядная лексика, и философская содержательность балета, и, конечно, сам образ Ивана, который можно шлифовать всю жизнь».

Обстоятельства вынуждают Ивана совершать много жестокоостей, надеть маску изверга, но под ней скрывается глубоко несчастный, любящий человек, что особенно рельефно проявляется в эпизоде «Молитва», когда царь теряет Анастасию. Мне не хотелось делать его злодеем, таким «автоматом зла». Вообще играть неприкрытое зло мне проще, гораздо труднее и интереснее отыскивать в отрицательных героях положительные черты».

«Истинный, единственный, вечный сюжет балета — это танец», — заметил как-то Теофиль Готье. Танец Ветрова, образцового интерпретатора классики, хочется окрестить «инструментальным». Достаточно познакомиться с его исполнением ролей Голубой птицы в «Спящей красавице», Раба в *pas de deux* «Корсара», Кавалера в *grand pas* «Пахиты»... Эти мужские партии построены на сложнейших движениях, но танцовщик без видимых усилий преодолевает сложность. Хореографическая мелодия льется легко и незамутненно, отражая то просветленный покой, то драматизм, то героический пафос. Безграничной кажется способность артиста зависнуть в воздухе, а пластика мягка, певуча и настолько неотделима от музыки, что тело танцовщика воспринимается прекрасно солилирующим инструментом оркестра. По своей художественной ценности упомянутые «небольшие» партии ничуть не уступают безусловным достижениям Ветрова в «полнометражных» произведениях.

Артист зарекается тиражировать даже себя, повторяться от спектакля к спектаклю, от роли к роли. Особенно отчетливо это заметно на исполнении центральных ролей классического репертуара. Все они сразу удались танцовщику. Даже Альберт в «Жизели», в образе которого Ветрову пришлось выйти на сцену вскоре после операции, и это неизбежно наложило свой отпечаток, поскольку нужно было беречь колено. Благо танцовщик все технические сложности умеет выполнять «с двух ног». Сегодня Ветров танцует Альберта по-другому. Однако суть образа читалась с самого начала. И снова это был романтик с неподдельной искренностью чувств, открытый любви.

Совсем иное дело — «Дон Кихот». В партии Базиля артиста влечет и острая пластическая выразительность, и возможность пластических *brío*.

И к Ферхаду в «Легенде о любви» Ветров подошел «со своими мерками». Природа его Ферхада в художественной цельности, поэтичности. Открытым взглядом окидывает он мир, наслаждаясь его красотой. Художник по натуре, а значит — создатель, его Ферхад не мыслит себя без радостного труда во имя людей. И во имя блага народа он приносит в жертву свою любовь к Ширин. Русский склад темперамента артиста как-то естественно и органично преобразился в сложной восточной орнаментике хореографической партии, пластика, не потеряв широты, приобрела тончайшую ювелирную огранку. И, как неизменно у Ветрова, лирическая тема окрасилась, обогатилась героическими интонациями танца. То же, но по-своему, произошло с образом Солора — хронологически ближайшем дебюте в «Баядерке». Танцовщик заслужил единодушно высокую оценку критики.

А вот партия совсем неожиданная для артиста такого таланта, как Александр Ветров, — граф Вишенка в балете «Чиполлино». Здесь артисту привольно в стихии гротеска, веселой пластической шутки, доброй пародии.

Пошел второй десяток лет работы Александра Ветрова в Большом театре. Танцовщик перешагнул порог творческой зрелости и строг к себе. Многие уже сделано им, но... «Есть у меня одна партия, к которой я уже дважды подступался, — говорит артист. — Юрий Николаевич предложил попробовать роль Яшук в его «Золотом веке» и даже как будто одобрил результат нашей совместной работы. Но сам я не могу избавиться от мысли, что пока не одолел Яшук окончательно. Хочется отыскать все-таки ускользающее «зерно» образа, найти нечто, отличающее моего Яшук». Настала пора разобраться в достигнутом — не для подведения итогов, а для избрания ориентиров дальнейшего развития. Одним из них, кстати, стал Московский хореографический институт, где Ветров учится.

МОСКОВСКИЕ КРИТИКИ ОБСУЖДАЮТ НОВЫЕ СПЕКТАКЛИ

На одном из последних заседаний редакционной коллегии журнала «Балет» была высказана мысль о том, что редакции следует разнообразить формы рецензирования новых спектаклей на страницах журнала, в частности, предоставлять возможность «заявлять» о своем мнении не одному критику, а сразу нескольким. Тогда круг оценок и суждений не будет «замыкаться» на точке зрения автора той или иной статьи и позволит выявить и неоднозначную картину нашей хореографической жизни, и столь же разное отношение к ее отдельным явлениям. **Нынешняя публикация материалов встречи московских критиков за «Круглым столом», состоявшейся в редакции, — первый опыт такого рода.**



Г. ЯКОВЛЕВА в балете «Саломея».

Фото Д. Куликова

«САЛОМЕЯ»

Спектакль на музыку П. Габриэля
в труппе «Русский балет XXI век»

Открывая дискуссию, председательствующая на «круглом столе» зам. главного редактора **Валерия УРАЛЬСКАЯ** в своем вступительном слове сказала:

«О спектакле «Саломея», который вызвал в хореографических кругах неоднозначную оценку, следует, думается, говорить с большой осторожностью. Этот постановкой заявил о себе новый театр, во главе которого стоит хореограф молодого поколения — Светлана Воскресенская. Она активно «пробивает» себе творческую дорогу, и сам факт ее неуспокоенности на ниве поисков в хореографическом искус-

стве в наше такое трудное время достоин уважения. Начинала Воскресенская довольно любопытно, создав ряд неординарных постановок — «Антоний и Клеопатра» (на музыку С. Прокофьева), «Сорок первый» (на музыку Д. Шостаковича), «Опасные игры» и «Гамлет» (тоже на музыку Д. Шостаковича). Сочиняла она и остроумные симпатичные шуточные телешоу. На мой взгляд, ее хореографические опыты отличала некоторая иллюстративность, но им не откажешь в режиссерской изобретательности и крепком профессионализме.

И вот теперь свой театр, программный спектакль, где заявлена сложная фило-

софская тема, связанная с огромной традицией ее воплощения во всех жанрах искусства. Хореограф предлагает субъективное прочтение евангельского сюжета, где «действующими лицами» названы Саломея, Иоанн, Ирод.

В программе к спектаклю С. Воскресенская пишет: «Выстраивая свою концепцию взаимоотношений Иоанна, Саломеи, Ирода, я характеризую их как воплощение трех начал, трех столпов, на которых держится мир, — дух, плоть, власть. Притягиваясь и отталкиваясь и, наконец, сплетаясь в гордиев узел, герои решаются разорвать его, жертвуя одним из них. Но этого не происходит. Три имени: Саломея, Ирод, Иоанн — навсегда остаются вместе».

Как же воплощается в спектакле столь сложная вселенская идея?.. Может быть, нам удастся найти взвешенную профессиональную оценку смелому эксперименту нашей молодой коллеги».

Наталья САДОВСКАЯ:

«Вызывает недоумение уже одно название новой труппы — «Русский балет XXI век»! Морис Бежар оказался чуть скромнее, назвав свой театр «Балет XX века». Сейчас у нас появляется много новых трупп, новых театров. Кто им дает названия, кто определяет право на ту или иную заявку в наименовании коллектива — ведь это очень важная, принципиальная тема разговора, и ее стоит поднять на страницах нашего специального издания «Балет». Складывается впечатление, что сегодня каждый поступает по своему разумению, без оглядки на наши сценические традиции, на историю.

Теперь непосредственно о творчестве Светланы Воскресенской. Ее работы привлекали остротой лексических оборотов, смелостью неожиданных замыслов, и казалось, что человек обязательно «вырулит» на какой-то свой путь. А путь хореографического сочинительства чрезвычайно сложен, и, как говорил Федор Васильевич Лопухов, если хореограф придумает хоть одно новое движение, ему уже памятник можно ставить. Поэтому нельзя требовать, чтобы каждый раз рождалась новая лексика танца.

Но хорошо бы ограничиться заповедью Михаила Михайловича Фокина — каждому образу придавать свою драматическую линию, свою пластическую образность. К сожалению, Светлана Воскресенская этому наставлению мастера не последовала.

Нескромному названию «Русский балет XXI век» в его премьерном спектакле сопутствует отнюдь не русская музыка. А разве нельзя было найти для избранной темы, к примеру, что-то из партитур С. Рахманинова (в год его юбилея) либо другого русского автора.

В спектакле заявлена очень глубокая, серьезная тема — взаимоотношения власти, плоти, духа. Мы ждем, что такие филологические понятия должны обрести глубокие пластические характеристики. Однако не удалось ощутить балетмейстерского почерка — есть набор прихотливо-разнородных движений, которые, кстати, весьма узнаваемы, так как уже встречались и в балете на антифашистскую тему («Опасные игры»), и в «Гамлете». И вот теперь — в «Саломее».

Понять происходящее на сцене довольно сложно, хотя каждый из нас хорошо знает литературу «по теме Саломеи». Где власть, а где плоть?.. Оба персонажа однородны. А ведь образ Иоанна Крестителя уже выкристаллизовался в большой художественной

традиции как высокий образ духовно озаренного Пророка.

Но в балете «Саломея» дуэты Иоанна и Саломеи порой воспринимались как дуэты Эгины и Красса из «Спартака». На первом месте — плоть, обилие фривольных поз «вокруг кавалера». Не ощущалось развития образов, все прокручивалось на месте. Даже в Саломее настоящего развития не получилось. В исполнении Г. Яковлевой она воспринималась как похотливая девочка, однозначно — с начала и до конца спектакля. Когда нет Саломеи — не может быть и спектакля с таким именем.

Иоанн рисовался каким-то безумевшим, мучающимся. Показалось, что великодушный танцовщик Владимир Кириллов мучается в этой своей новой роли. Насколько он был хорош и органичен в партии Сатаны в недавней постановке М. Лавровского «Откровения». А в спектакле «Саломея», когда в финале, в прорези красной материи-гильотины показалась голова Иоанна и долго взирала на публику, эффект получился кощунственно-комичным.

Как безусловно положительный момент отметим прекрасную работу педагогов-репетиторов Н. Федоровой, Е. Голиковой, С. Смирнова. Интересна и работа художника Б. Мессерера, особенно по костюмам. Он во многом помогает постановщику собрать спектакль.

Да, очевидно, презентация нового коллектива могла бы стать событием более значительным в художественном отношении. А спектакль брошены большие деньги (и они нашлись). Но пока что смелая попытка новой труппы неадекватна желательному результату».

Борис ЛЬВОВ-АНОХИН:

«Я уже высказал свое мнение о спектакле «Саломея» на страницах газеты «Культура» и не стану его здесь повторять (статья «Страсти по Иоанну» в № от 27 февраля 1992 года). Самым губительным в этом опыте оказались декларации, и лишний раз мы могли убедиться, какая это опасная вещь. Назвав труппу «Русский балет XXI век», ее организаторы уже обрекли себя на град иронии. Декларация концепции спектакля тоже убийственная и вызывает абсолютно критический «обстрел». Понятия дух, власть и плоть настолько глобальны, настолько широковещательны, что воплотить такие темы может только гений. Но гений не станет их декларировать.

Что касается собственно спектакля, то я его понял. Не согласен, что исполнительница заглавной роли — не Саломея. Этот образ игрался по-разному. Алиса Коонен в Саломее Оскара Уайльда играла неведение и порок, роковую одержимость. А вот Ольга Гзовская в Малом театре воплощала Саломею совсем по-другому, выявляя ее соблазнительную, капризную детскость.

Здесь, в балете Светланы Воскресенской, Саломея предстает нимфеткой, и такое прочтение вполне возможно.

Не могу согласиться с предыдущим высказыванием и в отношении работы Владимира Кириллова. Его Иоанн отнюдь не похож на персонаж из спектакля «Откровения». Танцовщик с каждой своей новой ролью становится все более своеобразным и значительным балетным актером. С. Петухов в роли Ирода показался тоже ярким и выпуклым в своей трактовке.

Танцевальный язык Светланы Воскресенской достаточно насыщен и современен. Особых пластических открытий в нем нет, но есть какие-то свои «слова», свои «сочетания слов», которых не встретишь у других, есть интересные мизансцены. Это все

весьма неровно, спорно, претенциозно (что проскальзывает в декларациях). Но не проталканно. А любой проблеск таланта мы должны приветствовать».

Наталья ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ:

«Мне кажется, что главный просчет этого спектакля — его музыкальный материал. Я не могу назвать это «музыкой». Примат бесконечного ритма ударных заставил постановщика избирать определенные приемы и предопределил однообразную агрессивность, иступленность танца.

Есть три противоположных образа. У каждого подразумевается своя музыкальная и пластическая лейт-тема. Но в спектакле этого нет. Между Иоанном и Иродом по диктату музыкального материала не существует никакого различия. Временами даже кажется, что Ирод более возвышен в порывах, чем Иоанн. Отсюда некое однообразие и прямолинейность пластического прочтения сюжета.

Исполнительница заглавной партии Г. Яковлева владеет различными танцевальными системами; у нее хорошие внешние данные, и технически трудную насыщенную партию она расщепляет на одной краской. Ее работа мне показалась очень достойной в профессиональном отношении. И не вина актрисы, что не во всем она всеильна — она не может затуманить драматургический просчет постановщика.

А просчет этот особенно наглядно обнаружился в момент, когда Иоанн отрекается от Саломеи. Мы внутренне ждали другого поворота в драме, ждали другого финала. А тут началось все сначала... Кульминация угадана, финал затянулся, драматическое напряжение ослабло.

Спасает спектакль Борис Мессерер, который щедро «швыряет» свои краски, одаривая зрителя живописными находками.

Еще один хореографический опыт Светланы Воскресенской при всей неоднозначности убеждает в том, что в ее лице мы имеем одаренного человека. Но ей, как кажется, порой мешает чрезмерное тяготение к жесткости выразительных средств».

Галина ЧЕЛОМБИТЬКО:

«Бесспорно, что в сочинениях Светланы Воскресенской есть изощренная изобретательность пластических сочетаний и немало ярких режиссерских приемов. Эти качества в той или иной степени проявились и в «Саломее». Но зададим себе «рутинный» вопрос — зачем поставлен такой спектакль, какова его «сверхзадача» и есть ли она вообще? Похоже, что раскрыть глубинное содержание библейской легенды авторы постановки и не старались. Им хватило декларации в программке. В «новой» трактовке сюжета — полное искажение евангельской сути преданий об Иоанне Пророке или Предтече, или Крестителе...»

В спектакле явно прослеживается некая сексуальная направленность, а может быть и озабоченность. Все очень явно, все — в стиле нынешнего времени, нынешнего кино и телевидения. Озаботить и привлечь публику испытанными, отработанными на маскультуре средствами гораздо легче, чем создать образ Духовного Пророка в современном балете.

Вот почему, думается, в наше время так расплодилось всевозможных сценических «Саломей», и нет настоящего Пророка в своем хореографическом Отечестве».

«Сейчас так много появилось театров, которые, искажая, воссоздают постановки классических балетов, либо занимаются перепевом чужих хореографических замыслов. Здесь же заявка на свой репертуар, на свой принцип формирования труппы. Мне очень понравилась идея Светланы Воскресенской создать театр «на актрису» или «на актера», встретиться с актером или актрисой, молодой или зрелой, и подумать — что можно сделать совместно, какой спектакль поставить. Идея привлекательна, и в нашей отечественной практике она всегда оборачивалась прекрасными результатами. Вспомним опыты К. Голейзовского, Л. Якобсона, Л. Лавровского, Ю. Григоровича...

Но в данном случае эта замечательная мечта слабо воплотилась. Может быть, исполнители не все передали или замысел хореографа не совпал с их самовыражением. Но никто из актеров не смог «вытянуть» то, что она задумала. Однако есть в деятельности балетмейстера еще один сложнейший аспект — работать с тем исполнительским материалом, который имеешь, и получать максимальный художественный эффект (Борис Эйфман, например, нам это не раз демонстрировал).

Я убеждена, у Воскресенской — еще все впереди. Она — смелая, дерзкая женщина, которая взылась экспериментировать на языке хореографии. Этого нам сейчас так не хватает. И не станем гасить рвение в таком деле. Будем надеяться на будущие, более удачные опыты».

«ПЕТРУШКА», «ЖАР-ПТИЦА», «ШЕХЕРАЗАДА»

Спектакли на музыку И. Стравинского
и Н. Римского-Корсакова
в Театре балета «Дягилевъ-Центр»

Наталья ШЕРЕМЕТЬЕВСКАЯ:

— Первое, что подумалось после премьеры трех фокинских балетов, показанных в Мариинском, а затем и в Большом театре: да это же грандиозная культурная акция! Не только ожила театральная легенда начала века, но и подтвердилось, что впервые заявленный в балете синтез искусств не утерял своего воздействия и сегодня.

И второе — наконец-то Михаилу Фокину повезло на родине.

Ведь даже в самом начале творческого пути ему пришлось с трудом идти «против течения», а в послереволюционные годы, когда он оказался в эмиграции, на отечественной сцене удержалось лишь немногое из его богатейшего наследия.

Однако в шестидесятые годы, когда было сделано несколько попыток восстановления фокинских спектаклей, ситуация вновь оказалась для них неблагоприятной. Это был разгар борьбы с жанром «драмбалета», а творчество Фокина с его яркой драматургически-живописной основой могло стать аргументом в пользу отрицательного жанра. Фокин был объявлен чуть ли не предтечей «драмбалета», способствовавшим тому, что русская хореография свернула с «верного пути» — симфонически развитого классического танца. Ох, уж эти очередные «единственно верные пути»! На горьком опыте познав их несостоятельность, мы наконец созрели для непредвзятого восприятия явлений искусства и жизни. Так что возвращение творчества Фокина и всей сопутствующей ему плеяды

деятелей русского искусства теперь, будем надеяться, окажется своевременным.

Во всяком случае, реакция публики это подтвердила: успех в Мариинском и Большом шел по нарастающей — от спектакля к спектаклю, завершаясь к финалу бесконечными вызовами исполнителей и всех причастных к этому празднику. А точнее — творческому подвигу, потому что вся акция протекала чуть дольше трех месяцев!

За столь ничтожно короткий срок группа энтузиастов во главе с Андрисом Лиепой, в которую вошло несколько ведущих танцовщиков Большого, Мариинского и Киевского театров, а также артисты Театра балета «Дягилевъ-Центра» и ансамбля «Русские сезоны», освоили дотоле неизвестную им хореографию «Петрушки», «Шехерезады» и «Жар-птицы». Примерно за это же время молодые художники Анатолий Нежный и Юлия Берляева изучили материалы, относящиеся к декорациям и костюмам Бенуа, Бакста и Головина, создали новые рабочие эскизы, а «Дягилевъ-Центр» в лице его президента Юрия Любашевского взял на себя заботу об их воплощении в жизнь — качественно и в срок. Не подвиг ли это в наше время?

Но пора перейти от восторгов к трезвой оценке результатов.

Хотя и тут не удержусь от похвал художнику А. Нежному, написавшему суперзаванес спектакля, как мне кажется, под влиянием живописи Льва Бакста: тот же глубокий синий цвет, те же роскошные складки тяжелой материи, подхваченные золотыми шнурами с кистями. И на этом фоне переливаются красками слова: «Les saisons rus-

ses», очерченные силуэтами танцующих фигур, в которых угадываются персонажи представленных балетов. Занавес сразу же вводит в атмосферу предстоящего зрелища. А вслед за ним поднимается вторая, открывая картину масленичных гуляний, созданную Стравинским, Бенуа и Фокиным.

Должна сознаться, что «Петрушку» я смотрела с особым пристрастием, потому что в конце двадцатых годов мне довелось бегать в этой ярмарочной толпе, изображая одну из снующих здесь девчонок. В те годы спектакль был восстановлен Леонидом Леонтьевым. Он же исполнил роль Петрушки, в свое время подготовленную с Фокиным. Балерину танцевала прекрасная артистка, очаровательная, миниатюрная Елена Люком, а Василий Вайнонен, который был и отличным танцовщиком на характерные партии, изображал Арапа.

Мне трудно судить, насколько выразительной в этом спектакле была толпа, сумел ли Леонтьев воссоздать фокинские мизансцены. В последующих возобновлениях «Петрушки», уж точно, ярмарочные сцены оказывались самыми слабыми. Поэтому порадовало, что теперь в них возникла живая, праздничная круговорот, где мелькают то одни, то другие персонажи, поданные выпукло не только актерски, но и танцевально.

Здесь следует отдать должное консультанту этого проекта — внучке Михаила Фокина — Исабель Фокиной, оказавшей огромную помощь при возобновлении спектаклей хранящимися у нее материалами: видеозаписями постановок Фокина в различных театрах, для которых он создавал новые редакции. В частности, усиливая в «Петрушке» хореографию массовых сцен.

В них участвуют артисты ансамбля «Русские сезоны». По словам его руководителя Николая Андросова они видели свою задачу в том, чтобы, не изменяя движений (лишь слегка усложнив технически), вернуть им русский характер, утерянный в интерпретации зарубежных танцовщиков. Это, несомненно, удалось, однако же хочется дать совет: не увлекаться ансамблевой броскостью подачи движений.

А вот к солистам претензии более существенны. Во-первых, всем троим «мешает» немалый рост: они выглядят крупнее окружающей толпы. Андрису Лиепе в роли Петрушки «мешают»... его прекрасные внешние данные, которые не удается скрыть ни гримом, ни пластикой. Кстати, необъяснимо вялой: все у него «висит» — и голова, и руки, и корпус, тогда как у лучших интерпретаторов роли — от Нижинского до Нурева (о чем можно судить по фотографиям, описаниям и видеозаписям) — пластика была жесткой, «петрушечьей». Резкие подъемы прямых «деревянных» рук, запрокинутый корпус, открытый рот воспринимались как отчаянные вопли страдающей, любящей души, стремящейся вырваться из плена уродливого тела. Именно этот пластический рисунок позволил многим свидетелям спектаклей «Русских сезонов» утверждать, что Петрушка Нижинского — Фокина продолжает извечную в русской литературе тему маленького человека. Не покорного, а борющегося из последних сил. О чем красноречиво говорил завершающий штрих спектакля: когда непобедимая душа Петрушки возникла на крыше балагана, озоруя и пугая своего врага — Факира. Теперь же, после этого победного всплеска, Петрушка вторично падает мертвым, что смещает смысловые акценты спектакля, который по замыслу должен был славить неукротимую силу духа.

Вялость Петрушки отражается и на трактовке других ролей. Факир Сергея Пету-



Сцена из балета «Жар-птица».

Фото Д. Куликова

хова таинственный, но не зловещий персонаж, конфликт между ними очень ослаблен. То же можно сказать о взаимоотношениях с Балериной (Татьяной Белецкой) и Арапом, откровенно неудавшимся Г. Поладханову. У него пропало множество нюансов поведения этого забавного — тупого и самодовольного персонажа. Словом, эти роли, имеющие такую славную традицию, ждут более удачной интерпретации.

С досадной оплошностью началась в Мариинском театре и «Шехеразада»: во время исполнения первой части музыки Римского-Корсакова, являющейся в спектакле Фокина увертюрой, солист-трубач нещадно «киксовал» (в Большом театре он был заменен другим). Да и дирижер не очень внимательно следил за исполнителями.

Но когда поднялся занавес и в глаза полыхнуло изумрудом декораций Бакста и на их фоне зазмеились в танце розовые одалиски, развлекая своего грозного властелина — Шахиара (весьма выразительно исполненного Михаилом Лавровским), когда томная Зобеида растянулась подле него, а по сигналу евнуха заскользили по кругу другие наложницы, пряная атмосфера сказочного востока захватила зал. До чего же это красивое зрелище!

Наиболее впечатляющий эпизод балета — дуэт Зобеиды и Раба. Образ, созданный Илзе Лиела, вызывает множество ассоциаций с явлениями искусства начала века. Холодной красотой и протяженно-

стью линий она близка первой исполнительнице роли — Иде Рубинштейн. А изысканной ломкостью поз напоминает героинь графических листов Обри Бердслея.

Отличаясь от Нижинского внешними данными, Виктор Яременко тем не менее многое взял от звериной повадки его Раба: та же тигриная распластанность в прыжке и мягкие приземления к ногам возлюбленной. Та же сжатость пружины, готовой в любой момент распрямиться. Лиела и Яременко настолько вжились в образы, что каждое мгновение их пребывания на сцене насыщено неподдельным переживанием, выражением не подвластной рассудку страсти. Сегодня, когда в балете господствует холодный техницизм, такая актерская самоотдача, бесспорно, впечатляет. К сожалению, она не поддержана антуражем. Лиела и Яременко готовили свои партии, соотносясь с редчайшим материалом, с которым их познакомила Исабель: киносьемкой репетиций этого дуэта Верой и Михаилом Фокиными, создавшими для себя новую, более технически усложненную редакцию. Конечно же, Ида Рубинштейн не могла выполнять подобных движений и поддержек. Лиела и Яременко, следуя советам Исабель, многое привнесли в дуэт и от себя.

Разучивание остальных партий и массовых сцен артистами театра балета «Дягилевъ-Центр» происходило по видеозаписи одного из американских спектаклей. Осуществлял эту работу художественный руководитель театра Александр Прокофьев. Опытный педагог-репетитор, он считал необходимым точно придерживаться оригинала. С моей точки зрения (а я видела эту запись), эмоционально выхолащенного.

Поэтому движения массы хоть и формально точны, но сначала не передают страстности происходящей оргии. Однако постепенно ускорение темпа музыки и ее эмоциональный накал, все усиливающая динамика и экспрессивность хореографии заставляют танцоров невольно втянуться в этот вихрь, и его флюиды начинают перехлестывать через рампу.

Наконец, «Жар-птица» возвращает нас к идеализированному образу Древней Руси, увлекавшей многих художников «Мира искусств», в том числе и Александра Головина. Его декорации воссоздают красоту таинственного сада, лишь угадываемую сквозь туман, в котором поблескивают золотые плоды стройной яблоньки. Иван-царевич — Андрис Лиела также словно бы сошел с полотен этих художников — золотом волос, прекрасными чертами лица, мужественной статью, подчеркнутой удачно стилизованным старинным костюмом. Истинный герой русских сказок!

И вообще в этом спектакле роли разошлись очень удачно. Очаровательна внешностью и пластикой Екатерина Катковская — Девица-Краса; выразителен каждым движением и позой Сергей Петухов, сумевший передать изуверскую силу Кащей-Бессмертного; безупречен танец Жар-птицы — Юлии Махалиной. Только жаль, что она не воспользовалась видеозаписью английского спектакля с Марго Фонтейн в этой роли, расцветившей ее множеством ярких штрихов. Пугловая трепетность ее Птицы неотделима от мерцающих звуков партитуры Стравинского. Тогда как у Махалиной пластический рисунок рук и корпуса намного упрощеннее и не столь музыкален.

Упомянутая видеозапись, послужившая

материалом при восстановлении «Жар-птицы», красноречиво свидетельствует о том, какую огромную, истинно творческую работу провели руководители всей этой акции: Лиепа, Прокофьев, Андросов, включая и художника Нежного. Видеозапись смогла лишь дать представление о порядке движений и танцевальном рисунке массовых сцен. Тогда как стилистика исполнения (исключение — образ Птицы), декораций, костюмов оказалась совершенно искаженной. Это типичный пример «развесистой клюквы».

Теперь же сцена вновь задышала сказкой, наполнилась переливами света и красок, на ней зажили знакомые образы: застенчивых пленниц, церемонных и чистых в помыслах влюбленных, не пасующих перед ордой Кощея героев. Обрели пленительную красоту хороводы царевен, а Поганый пляс наполнился инерцией неотвратимой кары.

Кстати, поскольку эскизы костюмов Головина для чудиц были утеряны, Нежный воспользовался рисунками самого Фокина, а также проявил незаурядную фантазию. Его костюмы подчас искажают силуэт человеческой фигуры, но это дополняет хореографический рисунок и помогает танцовщикам создавать причудливые образы.

В Поганом плясе, и без того трудном из-за постоянной смены ритмов, были заняты все участники — и классические танцовщицы, и «народники», что создавало свои сложности. Но благодаря большой и согласованной работе их руководителей удалось достигнуть стилистического единства исполнения и впечатления масштабности. Она возникает в силу массовости и за счет усиления трюковых элементов, некогда придуманных Фокиным. Немалую роль играет увлеченность всех занятых в сцене, вдохнувших жизнь в одно из лучших творений балетмейстера.

А финал спектакля неожиданно прозвучал современно: кто же из нас не мечтает о возрождении сильной и великой Руси...

Спасибо всем, кто посособствовал возвращению наследия отечественной культуры и дал пережить минуты эстетического наслаждения. В первую очередь спасибо Андрису Лиепе, не потерявшему в суете сегодняшних будней способность загораться творческими задачами, умеющему отыскивать единомышленников и вести их за собой.

Борис ЛЬВОВ-АНОХИН:

— Следует отметить то заблуждение, которое создатели спектакля со странной навязчивостью распространяют, утверждая, что мы якобы вернулись через восемьдесят лет к подлинному Фокину. «Петрушка» шел в Большом театре с совершенно блистательными исполнителями: В. Васильевым — Петрушкой и Е. Максимовой — Балериной, с очень хорошим Арапом — Э. Кашани. Кстати, отметим, что в Ленинграде в «Петрушке» выступал незабываемо выразительный В. Панов. А «Жар-птица» в Москве с М. Плисецкой! Артистка трактовала партию, может быть, спорно, но высокоталанливо. Вспоминаю также великолепного Ивана-царевича — Н. Фадеечева, яркого Кощея — В. Левашева. Так что претенденты успешных постановок фокинских полотен у нас были, и не надо о них забывать. Нынешнее возобновление не есть подвиг, не есть открытие.

Однако замечательно то, что к Фокину обратились, вложили столько средств, стараний — все это заслуживает внимания и



Юлия МАХАЛИНА (Жар-птица)
в балете «Жар-птица».

Фото Д. Куликова

уважения.

Я шел на премьеру с большой надеждой, но вызвала она некоторое разочарование. В чем? Да, я вижу, что это роскошно, богато. Но в декорациях, костюмах есть некий перевод русских мотивов и русских красок в стиль «шоу» или «Березки». Той благородной патины, которую ждешь, той тщательной и тонкой стилизации, к сожалению, нет. Все получилось эффектной, чем надо. Сверкающие люрексами два плаща Шехеразады, костюм Ивана весь в блестках, современные синтетические ткани...

Наименьшее впечатление на меня произвел «Петрушка». Менее подходящей исполнительницы для роли Балерины просто трудно придумать, неинтересный Арап; никак не убедителен и главный герой. Фокинский Петрушка потрясал своей кукольностью, переходящей в человеческую боль; в спектакле заложены глубокие трагические парадоксы. А здесь главный герой старательно изображает куклу — и более ничего.

Для меня весьма сомнительна массовка в эпизоде «Ярмарка», потому что опять-таки она по стилю и манере исполнения приближается к «ревю» и «шоу».

Наиболее интересной выглядела, на мой взгляд, «Шехеразада», как по оформлению, так и по исполнению. Хотя кордебалет снова вызвал ассоциации со зрелищем — «шоу». Я усматриваю в этом тревожный симптом для нашего театра: стилистика «шоу» и «ревю» вторгается в спектакли, которые не имеют к этим жанрам никакого отношения — таково дурное веяние времени, как ни печально это констатировать.

Но, действительно, солисты в «Шехеразаде» интересны. Я хотел бы особо сказать о М. Лавровском — Шахриаре. Можно спорить, подходит ли он по внешним данным к роли, но актерски она сделана серьезно, он не примитивен, в нем есть благородство,

особая поступь, в его герое есть скорбь, а не просто взрыв ревности.

В. Яременко (Раб) — способный танцовщик, но ему необходимо тщательней продумать грим и костюм. Ведь у Нижинского, насколько можно судить по эскизам и описаниям, было тусклое, почти «серое» золото. А тут — пронзительная «фольга».

Меня очень порадовала в роли Зобеиды Илзе Лиепа. Некая «холодинка» ее актерской манеры придает образу особое благородство, снимает тривиальность, примитивность. Появляется ощущение, что Зобеида не просто похотливое существо — в ее поступке есть некий протест личности против своего положения гаремной рабыни. Появляется подтекст, второй план образа, а присущая Илзе Лиепе некоторая отстраненность придает ее интерпретации особую значительность и глубину.

«Жар-птицу» я тоже оцениваю как более удачный опус, чем «Петрушка», хотя сама главная героиня (Ю. Махалина) при хороших данных маловыразительна, хотя «Поганый пляс» не произвел впечатления. Приятен А. Лиепа в роли Ивана-царевича; С. Петухов остро и красочно исполняет роль Кощея. Но опять-таки Андрис Лиепа очень мил и хорош, но если я сравню его с тем же Н. Фадеечевым, которого помню... Так вот, герой Фадеечева — от русских полотен В. Васнецова, а Иван Лиепы — от стиля художника Соломки, в нем есть некоторое ощущение чего-то сусального.

Итак, если резюмировать впечатление: даже при таких благородных начинаниях, серьезных и бескорыстных, как возобновление фокинских триптихов, нам, грешным, не хватает вкуса и культуры.

Наталья САДОВСКАЯ:

— Нельзя отрицать, что проделана грандиозная работа по осуществлению поста-

новки фокинских триптихов с богатейшими декорациями, костюмами. За этой работой — миллионные затраты и огромные творческие усилия. Не каждому по плечу сегодня поднять такое дело, и мы должны в полной мере оценить активный потенциал подобного начинания.

Фокинский репертуар — одно из белых пятен на афише Большого театра. Но не станем вдаваться в другую крайность — говорить о том, что аналогичного события не было на нашей сцене восемь десятилетий (как то позволили себе инициаторы постановки в одной из телепередач — на много-миллионную аудиторию) — значит погрешить против истины. На сцене Большого шел и «Петрушка», и «Жар-птица», и я сама там участвовала. Все было на наших глазах, и едва ли кто забыл превосходных Е. Максимова (Балерину) и В. Васильева (Петрушку) в возобновлении К. Боярского (1964). В том же году Станислав Власов, отснявший оригинальную «Жар-птицу» в исполнении английской труппы, воссоздал ее на сцене Кремлевского Дворца съездов с декорациями по эскизам А. Головина. В спектакле также были замечательные актерские свершения (М. Плисецкая — Жар-птица, Н. Фадеев — Иван-царевич).

Замалчивать или нарочито не помнить таких событий невозможно. И это хотелось бы подчеркнуть в связи с нынешним возобновлением фокинских творений.

Из трех показанных балетов кажется наиболее удачной «Шехеразада». По стилистике исполнения и по актерским работам она воспринимается как наиболее цельная постановка. Очень хорош Раб (киевский премьер Виктор Яременко). Он проникся пластикой Нижинского, если судить по фотографиям — ведь танцующего Нижинского никто из нас не видел, партия им досконально проработана, что чувствуется и в рисунке поз.

Илзе Лиела будто создана для партии Зобеиды. Роль ей очень идет, она изысканно красива, и даже ее некоторая холодность здесь очень к месту.

Меня в некотором роде огорчил «Петрушка». И вот почему: разве сегодняшним радателям фокинских наследий, тем, кто восстанавливал этот балет (а особый спрос с внучки хореографа Исабель Фокиной, под эгидой которой и осуществлялась постановка), нельзя было просто повнимательней прочитать некоторые страницы книги «Против течения»? Фокин, как ни один другой хореограф, душой болел за неприкосновенность своих сочинений, ратовал за сохранение старого, требовал и возмущался, когда такого не было...

В нынешнем возобновлении принял участие коллектив «Русские сезоны» под руководством Николая Андросова (труппа сформирована из бывших артистов Ансамбля И. Моисеева), а также известный педагог Александр Прокофьев. Их творческий почерк весьма узнаваем, но не совсем уместен в фокинском творении. Очевидно, постановщики решили, что в «Петрушке» Фокин придумал «скучную» толпу, когда персонажи ходят и продают бублики. Теперь сцена ярмарки наводнилась трюками сегодняшнего «ансамблевого» толка. А ведь Фокин всю жизнь отрицал «голую» технику и возвеличивал образ. Но на сей раз образ исчез, как исчез и дух спектакля.

К сожалению, все три главных персонажа не обрели достойных интерпретаторов. И сам Андросов Лиела пока что не «вытянул» образ Петрушки. Не получилось тонкого сценария взаимоотношений действующих лиц, не получилось и контраста людей и

кукол, наполненных живыми страстями.

Костюмы, которые художник А. Нежный якобы выполнил по эскизам оригинала, тоже вызывают недоумение: едва ли зимой девушки на площади появились бы в платьях с рукавами — газовыми фонариками.

Вообще я не узнала в теперешней постановке фокинский спектакль. Пропали «кормилицы», дородные «маявинские бабы», у которых-то и было одно простое движение — покачивание; пропали кучера с их скупым, но точно пластическим характером...

Да, поднята «машина» по восстановлению

спектакля, истрачена масса денег. Уважения заслуживает хорошая отрепетированность. Но, очевидно, не хватило культуры в отношении к наследию мастера.

Не хочется думать, что такой Фокин передвинется в другие страны (а гастрольные туры этой труппы неминуемы). Ведь еще живы неизгладимые воспоминания о великолепных Петрушках — Владимире Васильеве, Рудольфе Нурееве, Михаиле Барышникове, Валерии Панове. Все это надо помнить сегодняшним интерпретаторам Фокина и ощущать собственную ответственность.

«ХРУСТАЛЬНЫЙ БАШМАЧОК»

Спектакль на музыку С. Прокофьева
в Московском Театре балета

Казалось, участники обсуждения единодушны в отношении к новому полотну, осуществленному известными мастерами **Натальей Касаткиной** и **Владимиром Васильевым**.

Мнение **Евгении ГРИГОРЬЕВОЙ** было однозначным:

— Обсуждение балета «Хрустальный башмачок» я бы начала с того, о чем говорил Борис Александрович Львов-Анохин: мы теряем вкус, снижаем критерии не только в отношении оценок творений старых мастеров, но и тех, что рождаются сегодня. Постановка «Хрустального башмачка» на сцене Кремлевского Дворца — один из примеров: зрители не понимают (ведь здесь уже идет одна «Золушка»), зачем на ту же сцену еще один аналогичный спектакль? Это ведь тоже вкус, чувство меры.

Что же касается самого спектакля, то опять возникает вопрос — если у тебя есть сказать такое, что никто прежде не говорил, тогда действительно — победителей не судят. Но здесь, на мой взгляд, «перебор» в декорациях, «перебор» в действующих лицах, все время что-то двигается, меняется, опускается... Прокофьева я здесь просто не выслушиваю, не вычитываю. Его здесь просто нет. Появление Золушки, ее присутствие на сцене все время кем-то дополняется, кто-то ее окружает, кто-то входит, уходит и практически не дает нам возможности увидеть ее, понять, где она, как преобразуется. На сцене возникает калейдоскоп чего-то меняющегося. Огромное количество линий у художника Л. Солодовникова. В хореографии только: фюте, жете... Или кто-то вращается, или

прыгает. Таким образом, в спектакле создается внешняя динамика, которая никакого отношения не имеет к миру музыки Сергея Прокофьева. И опять возникает вопрос: для чего тратить такие деньги, для чего так нагружать актеров? И еще: кому адресован спектакль — детям или взрослым?..

Что же касается исполнителей, то должна сказать — видна кропотливая работа репетиторов. Очень хороши у танцовщиц стопы. Но интересных индивидуальностей, которые бы тебя захватили, к сожалению, нет.

Е. Григорьеву поддержала **Виолетта МАЙНИЦЕ**:

— Согласна с коллегой. Спектакль без адреса, непонятно, для кого и для чего он сделан — постановка не имеет концепции, хотя местами балетмейстеры что-то нащупывают, но тут же сами бросают найденное, не развивают его, например, последнее превращение Золушки в «замарашку» на лестнице королевского замка — вот вроде мизансцена неплохая, можно обыграть, но нет, на этом все и кончилось. Если обратимся к хореографии, то увидим набор одних и тех же движений, в результате все вариации и дуэты похожи друг на друга. Колористическое решение костюмов (Е. Дворкина) тоже вызывает нарекания, потому что анилиновый краситель один страшнее другого.

А теперь о главном — о партии Прокофьева. Мне кажется, никто из постановщиков в нее еще глубоко не вслушивался. И в этом спектакле та страшная тема времени, звучащая в музыке «Золушки», фактически тоже не получила воплощения.



Сцена из балета «Хрустальный башмачок».
В роли Мачехи — Г. ЛАПИНА,
ее дочек — Н. ЖАРКОВА, С. АВETИСОВА.

Фото Д. Сыздыкова

О. ШИРОКИХ (Золушка)
в балете «Хрустальный башмачок».



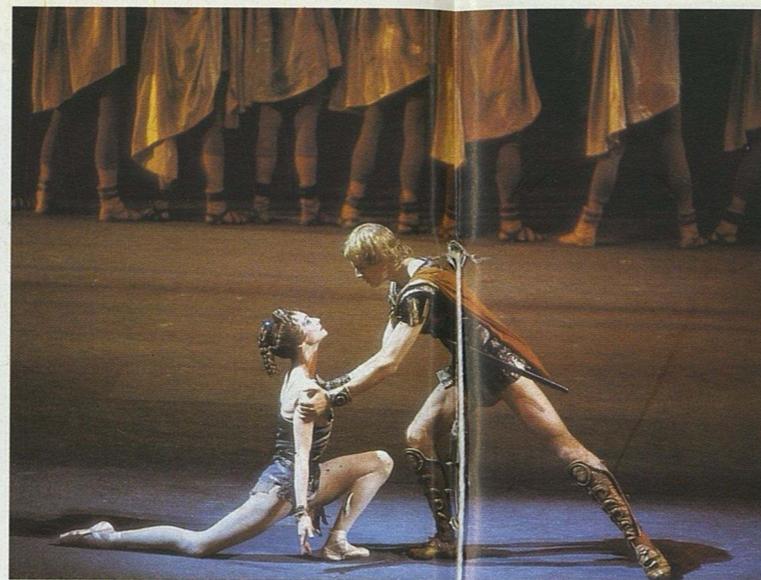


Сцена из спектакля «Саломея»
труппы «Русский балет XXI век».

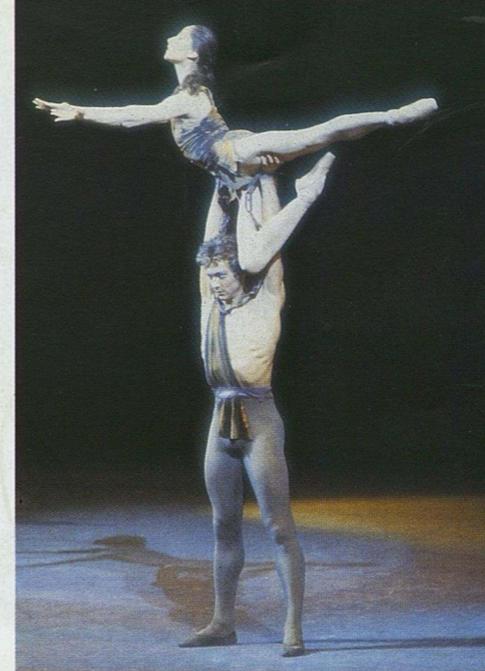
Фото Д. Куликова



Сцены из балета «Спартак».
Фото Л. Педенчук



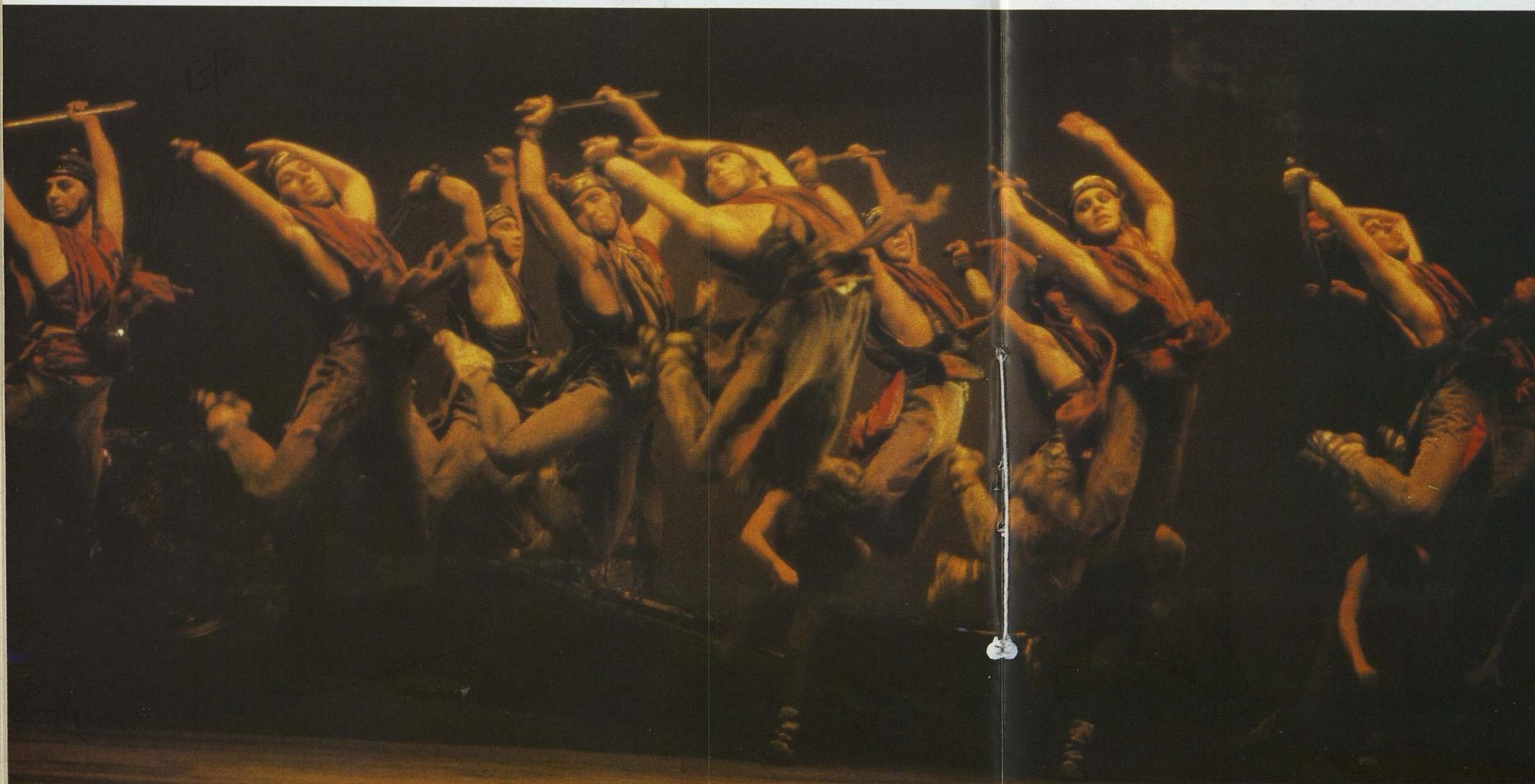
М. БЫЛОВА (Эгина) и М. ПЕРЕТОКИН (Красс).
Фото А. Бражникова
Пресс-служба ГАБТ



Э. ПАЛЬШИНА (Фригия)
и Ю. КЛЕВЦОВ (Спартак).



Юрий ГРИГОРОВИЧ и Симон ВИРСАЛАДЗЕ.
Фото Л. Педенчук



«СПАРТАК»: четверть века в Большом театре

У балета А. Хачатуряна «Спартак» — большая и сложная биография, и, надо надеяться, его сценическая летопись будет и впредь обогащаться новыми страницами, новыми фактами. И хочется верить, что будущий историк балета назовет этот этап его жизни, который был начат 6 апреля 1968 года премьерой в Большом театре, созданной хореографом Ю. Григоровичем, художником С. Вирсаладзе, дирижером Г. Рождественским, одним из самых ярких. Этот день стал большим праздником отечественной хореографической культуры, событием всей нашей культуры, важной вехой в развитии мирового балетного творчества...

Спектакль Ю. Григоровича показал и тот высочайший исполнительский потенциал, каким обладает балетная труппа Большого театра. В. Васильев, М. Лавровский, М. Лиёпа, Н. Бессмертнова, Е. Максимова, Н. Тимофеева — созданные ими образы Спартака, Красса, Фригии, Эгины считаются значительными явлениями мировой театральной сцены.

Четверть века — огромный срок. Меняются вкусы, уходят одни поколения зрителей и приходят другие, исчезают одни кумиры и возникают другие... Но звезда «Спартака» горит по-прежнему светло и ровно, вселяя веру в новый расцвет русского балета.

В Большом театре состоялся 209-й спектакль «Спартака», посвященный его двадцатипятилетнему юбилею. В главных партиях выступили Ю. Клевцов (Спартак), Э. Пальшина (Фригия), М. Перетокин (Красс), М. Былова (Эгина). Дирижировал балетом А. Жюрайтис.

ПРЕМЬЕРЫ

Т. НЕБОСОВА
и В. ТРОФИМЧУК
исполняют
испанский танец.



О. ШИРОКИХ (Золушка)
и А. ГОРБАЦЕВИЧ (Принц)
в спектакле
«Хрустальный башмачок»
Московского
Театра балета.

Сцена
из спектакля
«Хрустальный
башмачок».

Фото А. Макарова



Виктор ВАНСЛОВ:

— Это музыка мировой катастрофы.

Виолетта МАЙНИЦЕ:

— Композитор начал писать балет в 1940 году, в 1944-м кончил. Шла Великая Отечественная война, страшное время. Если человек и мог как-то абстрагироваться от него, то войти в свой мир, найти в нем гармонию он был не в состоянии. Все это — в музыке Прокофьева... Но до сих пор никто, как я уже сказала, не обращал на это внимания. Всех привлекает чудная французская «Золушка», очаровательная в своем плане — она для детей от младшего возраста и до старости. Но мне кажется, если кто-то и обращается к партитуре, надо иметь что сказать. Я считаю «Хрустальный башмачок» крупной неудачей.

Галина ЧЕЛОМБИТЬКО:

— Но давайте другое скажем. У нас сейчас абсолютно разрушительная тенденция в балете. Как бы мы ни относились к Наталии Касаткиной и Владимиру Василеву (я тоже во многом согласна с критикой «Хрустального башмачка»), я обожаю «Золушку» Р. Захарова, но посмотрите: к сожалению, кроме Касаткиной и Василева и еще пары людей, у нас нет такого созидательного начала в балете. Ведь эти люди, во-первых, выпускают постоянно хороших конкурсантов, они готовят кадры, они работают, они создают «Центр балета». Если вот так все зачеркивать...

Е. ГРИГОРЬЕВА и В. УРАЛЬСКАЯ (почти одновременно):

— Нет, никто не зачеркивает.

Валерия УРАЛЬСКАЯ:

— Жестокость творческой профессии в том, что она подтверждается каждый раз. Мы говорим об этих мастерах с глубоким уважением, но мы не можем назвать «Хрустальный башмачок» хорошим спектаклем. Эта боль была у каждого говорившего.

Галина ЧЕЛОМБИТЬКО:

— Тут говорили, что тенденция. Я думаю, может быть, случайность.

Галина ИНОЗЕМЦЕВА:

— А я хочу спектакль поддержать. Музыка Сергея Сергеевича Прокофьева настолько многослойна, что каждый из хореографов, кто к ней обращался, слышал в ней что-то свое, выстраданное. Вот почему столь различна нравственно-философская проблематика спектаклей Ростислава Захарова, Константина Сергеева, Олега Виноградова, Алексея Чичинадзе, Бориса Ляпаева. Недавно посмотрела видеокассету спектакля Фредерика Аштона и поразилась — настолько его восприятие музыки отлично от того, к чему мы привыкли... Такого художника, который услышит музыку Прокофьева во всем объеме его идей и мыслей, мы вправе назвать гениальным. Но пока такого не нашлось. Поэтому мы смотрим спектакли постановщиков, которые, исходя из контекста времени, из окружающей нас реальной действи-

тельности, услышали что-то близкое себе, своему пониманию сегодняшнего нашего бытия.

Спектакль «Хрустальный башмачок» — это балет-феерия о добре, которое торжествует, о зле, чванстве, жестокости, которые в конце концов оказываются посрамленными. Н. Касаткина и В. Василев услышали в музыке С. Прокофьева те добрые, человеческие интонации, которые и позволили им создать именно такой балет-сказку со счастливым концом. Сейчас люди, замордованные хамством, беспределом, безумными ценами и полной неуверенностью в завтрашнем дне, нуждаются в утешении, в светлых положительных эмоциях, в улыбке надежды. Они, придя в театр, хотя бы в течение двух-трех часов стремятся прикоснуться к тому, о чем мы почти забыли, к веселому беззаботному празднику. И авторы не случайно, как мне кажется, назвали свое полотно «Хрустальный башмачок», отказавшись от традиционной — «Золушки»: именно хрустальный башмачок, как волшебная палочка феи, приносит бедной девушке счастье. Смотрите, словно говорят постановщики, и не теряйте надежды: в любой самой трудной ситуации в ваших руках может оказаться хрустальный башмачок, и он поможет вам.

Да, «Хрустальный башмачок» — балет-феерия, а мы к нему подходим с мерками психологизма современных спектаклей, причувствивших нас к определенной пластической организации действия. А тут зрелище: что-то во что-то превращается, кругом все двигается, танцует, кто-то появляется, кто-то исчезает... Словом, это феерия, у нее свои законы и требования, главное из которых — ошеломлять и дарить зрителям радость и покой. Думаю, эту задачу спектакль решает.

Если же говорить о моих профессиональных претензиях, я согласна с теми, кто говорил о лексической однозначности хореографического решения. Н. Касаткина и В. Василев — умные, изобретательные режиссеры, но когда дело доходит до «языка», то выясняется, что «набор слов» в нем не отличается разнообразием. И дуэты похожи один на другой, так же, как и вариации. Может быть, поэтому в спектакле я не увидела ярких актерских работ — ведь современный танцовщик мыслит только категориями танца. Обыграть интересную, но статичную мизансцену или «выдержать» паузу они не научены, да и вкуса к этому у них нет.

Евгения ГРИГОРЬЕВА:

— «Хрустальный башмачок» — спектакль без адреса. Его понять невозможно. И даже дети спрашивают: кто это, что это? Одна сестра — другая сестра, абсолютно ничем друг от друга не отличаются. Такие опытные мастера — и не находят характеристики для своих персонажей.

Борис ЛЬВОВ-АНОХИН:

— Меня волнует проблема, почему наши хореографы начинают гораздо интереснее, чем продолжают. Их первые работы многообещающи. Тогда же, когда они, скажем, находятся в зените, качество в их постановках снижается. Такое явление слишком

массово, на моей памяти никто не вырос, понимаете, никто не стал глубже. Начиная с Юрия Николаевича Григоровича. И хореографические начинания у нас тоже выгораживают, уходят в песок.

Валерия УРАЛЬСКАЯ:

— А может быть, мы, критики, тоже виноваты? Много хвалим.

Борис ЛЬВОВ-АНОХИН:

— И Бежара хвалят... Но у него что-то может быть лучше, что-то хуже. Но такой деградации не наблюдается.

Наталия САДОВСКАЯ:

— Смотрю одну, вторую, третью «Золушку». И думаю: что ж так распинали-то Ростислава Владимировича Захарова?... И ограниченность хореографии, и бедность языка, и еще что-то. А превзошли его нынешние авторы? Я не знаю, говорят, правда, что гениальный спектакль у Тома Шиллинга...

Виктор ВАНСЛОВ:

— У Сергеева очень хороший спектакль.

Наталия САДОВСКАЯ:

— Виноградов тоже сочинил балет ни на что не похожий. У него было все свое. В первом акте все горшки танцевали, чудесный был Король. В. Левенталь сделал дивные декорации, и они приблизились, в общем, к музыке Прокофьева. А уж о захаровском что говорить — вспомним хотя бы Мачеху В. Кригер, готовую отрезать себе ножницами палец — лишь бы надеть туфлю. И все сестры, так непохожие одна на другую, и забытый старичок-папа, решенные пантомимными средствами. И все запомнилось, впечатляло, и теперь даже выясняется, что и то было хорошо, и это...

Валерия УРАЛЬСКАЯ:

— Можно понять тех, кто в 1945 году в состоянии эйфории победы давал праздничные спектакли, и они действительно таковыми были. Они были искренне праздничными, подъемными. Но музыка-то, которая была задумана, как трагически грустная и более камерная, требует совсем других и условий, и подходов. И в данном случае нет этого праздника в душе, как нет его и в партитуре. Нет такого чистого праздника. С другой стороны, не получается того, что мы называем философией. Это очень обидное явление, особенно по отношению к этим мастерам. Тем не менее, завершая наш разговор, я хотела бы отметить мужество и творческую неуспокоенность тех, кто в наше непростое (и непомерно дорогое для создания спектаклей) время не ноет и не бездействует, а занимается творчеством — ставит новые спектакли, устраивает фестивали, праздники, стремясь не забывать о вечной потребности людей в пище духовной. Честь им и хвала за это.

Сцена из балета
«Анна Каренина».



С ПРОНИКНОВЕННЫМ ЛИРИЗМОМ

Балет «Анна Каренина» на музыку П. Чайковского
в Санкт-Петербургском Мариинском театре

Вопреки неумолимому и трагическому времени, отторгающему искусство, вопреки нищете петербургский Мариинский театр, вернувший свое первоначальное имя вослед за возвращением и граду имени Петра, пленяет оперными премьерами, променадами, реконструкциями знаменитых спектаклей, берегущим полновесную, эрмитажного уровня и полноты афишу, в разгар сезона, в передышке гастролей, показывает хореографический роман «Анна Каренина». Его представил Андрей Проковский, чья постановочная карьера началась еще в 1972 году.

Французский русский Андрей

Проковский в традициях антрепризы Сергея Дягилева европеизировал свою фамилию после многих недоразумений. Разговорным в семье эмигрантов неизменно сохранялся русский, а французскому Андрей выучился на парижских улицах. Символично, что среди его учителей — Любовь Егорова и Николай Зверев. Будем множить его русские корни, прямые и опосредованные: в 1957 году Проковский впервые побывал в первопрестольной, покорила вариацией из русского «Дон Кихота» и с московского Всемирного фестиваля молодежи и студентов вернулся во Францию с серебряной медалью. Танцевал и ставил во

многих труппах Европы, включая и им созданные, как, например, вместе с Галиной Самсовой Новом Лондонском балете, в Северной и Южной Америках, Дальнем Востоке, Австралии. Был солистом Лондонского фестивального балета, Нью-Йорк сити балет и повсюду сталкивался с русскими традициями и репертуаром, не исключая хореографические опыты разных балетмейстеров, включая Джорджа Баланчина, создавшего с его участием Брамс-Шенберг-квартет, Шарль Гуно-симфонию, «Сильвию» Делиба. Исподволь Андрей Проковский проявил склонность к сочинению танца, вначале к камерным и одноакт-

ным спектаклям и миниатюрам импрессионистского склада, позже — постановкам драматического толка, коротким, и наконец многоактным.

«Анна Каренина» впервые появилась в Австралийском балете в 1979 году, затем была повторена в Йоханнесбурге (Южно-Африканская республика), затем представлена на гастролях в Норвегии, Японии, Южной Америке и Голландии. Среди других его спектаклей — «Три мушкетера» на музыку Д. Верди (1980), «Великий Гетсби» (1987, Питсбург), «Травиата» (1989, Лондон), «Макбет» (1991, Сантьяго). Особо выделим спектакль «Живаго» (1982, Кейптаун)

по роману Бориса Пастернака, в котором использована музыка Н. Римского-Корсакова, М. Балакирева и М. Мусоргского. Известны также версии Проковского триады балетов П. Чайковского: «Спящая красавица», «Лебединое озеро» и «Щелкунчик».

«Анну Каренину» недавно увидел главный балетмейстер Олег Виноградов, о ней возмечтала и балерина Юлия Махалина. Ее мечта осуществилась.

...Быстротекущий бег времени буквально овеяствен в метафорах: сценографически у Вячеслава Окунева, а хореографически у Андрея Проковского и разворачивается в идиллическом и гармоничном Секстете второго акта, а позже — в опьяняющей, тщеславной и спесивой мазурке театрального бала в Петербурге, когда Анна испивает сладостную и горькую чашу отгорающего пожара любви Вронского. И подобно легендарной мизансцене трагического «Эрика XIV» А. Стриндберга с Михаилом Чеховым в заглавной роли, будто крысы, исчезают из раззолоченных лож великосветские негодяи, и Анна танцует свой горестный монолог...

Первыми представлениями нового балета на петербургской сцене дирижировал Гай Вулфенден. Художественный руководитель Фестиваля в университетском Кембридже, музыкальный руководитель Королевского Шекспировского театра в Стратфорде на Эйвоне, имеет богатый и разнообразный опыт аранжировщика (им создано более ста пятидесяти различных редакций). Сценарий и подсказка Андрея Проковского для трехактного балета «Анна Каренина», где лейттемой предполагалась увертюра-фантазия Чайковского на сюжет шекспировской «Бури», стали отправными пунктами для исследовательской и композиционной работы Вулфендена. Проковский склонялся к тому, чтоб избежать в компановке наиболее популярных инструментальных сочинений и опер композитора, не подталкивая зрителей и слушателей к банальным ассоциациям. Дирижер в согласии с либретто Проковского исключил метафорическую и зловещую фигуру станционного обходчика, сюиту снов Анны, эпизод скачек, а представление в петербургской итальянской опере заменил балом в Мариинском театре, отправил Анну и Вронского вместо итальянского путешествия в русское поместье. Из романа Л. Толстого А. Проковский извлек лирическую сюжетную линию Анны и Вронского, обогатил ее подголосками драматических перипетий отношений Китти и Левина, обуславливая движение сюжета строгими законами метрики танца. Сценарий и режиссура Проковского включают развернутые танцевальные портреты protagonists, обрамленные панорамными сценами на катке, лирического деревенского секстета и



Постановщик спектакля «Анна Каренина» в Мариинском театре Андрей ПРОКОВСКИЙ.

великосветскими балами у Бетси Тверской и в петербургском Мариинском театре.

Гай Вулфенден передал дирижерскую палочку Александру Полянничко, а вместе с нею и неоспоримую влюбленность в музыку Чайковского. Подобно тому, как Родион Щедрин, создавая для Майи Плисецкой и Большого театра свою партитуру «Анны Карениной», естественно пришел к заимствованию тематических и формообразующих элементов инструментальных сочинений Чайковского, Вулфенден также не мыслит себе иных первоисточников, нежели творения Петра Ильича. Ключом к компановке балетной партитуры «Анны Карениной» стала подсказанная Проковским увертюра-фантазия на шекспировский сюжет «Буря», аранжированная и трансформированная как лейттема Анны. Далее органично вписались фрагменты из музыки к «Снегурочке», оперы «Мазепа», фортепианного цикла «Времена года», Второй и Третьей сюиты, включая и «Сентиментальный вальс». Мелодии из «Орлеанской девы» трансформировались в большой вальс. Из смешения подлинных сочинений Чайковского, аранжировок фортепианных произведений, компо-

зиционных ходов и транспонирования тональностей сложилась глубоко дансантажная партитура трехактного спектакля, пронизанная столь свойственным Чайковскому чувством трагического, окрашенная всепроникающим лиризмом, который разлит в объемных жанровых сценах.

Сквозная тема постановки Проковского — горестные перипетии женского сердца, разбитого ханжеством великосветского общества. Противостояние свободы и достоинства личности, не приемлющей лжи, и лицемерного окружения хореограф живописует в танцевальных композициях классического толка: шести дуэтах Анны и Вронского, многих соло героев, в которых последовательно раскрывается вспышка любви, ее цветение и исчерпание, сельском идиллическом секстете, свежем и колком хороводе на катке, искрящемся вальсе и спесивых мазурках в салоне у Тверской и на петербургском рауте. Аккомпанируя и оттеняя пожар и пепелище романа Анны и Вронского, параллельно развивается и история отношений Китти и Левина. Щедро выплеснув фантазию на хореографическое решение центральных партий, Проковский в традициях

балета-пьесы ограничил роли графини Вронской, Каренина, Стивы и Долли лишь пантомимными красками.

В свое время, в согласии с неповторимой индивидуальностью Майи Плисецкой, Родион Щедрин и сценарист Б. Львов-Анохин, постановщики М. Плисецкая, Н. Рыженко и В. Смирнов-Голованов в версии Большого театра подчеркнули силу страсти Карениной, и тогда метафорическая фигура обходчика, сцены скачек и итальянского путешествия, танцевальное решение партии Каренина укрупняли масштаб лирической трагедии. Андрей Проковский сосредоточил действие в России и, как уже говорилось, миновал скачки, купировал станционного обходчика, воздержался от снов Анны, погрузив ее в реальность, уединил возлюбленных в поместье. Вместо ложи в Итальянской опере Проковский и художник Вячеслав Окунев устраивают бал в Мариинском театре: зритель в зеркальном отражении видит опьяняющую мазурку в партере, и на фоне переполненных лож свободный и страстный дуэт и соло Анны и Вронского становятся кульминацией спектакля и трагической развязкой.

Андрей Проковский нежно и любовно насыщает спектакль приметами русского быта: финские сани и коньки на катке; чаепитие в саду из самовара на даче; и Сережа, запускающий воздушного змея; деревенские озорники с санками, снежками и снежной бабой; соль и хлеб при встрече Анны и Вронского, косари... И паде сис на «Сентиментальный вальс» (второй акт), олицетворяющий живую природу как источник гармоничных любовных излияний поселян; потом ловкий и задорный мужской перепляс, толпа гуляк с цыганами, своим угаром укрепляющими Анну в своем намерении покончить с жизнью... Можно оспорить столь обильное насыщение постановки бытовыми приметами и «руссизмами», но Проковский, выходец из семьи эмигрантов, бережет предания и нравы (впервые поставив «Анну Каренину» в Австралии, конечно же, хотел поделиться со зрителями очарованием России), которые в контексте Мариинского театра предстают несколько нарочито.

Не чураясь абстрагированных, обобщенных композиций и в свое время дебютируя как постановщик в жанре инструментальной миниатюры и одноактного балета, Проковский тяготеет к традициям балета-пьесы, столь емко представленных в наследии Р. Захарова, Л. Лавровского, К. Сергеева, В. Вайнонена, Б. Фенстера.

В устремлении к реалистическому балетному спектаклю вновь опосредованно проступают национальные корни творчества Проковского. Вспоминая в беседе о волнении, обуявшем его

(продолжение на стр. 28)

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

Фестиваль в честь Петипа

В Москве, в Большом театре, прошел Международный фестиваль балета в честь 175-летия со дня рождения Мариуса Петипа.

В статье, которая предпослана программе, выпущенной к этому знаменательному событию, главный балетмейстер Большого театра Юрий Григорович написал о Мариусе Петипа такие слова: «...Он учит высокому строю мыслей, высокому пониманию жизни и человека. Вот почему Петипа сегодня — не легенда, а живая неотъемлемая часть современной жизни и практики балетного театра». И показанные во время фестиваля спектакли из наследия вели-



Патрик ДЮПОН и Исабель ГЕРЕН
в картине «Тени» из балета
«Баядерка» (Большой театр).

Элизабет ПЛАТЕЛЬ (Раймонда)
и Николая ЛЕ РИШ (Жан де Бриен)
в балете «Раймонда» (Большой театр).

Фото А. Бражникова
Пресс-служба ГАБТ



кого мастера еще раз подтвердили справедливость такого мнения: да, Петипа — не легенда, а наш современник.

На первом вечере фестиваля зрители познакомились со вторым действием из балета «Раймонда», сюитой из балета «Спящая красавица», картиной «Тени» из балета «Баядерка».

Среди исполнителей — ведущие солисты балета Большого театра и Парижской оперы. В первом фрагменте участвовали Инна Петрова, Юрий Васюченко, Алексей Попов-

ченко, во втором — Надежда Грачева, Андрей Уваров, Нина Сперанская, в картине «Тени» — французские гости Исабель Герен и Патрик Дюпон, а также Мария Филиппова, Юлия Левина, Элина Пальшина.

В последующие дни состоялись спектакли «Раймонда», «Корсар», «Баядерка»... В спектакле «Раймонда» в главных ролях также выступали мастера из Парижской оперы — Элизабет Платель и Николая Ле Риш.

Новый дом танца

Праздник танца, приуроченный к открытию нового архитектурного комплекса Государственного хореографического училища, состоялся в столице Белоруссии. Проекту здания — двенадцать лет, он — типичное детище «застойного стиля». Но нынешним энтузиастам удалось не только перебороть «долгострой», но и переосмыслить старый проект. Новый Дом балета отличается изысканными интерьерами, здесь умело размещены интернат, учебный театр на 240 мест, десять прекрасно оборудованных тренажных классов, уютная и вполне доступная по ценам столовая, современные медицинские кабинеты и даже парикмахерская, где обслуживание — бесплатное.

В училище работает сплоченный коллектив педагогов (художественный консуль-



Сцена из спектакля
Минского хореографического училища
«Василиса Прекрасная».

тант Валентин Елизарьев, директор Людмила Коробкина). На празднике открытия был показан концерт воспитанников классического и народного отделений, а также большой красочный спектакль школы — балет «Василиса Прекрасная» (музыка А. Берлина, постановка Г. Янсона), в котором порадовали юные таланты — С. Горбунова, А. Мартынов, Р. Минин.

Белорусских коллег приветствовали съехавшиеся в Минск представители балетных школ Москвы, Санкт-Петербурга, Воронежа, Саратова, Улан-Удэ, Киева, Вильнюса, Риги, Баку, Алма-Аты... На сцене Большого театра оперы и балета Белоруссии прошел торжественный концерт международных звезд балета.

Самарский конкурс становится традицией

Второй Всероссийский конкурс исполнителей сольного народного танца и балетмейстеров-постановщиков завершился в Самаре. В нем участвовало более ста тридцати исполнителей и двадцать семь балетмейстеров из 24 городов и пяти республик Российской Федерации.

Жюри конкурса присудило первую премию и звание лауреата в группе исполнителей сольного танца — Халилу Ишбердину (Стерлитамак) за танцы «Черная курица» и

«Зов предков»; в группе дуэтов — Светлана Гремицкой и Сергею Тишкову (Оренбург) за танец «Страдания»; в группе малых ансамблей — Сергею Тишкову, Игорю Табакову, Сергею Дьякову, Владимиру Сегаеву и Сергею Баскакову (Оренбург) за танец «Музыканты». Среди балетмейстеров-постановщиков сольных танцев первого места удостоена Валентина Пахомова (Москва) за танцы «Прелюдия» и «Сапатеадо». Авторам дуэтных и ансамблевых композиций первую премию решено не вручать, а вторую получил Ривхат Саттаров (Уфа) за дуэт «Свидание» и Сергей Дамбаев (Магадан) за танец «Ритмы гижининских коряков», Славик Асмаев (Июшкар-Ола) за танец «Сватание» и Галина Мурашкина из Иркутска за танец «Тараторки».

Ряд коллективов получили почетные грамоты Министерства культуры России и Всероссийского музыкального общества.

«Сомнамбула», «Норма», «Пират» В. Беллини, «Анна Болейн» Г. Доницетти, «Кармен» Ж. Бизе.

В спектакле заняты Алла Сигалова, Анна Терехова, Николай Добрынин, Андрей Сергиевский, Тарас Колядов, Михаил Добрынин, Анна Политковская. Художник-постановщик В. Максимов, художник по костюмам А. Шешунов.

Спектакль выпущен при содействии Французского культурного центра в Москве и фирмы «Sovael international commerce Ltd» (Israel).

«Князь мира сего» — так называется одноактный балет (на музыку средневековых авторов, а также В. Моцарта, Ф. Шуберта, М. Равеля, И. Стравинского, К. Орфа, А. Шнитке), который представила московскому зрителю компания «Sligo Dance Com-

pany» (президент В. Балазовский, директор М. Шульгин). Хореограф спектакля Е. Фельзер. Художники Н. Шаронов, В. Фирсов.

Свое двухлетие «Класс экспрессивной пластики» (художественный руководитель Г. Абрамов) в «Школе драматического искусства» А. Васильева отметил спектаклем импровизаций студентов на свободно избранные темы «Межсезонье» и пригласил посмотреть их работы столичных критиков. В композицию вошли миниатюры «Пикник на обочине», «Перформанс», «На четверых», «Рама», «Пугливость», «Love story», «Межсезонье», «Шуршеля», «Песня», «Ретро», «Бесплодность», «Китайские фонари», «Дверь», «Гогонас», «Трагедия», «Лу».

После просмотра Г. Абрамов ответил на вопросы критиков, а затем состоялся обмен мнениями.



Новости московской афиши

Премьеру спектакля «Посвящение» показал Московский хореографический театр «Балет России» (художественный руководитель Б. Мягков). Двухактный балет, интродукцией к которому послужил рассказ Б. Львова-Анохина о Сергее Рахманинове, поставлен Б. Мягковым. В спектакле, помимо артистов труппы «Балет России», участвовали певица Вера Плахотная-Небольшина и пианист Сергей Главатских.

«Независимая труппа Аллы Сигаловой» продолжает удивлять своих зрителей редкостной творческой активностью. Не так давно мы знакомимся с ее новыми спектаклями «Пиковая дама», «Саломея», «Пугачев», «Ваятель масок», а недавно артисты снова предложили столичным любителям театра премьеру «La Divina» (памяти Марии Каллас). Автор спектакля — Алла Сигалова. Музыкальная основа ее сочинения — фрагменты из опер «Сицилийская вечерня», «Бал-маскарад», «Травиата» Д. Верди, «Самсон и Далила» К. Сен-Санса, «Джоконда» А. Понкьелли,

«Белгородские хороводы» исполняют артисты Российского театра народного танца (Московский институт культуры).

Фото Д. Куликова



Алла СИГАЛОВА и Анна ТЕРЕХОВА в спектакле «La Divina».

Фото М. Гутермана

Поистине большим народным гулянием обернулся вечер русского фольклора «Красная горка», который состоялся в Зале имени П. И. Чайковского. Оно началось задолго до начала концерта, и в вестибюле, и в фойе пришедших на вечер зрителей встречали народные умельцы — певцы, плясуны, музыканты... Как и бывает на праздничном гулянии, они словно соревновались в своем искусстве, даря людям великую радость прикосновения к прекрасному.

В большом концерте участвовали фольклорные коллективы Московской, Тверской, Брянской, Калужской, Волгоградской, Свердловской областей, а также гости из села Столбун, что находится на Гомельщине в Белоруссии, и исполнители Поморского народного хора из Карелии.

Свое мастерство продемонстрировали и студенты Московского института культуры — музыканты оркестра народных инструментов (дирижеры Н. Калинин и Ю. Ткаченко), квартет баянистов, а также танцовщицы Российского театра народного танца (художественный руководитель М. Мурашко), который в тот вечер перед широкой аудиторией выступал впервые.

ИНФОРМ-БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

и пятидесятилетием творческой деятельности.

М. И. Курилко (1880—1969), известный до сих пор своими сценографическими работами, предстал здесь и как интересный художник-станковист, произведения которого отличаются философским характером, наполнены размышлениями о жизни и

кому театру, насытить полноценной драматургией, воплотить живые человеческие характеры. М. И. Курилко в осуществлении этих новаторских стремлений принадлежала большая роль, ибо он был не только художником, но и автором сценария данного балета.

В оформлении сочетаются жизненная достоверность, сказочность (сцена сна героини) и изображение национального китайского мира. В основе лежит живописное решение декораций, но есть в них и строенные элементы, и сложная разработка сценической площадки. Описательно-повествовательная образность в некоторых картинах перерастает в символическую образность. Так, например, в сцене у причала советский корабль, огромный и мощный, возвышается над окружающей средой как символ величия нашей страны. Изображение же китайского мира, стилизованное и сказочное, целиком соответствует характеру музыки Р. Глиэра. Ныне этот спектакль ушел в историю (хотя он жил на сцене до начала войны), но о нем полезно вспомнить сейчас, когда в сумятице и хаосе наших дней важно сохранение основополагающих традиций.

М. И. Курилко был многосторонне одаренным человеком. Он является одним из авторов проекта Новосибирского театра оперы и балета и долгие годы вел мастерскую театрально-декорационной живописи в Московском художественном институте имени В. Сурикова, воспитав целую плеяду театральных художников.

М. М. Курилко-Рюмин (родился в 1923 году) воспринял эти замечательные традиции. Он тоже художник, педагог и общественный деятель. Его творчество связано со спектаклями музыкального и драматического театра. И хотя среди них нет балетов, но те творческие задачи, которые решаются в искусстве этого художника, имеют значение также и для балета.

Необходимо прежде всего отметить, что в решении художественного оформления спектакля М. М. Курилко-Рюмин всегда идет от автора, от сути, духа, стиля и жанра воплощаемого на сцене произведения, от характера его драматургии и музыки. Он никогда не навязывает произведению чуждые ему концепции или внешние, не вытекающие из сути дела формальные приемы, что, к сожалению, нередко встречается в нашем театрально-декорационном искусстве. Эскизы М. М. Курилко-Рюмина — это не просто подсобный материал для производственных цехов, оформляющих сцену, но и относительно самостоятельные живописные произведения, образно интерпретирующие драматургию. И поэтому его декорации всегда очень точно передают дух эпохи (XVII век в «Мещанине во дворянстве» Мольера, пушкинское время в «Пушкине» А. Глобы, наша современность в «Иркутской истории» А. Арбузова и т. д.), а также жанр воплощаемого произведения (трагическая атмосфера в «Пиковой даме» П. Чайковского, веселая и жизнерадостная в оперетте «Табачный капитан» В. Щербачева).

Эскизы художника характеризуются высоко профессиональной и красивой живописью. Развитие традиций живописного оформления спектакля также необычайно важно в наши дни, когда живопись нередко исчезает со сцены, а оформление обедняется и схематизируется. Но развивая живописные традиции, художник отнюдь не чужд и новых оригинальных приемов. В оформлении оперы «Овод» А. Спадавеккиа (1987) интересно сочетание в единой картине живописи заднего плана с дополняющей ее живописью на просвечивающих



Эскиз декораций М. Курилко к спектаклю «Красный мак» (1927).



Т. Салахов.
Портрет
М. М. Курилко-
Рюмина.



Эскиз декораций М. Курилко-Рюмина к опере «Овод» (1987).

Фото Д. Куликова

Культура и мастерство

В залах Российской академии художеств состоялась выставка произведений Михаила Ивановича Курилко и Михаила Михайловича Курилко-Рюмина. Перед зрителями предстали и станковая живопись, и главным образом эскизы и макеты театрально-декорационного искусства, отмеченные печатью высокой культуры и мастерства. Для обоих художников, в творчестве которых очевидна преемственность (это — отец и сын), данная выставка явилась первой персональной. У Михаила Михайловича Курилко-Рюмина эта выставка совпала с его семидесятилетием

смерти. В бытность свою главным художником Большого театра (1924—1928) М. И. Курилко оформлял и балетные спектакли, созданные им в содружестве с балетмейстером В. Тихомировым.

Романтический и эмоциональный характер имеют его красивые эскизы к балету «Эсмеральда» (1926). Но особенно значительным является его оформление балета «Красный мак» Р. Глиэра (1927). Это был этапный спектакль в развитии нашего балетного театра. Если балеты прошлого были посвящены исключительно историческим и сказочно-мифологическим темам, а первые послереволюционные балеты о современности имели отвлеченный символический и аллегорический характер, то «Красный мак» стал первым жизненно достоверным балетом на современную тему, имел огромный успех у зрителей и долго держался в репертуаре. Создатели балета стремились приблизить его к драматичес-

тлях, создающее таинственную и мерцающую романтическую атмосферу. В декорациях к опере Е. Птичкина «Свадьба с генералами» (1989) применены коллажи (газетные наклейки и бусы), придающие оформлению иронический характер. Оформление «Дяди Вани» А. Чехова строится на сочетаниях подвижных ширм, изображающих фрагменты интерьера (окна и двери) и по-разному выгораживающих сценическое пространство. Все это говорит об органическом единстве традиций и новаторства в творчестве художника.

На выставке представлены произведения двух талантливых мастеров, погружающие нас в волшебный мир театра, утверждающие высокие гуманистические принципы.

Виктор ВАНСЛОВ,
доктор искусствоведения,
профессор

Музыка и танцевальный фольклор

«Народная музыка и танцевальный фольклор в системе выразительных средств современной сценической хореографии» — так называлась вторая балетоведческая конференция, которая состоялась в Московской консерватории имени П. И. Чайковского. В ней приняли участие и теоретики-исследователи — музыковеды, балетоведы, фольклористы, этнографы, и практики — балетмейстеры-постановщики, педагоги, исполнители. Среди докладчиков — Г. Малхасянц («Народно-сценический танец как синтез национальной и классической хореографии»), В. Ванслов («Народный танец в классических балетах»), М. Жорничка («Синкретический характер народных танцев Северо-Востока Сибири»), А. Чижова («Народные праздники как стимул сохранения способностей к творческому созиданию»), Н. Шереметьевская («Народные истоки степа»), А. Климов («Исполнительская индивидуальность в русской пляске»), В. Уральская («Фольклорная традиция: к вопросу о понятии»), М. Енговатова («Об одном фрагменте плясовой культуры Закавказья: пляска под «переговоры»»), Ф. Иванова («Конкурсы как форма выявления состояния народно-сценического танца»), В. Пахомова («Обучение игре на кастаньетах при преподавании испанского танца»), Н. Парамонова («Детская хореотерапия средствами народного танца»), Ю. Смирнов («Русская танцевальная музыка в репертуаре духовых оркестров»), Т. Бадмаева («Калмыцкие народные танцы и их терминология»), Л. Ладыгин («Теоретические и методико-практические вопросы музыкального содержания учебных и сценических форм хореографии»), Г. Иноземцева («Пресса о народном танце: по страницам журнала «Балет»).

Содержательные сообщения представили на конференцию студенты и аспиранты Московской консерватории, Российской академии музыки (Института имени Гнесиных), Российской театральной академии — А. Урманцева, Л. Винарчик, С. Хлыбова, Л. Гучмазова, Л. Пылаева.

Был проведен также «круглый стол», участники которого обсуждали проблемы современного бытования народного танца и

перспективы сохранения и пропаганды фольклорных образов прошлого. Конференция завершилась большим концертом.

Встречи «У Бахрушина»

Осенью 1894 года в Москве произошло, внешне совсем неприметно, крупное событие в истории театра не только русского, но теперь это можно утверждать с полным основанием, и мирового: весьма известный в деловых купеческих кругах как рачительный хозяин на своих кожевенных предприятиях, щедрый благотворитель и меценат Алексей Александрович Бахрушин распахнул двери дома для любителей театра всех рангов, чтобы каждый мог познакомиться с редкостными экземплярами старинных афиш, портретов, рукописей, с фотографиями кумиров музыкальной и драматической сцены, чьи имена гремели по России, с их костюмами и бенефисными подарками, собранными гостеприимным владельцем особняка на Лужнецкой (ныне улице Бахрушина)...

Полтора миллиона единиц хранения — таковы колоссальные фонды этого удивительного музея. Цифра впечатляющая и недостижимая для многих престижных коллекций мира! И слова А. В. Луначарского, сказанные им еще в двадцатые годы: «Москва имеет счастье обладать лучшим театральным музеем мира», до сих пор сохраняют свою актуальность.

Но с некоторых пор здесь стало наблюдаться явление, отнюдь не связанное с нашим представлением об академической тишине хранилища реликвий — у входа в музей вас останавливают искатели «лишнего билета». Да, да, на воскресных балетных вечерах в музейном лектории теперь тоже аншлаги. Они очень разные по содержанию и по форме, наверное, не все одинаково удачны, но их познавательная ценность очень велика, и не случайно люди тянутся в этот уголок Москвы на встречи «У Бахрушина». Перечислить все, что здесь каждое воскресенье предлагается любителям балета, — трудно. Поэтому назовем лишь некоторые. Творческие вечера Наталии Дудинской и Михаила Лавровского с демонстрацией видеofilmов. Посмертный бенефис Рудольфа Нуреева. Просмотр видеозаписи фильма Ролана Пети «Голубой ангел» с участием Екатерины Максимовой и Владимира Васильева. Свообразная встреча-конференция, посвященная памяти выдающегося русского хореографа Александра Горского, куда были приглашены И. Моисеев, О. Лепешинская, В. Васильева-Голейзовская, Э. Бочарникова, Е. Суриц... Разговор о трех постановках «Весны священной» (В. Нижинского, М. Бежара, П. Бауш)...

Намечены и другие темы вечеров и встреч «У Бахрушина»: «Балетный романтизм: «Сильфида», «Жизель», «Шопениана»; «Балеты эпохи Петипа: «Баядерка», «Раймонда», «Спящая красавица»; «Звезды «Русских сезонов» и множество других. Вечера сопровождаются показом видеофрагментов из спектаклей, выступлениями критиков, артистов, балетмейстеров и дают богатую пищу для размышлений, сопоставлений, споров о путях развития отечественного и мирового искусства.

Нелли ОНЧУРОВА

Гастроли

Одними из самых интересных гастролей ушедшего года стали выступления в Москве Бременской труппы под руководством Иоганна Кресника. Показанный в театре имени Моссовета «Макбет» вызвал противоречивые мнения. В спектакле почти ничего не осталось от привычного Шекспира, но был совершенно непривычный для нас пластический театр «политических ужасов». Жестокий натурализм здесь сочетался с красивыми живописными композициями. Роль Макбета исполнил Иоахим Зиска, леди Макбет — Сюзанна Ибанец. Музыка Курта Шверцика.

Около двадцати программ, состоящих из танцевальных миниатюр, сюит, одноактных балетов, имеет в своем репертуаре Танцевальный коллектив Цинг Анг Дидим, которым руководит профессор Кук Су Хо. Труппа из Республики Корея выступала в Москве, на сцене Большого театра. Гости показали зрителям представление из двух отделений. В состав первого вошли корейские национальные танцы (в том числе — Танец цветочной короны, Танец с веерами, Танец совершенного мира, Танец с барабанами). Во втором отделении исполнялся балет И. Стравинского «Весна священная» (в хореографии Кук Су Хо). Как писал в своем приветствии зрителям России профессор Кук Су Хо, «мы выбрали для показа танцы, которые можно назвать классикой Кореи, чтобы россияне увидели суть корейского танца».

Свою программу впервые показала в Москве японская труппа «К-Бродвей». Шоу, показанное в Театре эстрады, убедило в профессиональном владении артистами из Японии техникой джаз-танца. В этом, видимо, заслуга постановщика — Шона Чизмана, известного американского танцовщика и балетмейстера, автора многих работ на телевидении и в кино. Представление, которое носило загадочное название «Какого цвета ваша радуга?», было динамично смонтировано и состояло из самых разных танцев в современном американском стиле. Энергичные композиции «Полет фантазии», «Подари ему чувства», «Готов умереть за тебя», «Убийца», «Кто это?», «Пусть оно тает» понравились публике. Успеху программы способствовало изобретательное оформление — художественное и световое, а также участие известной негритянской певицы Деборы Чарльз.

Тирольский театр танца из Австрии показал в Москве и Новгороде спектакль «Ламенто». Его автор — молодая танцовщица и балетмейстер из Инсбрука Ева-Мария Лерхенберг-Тени — училась танцу в Вене, Лондоне, Париже. Училище начала в Мюнхене с 1984 года. Несмотря на молодость, хорео-

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

граф уже получила несколько международных премий, известна в Европе и пользуется поддержкой критики.

Спектакль «Ламенто» создан по мотивам произведений Германа Броха на музыку Х. Вайса, Дж. Кюна, Р. Сакамото, Е. Джонсона. Стилистически он продолжает традиции немецкого экспрессионизма.

«Танцующие мужчины» — гастроли американской труппы из Джейкобс-Пиллоу под таким названием прошли в Москве, Санкт-Петербурге, Новосибирске. Программа носила подзаголовок «Наследие Тэда Шоуна» (Тэд Шоун — известный американский танцовщик, педагог и балетмейстер-авангардист) и включала произведения не только самого Тэда Шоуна, но и Хосе Лимона, Деметриуса А. Клайна, Рика Дарнелла, Стивена Петронио, Гарта Фейгана. Как отмечали на пресс-конференции художественный руководитель проекта Робби Барнет и историк балета из Джейкобс-Пиллоу Нортон Оуэн, «Тэд Шоун сделал для развития мужского танца и его пропаганды больше других хореографов Америки. Коллектив «Танцующие мужчины» должен представить традицию Тэда Шоуна и современных ее продолжателей».

Программа американских гастролеров в целом демонстрировала искусство представителей «мужского направления» танца модерн, «отцом» которого считается Тэд Шоун.

Музыка, рождающая танец

С давних времен человек, мечтая о счастье, придумывал сказки о ковре-самолете, скатерти-самобранке, сапогах-скороходах... А еще — о волшебной дудочке или чудесных гусельках, да о том кудеснике, кому бы они повиновались: «грустную ли песню — все пригорюнятся, у всех слезы катятся, плясовую ли — все в пляс идут, удержаться не могут».

Прислушайтесь к танцевальной музыке, творимой одним из выдающихся наших дирижеров, народным артистом СССР Владимиром Федосеевым и возглавляемым им Академическим Большим симфоническим оркестром Российской телерадиокомпании «Останкино». В репертуаре коллектива удельный вес балетной музыки достаточно велик. И эту особенность оркестра западные меломаны называют «русским стилем».

Многие балеты, танцевальные опусы, сыгранные оркестром, запечатлены на магнитных лентах, дисках. В их числе — все три балета П. Чайковского, балеты И. Стравинского — «Жар-птица», «Петрушка»,

В. Гаврилина — «Анюта», а также вальсы, польки И. Штрауса, фрагменты из балета Р. Леденева «Сказка о зеленых шарах»; сюита из балета Э. Лазарева «Идол» и другие.

Совсем недавно вышел в свет новый диск, посвященный вальсам русских композиторов. Сюда вошли Вальс-фантазия М. Глинки, вальсы П. Чайковского из оперы «Евгений Онегин», Концертный вальс № 2 А. Глазунова, Пушкинские вальсы С. Прокофьева, вальс А. Хачатуряна к драме М. Лермонтова «Маскарад», вальс из музыки Д. Шостаковича к кинофильму «Пирогов», вальс из музыкальных иллюстраций Г. Свиридова к повести А. Пушкина «Метель».

Людмила НЕФЕДОВА

Нам — тридцать

Этот концерт назывался «Нам тридцать лет». Да, действительно, хореографическому ансамблю Московского университета имени М. В. Ломоносова «Русский сувенир» исполнилось тридцать лет. Юбилею был посвящен концерт во Дворце культуры Университета «Ленинские горы».

Прожитые коллективом годы были годами большой работы и больших успехов. Ансамбль обрел звание «народный», стал лауреатом различных международных конкурсов, неоднократно выезжал на гастроли. И всегда все эти годы «Русский сувенир» дарил людям радость — от встреч с танцами разных народов. Программу праздничного вечера составила ретроспектива лучших работ юбиляра, в том числе хореографическая фантазия на тему русской народной песни «Коробейники»; «Кумушки», «Лошадки» — импровизация на тему народного танца Коста-Рики, отрывок из балета «Маленький принц» — «Принц и Роза»; отрывок из спектакля «Русское рождество в Париже» и другие.

Руководителю «Русского сувенира» Виктору Ширяеву удается сочетать в постановках своего коллектива народные элементы танцев с современными эстрадными формами, профессионализм исполнения с учетом индивидуальности участников ансамбля.

Материалы готовили Г. ИНОЗЕМЦЕВА,
Г. ЧЕЛОМБИТЬКО, В. КРЕМЕНЬ

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ!

Редакция начинает знакомить вас с фирмами, с которыми она осуществляет культурное сотрудничество. Итак, представляем:

австрийская фирма «TEAMEX G. m. b. H.» — это успешное осуществление экспортно-импортных операций по широкой номенклатуре товаров:

— экспорт и импорт товаров народного потребления, — торговля текстилем, сырьем, полуфабрикатами, пищевыми продуктами, швейными изделиями, кожсырьем и т. д.

Фирма «TEAMEX» — это новейшие технологии для российских промышленных предприятий, — это сотрудничество в области культуры и спорта.



TEAMEX G.M.B.H.
ЭКСПОРТ - ИМПОРТ - ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Фирма «TEAMEX» — соучредитель и активный участник акционерного общества «Сибэкс», одного из крупнейших экспортеров российского угля. Головной офис фирмы находится в Вене, ее отделения открыты в Лондоне, Варшаве, Софии, Белграде, на Кипре и в Москве.

129839 г. Москва,
ул. Гиляровского, 57,
офис 410
тел. (095) 284-12-72,
284-18-26
281-36-94

факс: (095) 284-04-17

TLX 412010TEAMK SU

КАНДИНСКИЙ И САХАРОВ: ПОИСКИ НОВОГО ИСКУССТВА

В заголовке этой статьи два имени: художник и танцовщик. Одно из них знакомо каждому, другое — почти неизвестно. Василий Васильевич Кандинский не нуждается в представлении. Гениальный художник, один из основателей новой художественной традиции, самобытный философ. Александр Сахаров же гораздо больше известен на Западе, чем в нашей стране. Ему посвящены статьи и книги, в 1990 году в Италии прошла выставка, посвященная его творчеству. Для Европы он — знаменитый в прошлом танцовщик русского происхождения, который вместе со своей женой и партнершей Клотильдой фон Дерп покорила западного зрителя. Для нас — неизвестное имя, принадлежащее культуре русского зарубежья, артист и человек, о котором нам только предстоит узнавать.

В период жизни Кандинского в Мюнхене, перед первой мировой войной, в Германии выступал и Сахаров. Оба они принадлежали к русской художественной колонии в Мюнхене. Их дружба и совместное творчество привели к созданию сценической композиции «Желтый звук» — одного из самых интересных произведений русского авангарда начала века.

* * *

Художественный контекст той эпохи, в которую появился «Желтый звук», отличался крайней противоречивостью. В России художники в лице «Мира искусства» провозгласили культ мастерства, поиск извечной красоты, но значительно меньше интересовались сверхзадачей творчества. Балетные постановки «Русских сезонов» стали зрелищем, в котором сочетание танца, музыки и живописи рождало спектакль, прежде всего великолепно красивый. В этих постановках музыка бывала программной, декорации становились роскошным красочным фоном, а сами авторы декораций «помогали предписывать новые линии танцам» (А. Бенуа)¹. Понимание искусства как типа философствования — характерная черта русских творцов. Идея искусства новых возможностей, создание единого художественного языка, в котором будет раскрыта глубокая внутренняя связь всех видов искусства, тотальный художественный синтез — этот принцип стал главным для многих художников, писателей и философов. Они стремятся реализовывать его уже не чисто эстетически, а через постановку новых проблем, поиски нового смы-

МАЙ КРЫЛОВА



Александр САХАРОВ.
Концертный номер.

слообразования.

Становление и Кандинского и Сахарова проходило в Германии. Эта страна издавна была главным плацдармом, на котором возникла и осмысливалась идея синтеза искусств: создание универсального произведения, выражающего высшие смысловые категории через сочетание и переосмысление всех видов искусств. Причем все искусства объединяются вокруг музыки как наименее эмпирического и наиболее условного искусства. Музыка и театр — возможная основа новой «всекультуры», в которой

философия, наука и искусство будут объединены на основе взаимопроникновения различных художественных структур.

Поиск новых духовных (а значит и пластических) возможностей шел и в искусстве танца. Новое понимание классического балета, создание теории и практики танца «босоножек» и других систем пластики — все это было проявлением нового подхода к движению человеческого тела на сценах театров. Этот подход обуславливал формы танца как проявление духовного начала человека.

Танцу на рубеже веков уделялось первостепенное внимание. Тон задал Ницше с его «я поверил бы только в такого бога, который умел бы танцевать». Мыслители эпохи сходились на том, что «в танце разрешаются мучительные противоречия «я» и социума..., духа и тела: «душа не боится тела». Иначе говоря, танец есть символ воссоединения, слияния человека с самим собой и со стихией мировой жизни. Это экзистенциальный смысл танца. Есть и космогонический: танец — это сама стихия мировой космической жизни... Все эти значения сводит воедино Максимилиан Волошин: «Мир, раздробленный граненым зеркалом наших восприятий, получает свою вечную внечувственную цельность и движение танца, космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца»². Такое понимание танца, движения человека как важной культурной доминанты, категории философского осмысления послужило общей основой для концепции В. Кандинского и танцев А. Сахарова, их объединения для работы над мистерией «Желтый звук».

* * *

Интерес Василия Васильевича Кандинского к человеческой пластике возник очень рано и сохранился на долгие годы. Пластика тела была для него проявлением общего пластического закона, действующего и в живописи. Этот закон был, по выражению Х. Ортеги-и-Гассета, «высшей алгеброй метафор», метафорой-субстанцией. Кандинский «видел свою цель во всеобщем одухотворении реальности во всех ее проявлениях, в восприятии мира как совокупности однородных, созвучных другу другу проявлений всеобщего мирового духа»³. Для этого он искал новые способы выражения, через дематериализацию реальности дух должен был говорить «на-

прямою» через цветовые сочетания на холстах художника. Кандинский разработал теорию цвета и линии, которая рассматривала цвет свободным от его предметного смысла, выражающим чистую сущность. Сочетание цветовых пятен и линий, взаимодействие цвета и формы цветового пятна должно было приобщить зрителя картины к размышлениям Кандинского о «космичности, множественности миров, словно столкнувшихся друг с другом, слившихся в некое космическое бытие»⁴.

Поиск живописной динамики привел Кандинского к поискам синтетического искусства, в котором точное сочетание живописи, музыки, пластики и слова создавало бы органическое единство. Движение, красочный и музыкальный тон — первоэлементы трех искусств способны создать новое качество, новый метаязык, который художник называл «монументальным искусством».

В жизни Кандинского были периоды, когда он непосредственно ставил перед собой творческие задачи, связанные с танцем. Василия Васильевича всегда интересовала проблема аналогичности восприятия разных видов искусства. В своих теоретических трудах он рассматривал вопросы психологического воздействия на зрителя «простейших рисуночных форм» (линии, треугольника, квадрата, круга) и различных живописных цветов. На стыке творческой интуиции и точной науки возникла в 1912 году идея создания сценической композиции «Желтый звук». «Желтый звук» он создавал в тесном сотрудничестве с Ф. Гартманом и А. Сахаровым.

Фома (Томас) Александрович Гартман (1885—1956), известный русский композитор, был учеником А. Аренского и С. Танеева. В 1907 году в Петербурге поставлен его балет «Аленький цветочек». Он много лет прожил за границей, в частности, в Германии, и был дружен с Кандинским.

* * *

Александр Семенович Сахаров (1886—1963) родился в Мариуполе, с девятнадцати лет жил во Франции, где учился живописи. В Париже он увидел великую Сару Бернар, о которой вспоминал впоследствии, что красота ее жестов открыла ему возможности человеческой пластики. Он стал заниматься танцами и акробатикой и впервые выступил как профессиональный танцовщик за несколько лет до первой мировой войны. Своему выступлению он предпослал манифест, в котором утверждал: поскольку европейская культура приняла от античности свой идеал танца, главную роль на сцене должны играть не танцовщицы, а юноши-эфебы. Он поразил публику самим фактом свободного мужского танца. «Признание и популярность пришли к Сахарову в 1912 году после серии совместных выступлений с Ритой Сакетто, тогдашней монхенской знаменитостью»⁵. В Мюнхене в 1919 году Сахаров познакомился с танцовщицей и актрисой Клотиль-

дой фон Дерп, которая выступала в спектаклях Макса Рейнхардта. Их совместные танцевальные выступления продолжались с большим успехом несколько десятилетий. Последний раз им аплодировали в Париже в 1953 году. Остальные годы своей жизни Сахаров провел в Италии, где имел собственную танцевальную школу.

Сахаров был одним из первых русских танцовщиков-дунканистов. Его танец, возникший в эпоху великого перелома в искусстве, носил элементы модерна и экспрессионизма. Немецкий исследователь Э. Реблинг определяет стиль Сахарова как «декоративный эклектизм, который допускает объединение всех стилей и приемов, используя в качестве выразительных средств эффект и позы, и красочного костюма»⁶. Кстати, автором всех костюмов и блестящего точного грима был сам танцовщик.

В основе его сценических композиций лежала глубокая музыкальность, тщательная проработанность движений, многообразно и точно нюансированных в соответствии с культурой и историей той эпохи, которую танцовщик выражал. В репертуаре Сахарова — античные Орфей и Дафнис, испанский танец на музыку Сарасате, «Барокко» и «Фантастическое бурре», кекуок... Вместе с Клотильдой фон Дерп он ставит и исполняет прелюдии Скрябина, вальс из «Кавалера роз» Р. Штрауса, Тритона и Нерейду из «Фонтанов Рима» Респиги. Он — средневековый монах и Арлекин, фавн и Нарцисс.

Выступления Сахарова вызывали живой интерес и споры. Матильда Кшесинская так отзывалась о нем в своих мемуарах: «В одну из поездок в Париж... я видела спектакль Александра и Клотильды Сахаровых и нашла, что в своем роде это было совершенство... Их стилизованные танцы и тщательность отделки малейшего движения, позы и костюмов несомненно были исключительные по вкусу и таланту исполнения»⁷.

Противоречиво мнение художественного критика Б. Терновца. О Сахарове он упоминает в своем дневнике 25 октября 1912 года: «Сахарова я видел впервые, безусловно одарен к танцам, но талант его пессимистичен, какой-то ядовито-болезненный, испорченно-извращенный, женственный. Нигде нет чувства полной, ликующей красоты. Нигде не дышится свободно и светло, как на высотах. Но весьма многое интересно, оригинально...»⁸ Это один из немногих отрицательных отзывов о Сахарове, но он совершенно неувидителен, если учесть, что и в живописи Кандинского Терновец увидел лишь «кляксы» и «штрихи». Критик мыслил категориями эстетики прошлого, XIX столетия. Искусство периода создания «Заката Европы» Шпенглера было ему чуждо и непонятно, правомерность немажорного искусства он не увидел, как не увидел, что в живописи Кандинского проявляется та же классическая ясность и гармония, что и у старых мастеров. Только выражена она языком, адекватным своему времени.

Российская печать также следила за творчеством Сахарова. Она отмечала, что танцовщик — первый из мужчин, который

решился выступить в течение целого вечера в большой музыкально-пластической программе. Повторяются слова «утонченность», «законченность» и «мистическое слияние движений с духом передаваемой музыки». Особенно интересны замечания двух рецензентов. Это статья З. Ашкинази в «Ежегоднике императорских театров» и размышления А. Сидорова в книге «Современный танец». Ашкинази сравнивает его танцы и творчество Айседоры Дункан. Признавая за ней огромные заслуги в раскрепощении человеческого тела на театральной сцене, критик ставит в заслугу Сахарову дальнейшее развитие этого принципа. «Дункан пляшет музыку, и только музыку. Ее цель — передать ту же эмоцию, из которой родилось музыкальное произведение... Танец Дункан неизбежно приобрел характер иллюстрации... Она как будто не видит, что пластика живого тела имеет свои внутренние законы, свой собственный контрапункт...» Сахаров же, по мнению критика, «художник пластики», и хотя он исполняет танцы различных эпох, его композиции глубоко отличаются от обычных стилизованных танцев... У большинства исполнителей стилизованных танцев... единое внутреннее «я» разбивается на множество отдельных пластических моментов, не связанных единством художественного переживания. Сахаров строит свои танцы не на механическом подражании эпохе в ее внешних проявлениях, но изнутри вживаясь в эпоху конгениальным чувством художника»⁹. Поэтому в его композициях нет музейности, они живые.

Оба рецензента отмечают замечательные природные данные Сахарова: удлиненные линии тела, строгие, прозрачно-холодные ритмы, тонкое тело, почти женственное, но «в этой видимой женственности таится громадная мускульная и нервная сила, позволяющая ему шутя преодолевать технические трудности самых неожиданных и смелых поз»¹⁰. В танцах Сахарова был высокий профессионализм, что выгодно отличало его от многочисленных полудилетантских «пластичек», которые буквально заполонили Европу и Америку в то время. Это позволяло ему решать самые сложные художественные задачи.

(Продолжение следует)

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Д. В. Сараяннов. *Стиль модерн*. М., 1989. С. 195.
- 2 В. Абашев. О духе танца в русской культуре начала XX века. Доклад на Дягилевских чтениях. Балет Урала, 1989, октябрь. С. 2.
- 3 Д. В. Сараяннов. О Кандинском. В кн.: Василий Васильевич Кандинский. Каталог выставки. Л., 1989. С. 38.
- 4 Там же. С. 42.
- 5 В. Головин, В. Турчин. Полузабытые страницы русского авангарда. Творчество, 1991, № 12. С. 11.
- 6 E. Rebling. Ballet gestern und Heute. Berlin, 1961. P. 246.
- 7 М. Ф. Кшесинская. Воспоминания. Русский перевод (машинистка). С. 417. Хранится в фонде специального хранения Гос. библиотеки имени Ленина.
- 8 Б. Н. Терновец. Письма. Дневники. Статьи. М., 1977. С. 47.
- 9 З. Ашкинази. Александр Сахаров. Ежегодник императорских театров, 1913, в. 5. С. 71—76.
- 10 Там же. С. 75.

ПАМЯТИ УШЕДШИХ

ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВ

ИСТИНА ДЛЯ НЕЕ — РАБОТА В ТЕАТРЕ



Тамара Петровна Никитина
и Владимир Васильев
на репетиции.

Когда сталкиваешься с людьми, преданными своей профессии безгранично, поневоле поддаешься под их влияние. Они могут раздражать своим постоянством, выводить из терпения своей настойчивостью, неприятием шуток и легкого отношения к делу, которому они служат, могут надоедать вечными придирками, кажущимися нам мелочными, угнетать своей пунктуальностью и всем тем, что подразумевается под правильным образом жизни, но влияние этих жрецов с годами все сильнее начинает ощущаться в себе самом.

Уважение к таким людям возрастает со временем, часто переходит в любовь и дружбу, и уж тогда можете быть уверенными — разрушить ваши отношения может только насильственный разрыв!

В молодости, нет, скорее в юности, с первой репетиции, с первого близкого знакомства с Тамарой Петровной Никитиной у меня создалось четкое представление о ней, как о сухом, жестком репетиторе, подчинившем себя балету и только, но, что еще хуже, заставляющем и других смотреть на искусство танца теми же глазами, относиться к нему с теми же чувствами, что и у нее. Отговорок она решительно не принимала, а может быть и не понимала, так как воспринимала повседневную работу в классе как заданную необходимость, без которой собственно служение балету, сам ритуал воспроизведения любого сценического образа непосредственно на спектакле были для нее невозможны.

Она не казалась мне жрицей вдохновенной, посвятившей себя культу божественного танца, поражающей открытиями нового, вечными поисками, неистовой жаждой познания истины и заражающей своей эмоциональностью окружающих. Истиной для нее была работа в театре, а все остальное, сопутствующее работе, несло либо пользу, либо вред.

Лень, родившаяся, как говорится, раньше меня, излечивалась Тамарой Петровной, как никем другим, примитивно просто.

Когда я пускался на хитрость в процессе репетиций, оттягивая прохождение вариаций самыми различными способами: то делал вид, что устал до смерти на классе, то у меня периодически что-нибудь заболело (хотя, откровенно говоря, к постоянной боли в какой-нибудь части тела танцовщицы привыкают настолько, что, когда ничего не болит, их настораживает, а на спектакле оказывает плохую услугу, по крайней мере из-за потери самоконтроля, например, меня темперамент захлестывал настолько, что я частенько оказывался на полу), то я намеренно штудировал перед зеркалом заключительную позу какого-нибудь пируэта, то старался до бесконечности оттачивать руки в связках между движениями. Еще лучше было сесть перед зеркалом на скамью и начать медленное переодевание, разбавляемое рассказом о чем-нибудь увиденном или прочитанном или еще лучше затеять спор о чем-нибудь неважном, разговорить саму Тамару Петровну — все для того только, чтобы поскорее прошло время и следующие исполнители заняли мое место. Но обмануть ее, отвлечь от «обязательной программы» было трудно, почти невозможно. Она шла по прямой дорожке, видела впереди линию финиша и считала просто обязанной привести исполнителя к этой цели. Ох, как же я ненавидел это истязание! — проходить подряд от начала и до конца вариацию или монолог снова и снова. Мокрый, еле переводя дух, я садился, рушился на скамейку, а Тамара Петровна, будто не замечая, будто усталость в порядке вещей, будто я делаю вид, что устал, будто наигрываю, говорила ровным голосом: «Ну, вот теперь нужно пройти подряд». А когда я протестовал, говоря, что только что прошел всю вариацию целиком, что для меня важно повторить (как правило) среднюю часть (любимые пируэты) или поработать над выразительностью жеста, она становилась жесткой, холодно-равнодушной, и я обреченно начинал вариацию сначала.

Как же я благодарен был ей чуть позже, особенно в работе над ролью «Паганини»! Роль, которую, как мне кажется, я бы не смог довести до конца без ее настойчивости. Именно в работе со мной над «Паганини» я увидел, узнал другую Тамару Петровну: страстную, живую, увлекающуюся, импульсивную, с горящими глазами. Женщину, в которую вдруг ворвалась молодость и наполнила неиссякаемой жизненной силой.

Здесь меня уже не нужно было заставлять, мы подстегивали друг друга, и видно было по ее раскрасневшемуся, покрытому пятнами лицу, что каждый удачный жест, прыжок, пируэт, наполненная музыкой танцевальная фраза окрыляли ее так, как будто она сама танцевала вместо меня. Это были редкие репетиции нашего общего счастья и горести общих неудач. Нечто подобное повторилось значительно позже с Галиной Сергеевной Улановой в ее работе со мной над ролью Грозного... Кстати, не знаю, насколько любила Галина Сергеевна работать с Тамарой Петровной, но мне всегда казалось одинаковым их отношение к своей профессии, такое нужное танцовщикам всех возрастов, независимо от их способностей и таланта. По лени же и удивительному нежеланию выполнять однообразную репетиционную работу выше меня и хитрее были две танцовщицы, которых я наблюдал в творческом процессе, — Майя Плисецкая и Раиса Стручкова. Сейчас я представляю, как тяжело было Тамаре Петровне собирать нас, особенно когда мы репетировали вместе.

Каждый из нас любил больше рассуждать, выстраивать словесный портрет героя, даже просто болтать о чем угодно, только бы не проходить подряд по несколько раз то, что, нам казалось, мы

блистательно можем станцевать на сцене. Как помню, каждый из нас троих верил абсолютно, что может полностью вдохнуть жизнь своего героя или героини только на сцене, а так как мы не отделяли своих эмоций от техники исполнения, актерской выразительности — от упражнений, то в большинстве случаев, действительно, сцена придавала сил, и то, что казалось физически невыполнимым в зале, на публике каким-то образом проходило легко.

Тамара Петровна, к счастью для нас, не придерживалась наших взглядов. Наверное, поэтому и Плисецкая, и Стручкова, и я инстинктивно чувствовали необходимость работы именно с Никитиной, а с годами полюбили и оценили ее любовь и трудолюбие. В том, что она любила нас, у меня не вызывает сомнения и сейчас, но уважала, кажется, только тогда, когда мы становились страстотерпцами в своей профессии, когда, преодолевая себя и свою природную лень, шли по ее же тропе, следуя ее заветам, ее представлениям об искусстве танца.

Какой она была в жизни? Знающие ее в быту, помнящие ее вне стен театра — дай Бог! — напишут ее портрет для передачи потомкам. Мне же на основании собственных ощущений, ее реакции на высказывания окружающих она казалась непростой в оценке, и я бы не решился обрисовать ее одной, двумя красками, сформулировать в одной фразе ее суть!..

Несомненно, для меня Тамара Петровна, и с начала знакомства и потом многие годы и до самого конца, была Женщиной, не женственной балериной, танцовщицей, педагогом, а тем особым понятием женщины. Всегда опрятной и со вкусом одетой, всегда

причесанной, собранной, интересной и никогда не вульгарной в манерах, держащейся с достоинством женщины неглупой и начитанной, в жизни которой угадывались в прошлом взлеты и падения романтических увлечений, переживания страстей, приходящие некоторым из женщин, внешний вид которых так часто обманчив. Когда рассказывали при ней анекдоты с налетом фривольности, можно было принять ее легкую улыбку за вежливость, граничащую с равнодушием, но мы, те, кто знал ее ближе, угадывали в блеске глаз затаенное желание услышать большее! Юмор ей был понятен, но странно — в процессе работы она его не воспринимала. Я ни разу не слышал ни одного ругательства из ее уст, а вместе с тем меня не покидало, да и теперь не покидает ощущение, что в молодости эмоции ее подкреплялись весомыми и не всегда цензурными словами. Казалось, с годами она отменяла внешние проявления собственного характера, больше замкнулась в себе, держала под контролем собственные чувства, бередили ее душу. Короче, с годами она не становилась менее интересной... Ее года, ее богатство. Я иногда думаю — а что сейчас? Смогла ли бы Тамара Петровна, как и тогда, воздействовать, учить, подчинить молодых исполнителей той религии, которой служила? И однозначно прихожу к выводу: «Нет!» Самой религии не существует. Храм перерос в биржу, а одинокие призраки-жрецы неприкаянно слоняются, мешая приходящим и проходящим, изредка напоминая своим слабым отсветом о временах прошедших, странных, непонятных и романтических. Вечный покой и мир вам — жрецы и жрицы театра. Здоровья и счастья в вечной неуспокоенности и всем — пришедшим им на смену.

на подмостках Мариинского, Андрей Проковский уверял, что ощутил, как витает там дух Анны Павловой, Тамары Карсавиной, Вацлава Нижинского и самого Мариуса Петипа. Он говорил как о незабываемом в своей жизни — о Галине Улановой, которую ему посчастливилось увидеть в «Ромео и Джульетте», о Раисе Стручковой, которую довелось посмотреть в «Золушке»... Верно, потому и витала атмосфера соучастия над премьерой «Анны Карениной» в Мариинке. Юлия Махалина и Константин Заклинский, Ульяна Лопаткина и Евгений Нефф образуют первый квартет. Во втором составе — Ольга Лиховская и Андрей Яковлев 2-й, Вероника Иванова и Марат Даукаев.

Юлия Махалина буквально «купается» в партии Анны, танцует страстно, смело, упоительно, фактически солирует в мазурке, иногда подобна ликующей менаде — в шести дуэтах с блистательным, мужественным и безукоризненно элегантным Вронским Константина Заклинского, в четырех соло раскрывает половодье чувств. Быть может, часть зрителей сочтет чрезмерной предельность интонаций Махалиной-Анны, но актриса убедительна в своей трактовке, и дальнейшая жизнь спектакля обогатит мизансцены,

уточнит предельные нот. Лучшая, преисполненная надежд птица — Китти Лопаткиной, с неизменно оберегающим ее стойким и верным Левиним Евгением Неффа, образуют драматический подголосок. В другом составе иное зерно, оттенки и атмосфера: сдержанная, аристократичная Анна Ольга Лиховской покорна страстному, порывистому Вронскому Андрею Яковлеву, обещающего стать отменным классическим премьером. Этому союзу вторит трепетная и нежная юность Китти Вероники Ивановой и одержимость Левина Марата Даукаева.

Квартеты балерин и солистов окружены панорамным ансамблем корифеев и кордебалета, сияющих в па де сис (Наталья Свешникова, Надежда Демакова, Наталья Цыплакова, Борис Шепелев, Петр Русанов, Рубен Бобовников), русском танце (Вячеслав Самодуров, Денис Фирсов, Тимофей Белов), салонных мазурках и вальсах, своим блеском будто сужающих духовное поле, гасящих пожар страсти, подменяющих живые чувства.

Режиссура и композиция Андрея Проковского выпукло, в крупном плане подает зарождение, цветение и трагическую предопределенность любви Анны и Вронского и аркой соединяет зачин и финал спектакля.

Что остается в наследство следующим поколениям, когда артист балета оставляет сцену или вообще уходит из жизни? Неужели самая яркая, неповторимая актерская индивидуальность живет мгновение, пока выступает на сцене, а потом умирает с последними аплодисментами, оставляя лишь воспоминание об ушедшей красоте и великой силе таланта? Рецензии, мемуары современников, кадры кинолент, произведения художников и скульпторов, научные труды исследователей закрепляют в нашем сознании исчезнувшее навсегда, то, что сиюминутно и невозвратно. Но, собственно, мало кому известно, что на рубеже XIX—XX веков не только художники-профессионалы создавали произведения «в честь танца», но и сами его корифеи брали в руки кисть или резец скульптора, чтобы запечатлеть те мгновения прекрасного, что видели они в своем искусстве. Об этом свидетельствуют каталоги отечественных и зарубежных музеев и частных собраний, выставки, посвященных русскому балету...

СКУЛЬПТОР АННА ПАВЛОВА, ГРАФИК ВАЦЛАВ НИЖИНСКИЙ

ТАТЬЯНА ПОРТНОВА

Здесь, наряду с именами известных и неизвестных художников, мы встречаем и имена мастеров танца, которые участвуют своими творениями в экспозиции. Да, внутренний мир выдающихся деятелей русского балета «серебряного века», их духовные интересы были настолько широки и многозначны, что позволяют говорить об уникальной — поистине ренессансной — гармонии личности, ее извечном стремлении к цельности в восприятии жизни и нравственному совершенствованию. И они видят искусство балета как бы изнутри, очень по-своему, одухотворяя мыслью и чувством остановленное на живописном полотне или в скульптуре мгновение танца.

Живописные и скульптурные автопортреты М. Фокина говорят нам об исключительной любви и способностях к рисованию. Эскизы театральных костюмов, выполненные А. Горским, раскрывают его как талантливого театрального художника, умеющего тонко почувствовать балетный образ. Скульптурные наброски и графические зарисовки К. Голейзовского и Б. Нижинской, скульптурные статуэтки А. Павловой, В. Нижинского, Лины По поражают редкой художественной интуицией, необычайной остротой пластического видения, позволяющим им запечатлеть физическую, почти телесную действенность танца. Карикатуры братьев Н. и С. Легатов на своих коллег по труппе отмечены острой наблюдательностью, чувством юмора, выразительностью. Они воссоздают характерные образы артистов балета Мариинского и Большого театров в ролях. Многочисленные рисунки П. Гончарова, посвященные определенным артистам, автолитографии к «Танцсимфонии» Ф. Лопухова, зарисовки движений и поз к балету И. Стравинского «Жар-птица», рисунки к первому изданию учебного пособия А. Я. Вагановой «Основы классического танца» позволяют

назвать его самым «балетным» художником из всех артистов и хореографов. Как воздействует на личность художника, на его деятельность такое слияние в одном человеке двух творческих личностей — танцовщика и, допустим, живописца или скульптора? В чем его смысл?

Попробуем поискать ответ на эти вопросы, знакомясь с произведениями двух великих мастеров танца — Анны Павловой и Вацлава Нижинского.

Было бы трудно понять, что нового внесли артисты в балетную тему, в чем состоит их оригинальность по сравнению с профессиональными художниками, так много работавшими в этой области на рубеже веков, если бы мы рассматривали их художественные создания отдельно от созданных ими балетных образов.

Скульптуры Анны Павловой можно с полным правом назвать размышлениями. Создавая их, она, как можно предполагать, искала наиболее выразительный ракурс балетных поз, жестов, движений. Ее статуэтки, хранящиеся в зарубежных музеях: «А. Павлова — стрекоза» (фарфор), «А. Павлова — бабочка» (фарфор), «А. Павлова — арабеск» (фарфор), «А. Павлова — «Умирающий лебедь» (бронза) — сохраняют для нас прекрасные мгновения ее танца. «Она исключительно интересовалась телом в движении и, как моделью, брала чаще всего себя. Хотя и здесь отсутствие техники сильно мешало, но Анна Павлова так знала тело, так чувствовала его, и позы, и движения танцев, что очень быстро и удачно вылепляла статуэтки, запечатлевая в них очень верно свой образ»¹, — пишет в своей книге самый близкий человек артистки, ее муж и импресарио В. Дандре.

Эта сторона деятельности великой артистки проходит мимо внимания исследователей, которые пишут об этом как просто об увлечении. Но было ли это для Павловой просто увлечением?

Только ли она хотела запечатлеть свой облик? Автопортретны ли ее произведения? Если внимательно рассматривать и сравнивать между собой три ее скульптурные статуэтки: «А. Павлова — стрекоза», «А. Павлова — бабочка», «А. Павлова — арабеск», то можно убедиться, что они представляют собой варианты одной и той же позы — позы академического арабеска, одного из основных движений классического танца. Однако поза арабеска в скульптурах Павловой неоднозначна. Ни одна из трех фигурок не совпадает с канонической — правильностью форм хотя бы одного из четырех видов классического арабеска, когда не только движение ног, но рук и головы должны иметь строго определенное положение в пространстве. Артистка всегда считала себя свободной от законов классического танца, если они ее в чем-то ограничивали. Ее сила, как она сама говорила, в искренности ее искусства. Следуя за своими ощущениями, за своим чувством, импровизируя, она считала себя вправе «нарушить» технический канон. Как справедливо отмечает В. Красовская: «Музыка павловского арабеска звучала по-разному: стремительно и сдержанно, напряжением воли и робким раздумьем. Здесь могли чудиться звон спущенной стрелы, шест стрекозьего крыла, шорох опавших листьев»². Балерина любила передавать в танце жизнь природы: порхание бабочки, кружение листьев, дуновение ветра, движение распускающегося цветка и т. д., потому что она ощущала себя ее неразрывной, органической частью. Скульптуры: «А. Павлова — стрекоза», «А. Павлова — бабочка», «А. Павлова — арабеск» — это не просто изображение одной и той же балетной позы, а ее интерпретация различными образными мотивами танца.

Нужно сказать, что артистка работала над своими скульптурками не с натуры, а по памяти и воображению, но между тем. про-

сматривая фотографии Павловой в ролях, нетрудно заметить явное их совпадение, почти зеркальное отражение созданных ею скульптурных образов. Следует подчеркнуть, что балерина не лепила себя со своих фотографий. Зеркало — вечный спутник танцовщика. Оно, подобно педагогу-репетитору, отражает ошибки и учит исправлять их, позволяет артисту останавливать мгновение танца, наполняя паузу внутренним смыслом. Можно предполагать, что работа балерины над своими скульптурами заменяла ей в какой-то степени зеркало. Она обогащала ее творчество еще одним ракурсом, дополнительно развивала ее художническое мышление, всемерно расширяя диапазон пластических свойств. Поэтому статуэтки великой балерины являются ценным и интересным, даже уникальным материалом для понимания творческого процесса, сложнейшей лаборатории ее мастерства в рождении сценической балетной роли. Нет никакого сомнения в том, что они автопортреты, хотя и выполнены не с натуры. Глядя на скульптурные произведения, мы сразу узнаем ее тонкий, острый силуэт, хрупкое сложение в сочетании с крепкой конструкцией, удлинённые пропорции гибкого тела, правильную форму красивых ног с удивительно большим подъемом, нежную мелодию пластичных рук, гладко зачесанные волосы, овал и даже черты ее одухотворенного лица. Неправильно было бы считать, что Павлова здесь полностью копировала себя. Черты лица все же обобщены, в них нет полной документальной схожести, они только угадываются, как будто способны раствориться и появиться вновь.

Воплощая художественный образ, Павлова ориентировалась в первую очередь на лейтдвижение танца, именно оно определяет у нее конструкцию, рисунок танцующей фигуры на сцене и в скульптуре. Вероятно, она не стремилась создать свой точный



Скульптура Анны Павловой
«Стрекоза».

портрет, но внутреннее чувство позы, контур легкого арабеска, который обретал зримую форму сначала в скульптурном материале, а потом на сцене, артистка уловила удивительно тонко и точно.

Глядя на ее скульптуры, мы видим балерину легкокрылой беззаботной бабочкой, перелетающей с цветка на цветок, внезапно взметнувшейся и устремившейся навстречу солнцу стрекозой, в лучах которого она исчезла, печальным осенним листком, кружащимся и упавшим на землю, опять подхваченным дуновением ветра и продолжающим своей божественный танец.

Скульптурные статуэтки А. Павловой в позе арабеск по мотивам ее танцев верно передают его конструкцию и полетность, позию души, изящество одного из самых красивых движений в балете. Рецензии, статьи, воспоминания критиков и исследователей балета говорят об умении А. Павловой надолго продлить движение, об изумительной протяженности ее арабеска, что дает эффект пластической миниатюры, создает известную скульптурность. Талант Павловой-балерины и талант Павловой-скульптора органично слились вместе, помогая в работе над ролями, давали ей возможность постоянно жить образами своих любимых героинь, не расставаться с ними даже в часы отдыха, во время которых балерина так любила заниматься скульптурой.

Из известных нам скульптур А. Павловой, пожалуй, одна «А. Павлова — «Умиравший лебедь» отличается от остальных не только по своему пространственно-композиционному, но и образному решению. Здесь она не сосредоточивает свое внимание на красоте лебединого костюма, а воспроизводит прежде всего физическую сущность образа, формулу движения — глубокого и выразительного. В отличие от скульпторов, которые запечатлели А. Павлову в этой миниатюре, она искала здесь ответы на свои сугубо профессиональные вопросы: как будет выглядеть лебедь, находясь на ровной земле, как превращает птица прямолинейное положение в криволинейное, прекращая свое движение, как меняется ось тела, необходим или нет изгиб на кистях рук, как на концах крыльев? Изучая мир животного в скульптуре через человека в поисках рациональной конструкции движения, необходимой для балетного образа, Павлова ищет не просто красивую пластику человека и не духовную жизнь образа — ее интересует гибкость тела как свойство, составляющее главную и неотъемлемую часть человека-птицы, она рассматривает образ «Умиравшего лебедя» как совершенно автономную физиологическую систему, замкнутую в самой себе.

Говорят, что А. Павлова даже приобрела лебедей, чтобы копировать их движения для своего танца, известна ее трогательная дружба с любимым лебедем Джеком.

У А. Павловой — особый путь мысли, неповторимый способ мышления, свойственный только ей. Скульптурные статуэтки в позе арабеск при конструктивной ясности сохраняют психологию танца, в «Умиравшем лебеде» ее почти нет. Основным толчком к созданию этой скульптуры, как уже отмечалось, послужили ее научные интересы. Тут Павлова выступает в большей мере как балерина, а не как художник. Здесь можно усмотреть интерес не просто к изображению движе-

дня смерти балерины и была установлена как символ классического танца в фойе лондонского театра «Ковент-Гарден».

Помимо скульптуры, Павлову привлекала и графика. Известен рисунок, изображающий ее поэтический образ, воспроизведенный на обложке книги В. Красовской «Анна Павлова». Хотя балерина считала, что ей больше удается скульптура, можно совершенно определенно сказать, что и в графике она обладала прекрасным дарованием. Буквально несколькими штрихами сангины точно и выразительно охарактеризовала А. Павлова свой облик, почти документально зафиксировала особенности своего исполнитель-

декорациями К. Коровина, который был впервые представлен Павловой и ее труппой в Рио-де-Жанейро в 1918 году. Она наделена несомненным даром художника-декоратора. Этот рисунок интересен прежде всего как эскиз к авторскому балету. В нем есть все особенности стиля этюдной павловской хореографии. Здесь присутствует прелесть недосказанности и даже загадки, где каждый штрих и каждый мазок единствен и обязателен. Образ ветерка, увиденный Павловой в виде поднявшейся на носочки человеческой фигурки в легком костюме с развевающими по листу бумаги, как у Л. Бакста, драпировками и волосами. Кажется, никакие силы уже

Рисунок Анны Павловой.



Анна ПАВЛОВА исполняет танец «Стрекоза».

ния, а к своеобразному анализу этого движения.

Насколько художественно оправдан такой подход? На этот вопрос можно ответить следующим — Павлова создавала скульптуры не для выставки, а для своей работы, они вдохновляли и помогали ей в танце. Первоначально статуэтки были выполнены Павловой в мягком материале: глине и пластине, затем отлиты в фарфоре. «Стрекоза», кроме фарфорового варианта, позже, в 1956 году, получила повторение в бронзе в связи с двадцатипятилетием со

ского искусства. Перед нами — танцовщица, как тонкая былинка, послушная каждому музыкальному дуновению. Кажется, что изображение балерины кружится и парит на листе бумаги без малейших усилий, без всякой тени напряжения, как будто обьято воздушным сном.

Теми же основными тенденциями — передать настроение танца как настроение движения — отмечен эскиз костюма «Северный ветер» (карандаш, акварель), выполненный Павловой для собственного балета «Осенний лист» на музыку Шопена с

не могут нарушить неуклонный бег времени, закономерное и никем не остановимое движение природы.

Если вернуться к вопросу, автопортретны ли графические произведения А. Павловой, то можно сказать, что при всей близости образа к реальному прототипу, так же, как мы наблюдали в скульптуре, говорить об их тождестве нельзя, потому что балерину привлекает прежде всего образ танца, движение в танце. Ее произведения теряют значение конкретного портретного факта и приобретают некий

философский, порой символический, смысл, в них запечатлен в значительной мере источник ее поэтического дара.

Что касается личности Вацлава Нижинского, то он так же, как и Павлова, пробовал свои силы в графике. Нам известны его несколько работ, часть которых находится в зарубежных коллекциях, часть в Центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина и в музее Российской академии балета имени А. Я. Вагановой.

В творческом наследии Нижинского нередко встречаются геометрические и абстрактные композиции, названные просто «Рисунок», выполненные им в поздний период жизни, в основ-

затем внесены в каталог выставки 1989 года, посвященной балету В. Нижинского «Послеполуденный отдых фавна»⁴. Сохранились и другие рисунки артиста, вошедшие в каталог балетных и театральные материалы Сотби 1985 года⁵, в каталог материалов Дягилевского балета 1968 года⁶.

Остановимся на «Автопортретах», выполненных цветным карандашом и акварелью, два из которых были выставлены в ноябре 1937 года (Storran Gallery, London).

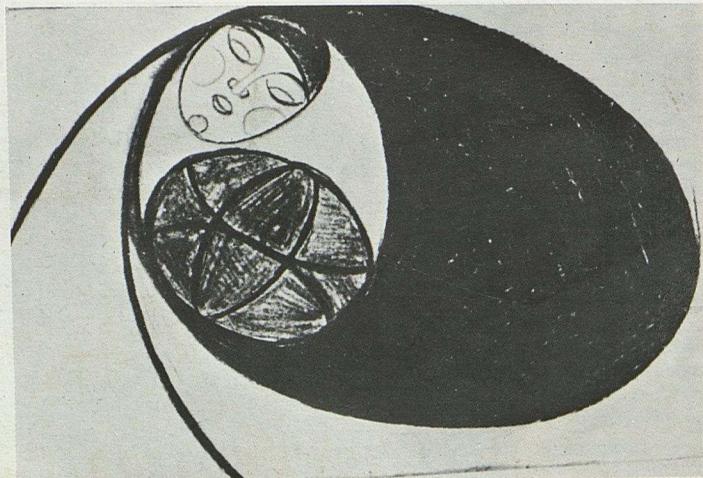
Они связаны непосредственно с личностью Нижинского, хотя на первый взгляд нам представляется сложным уловить в них определенный смысл. Автопорт-

от мироощущения, миропонимания артиста, в нем видится личностный момент, в какой-то мере он дает представление о внутренней жизни танцовщика.

Думается, наибольший интерес представляет «Бог танца». Стилистически он близок к «Автопортретам» Нижинского, однако более тонок по духу и изящен по форме. «Я работал подобно быку, я существовал подобно мученику»⁷. «Я хочу воспеть имя Нижинского, мое имя Бог. Я люблю Нижинского не того, который Нарцисс, а того, который Бог»⁸, — писал В. Нижинский в своем дневнике. Как точное лекало, рука Нижинского безошибочно и точно вычерчивает складки костюма, лицо и фигуру

в раскрытии характера. За лаконичной простотой линий чувствуешь частицу индивидуальности, своеобразие актерской личности Нижинского, его перевоплощений от неуловимого призрака розы и женственного Нарцисса до зверино-кошачьего облика Фавна, удивленного пробуждением плоти. Недаром С. Худеков сказал о нем: «Нижинский, как исключительно одаренная натура, танцевал не только ногами, но и душой»⁹.

Скульптуры и графические произведения А. Павловой и В. Нижинского ценны и важны уже тем, что выполнены руками великих артистов и показывают нам еще одну грань их богатой духовной жизни.



Вацлав НИЖИНСКИЙ.
Автопортреты. Цветной карандаш.

ном во время пребывания в санатории. Один из таких рисунков находится в частной коллекции, которую составляют художественные произведения, повествующие о различных эпохах танца³. Кроме того, следует назвать собрание библиотеки музея Парижской оперы, куда входят работы «Русская женщина» (пастель), «Абстрактная композиция» (пастель), «Геометрическая композиция» (пастель), «Обнаженная лежащая женщина» (карандаш). Они были переданы в музей Ромолой Нижинской, а

реты варьируют изображение головы танцовщика в фас, профиль, представляют линейное построение некоего объема, решенного по своей собственной логике. Что здесь перед нами: произведение самостоятельного искусства, не лишенное примитива и наивности, или художественное произведение, сознательно упрощенное в духе новых художественных течений, характеризующих рубеж XIX—XX веков? Загадочность языка его графических «Автопортретов», вероятно, не случайна, она идет

танцовщика — танцовщика Бога, человека — Бога, стремясь вложить в свой рисунок желанный смысл.

Любопытная особенность построения его рисунка, основанная на энергично положенных, почти непрерывных линиях, которые, сливаясь воедино, образуют активный контур, четко обрисовывающий форму, позволяет говорить о некоторой аналогии с методом работы П. Пикассо. Все же наиболее сильной стороной этих работ представляется психологическая убедительность

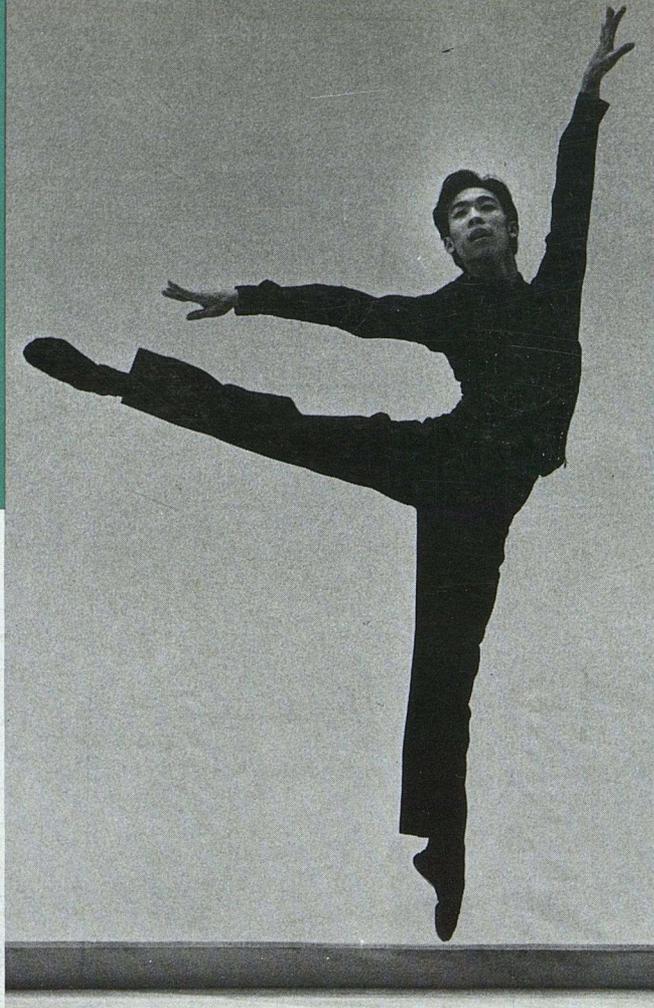
ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В. Дандре. А. Павлова. Берлин, 1933. С. 198.
- ² В. Красовская. А. Павлова. Л.-М., 1964. С. 31.
- ³ The George Verdak Collection. Eras of the Dance. Copyright. 1976.
- ⁴ L'Après-midi d'un Debussy, Nijinsky: Exposition pres an Musee d'Orsay. Paris, 1989.
- ⁵ Ballet and Theatre Material in the Large Galleries. Sotheby, London, 1985.
- ⁶ Catalogue principal of Diaghilev Ballet Material. Decor and costume. Designs, portraits and posters. Sotheby. New York, 1968.
- ⁷ Derek Parker. God of the Dance. Equation., 1988. С. 187.
- ⁸ The Diary of Vaslav Nijinsky edited and with a preface by Romola Nijinsky. London, 1966. С. 186.
- ⁹ С. Н. Худеков. История танцев. Рукопись. ч. IV. П. 1918. С. 232.

Васлав НИЖИНСКИЙ. Бог танца. Карандаш, цветная пастель, белая гуашь.
Около 1920.

Фото В. Некрасова





Prix de Lausanne 1994

**Внимание! В Лозанне с 25 по 30 января 1994 года вновь —
большая ежегодная встреча балетной молодости!**

Конкурс «Приз де Лозанна 1994» приглашает юные таланты к участию в состязании. В нем согласно условиям могут выступить девушки, родившиеся не ранее 1 января 1976 года и не позднее 24 января 1979 года, и юноши, родившиеся не ранее 1 января 1975 года и не позднее 24 января 1979 года.

Будущие конкурсанты готовят свои классические вариации, используя в качестве музыкальной основы кассеты, которые предоставляет Оргкомитет (одну — для девушек, одну — для юношей) и на которых записаны вариации, предлагаемые условиями конкурса для исполнения. Эти записи используются при выступлении танцовщиков во время просмотров конкурса «Приз де Лозанна 1994».

В финале юные артисты демонстрируют свое мастерство

в сопровождении фортепианного аккомпанемента. Концертмейстера исполнителям предоставляет Оргкомитет.

Участники полуфинальных показов, которые представили на просмотр современную вариацию, не соответствующую условиям конкурса, должны заменить ее другой, соответствующей условиям конкурса, для чего предоставляются репетиции.

Призы, на общую сумму 90 000 швейцарских франков, разделены на шесть премий для каждой возрастной группы. Финалисты, не получившие премий, получают награду в 1000 швейцарских франков.

Отборочные просмотры пройдут в Москве 13—14 октября 1993 года. Поездка и проживание в Лозанне будут предоставлены шести конкурсантам по итогам этого отбора.

По всем вопросам обращаться по адресу:
Москва 103009, Камергерский пер., д. 3-а, а/я 187
тел. 229-83-85 тел/факс 229-62-18
факс 975-21-96 Телекс 411791 SCNA