



БАЛЕТ

4 '93



Почти четверть века назад в Москве состоялся Первый Международный конкурс артистов балета. С тех пор каждые четыре года в столицу со всего мира съезжаются молодые артисты, с тем, чтобы на сцене Большого театра продемонстрировать свое мастерство. И ныне, как и в минувшие годы, Москва собирает балетную юность на форум в честь музы Терпсихоры.

Но конкурс 1993-го — особый: он проходит в знаменательный год — год Мариуса Петипа и посвящен 175-летию



со дня его рождения. Третий тур состязания предполагает, согласно условиям, исполнение его участниками фрагментов из произведений великого мастера. Его именем названы главные призы исполнителям и хореографам. И, как пишет председатель жюри конкурса Юрий Григорович в своем обращении к его участникам, их наставникам — своим коллегам, к зрителям, пусть в состязании нам всем помогают его талант, его неумирающие творения, которые вот уже полтора века позволяют раскрываться актерским дарованиям.

В этом номере редакция журнала предлагает читателям познакомиться с материалами, посвященными проблемам Московского и других балетных форумов.

Большой театр —
в ожидании юных гостей.

Фото Д. Куликова



ГАЛИНА УЛАНОВА:

Благодаря конкурсу молодые артисты балета мира творчески знакомятся друг с другом, обязательно почерпнут и приобретут друг от друга что-то новое в искусстве, интересное и полезное для себя. Сравнивая, анализируя свою художественную манеру, стиль, профессиональную культуру с другими, молодежь будет оттачивать свои эстетические взгляды и позиции в искусстве хореографии.

Москва, 1969 год,
газета «Советская культура»
от 12 июня



ЮРИЙ ГРИГОРОВИЧ:

Неоднократно прежде и сейчас специалистами разных стран подчеркивалось, что московские конкурсы — отличная школа, позволяющая познакомиться с панорамой развития мирового балетного искусства. Сегодня мы — с каждым конкурсом все больше — убеждаемся, что это — и панорама высших достижений исполнительского искусства. Наш конкурс, предлагая очень трудные условия, тем самым стимулирует прогресс мастерства. Показанные в Москве новые приемы, комбинации, интерпретации распространяются затем по всему миру. С особой наглядностью мы сейчас удостоверились: то, что в прошлый раз демонстрировалось только танцовщиками-лидерами, ныне усвоено многими и не вошедшими в число победителей. А нынешние лауреаты уже повели за собой дальше, установив новый высокий уровень мастерства.

...Критерий московского конкурса: академизм школы, современность техники плюс тонкость воплощения, неординарная артистичность, выразительная пластическая нюансировка танца.

Журнал «Советский балет»
№ 6 за 1985 год



ОЛЬГА ЛЕПЕШИНСКАЯ:

Конкурс является не только смотром достижений советского балетного искусства, он весьма ценен тем, что дает возможность познакомиться с новостями мировой хореографии, познакомиться с другими стилями исполнения, разнообразием танцевальной лексики. Конечно, не все, что мы видим, нравится, не все принимается безоговорочно, но соревнование дает возможность нам, отдавшим всю жизнь балету, обменяться мнениями о развитии нашего неугасимого и прекрасного искусства.

Москва, 1969 год,
пресс-бюллетень № 5



ИГОРЬ МОИСЕЕВ:

Любой из нас, мне кажется, — и те всемирно известные мастера, которые заняли места в зале, и та начинающая молодежь, которая выйдет сегодня на сцену, — стремится к тому, чтобы наша прекрасная профессия служила самым высоким, самым благородным идеалам, служила миру, взаимопониманию, дружбе — профессиональной и человеческой.

Москва, 1969 год,
газета «Советская культура»
от 12 июня



АЛИСИЯ АЛОНСО:

Считаю, что конкурс интересен тем, что дает пищу для размышлений о сегодняшнем состоянии хореографического искусства. Видеть, сравнивать, анализировать творческие особенности разных школ, тенденции их развития в будущем и интересно, и полезно, и поучительно. Педагоги, хореографы, да и сами танцовщики имеют возможность познакомиться друг с другом, обменяться опытом, поучиться друг у друга. Самое главное — конкурс позволяет воочию убедиться в том, что в искусстве ценен прежде всего индивидуальный стиль. Его следует тщательно сохранять, оберегая от потери и наслоений.

Журнал «Советский балет»
№ 1 за 1981 год



РОБЕРТ ДЖОФФРИ:

В Москву приехали представители различных балетных школ, разные актерские индивидуальности. Здесь происходит своеобразный обмен опытом, который вносит в искусство балета здоровые веяния. Прекрасно, если бы мы еще активнее осуществляли подобный культурный обмен.

Надо сказать, предоставив участникам конкурса свою сцену, Большой театр сделал великодушный шаг. Ведь для молодых солистов выступление на прославленной сцене — незабываемые минуты...

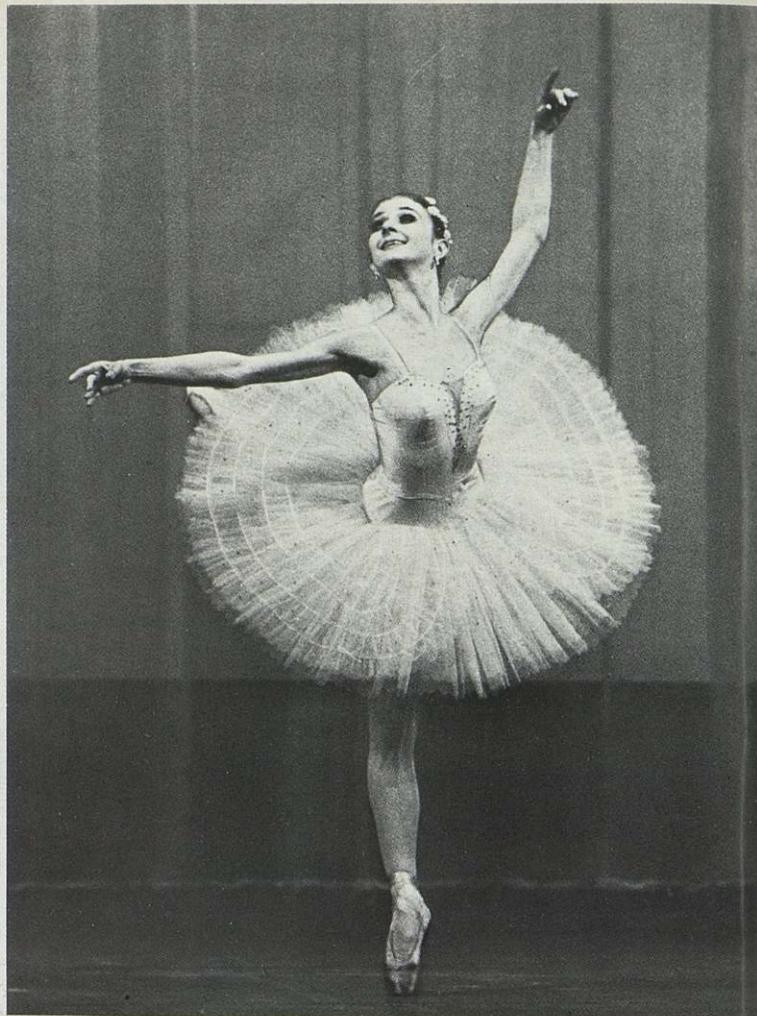
Москва, 1977 год,
газета «Известия»
от 25 июня

ПИСЬМА С БАЛЕТНЫХ СОСТЯЗАНИЙ

Балетный конкурс — очень дорогое удовольствие. Финансово он убыточен и требует для своего проведения значительных средств. Кто же может себе позволить подобные капиталовложения? В нашей стране раньше эти средства предоставляло государство, а ныне и у нас, как в других странах, — конкурс зависит от средств, вкладываемых в его проведение спонсорами. А спонсоры — это богатые люди, и они, к сожалению, не меценаты. Следовательно, имеют, кроме любви к искусству, собственную заинтересованность в происходящем. Иными словами, в той или иной мере и форме влияют на процессы организации и проведения балетных конкурсов. И хорошо, если степень приобщенности к собственному балетному искусству позволяет им соотносить свои при-

вать больше или меньше «фуэте», но не это дает представление о таких профессиональных качествах исполнителя, как наличие у него школы и актерской индивидуальности, — главных критериев для определения лучшего среди тех, кто выступает на данном состязании.

Выявление же этих качеств требует глубоко профессиональных знаний, тонкого анализа, культуры. Сложность состоит и в том, что необходимы не только знания текста исполняемого произведения, но и ощущение стиля автора хореографии, с одной стороны, а с другой — понимание манеры исполнения элементов школы танца, позволяющие его профессионально передать. Такую аналитическую работу может выполнить только приобщенный к школе классического танца профессионал —



ДЕЛО ПРОФЕССИОНАЛОВ

тизания с интересами искусства и не включаться в непосредственно содержательную сторону финансирования, но это происходит — увы! — не всегда.

Мы уже неоднократно писали, что именно конкурсы — одна из самых опасных форм сценического бытования любого вида хореографического искусства. Так как если для того, чтобы сказать, какой поезд едет быстрее (хрестоматийный пример), нужно сравнить скорости, то в искусстве любое сравнение не только не правомочно и не продуктивно, но просто вредно. Можно выше прыгнуть или быстрее «свертеть» какие-либо туры, можно сде-

настоящий или бывший артист, педагог, которые, как говорят в балете, «пропустили это все через себя».

Вторая, но не по очередности, сторона оценки, непосредственно связанная с первой, — определение талантности конкурсанта. Каких только критериев здесь не называется: артистизм, выразительность, художественность!.. Ясно одно — эти качества способен предложить только исполнитель, обладающий яркой индивидуальностью.

Актерская индивидуальность — качество во многом природное, но оно развивается. Индивидуальность может проявиться в ходе учебы,

работы, а может и не проявиться. Естественно, что если речь идет о детских конкурсах, жюри следует ее в какой-то степени предугадать, если же о конкурсе «взрослых» артистов, то определить ее достоинства.

Индивидуальность — предпосылка к формированию творческой личности. И если молодой артист (каковыми являются большинство на конкурсах) — еще не личность, то имеет возможности при наличии актерской сценической индивидуальности стать таковой. Творческая личность — еще безусловно и уровень образования, интеллекта, культуры в широком смысле слова. Таким обра-

зом, решение профессионального жюри открывает артиста и для зрителей, и для него самого. Поэтому для многих танцовщиков участие в конкурсе — дело судьбоносное.

Ныне профессионализм членов жюри, как экспертов конкурса, стал все чаще нарушаться: в его состав стали включаться люди, возможно и достойные, но в силу рода занятий и биографии не прошедшие через профессиональную школу танца (конкретно, через классическую для конкурсов балета).

Не менее важен вопрос и о личности того, кто и как готовит исполнителя к конкурсу, то есть о личности педагога.

Редакция журнала «Балет», как знают его читатели, в течение многих лет ратовала за право учредить приз педагогу, готовящему ученика к состязанию. Этот акт вызывал неоднозначную реакцию. Ставились вопросы: кто является педагогом — или тот, кто учил в школе (начальной, средней, выпускал), или тот, кто работает над репертуаром в театре, или тот, кто готовил к данному конкурсу? Мы отвечали, что на конкурсе, как на конкурсе, — оценивается не биография, а факт выступления. И в этом факте два лица — участник, выступающий на сцене, и тот, кто его готовил к выступлению. Ведь именно педагог отвечает за искажения текста произведения или его стиля, за выбор репертуара, который не соответствует исполнительской индивидуальности его подопечного.

А если так, то в случае, если открытие состоялось, не правильно ли отметить того, чье умение увидеть, выявить индивидуальность, подать ее, подготовив юного артиста грамотно к соревнованию, определило его успех? Педагогический корпус мировой балетной культуры невелик. И среди этих людей не так уж много звезд первой величины. Их имена знают и ценят в профессиональных кругах, почему же не назвать их зрителю? Как подчеркнуть роль педагогов в подготовке конкурсантов как людей, обеспечивающих профессиональный уровень состязания и ответственных за судьбы как молодых артистов, так и хореографического наследия? Один из способов — заинтересовать их в случае успеха и престижной премией, и финансовым поощрением.

Балетный конкурс нуждается также в инициативных, заинтересованных, управленческо-организаторских опытных директорах (президентах) и их помощниках. Иными словами: нуждается в профессионалах своего дела. И наше убеждение — профессионалы в своем деле не позволяют себе

смешивать свою роль с делами, требующими иных, скажем, «балетных», знаний. Поэтому в определении условий конкурса, его репертуара, оценок, системы требований (критериев), процедур и т. п. они не будут подменять специалиста балета. Обидно, когда на конкурсе участники страдают именно из-за непонимания окружающими их профессиональных потребностей. Создать условия, необходимые для наилучшего проявления возможностей каждого артиста, — не является ли это законом для права проведения конкурса?

Все растущее количество конкурсов балета ставит эти вопросы.

Понятно стремление стран и городов увидеть у себя увлекательные, зрелищные «конкурсные бои» артистов балета, но всегда и все ли они достойны называться международными? Почему нельзя их считать более локальными, а гостей, когда их немного, называть гостями?

Ведь лауреат международного конкурса — это статус, который должен свидетельствовать о том, что танцовщик или танцовщица — заметное явление в мире балета или имеет право и надежду им стать.

Сейчас при большом количестве конкурсов их лауреаты, носящие звания и за пределами данного среднего уровня мероприятия, не только не свидетельствуют о месте в мировой балетной элите. Но происходит снижение уровня престижности звания лауреата международного балетного конкурса. И как следствие — интереса молодых артистов к участию в них. Существует момент и подмены задачи при поездках на конкурс: целью нередко становится возможность получить сумму, объявленную за победу. Само по себе это можно рассматривать как нормальное стремление, но при чем здесь звание лауреата, пусть не престижного, но международного конкурса?

Еще и еще раз убеждаешься в нерадивой бесхозности в области искусства. У спортсменов все ясно. Если спортсмен представляет страну, значит, он прошел соревнования в этой стране и обрел право на участие в европейских и мировых чемпионатах.

На соревнованиях же в любой стране он может быть на дружеских встречах или выступать как гость. В балете, заимствующем у спорта тип мероприятий, все иначе. Кто едет, куда едет, зависит от случайности — самое главное найти того, кто «повезет». Но теперь и это не проблема, так как «возят», даже сами предлагают свои услуги существующие «при искусстве» коммерческие фирмы, приобщая и себя к числу этого сугубо профессионального действия. Безответственность, отсутствие подготовки и необдуманность выбора ставит под сомнение приоритеты, некомпетентность усугубляет дилетантизм, любительство всего процесса. Анархия, все расширяясь, захватывает и нашу страну. Исключение составила за последнее время, пожалуй, только обдуманная подготовка к конкурсу учащих в Лозанне, принесшая сразу и победы.

Говорят, сейчас нельзя запретить, но можно создать общественное мнение и противопоставить стихии организованный процесс. Эту работу бесспорно может и должно возглавить у нас в стране Министерство культуры России, опираясь на помощь существующих профессиональных объединений — союзов и ассоциаций. В мире необходим компетентный конкурсный совет, о чем речь ведется давно, но «воз и ныне там».

Позволим себе с точки зрения темы этой статьи поговорить о недавно прошедшем в Люксембурге конкурсе, имеющем статус международного. В конкурсе по условиям два тура: полуфинал и финал. Репертуар классический, но «одиночки» во втором туре могут исполнить свободную вариацию (как объявлено в условии). Однако, исполняя свой репертуар, они должны танцевать не только вариацию, но и коду, возможно, и повторение одной и той же вариации как в полуфинале, так и в финале. Что такие условия можно назвать профессионально продуманными, сказать нельзя. Это подтвердил и сам ход конкурса. В его турах заявлено участие 35 артистов (конкурс не имел возрастного ценза). Исполнив вариацию, артисты в ожидании музыки для коды в про-

ходах меняли свое положение. Сценическая незавершенность подобного зрелища давала себя знать и оборачивалась отсутствием художественности происходящего.

Отсюда значительно выигрывали дуэтные выступления, которых оказалось немного.

Редко, досадно редко на сцене оживал его величество театр, пожалуй, по-настоящему он захватил присутствующих лишь в тонком по стилю и поразительно психологичном по общению *pas de deux* из балета «Жизель», исполненным Н. Ледовской и В. Кирилловым. Ирреальность сценического действия возникла из фантастически невесомого и погруженного в мягкие *plié* танца Н. Ледовской, его бесконечных линий в полетах и воздушных поддержках. К сожалению, прочтение артистами второго *pas de deux* — из балета «Корсар», отличаясь техническим мастерством, не выглядело столь индивидуализированно и спаянно. Могло ли не оценить такое прочтение жюри? Могло, если его установка была бы сугубо технично соревновательной. На этот случай, с нашей стороны, предлагалась смелая конкурсная пара в лице А. Дорш и А. Ахметова. А. Дорш — одна из наиболее школьных балерин нашего сегодняшнего театра, А. Ахметов в хорошей форме, проявил лучшие качества своего дерзко-технического танца. Первое место — таков результат юного дуэта. Спорить с жюри трудно. Но для нас — на сцене выступали достаточно станцованные два разнородных солиста. И если соревнование партнерное, задуманное в *pas de deux* из «Дон Кихота», позволяет такого рода парно-одиночный дуэт, то дуэт из балета «Корсар» несет в себе иные стилистические сочетания. Каких только вариантов костюмов за последние годы ни доводилось нам увидеть в этом сугубо «пачечном» дуэте! От шароваров (благо тема восточная, а кому-то выгодно ноги прикрыть) и «мини платяиц типа пеньюарчика» до пачек самого различного типа и характера. Как удаётся приспособить бедную хореографию к такому различию стилей, объяснить трудно, но факт остается фактом.

ПИСЬМА С БАЛЕТНЫХ СОСТЯЗАНИЙ

ПЕРВЫЙ ЯПОНСКИЙ

Первый Международный конкурс балета и современного танца состоялся в городе Нагойя в начале этого года. О своем желании участвовать в состязании заявили 321 человек из тридцати семи стран. Но в результате проведенного организационным комитетом квалификационного отбора к участию в нем было допущено 123 исполнителя из двадцати стран. Само соревнование проходило по традиционной схеме трех туров. На просмотрах каждого из них согласно условиям конкурса участникам предлагалось исполнить одно па де де или две вариации.

Все участники были разделены на две группы — юниоров и сеньеров. Первую составляли танцовщики в возрасте от 13 до 18 лет, вторую — те, кто старше 18 лет и кому не больше 28-и. Среди юниоров наиболее сильную технику и выразительность исполнения продемонстрировала Танг Юанюан (Китайская Народная Республика). В финальном туре она (партнер Ян Шингхуа) с блеском показала в па де де из балета «Эсмеральда» и завоевала первый приз, а также специальную премию имени Вацлава Нижинского, учрежденную правительством Польши. Другими призерами в группе младших танцовщиц стали Ю. Шаонан (Китайская Народная Республика) и Юко Араи (Япония). У танцовщиц-юниоров первая и вторая премии оказались неприсужденными, а третью получили Бат Джинхон (Китайская Народная Республика) и Шиня Акасида (Япония).

Выступавшие по категории сеньеров танцовщики из России Наталия Моисеева и Виталий Полещук на протяжении всех трех туров демонстрировали высокий артистизм и культуру исполнения. Особенно большое впечатление произвело их выступление в па де де из балета «Спящая красавица», где они тонко передали подлинный стиль хореографии Петипа, неповторимую красоту этого шедевра золотого века русского балета. Они оба удостоены второй премии (первая не присуждалась). Обладательницами третьей премии среди женщин в этой группе стали еще одна представительница России — Лилия Машкина и Чикаго Камизава (Япония), среди мужчин — Славомир Возняк из Польши.

Премии как лучший современный номер была удостоена композиция «Лунный свет» на музыку Клода Дебюсси, сочиненная Кириллом Шморгонером (Россия).

Среди членов жюри, возглавляемого Хироши Шимада (Япония), Владимир Васильев (Россия), Талия Мара (Соединенные Штаты Америки), Анна Мария Прина (Италия), Карел Тот (Словакия), Ю Юнг (Китайская Народная Республика), Герхардт Бруннер (Австрия), Андре-Филипп Эрсен (Франция), Кендзи Усуи (Япония).

Следующий конкурс состоится в 1996 году.

КЭНДЗИ УСУИ

Не избежали подобной случайности сценического решения костюма и А. Дорош с А. Ахметовым. Несмотря на классические традиции в хорошем смысле самих костюмов, они производили впечатление как бы взятых из разных костюмерных. Но главное, что это «разное» сказало и в исполнительском дуэте, цель которого самопоказ исполнительских возможностей личного танца каждого.

Не стал звездным и показ на конкурсе нашей третьей пары — Л. Васильевой и И. Корнеева. Конкурс, с его концентрацией на фрагмент из балета, ставит на очень важное место выбор репертуара для показа балерины. Л. Васильева может технически исполнить все или почти все, но в театре, где в ходе развития партии-роли можно найти разные аспекты ее трактовки. Конкурсный же репертуар должен состоять из самого-самого индивидуально близкого артистке. И здесь ее «интересы» не совпадают с ее совсем молодым партнером. Они не помогли друг другу. К сожалению, И. Корнеев развивается как артист театра односторонне и, утверждая свои возможности ведущего по технике партий, не делает пока столь же уверенных шагов как артист. И разрыв, ранее менее заметный, все более выявляет себя. Гармоничное, сценически красивое тело танцовщика не заменит актерскую душу и глубину личностных качеств. Вот почему дуэт Васильевой и Корнеева, имея потенциально большее право на успех, не нес в себе достаточного художественного целого. Обидно! Итак, три пары бесспорно ярких артистов сошлись на одном малопредставительном конкурсе. Не велика ли щедрость?

Мы в статье в своей оценке постарались отнестись к их выступлениям с требованием, достойным их одаренности и мастерства. Но на конкурсе в Люксембурге было два места, и соревнование за них шло по иным критериям. Выбрав пару, наиболее конкурсно и спортивно броскую, а именно А. Дорош и А. Ахметова, жюри отдало им первенство. А второе призовое место уже не должно было быть нашим. А потому его получил дуэт, где японская балерина выступила в

паре с французом. В этом дуэте поражало все: и удивительная станцованность двух очень миниатюрных артистов, рассчитанность буквально каждого малейшего жеста и техническая свобода виртуозного танца, и то, что артисты взяли за *pas de deux* из «Дон Кихота», сделав из него танец кукольных механических игрушек, и не имеющие никакого отношения к стилю спектакля костюмы, и то, что жюри не ушло одно и не обратило внимания на другое.

Для нас секрет — и те критерии, которые определяют действия жюри, и сама процедура его работы. Но не секрет, что в жюри, состоящем в основном из мужчин-хореографов, возглавляющих балетные труппы, были всего две женщины — балерина В. Кирова из Болгарии и японская меценатка Ояя Массакко. Педагога в жюри не оказалось ни одного.

Ясно, что формирование жюри — дело организаторов, так же как и определение условий, в частности исполнение вариации с кодой. В Люксембурге конкурс проходит во второй раз, и, наверное, его организаторы из многого сделают необходимые выводы. Зрители города очень заинтересованно принимали этот блиц-конкурс (он длился три дня).

Но когда мы-то сами найдем форму и пути участия в конкурсах мира в новых условиях? Ведь получается: все и всем можно, а нельзя — только для подлинного искусства. Формула профессионализма для любых действий с балетным искусством была, остается и должна быть независимой от того, кто и сколько дает денег и потому решает, что может подменять собой специалистов.

От рождения замысла провести балетный конкурс до разработки его условий, порядка проведения, организации, отбора, от подготовки артистов, выбора репертуара, костюмов до оценки — все это для балетных форумов — дело профессионалов.

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ,
кандидат философских наук

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ
И КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит шесть раз в год
Основан в 1981 году

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



На первой
странице обложки:
Владимир ВАСИЛЬЕВ (Данила)
в балете Юрия Григоровича
«Каменный цветок»
(Большой театр).

Фото Е. Умнова

На четвертой
странице обложки:
реклама.

Фото Д. Куликова

Сдано в набор 23.07.93.
Подписано в печать 13.09.93.
Формат 60×90 1/8
Бумага импортная
Печать офсет.
Усл. печ. л. 6,5
Усл. кр.-отт. 20,25
Уч.-изд. л. 8,24
Тираж 11 000 экз.
Заказ 1439

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

170024, г. Тверь
пр. Ленина, 5

В НОМЕРЕ:

К VII МЕЖДУНАРОДНОМУ КОНКУРСУ АРТИСТОВ БАЛЕТА В МОСКВЕ

Московский форум — в зеркале мнений
и впечатлений 1

ПИСЬМА С БАЛЕТНЫХ КОНКУРСОВ

В. Уральская. Дело профессионалов 2

Кендзи Усуи. Первый японский 4

НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ И СЦЕНА 7

ФЕСТИВАЛИ

Б. Львов-Анохин. «... И то же в вас очарованье...» 20

ИНФОРМ-БАЛЕТ СООБЩАЕТ 25

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

В. Зарубин. Реликвии семьи Петипа 36

ИСКУССТВО РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

М. Крылова. Кандинский и Сахаров:
поиски нового искусства 38

А. Вильтзак. «... Все, что помню...» 42

ЧИТАЯ РЕДАКЦИОННУЮ ПОЧТУ

Н. Годзина. От Нью-Йорка до Мадрида:
некоторые впечатления 45

Г. Лахути. Еще раз об Айседоре Дункан 47

Р. Филина. Влюбленность в таинство
хореографии 48

ИЮЛЬ-
АВГУСТ

Главный редактор
Р. С. ЛАПАУРИ (СТРУЧКОВА)

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
Е. Я. СУРИЦ
В. И. УРАЛЬСКАЯ
(заместитель главного редактора)
Ю. М. ЧУРКО

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

Художник
А. Г. ЛУЦКИЙ

Художественный редактор
Е. И. КОЗЛЕНКОВА

Адрес редакции:
103050, г. Москва, К-50,
ул. Тверская, 22-б.

☎ 299-50-67, 299-64-78

Как уже сообщалось, в Московской консерватории имени Чайковского состоялась вторая всероссийская балетоведческая конференция.

Ее тема была определена следующим образом:

«Народная музыка и танцевальный фольклор в системе выразительных средств современной сценической хореографии».

Организаторами конференции выступили

Министерство культуры Российской Федерации,

Союз театральных деятелей России,

Российская хореографическая ассоциация,

редакция журнала «Балет»,

Государственный республиканский

центр русского фольклора,

Государственный российский дом народного творчества,

кафедра междисциплинарных

специализаций музыковедов

Московской консерватории имени П. И. Чайковского.

Ректорат Московской консерватории

в своем приветствии участникам конференции отмечал:

«Участие в работе форума не только музыковедов, но и театроведов, балетоведов, хореографов

свидетельствует о том,

что принятая Московской консерваторией

за основу обучения программа по балетоведению

интересна для широкого круга

знатоков музыкального театра,

что намеченная в этой программе линия

на тесное творческое сотрудничество специалистов различного профиля в деле подготовки музыкантов

к новому для них виду деятельности

находит поддержку...

Приветствуя собравшихся мастеров в нашем Белом зале, мы надеемся, что добровольное и заинтересованное сотрудничество специалистов высокой квалификации будет способствовать процветанию всех жанров и форм отечественной культуры».

Приветствие подписал проректор консерватории

по научной части А. Соколов,

много сделавший для того,

чтобы конференция прошла успешно,

за что ему — большая благодарность и ее организаторов, и ее участников.

Программа конференции оказалась большой

и содержательной — более двадцати

докладов и сообщений,

«круглый стол» участников

по теоретическим аспектам проблемы,

просмотр уникального видеоматериала...

А в заключение участники познакомились

с концертной программой, которую составили

выступления солистки Большого театра

Юлианы Малхасянц,

учащихся школы-студии хора имени Пятницкого,

юных артистов из детского фольклорного коллектива

«Игранчики», исполнителей из Российского театра

национального танца Московского института культуры,

из ансамбля «Русские сезоны»,

а также солистов — лауреатов

и дипломантов различных престижных конкурсов

и фестивалей — Натальи Палагиной, Евгения Зернова,

Валентины Пахомовой и трио «Сантано».

Сцена из балета «Пламя Парижа»
(Ленинградский театр оперы и балета
имени С. М. Кирова).

Фото Д. Куликова



ГЕННАДИЙ МАЛХАСЯНЦ,
доцент Российской академии театрального искусства

СИНТЕЗ КЛАССИЧЕСКОЙ И НАЦИОНАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Стремясь найти истоки характерного танца в прямом соотношении его с различными танцевальными видами, мы обратили внимание не только на единство, но и на противоречие, на их приближенность друг к другу или удаленность в различные периоды развития хореографического искусства.

«Народный танец является жизненным соком для танца театрального, концертного», — написал Михаил Фокин. Вобрав в себя образное начало, суть характера, «народный мотив», характерный танец не представляет собой точного подобия народной пляски, не копирует фольклорный танец, но поэтично и художественно правдиво выражает народный дух, укрупняя и углубляя черты народного характера, заложенные в первоисточнике. Вместе с тем характерный танец определяет не только характерность и образность, выразительность и эмоциональность танца народного, но вмещает в себя сплав различных видов сценического танца. В истории сценического танца народный танец является одним из источников возникновения бесконечного разнообразия движений. Под воздействием народного танца происходило формирование движений классического танца, расширялась палитра его выразительных средств, обновлялись формы классического танца, углублялись коренные связи народной и классической хореографии.

Пути развития характерного танца в балетном театре достаточно сложны. В различные эпохи и в различных странах по-разному толковалось понятие «характерный танец» и его функции.

В России искусство танца было неотъемлемой частью жизни человека. В пляске, многообразной по форме и содержанию, находила свое отражение социальная, экономическая, духовная жизнь народа, что и способствовало активному проникновению народного танца на профессиональную сцену. Заезжие и русские хореографы, обращаясь в своем творчестве к национальным темам, к русской литературе, к русскому фольклору, используют в своих сочинениях образцы национального танца как емкое выразительное средство. А русские хореографы — Иван Вальберх, Исаак Аблец, Адам Глушковский, Иван Лобанов, стоявшие у истоков отечественного балетного театра, начали разрабатывать эстетику русского характерного танца.

Формирование характерного танца на отечественной балетной сцене продолжалось путем претворения не только русского хореографического фольклора, но и фольклора других народов, что давало представление о богатстве и многообразии танцевального искусства, способного стать основой создания национального балета. В этом плане важны поиски Артура Сен-Леона, Мариуса Петипа, Льва Иванова, которые в своих постановках каждый по-своему утверждали дивертисментную форму характерного танца, несущую драматургическую нагрузку, создающую характер и атмосферу действия.

У хореографов XX века Михаила Фокина и Александра Горского характерный танец проявляется в разнообразных формах и жанрах. У первого характерный танец проникает в образную и драматургическую структуру балетного спектакля. Он не переносит на сцену этнографический материал в

точности, но стилизует его. Смешение жанров, соединение классики, гротеска, характерного танца в балетах Фокина способствовало расширению возможностей хореографического текста, сценических приемов. Характерный танец у Фокина обретает основополагающее, фундаментальное значение.

А. Горский сближает характерный танец с национальной пляской путем более яркого выражения характера и его национального духа. Ученик Петипа, Горский, наоборот, приблизил характерный танец к этнографии, расширил его выразительные возможности, тесно связав его с драматургией и умело используя при сочинении индивидуальных хореографических характеристик в сольных эпизодах и при постановке массовых сцен.

Новый период в развитии отечественного балета, начавшийся после Октябрьской революции, связан с рождением таких спектаклей, как «Красный мак», «Пламя Парижа», «Сердце гор», которые своими идеями обращались к народу, отражали его дух и душу, несли черты национального своеобразия. В этих балетах утверждается авторитет характерного танца, рождаются его новые виды. Средствами характерного танца решаются узловые драматургические сцены (действенный характерный танец). Активно используется характерный танец с его национальной сутью при создании национального героя. Углубляется хореографический текст путем разработки нового хореографического языка через изучение фольклора. Характерный танец укрепляет свои корни. Вместе с развитием новых видов национального характерного танца в современных балетах сохраняются традиционные виды и жанры характерного танца: стилизация классического танца (вариации, адажио, па де де с элементами национальной пластики), перенесение национальных плясок в хореографическую ткань спектакля (народно-сценические танцы) с использованием традиционных форм дивертисмента (свадьба, праздники и т. д.). Отрицательные персонажи решались средствами пантомимы и характерного танца («танец в образе», «танец в характере»), положительные герои танцевали «чистую классику». Реальные сцены — характерный танец, в противовес им — «сны», «мечты», а также «конкурсы», «фестивали» — классический. Такое искусственное деление не способствовало плодотворному развитию балетного театра.

Процесс размежевания танцевального жанра на классический и народный коснулся также и характерного танца в старых балетах. Балетмейстеры устремились к пересмотру характерных танцев в балетах классического наследия. Началось это из благих намерений, а закончилось стилевой путаницей. Разрушалась эстетика времени, нарушалась структура спектакля. Изгнание характерного танца из большого числа «редакций» старых балетов обеднило выразительность хореографического произведения. Чем больше возникало споров об отношении к наследию, тем смелее возникали жестокие ножницы в руках «модернисторов». Худшим подтверждением тому стало исчезновение из балетов русской классики характерных танцев — иногда полное, иногда частичное. «Вырезались» пантомимные эпизоды, сокращались действенные сцены якобы ради динамики в развитии сюжета и облегчения восприятия! Действенные пантомимные сцены заменялись танцевальными, как утверждение того, что танец в балете решает все! В другом случае характерные танцы переводились в вид «стилизованной классики», что называлось «приближением хореографии к жанровому единству». Целые фрагменты в балетах хореографов-классиков подверглись переработке. Из балетных спектаклей вытесняется форма дивертисмента. А уход из балета характерного танца делает его бескровным, лишает корневой питательной системы.

Значительные явления в искусстве всегда рождаются на пересечении традиций и современности. Так происходило и в характерном жанре, развитию которого способствовало творчество отечественных композиторов, хореографов, артистов.

Образцами современного характерного танца стали фрагменты из балетов «Пламя Парижа» Б. Асафьева — В. Вайнонена, «Гаянэ» А. Хачатуряна — Н. Анисимовой, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева — Р. Захарова, «Лауренсия» А. Крейна — В. Чабукиани, «Шурале» Ф. Яруллина — Л. Якобсона, «Каменный цветок» С. Прокофьева — Ю. Григоровича и другие.

Проблема характерного танца сегодня является национальной проблемой русского балетного театра, когда мы говорим о поиске хореографического языка, который помог бы балетмейстерам наиболее органично отобразить в своих спектаклях ту новую современную проблематику, что волнует нас сегодня. Характерный танец, рожденный на сплаве различных видов сценического танца, позволит им передать не только дух исторической эпохи, но и конкретные обстоятельства действия данного спектакля, поможет раскрыть как индивидуальные черты отдельного героя, так и характер народа в целом.

* * *

ВИКТОР ВАНСЛОВ,
доктор искусствоведения, профессор

НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ БАЛЕТЕ

Проблема использования народного танца в профессиональном балете предполагает рассмотрение в двух аспектах: один из них — взаимовлияние и взаимообогащение народного и классического танца в балетном спектакле.

Народный танец может использоваться в профессиональных балетах в трех основных формах: в своем натуральном виде, как народно-сценический (характерный) танец и как один из источников обогащения классического танца. В своем натуральном виде народный танец используется в балете достаточно редко. Примером может быть грузинский народный танец «Хоруми» из балета «Сердце гор» А. Баланчивадзе, поставленного В. Чабукиани (1936). Такое прямое, непосредственное перенесение народного танца на балетную сцену было характерно для драматизированных спектаклей 1930—1950-х годов (например, для «Кавказского пленника» Б. Асафьева в постановке Р. Захарова, 1938), особенно для созданных в республиках бывшего Советского Союза. Но подобно тому, как народная песня в оперной или симфонической музыке почти никогда не звучит в своем первоначальном виде, так и народный танец в балетном спектакле крайне редко появляется творчески не переработанным. А те примеры, которые есть (за исключением, может быть, названного выше «Хоруми»), нельзя назвать удачными.

Иное дело — претворение народно-бытового танца в народно-сценический; так называемый характерный, танец. Оно не просто широко распространено, но без него, по сути, не существует ни один классический балет. Блистательные примеры этого мы находим уже в самых ранних из сохранившихся в современном репертуаре романтических балетов — в «Сильфиде» (1832) и в «Жизели» (1841). Однако если судить по литературным источникам и по музыке, следует сказать, что претворение народно-бытового танца в народно-сценический началось еще раньше, вероятно, уже с самых первых шагов развития балетного театра. По-видимому, во многом, благодаря именно накопленному богатому историческому опыту в этой области, гению классической хореографии Мариусу Петипа удалось создать величайшие шедевры народно-характерного танца в его всемирно знаменитых балетах: «Баядерка», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда» и других. Можно даже сказать, что обязательным приемом

хореографической драматургии, как романтических балетов, так и спектаклей Петипа, был **контраст** народно-характерного и классического танцев, вырастающий иногда до противопоставления целых актов.

Наконец, огромную роль в развитии балетного театра играло и играет обогащение классического танца элементами народного. В этом случае элементы народного танца влетают в качестве деталей в рисунок классического танца, в целом построенный на системе классических движений. Такое проникновение элементов народного танца в классический коренится в глубоком внутреннем родстве этих двух танцевальных систем. Народный танец в свое время сыграл большую роль в формировании классического танца, явился одним из источников этого формирования. И потому он может органически сливаться с классическим танцем, равно как и наоборот: классический танец, обогащаясь в процессе своего развития языком народного танца, в свою очередь, привносил в него некоторые свои особенности.

Если в романтическом балете народно-сценический и классический танец разделялись достаточно резко, что нередко служило для противопоставления реального и фантастического миров, то у Петипа, наряду с таким противопоставлением, началось уже также и взаимопроникновение двух танцевальных систем. Самый наглядный и блистательный пример этого — так называемое Венгерское гран па в «Раймонде» А. Глазунова (1898). Оно является великолепным образцом академического классического гран па. Но буквально во все его части вплетены пластические элементы венгерского народного танца, что придает ему определенную национальную окраску. Прием этот используется и современными мастерами. Примером может быть дуэт Данилы и Катерины в первом акте «Каменного цветка» С. Прокофьева в постановке Ю. Григоровича (1957), танцы Звонарей в «Иване Грозном» на музыку С. Прокофьева в постановке Ю. Григоровича (1975) и многое другое.

Возможность естественного и органичного взаимопроникновения классического и народного танцев делает, с моей точки зрения, принципиально допустимым один из приемов, о котором в последние годы были споры. Речь идет об исполнении женских народно-сценических (характерных) танцев на пуантах с включением в эти танцы классических движений. Известно, что пуанты в народных танцах отсутствуют (за исключением пальцевой техники некоторых мужских танцев кавказских народов), характерно, что сценические танцы иногда даже называют в балетной среде жаргонным словом «каблучные». Такое резкое противопоставление приемов идет от романтического балета. Но если мы принципиально признаем взаимопроникновение народного и классического танца и считаем, что это взаимопроникновение происходило на протяжении всей истории балетного театра, то логически необходимо допустить и возможность исполнения народного танца на пуантах с включением в него классических движений. Прекрасные примеры этого мы находим в творчестве К. Голейзовского. Его «Русский танец» и «Мазурка» исполняются на пуантах. И никого это не только не шокирует, но наоборот, мы восхищаемся изяществом и грациозностью этих хореографических миниатюр. Правда, «Русский танец», по замыслу постановщика, первоначально исполнялся в мягких туфлях. Пуанты «ввела» позже Екатерина Максимова, и, как видим, результат получился прекрасный.

Этот прием продолжен и Ю. Григоровичем, поставившим на пуантах характерно-сценические танцы третьего акта «Лебединого озера» (1969). Балетмейстера за это критиковали. Но мне думается, что критика эта не учитывала ни концепции, ни стилистики спектакля Ю. Григоровича. Раньше танцы невест и национальный дивертисмент разделялись и исполнялись разными артистами. Ю. Григорович, отдав национальные танцы невестам, превратил всю первую половину третьего акта в единую крупную действенную симфоническую сцену, состоящую из трех частей: развернутого выхода невест, их лирических портретов в образе национальных танцев и последующего вальса невест с принцем. Это замечательное новшество, и именно оно заставило ввести в национальные танцы невест пальцевую технику.

Говоря об использовании народного танца в балете, необхо-

дим отметить, что народный танец может либо составлять основу спектакля в целом, либо быть в нем отдельным эпизодом, либо, как уже говорилось, давать элементы, вводимые в другие танцевальные системы.

В первой трети XIX века на основе народного танца в России строились спектакли-дивертисменты, посвященные событиям Отечественной войны 1812 года, созданные И. Аблецом, И. Вальберхом, А. Глушковским, И. Лобановым. «Половецкие пляски» А. Бородина и «Арагонская хота» М. Глинки, поставленные М. Фокиным (1909 и 1916) также являются небольшими одноактными спектаклями, созданными на основе народно-характерного танца. К этому же жанру можно отнести и многие эстрадно-сценические спектакли, поставленные в наши дни И. Моисеевым. Но в балетном театре трудно представить себе большой трехактный спектакль, созданный только на основе одного лишь народного танца...

Различны и образно-драматургические функции, которые может нести в спектакле народный танец. Он может быть средством обрисовки народных масс («Пламя Парижа» — 1932, «Партизанские дни» — 1937, В. Вайнонена, музыка Б. Асафьева) или средством характеристики того или иного персонажа («Мавританский» танец Отелло в «Отелло» А. Мачавариани, поставленный В. Чабукиани, 1957). Народный танец может использоваться в виде дивертисмента («Лебединое озеро», «Раймонда»), но может играть и действенную роль в развитии сюжета (танцы пастухов во втором акте «Спартак» А. Хачатуряна в постановке Ю. Григоровича, переходящие в сцену народного восстания, 1968).

Следует отметить, что шедевры народно-сценического, характерного танца в классическом балете породили и выдающихся актеров-исполнителей в этом жанре. Ими богата история русского балетного театра XIX века, особенно московского. Эти традиции продолжены и в современном балетном театре. Но вместе с тем все чаще звучат голоса, выражающие тревогу в связи с тем, что народно-характерный танец недостаточно широко используется в современных балетах, в результате чего падает мастерство его представителей. Возможно, некоторая угроза народно-сценическому танцу в современном балете действительно существует. Но некоторые произведения, созданные в Польше К. Джевецким, как и некоторые номера, показанные на конкурсе балетмейстеров в Москве в 1992 году, говорят о том, что элементы народного танца могут достаточно органически включаться и в систему танца модерн.

Думается, что будущее нашего балетного театра — в развитии всего богатства плодотворных художественных традиций, сложившихся в истории отечественного балета.

* * *

ВАЛЕРИЯ УРАЛЬСКАЯ,
зам. главного редактора журнала «Балет»,
вице-президент Российской
хореографической ассоциации,
кандидат философских наук

ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ: К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ

Начнем с традиционного в науке метода: посмотрим, как трактуется или, вернее, что означает в языке, то есть этимологически, само слово ТРАДИЦИЯ. Оно — латинского происхождения и в прямом переводе означает понятие «передача». А на вопрос, что подлежит «передаче», ответ таков: обычай, порядок, правила поведения, искони переходящие из поколения в поколение. А термин ФОЛЬКЛОР, в буквальном переводе означающий понятие «народная мудрость», трактуется в

науке многозначно, в том числе и как устное народное творчество. Значит, словосочетание «фольклорная традиция» означает: передача из поколения в поколение обычаев, правил поведения, порядка в устном народном творчестве. Слово «хореографическая», или в данном случае точнее «танцевальная», традиция конкретизирует поле и границы — сферой танца, позволяя условно вычленив из синкретической формы фольклора собственно танцевальную фактуру.

Итак, повторим: фольклорная танцевальная традиция — передача из поколения в поколение обычаев, правил, порядка в танцевальном народном творчестве. Расшифруем рабочие части определения: обычай, правила (поведения) и порядок.

Первое: обычай, усвоенная привычка, принятый порядок — обряд — общий образ действия.

Второе: правила. Основания для действия в известных обстоятельствах. Постоянное соотношение явлений.

Третье: порядок. Устройство, образ расположения, вид расстановки, способ размещения: совокупность предметов, стоящих по ряду. Причем рождающие состояние налаженности, систематичности, правильности.

Соединив эти значения, получаем, что фольклорная традиция — это передача из поколения в поколение общего образа действия на определенной привычной основе и в определенном образе расположения.

Поставим вопросы: как возникает эта привычка к определенному общему образу действия, как возникает сам определенный его образ и каковы границы бытования этой сложившейся общности. Практика показывает нам, что собственно фольклорный образец танца бытует очень локально как во времени, так и в пространстве. На большей территории можно найти варианты такого танца и чем больше расширять эти пространства (временные и территориальные), тем более размытыми окажутся и порядок и образ обычного обрядового. А затем и вообще исчезнут эти черты, уступив место другим, в чем-то напоминающим «образец», перекликающимся с ним, но впитавшим новый порядок, правила, обычай.

И тут возникают две задачи. Для хореофольклориста: выявить наиболее устойчивые черты-признаки, обрисовать типичные правила, порядок, обычай традиции, то есть обрисовать особенности передаваемого образца танца и его поэтики и определить его наиболее сконцентрированный вариант, который и следует принять за условно «исходный», исконно-образцовый и зафиксировать его (дав в описании варианты). Это необходимо как **ДЛЯ СОХРАНЕНИЯ, ТАК И ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ОБРАЗЦА СОБСТВЕННО ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦА.**

Для хореографа, то есть для того, кто собирается создать новое сценическое произведение, необходимо иное: определить те наиболее устойчивые черты, которые и сохраняют данный фольклорный образец в пространстве, не разрушая его, а читаясь как варианты. И сумма этих качеств позволит, с нашей точки зрения, определить так называемую **ФОЛЬКЛОРНУЮ ТРАДИЦИЮ.** Иными словами, мы считаем, что в развитии сценического искусства роль играет не сам образец фольклорного танца, а фольклорная традиция, так как никакое подражание образцу не рождает ничего, кроме плохой копии, то есть приводит к фактическому убиению танца, поскольку он переносится в иные, непривычные для него условия бытования. Но знание его основных черт, свойств, порядка, понимание гармонии художественного образца, которая создавалась многими поколениями одаренных творцов, может способствовать рождению нового в условиях сценического бытования, содержащего в себе саму подлинную традицию. Таким образом, мы разъедаем понятие «фольклорный образец» и «фольклорная традиция», которая, с нашей точки зрения, зиждется на основе общности наиболее устойчивых черт ряда вариантов.

Этот вывод сделан из множественного, на разном национальном материале проведенного анализа и объясняет спорную проблему о праве и мере новаторства художника — автора сценического произведения.

Думается, что принятый в практике и при оценке произведения искусства такой метод (критерий, подход) может многое объяснить и предохранить от ряда ошибочных суждений и действий.

Итак, подведем краткий итог сказанному. Фольклорный танец всегда аутентичен, или, вернее, только аутентичный танец может считаться подлинником фольклора. Ряд локальных (аутентичных) танцев одного региона составляет национальную традицию. Сценический танец интерпретирует общую национальную традицию. Возможность просмотреть это практически, к сожалению, затруднена отсутствием, вернее неиспользованием системы письменной фиксации танца.

* * *

ЛЕВ ЛАДЫГИН,
старший преподаватель
Московской консерватории имени П. И. Чайковского,
кандидат искусствоведения

СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ОСНОВА ТАНЦА

Руководитель работающего в Московской консерватории балетоведческого отделения Л. Ладыгин в своих двух сообщениях остановился на вопросах музыкального содержания сценических и учебных форм народного танца. В первом, теоретического плана сообщении речь шла о принципах формирования музыкального клавира и партитуры в качестве звуковой основы хореографических постановок балетмейстеров, работающих в жанре народно-сценического танца.

Анализируя музыкальный материал, составляющий основу произведений из репертуара известных в стране ансамблей народного танца и ансамблей песни и пляски, Л. Ладыгин выявил этапы становления и образования здесь звуковой структуры и драматургии. Отличительные особенности подобной творческой работы, выполненной, как правило, талантливыми профессионалами-аранжировщиками музыкального фольклора, заключаются, как подчеркнул докладчик, в умении сочетать в хореографии требования, предъявляемые к музыкальному сопровождению сценической хореографией, с закономерностями становления и развития музыкальной формы как данности, как явления самостоятельного вида искусства.

При успешном решении музыкантом задачи балетмейстер-постановщик получает в свое распоряжение такую специфическую по качеству звуковую ткань, которая позволяет ему художественно полноценно воплотить свой замысел. Рассматривая составные компоненты музыкальной партитуры хореографических постановок, докладчик далее показал, что в результате долговременных совместных творческих усилий хореографов и музыкантов, которые работают в сфере народного танца, родились не только совершенные по содержанию танцевальные композиции, но и новые сложносоставные вариационные структуры музыкального материала, которые раньше в своем чистом виде в практике даже не встречались. Это обстоятельство, с одной стороны, способствовало активному формированию новейших форм театрального танца, с другой — оказывало влияние и на творчество музыкантов. И не только аранжировщиков, но и композиторов. Возникновение нетрадиционных вариационно-вариантных структур музыкально-хореографического материала, обусловленных бытованием и взаимовлиянием выразительных средств музыки и танца, послужило обогащению художественных возможностей хореографического искусства и привело в конечном итоге к образованию нового и самобытного явления, этапа в отечественной хореографической культуре — образованию Театра народного танца.

Во втором своем сообщении докладчик коснулся особенностей музыкального оформления и сопровождения уроков народно-сценического танца в хореографических училищах и на хореографических отделениях вузов искусства и культуры. Отмечая большую роль концертмейстера балета в работе по

подбору соответствующего требованиям хореографической методики музыкального материала для учебных занятий по народному танцу, Л. Ладыгин особо заострил внимание на качестве исполнения музыки в танцевальном классе. По его мнению, только подобрать необходимый запас танцевальных напевов или инструментальных наигрышей — это лишь половина дела. Для полного решения задачи благоприятной звуковой «поддержки» уроков танца весь одностольный, как правило, музыкальный материал следует надлежащим образом гармонизовать, а также и организовать в соответствующую танцевальным упражнениям и комбинациям у станка и на середине зала музыкальную структуру и исполнительски воспроизвести на музыкальном инструменте так, чтобы учащимся или студентам было легко и удобно танцевать. А для этого концертмейстеру необходимо овладеть специфическими исполнительскими навыками, особой манерой игры и подачей музыкального материала, характеризующимися такими понятиями из арсенала художественной практики хореографического аккомпанемента, как «хореографическая образность», «пластическая рельефность» музыкального сопровождения уроков танца, «характерная дансантичность звукоизвлечения», «ритмически отточенное туше» и т. п. Именно этими понятиями в полной мере отражается сущность исполнительских действий аккомпаниатора, способных создать рабочую атмосферу в процессе обучения учащихся танцевальному искусству.

ЛАРИСА ПЫЛАЕВА,
аспирантка Московской консерватории
имени П. И. Чайковского

ТАНЦЫ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ФРАНСУА КУПЕРЕНА

XVII век во французском искусстве по праву называют веком танца. В эпоху династии Людовиков придворный танец, впитавший в себя элементы народного, становится важнейшей частью празднеств, увеселений, развлечений французского двора. С течением времени из отдельных танцев складываются спектакли, которые приобретают свои сюжеты, особые законы построения и оформляются в специфический вид театрального искусства — балет.

Оставаясь наряду с пантомимой основным компонентом балета, танец активно воздействовал на другие области придворного музыкального искусства, в частности на инструментальную музыку. И не случайно широкое распространение в музыке французского барокко получила сюита — ведущий жанр инструментальной музыки, по своей внутренней организации глубоко родственный неотъемлемому компоненту балетного спектакля — дивертисменту.

Ярким примером влияния танцевального начала на композиторское мышление является инструментальная музыка Франсуа Куперена (1668—1733), чья творческая фигура была в свое время настолько значимой, что его еще при жизни называли «великим» и сравнивали с И. С. Бахом. Не будучи автором музыкально-сценических произведений, Ф. Куперен тем не менее в своем творчестве ярко отразил сложившиеся в его время принципы театральной музыки, а через нее и танцевального начала в его самых различных преломлениях.

Танцевальность у Ф. Куперена нередко весьма специфически сочетается с театральностью. Примеров таких сочетаний достаточно много: «Празднества великой и древней скорморошины» из 11-й сюиты пьес для клавесина, «Французские фолии, или Домино» из 13-й сюиты пьес для клавесина, кон-

церт «В театральном вкусе» из серии концертов для камерного ансамбля «Объединенные вкусы», «Апофеоз Люлли» и «Апофеоз Корелли» из того же сборника и другие. В сочинениях подобного рода «действующие лица» охарактеризованы тем или иным танцем: Грации — французской курантой (8-й концерт из серии «Объединенные вкусы»), Старые сеньоры — сарабандой (24-я сюита пьес для клавесина) и т. п. Здесь же мы встречаемся со столь свойственной для французской музыки программностью: сюиты, которые являются основным жанром инструментальной музыки композитора, объединяют в себе не только танцы, но и программные пьесы. В разных областях купереновского творчества соотношение их в сюитных циклах выглядит по-разному, хотя программные пьесы, в свою очередь, часто тоже опираются на танцевальные прообразы. Такие программные пьесы могут быть уподоблены танцам-характеристикам (в так называемых «балетах с выходами»), несущим в себе особую эмоционально-образную нагрузку.

Обратимся теперь непосредственно к танцам.

В ансамблевых и клавесинных сюитах Ф. Куперена встречаются и широко распространенные в Европе аллеманда, сарабанда, куранта, жига, пассакалия, уже имевшие свою историю, и одновременно новые для придворных балов XVII века французские танцы — менуэт, ригодон, гавот с мюзетом, пасспье, шакон (французский танец, отличавшийся от своего испанского прототипа). Естественно, что французы, заимствуя танцы у других народов, переосмысливали их и трактовали по-своему.

Большинство танцев Куперена написаны в форме, которая по современной терминологии называется простой двухчастной, с повтором обеих частей (по схеме А А В В). Такая форма диктовалась именно закономерностями построения танца — количеством хореографических фигур и числом их повторов. Дж. Барон указывал, что первая мелодия, возможно, предназначалась для выхода и ухода танцовщиков, а вторая — для танцев в центре зала.

Другая важнейшая для творчества Куперена форма, связанная с традициями французских композиторов-клавесинистов, — рондо. Как и у других авторов, у Куперена она используется преимущественно в программных миниатюрах. Однако рондо применялось и в танцевальной практике XVII — начала XVIII веков. Здесь его использовали в так называемых «круговых» танцах, таких как шакон и пассакалия. Чередование рефрена и эпизодов соответствовало исполнению повторяющихся и новых па в сочетании с движением по кругу.

Хореографическими танцевальными закономерностями определялась не только форма пьесы в целом, но даже особенности синтаксических фразовых образований: двутактов, трехтактов, четырех- и шеститактов. Английская исследовательница М. Б. Бэнг называет их «ритмическими темами».

И все же анализ творчества Куперена позволяет говорить об эмансипации собственно музыкального начала, о его постепенном высвобождении из «плена» хореографических закономерностей. В этом отношении обращают на себя внимание следующие обстоятельства.

Как известно, танцы в балетах (особенно сольные) часто сопровождалась пением. Куперен в своих инструментальных танцах широко отразил эту практику. Мы имеем в виду соответствия структуры музыкальных фраз поэтическим стопам. Например, в купереновских курантах интересны частые смены двух- и трехдольного метра в музыке в сочетании с амфибрахической стопой в тексте. Членение раздвоения танца на фразы диктуется в музыке Куперена не только хореографическими, но и поэтическими закономерностями. Так, если хореография сама по себе связана с преобладанием квадратных и симметричных структур, со строгой повторностью метроритмических образований, то у Куперена нередко наблюдается нечто противоположное — неквадратность и асимметричность построений. Например, Лур из 8-го концерта серии «Объединенные вкусы» имеет следующую фразировку по количеству тактов: 5 + 6; 7 + 5 + 9. Представляется, что это — отголосок особого жанра — *air a danse* (танцевальная ария). Сам по себе жанр *air* имеет вокальную природу, на что указывает его название. В творчестве Куперена *air* представлена целым рядом разновидностей, характерных для

театрального (оперно-балетного) искусства: *air gracieuse*, *air tendre*, *air leger*. Купереновские *airs* как раз и обнаруживают двойственную природу этого жанра с перевесом то в сторону вокальности, то в сторону танцевальности.

В заключение кратко коснемся еще одного момента — проявления в танцах принципов риторической диспозиции.

В европейской культуре Нового времени функции построенных в музыкальной форме часто уподоблялись функциям разделов ораторской речи, поскольку вся музыкальная риторика основывалась на прямой аналогии между музыкальной и речевой организацией. Так, например, М. Б. Бэнг и П. Ранум усматривают у французских композиторов XVII — начала XVIII веков соответствие функций музыкальных периодов и разделов ораторской речи. Непосредственное отношение это имеет и к музыке Куперена.

Думается, что сказанного достаточно, чтобы подтвердить основную мысль нашего сообщения — о многослойности, многоаспектности содержания танцевальной музыки. До сих пор танцевальная музыка французских композиторов эпохи барокко рассматривалась упрощенно, главным образом как прикладная, однотипная по структуре, недостаточно глубокая по содержанию. Такой подход является необоснованным хотя бы потому, что танцевальной музыке отводилось одно из ведущих мест в весьма утонченной эстетике французского двора, связанной с высочайшим взлетом не только музыки и танца, но и других видов искусств.

* * *

АННА УРМАНЦЕВА,
студентка Московской консерватории
имени П. И. Чайковского

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» В ХОРЕОГРАФИИ НИЖИНСКОГО И БЕЖАРА

Мое сообщение представляет собой, в сущности, сравнительный анализ двух постановок балета Игоря Стравинского «Весна священная», созданных Вацлавом Нижинским в 1913 году и Морисом Бежаром в 1959 году. Сразу же оговорюсь: под постановкой Нижинского я подразумеваю восстановленный ее вариант, который осуществлен двумя исследователями — Меллисент Ходсон и Кеннетом Арчером. Мне удалось познакомиться с видеозаписью их работы.

Оценивая эти две различных хореографических версии, хотелось бы назвать сначала то общее, что их объединяет.

И та, и другая постановки являются поистине новаторскими. Смелая, рисующая языческое действо музыка Стравинского породила такую же хореографию. Скандал в 1913 году, с которым «Весна» ворвалась в музыкальную жизнь Европы, говорит о необычайной дерзости как композитора, так и балетмейстера. Стравинский, согласно его собственным словам, писал, «как слышал, не руководствуясь какой-либо системой».

Нижинский в своей хореографии чутко следовал за композитором. Он не шел прямо против течения классической школы танца, пытаясь ее отвергнуть или реконструировать. Слушая музыку Стравинского, он просто переносил на сцену возникающие в его сознании зрительные образы; его фантазия следовала за музыкальными импульсами весны, стремительным произрастанием, «напряжением всех соков земли» (Б. Асафьев), рождая образы непрерывного пляса, переходящего в помешательство, самобичевание, самозаплясывание.

И, конечно, Нижинский не мог пройти мимо яркой национальной основы музыки Стравинского: хотя «Весна священная» в отличие от других балетов композитора лишена прямых мелодических заимствований, автору удается воссоздать



Сцена из балета «Весна священная» в хореографии М. Бежара (Балет XX века).

Фото Д. Куликова

Сцена из балета «Весна священная» в хореографии В. Нижинского (Балет Парижской оперы).



сам дух, характер народной мелодики, характер обряда. Я не ставлю своей целью подробно разбирать партитуру, однако отмечу, что в чисто гармоническом плане Стравинский в «Весне священной» делает шаг вперед. Существует даже такая точка зрения, согласно которой главным гармоническим открытием «Весны священной» считается своего рода «эмансипация диссонанса». Об этом пишет в своей книге «Ранние балеты Стравинского» И. Вершинина, ссылаясь на мнения зарубежных исследователей музыкального стиля композитора Романа Влада, Аарона Копленда.

Новые музыкальные гармонии «Весны священной» в сочетании со сложным переменным ритмом, так ярко характеризующим стихийность роста природы, пластически подкреплены у Нижинского новыми положениями корпуса и ног танцовщиков, резкими прыжками, подчеркивающими рваные ритмы музыки.

Бежар мыслит в совершенно иной образной системе, нежели Нижинский. Хореография Бежара тоже является истинно новаторской и в этом тоже очень близка музыке Стравинского. И та и другая постановки полностью отвечают требованиям ее стиля, хотя и раскрывают внутри него различные аспекты, о которых я скажу ниже.

Если говорить о степени слияния хореографии и музыки Стравинского, то наиболее чуткое реагирование на музыкальный текст, мне кажется, можно обнаружить у Нижинского. Видно тщательное вслушивание в музыку, мгновенная реакция импульса на импульс. В некоторых моментах хочется, чтобы постановщик позволил хореографии выйти на первый план, отойти от музыки, но этого не происходит: Нижинский настолько дерзко восстал против всех установленных правил и канонов, творение его фантазии так далеко унеслось от привычных норм, что опереться он мог только на музыку.

Бежар создавал свое полотно в иное время. Прошло почти пять десятилетий — изменились люди, вкусы, мода, в хореографии родились и утвердили себя новые направления... Поэтому вполне логично, что он в своем видении балета в целом позволяет солировать то танцу, то музыке. Его пластический текст близок музыке ровно настолько, насколько этого требует идея его произведения.

И, конечно же, нет сомнения в высокой художественной яркости обеих постановок и глубине понимания как Нижинским, так и Бежаром далеко не простой, исключительно индивидуальной музыки Стравинского. Но на каком уровне происходит это понимание?

Мне кажется, что сам подзаголовок «Весны священной» — «Картины языческой Руси» — хореографы прочитывают поэтически.

Нижинский делает ударение на слове «Русь». Музыка Стравинского во многом для него родная. В исканиях «красивой древней Руси» ему активно помогает Николай Рерих.

Для Рериха этот пантеистический мир, обрядовость, образ единения человека с природой были родной стихией, продолжением его живописных исканий. Напомню вам такие его картины, как «Поморяне» (1906), «Каменный век» (1910), «Человечьи праотцы» (1911). Его идеи оказались созвучны музыкальным замыслам Стравинского (поэтому понятно активное участие художника в составлении либретто). Николай Рерих — живописец, ученый, археолог, поэт — не только достиг очень изысканного цветового решения костюмов и декораций, но сделал их и исторически достоверными (в чем опять-таки отразилась фольклорная основа музыки Стравинского).

К достоверности стремится и Нижинский в своей хореографии. Он ищет такой пласт хореографии, который, воссоздавая черты народного танца, обладал бы новизной движений, сходной новизне музыкальных гармоний «Весны священной» Стравинского. И каждый поворот головы, взмах руки для Нижинского ассоциируется именно с русским характером. Он ищет родовые корни окружающих его людей, он знает Русь и стремится представить себе ее в древности — обряды, хороводные действия, дикие плясы, стремится представить себе ее весну.

Бежар же в своих решениях опирается на слово «языческая». Он мыслит обобщеннее. Показать саму суть язычества, эту дикую стиснутую энергию тел, близость человека к животному миру, тотему — вот цель его хореографии. Он «вытащил»

на поверхность мускулы. Обнаженное тело с его чистыми линиями среди других тел — вот та единица, которая в размышлениях Бежара стала исходной.

Ему нужны: естество, первобытность, выпуклость, объем, масштабность.

Нижинскому нужны: орнаментальность, декоративность, обрядовость, национальность, древность.

Декорации Николая Рериха вкупе с хореографией Нижинского идеально сочетаются с музыкой, но все же в каких-то моментах выводят ее на поверхность, делая ее более орнаментальной, более плоскостной.

Бежар же, как мне кажется, воссоздает саму сущность обряда, он видит его изнутри, так, как если бы он сам был участником весеннего действия. И в своей главной идее, кульминации спектакля Бежар опирается на слова самого Стравинского: «В «Весне священной» я хотел выразить светлое воскресение природы, которая возрождается к новой жизни: воскресение полное, стихийное, воскресение зачатия всемирного».

Он мыслит сцену как мир, мир, готовящий себя к самому важному ритуалу — ритуалу продолжения мира. Люди на сцене — единицы этого «всемирного», они не существуют по отдельности, биение их сердец подчинено стихии музыки, они не в силах прервать ожидание великого таинства. Их бог — музыка...

Здесь Бежар, с моей точки зрения, поднимается в своих поисках до осознания обряда как важнейшего мирового ритуала. Обрядовость не является для него древней экзотикой, Бежар пытается вжиться, включиться всем своим существом в существо этой мировой мистерии. И в этом он гораздо ближе к идее самого Стравинского.

Бежар создает свою самобытную систему хореографических образов. Его хореография чрезвычайно стильна. В своем видении балета он во многом идет от различных движений животных. И в сочетании с человеческим разумом и телом эти движения дают те резкие, экстравагантные линии, которые так умело сочетаются с кричащими, диссонантными гармониями музыки Стравинского.

Поднимается ли какая-нибудь из постановок до того идеального воплощения, где хореография не могла бы существовать отдельно от музыки?

Мне кажется, что нет. Бежар осмыслил обряд, как мировое действие, но совсем упустил из виду национальные истоки музыки Стравинского. Балетмейстер их не слышал, они не являются его истоками, его корнями. Да он и не ставил перед собой такой задачи.

В постановке Нижинского произошла обратная ситуация. Основным действующим лицом в его балете является Русь, весенняя Русь. Но хореограф замыкается внутри национальной традиции и не поднимается на высоту того обобщения, которого достиг в своей постановке Бежар.

Может быть, идеалом является синтез этих двух начал, а точнее, та синкретичность, которая характеризовала обряды языческой Руси?

* * *

НИНА ПАРАМОНОВА,
аспирантка Российской академии
театрального искусства

ДЕТСКАЯ ХОРЕОТЕРАПИЯ СРЕДСТВАМИ НАРОДНОГО ТАНЦА

Народный танец, используемый как одно из средств физических упражнений при занятиях с детьми, весьма положительно воздействует на становление и развитие детского

организма, а множественная совокупность образцов народного хореографии создает шадящий физический и психологический режим, так как адекватен развитию детского организма и благоприятствует не только эффективному постижению ребенком тех или иных плясок, но и служит профилактическим и оздоровительным целям, при соответствующем подборе в сенситивные периоды, наиболее благоприятные в физическом развитии ребенка.

Профилактический и лечебный эффект народного танца основан на единстве пространственно-территориальных и временно-музыкальных закономерностях.

Сила воздействия пространственно-территориальных закономерностей народного танца проявляется в традиционном пространственном решении, характеризующемся локальностью конкретной территории в эколого-географическом аспекте, где главную роль играет климат.

Локальные климатические условия зависят от аэродинамического рельефа земной поверхности, которая и является организующим звеном оптимального двигательного режима человека вообще и исполнения им народного танца в частности. В свою очередь, аэродинамический рельеф земной поверхности является одним из важнейших факторов пространственного решения народного танца и построения его традиционного лейтмотива, так как бытовая обувь, пошив которой связан с особенностями местности, почвой, влиял и на танцевальный шаг. Так, в равнинной местности, отмечает В. Уральская в своей работе «Природа танца», шаг широкий, уверенный, с пятки на носок, чему способствовали плетеные лапти, с ровной твердой подметкой, а позднее грубые сапоги. В горах — шаг короче, поступь осторожнее, человек шагает, как бы проверяя твердость и надежность почвы. Рисунки танца, как правило, у жителей равнины масштабнее, так как площади для гуляния позволяют вместить большое количество желающих танцевать (традиционные молдавские жоки, огромные круги якутских «осухаев», русские хороводы на полянах). Танцы горных народов не имеют такого пространственного размаха, женщины и мужчины часто танцуют попеременно, иногда (например в грузинском танце «перхули») круг бывает двух- и трехъярусный, мужчины поднимаются на плечи друг другу.

Именно локальность климатических и территориальных условий диктует определенное рационально-образное пространственное решение народного танца и его традиционного лейтмотива, которое способствует воссозданию чистой экологической сферы воздействия на человека.

Сила воздействия временно-музыкальных закономерностей народного танца проявляется в национальном ритме, который включает в себя как статический (рациональный), так и динамический (эмоциональный) ритмы.

Национальный ритм является регулятором статического и динамического ритма как во всех социально-бытовых движениях, вошедших в генофонд традиционных лейтмотивов народного танца, так и специально созданных на локальной территории конкретным народом. Именно национальный ритм создает традиционными пластическими лейтмотивами народного танца различный характер движений в зависимости от пространственного решения и соответствия их музыкальной фразе, что дает возможность варьировать включение или отклонение тех или иных мышц во всем диапазоне двигательных возможностей человека.

Профилактический и лечебный эффект народного костюма, в котором исполнялись народные танцы, также заключен в единстве пространственно-территориальных и временно-музыкальных закономерностей, характеризующихся локальностью территории и принадлежностью конкретному народу. Добавим к этому, что национальный ритм временно-музыкальных закономерностей определил ритмическое расположение в рисунках и украшениях костюма и обуви цветовой гаммы, этнических символов, оберегов, которые по народным верованиям защищали человека от враждебных воздействий внешней среды.

Для исследования профилактического и лечебного воздействия народного танца на заболевания опорно-двигательного аппарата у детей использовались различные методы.

Метод отбора.

1. Отбирались дети со следующими заболеваниями опорно-двигательного аппарата — левосторонние и правосторонние сколиозы, грудо-поясничные (смешанные) сколиозы все первой степени или менее, дети с нарушениями осанки, кифозом, лордозом, плоскостопием, которые и формировались в группы по возрастным категориям: четырех — пяти лет, пяти — шести лет, шести — девяти лет.
2. Для их занятий создавались и структуры народного танца по климатическим поясам, причем как основные использовались: русский, белорусский, молдавский, корякский, кубинский, как дополнительные — греческий, боливийский, вьетнамский, осетинский.

Метод замеров.

1. У детей замерили вес, рост (стоя и сидя), треугольники талии, снимались плантограммы.
2. Одновременно устанавливались и площади залов, где дети занимались (40 кв. м, 100 кв. м), вес костюмов, например, вес костюма русского хоровода «Прялицы» составил 1 кг (причем нижняя юбка из хлопка составила половину всего веса), русской пляски «Смоленский гусачок» — 500 г. (нижняя юбка из хлопка «тянула» на 300 г.), кубинского танца «Резиночка» — 600 г. (нижняя юбка из хлопка весила 250 г.).

Метод наблюдений.

1. Дети наблюдались ортопедом, фиксация наблюдений отмечалась в медицинских картах.

Метод эксперимента.

1. Делалась ставка на развитие силовой программы, сенситивный период которой начинается с девяти лет и является наиболее благоприятным в физическом развитии детей. Программа упражнений, называемая «Марафон», имеет своей целью консервацию мышечного корсета с помощью национальных ритмов кубинского танца в фиксированном круге резинкой, длительностью 10—15 минут.
2. Максимально использовалась разность плечевых рычагов движения опорно-двигательного аппарата человека для развития гибкости, сенситивный период для осуществления этой программы заканчивается в девять лет, а начинается в три года. С тем чтобы возместить потерянное время, используются при занятиях отягощения (длинная нижняя юбка из хлопка весом 500 г.) и смена разных национальных ритмов в течение 10—15 минут («Прялица», «Смоленский гусачок», «Юрочка», «Литовская полька», «Тэбэке-ряска»).

Методика урока народного танца учитывает физиологические, возрастные и психологические возможности ребенка, а также вид заболевания опорно-двигательного аппарата. Она использует:

- 1) методику разгрузки позвоночника и стоп при максимальной нагрузке мышц с использованием традиционных лейтмотивов народного танца и народных игр;
- 2) методику равновесия с использованием традиционных лейтмотивов из раздела мужского народного танца и народных игр;
- 3) методику разности плечевых рычагов, создающую различную степень включенности мышц и формирующую возможность постепенного приближения к очагу заболевания;
- 4) методику консервации мышечного корсета при помощи специально созданного для этих целей репертуара («Прялица», «Смоленский гусачок», «Резиночка» и т. д.).

За пять месяцев работы получены следующие результаты.

Наблюдения велись за группой из 46 детей в возрасте от 4 до 10 лет, у 13 из которых обнаружен правосторонний сколиоз, у 13 — левосторонний, у 8 — грудо-поясничный смешанный сколиоз, у 6 — нарушение осанки, у 5 — кифоз, у 1 — гиперлордоз.

При повторном осмотре через месяц у 17 детей — никаких внутренних изменений пока не произошло, а внешние, умение держать спину, ярко выражены. Надо отметить, что внешний эффект достигается быстрее, а внутренний может некоторое время остаться без изменений.

Мною была осмотрена также по просьбе руководителя детского хореографического ансамбля «Калинка» группа мальчиков, 8—10 лет, занимающихся здесь, и почти у всех обнару-

жена асимметрия плечевого пояса. Одному в возрасте 13 лет порекомендовали обратиться к ортопеду, который поставил диагноз сколиоза.

Через два месяца были осмотрены вторично пятеро детей, из них у двоих положительная динамика — при левостороннем сколиозе и кифозе, а у троих — полное выздоровление при левостороннем сколиозе (2) и кифозе (1).

Времени прошло не так много, чтобы говорить о значительных результатах, но у данного направления детской хореотерапии есть перспектива, так как оно возрождает традиционное обучение народным танцем, которое было доступно всем детям и малым и большим, и здоровым, каждый находил пути его освоения как физически, так и психологически, каждый черпал из него ровно столько, сколько требовалось для его физического и духовного совершенства.

* * *

ЛЕЙЛА ГУЧМАЗОВА,
зав. отделом культуры газеты «Эхо Кавказа»

«...НАЙТИ НА ВОСТОКЕ ТО, ЧЕГО НЕ ХВАТАЛО НА ЗАПАДЕ»

Балет нуждается в революции не эстетической, но этической, — провозгласил Морис Бежар, проанализировав развитие европейской классической хореографии прошлых веков. И сделал вывод: «Я пытался найти на Востоке то, чего мне не хватало на Западе». Танец на Востоке не утратил своего первичного, ритуального, сакрального смысла. Стремясь к первотанцу, связанному с высшим миром, Бежар разрушает европейский балетцентризм.

Но это лишь первый, профессиональный, хореографический слой в отношении Бежара к Востоку. Он питался другими пластами. Связь с неевропейским стилем бытия гораздо многомернее, глубже, и корни ее — в строках, написанных хореографом об отце: «Скажите, кому в его времени были интересны гуру?» А философу Гастону Берже были интересны и гуру, и бодхисатвы, и классические гексаграммы древнекитайской Книги Откровений Ицзин. Так будущие увлечения были заложены воспринятой от отца детской очарованностью Востоком.

И, наконец, третья составная. Начало активной балетмейстерской деятельности Бежара совпало с уникальным явлением — обращением массового сознания Запада на Восток. Цивилизованный мир, перешедший с джоггинга на йогу, был готов увидеть ее на сцене. Остро чувствующий время художник Бежар не мог игнорировать это явление.

Повальное увлечение Востоком концентрировалось прежде всего на Индии. И Бежар, по его словам, погружается в буддизм, свободно оперирует терминами классической индийской мысли. Бежара ждет величайшее открытие, сверхзначимое для хореографа: в начале было не Слово. Вселенная была создана из хаоса посредством Танца, космического танца Шивы-Творца. Так в религиозно-философской мысли Индии мастер видит воплощение своей подсознательной мечты о существовании Первотанца, танца Творца. Духовные поиски на Востоке не были случайными — ведь понадобилось полтора тысячелетия, чтобы в европейской философии к подобному пришел Ницше: «Я мог бы верить только в Бога, умеющего танцевать». Мысль, ставшая для Бежара излюбленной.

Но это — высокое предназначение танца, с которого Бежар, вероятно, просто побоялся начинать. Первый балет, навеянный ветрами с Востока, — это «Лебедь» по поэме Р. Тагора, поэта и философа Индии с европейским образованием.

Опыт был удачен. Бежар, подталкиваемый теперь не только духовными, но и зрительными впечатлениями (две

поездки в Индию), обращается к великому эпосу — «Махабхарате». Чувства Рамы, воплощения Вишну, к верной Сите, его возлюбленной, перипетии на пути к их соединению — формальное обрамление для философских раздумий. Бежар скрупулезен: Таня Бари выглядит совершенной храмовой танцовщицей, пластика Хорхе Донна словно пропитана линиями индийского танца, танцующий Шива Жерминаля Касадо просто скульптурен. Грим классического танца Индии, традиционная музыка — раги. Но Бежар не был бы Бежаром, если бы оставил на сцене только это. «В последний момент я примешал к танцовщикам, умело загримированным под Кришну или Шиву, их западных поклонников, парней в джинсах. Этот контраст и держал балет», — пишет мастер. Действительно, без этого контраста, шока «Бахти» выглядел бы в лучшем случае хорошо сделанной экзотической сказкой. Контраст шокировал, заставил думать — родилась программная попытка создания общекультурного танцевального языка.

Уникальность, ценность балета была признана и критикой, и публикой.

Следующим «инспирированным» Индией балетом стал «Победители» на партитуру Р. Вагнера и индийскую традиционную музыку. Это причудливое сплетение — пластически воплощенная восточная мистика, западная лирика и модерн служили одной цели — «раскрытию эзотерического смысла всеобщей любви».

Но у Бежара вновь череда духовных поисков. По прихоти турне «Балет XX века» попадает в Иран. «Я встретился с пустыней. С солнцем в пустыне. Богом в солнце. Я был втянут... Я принял ислам шиитского толка».

Бежара вдохновляет Шираз XIII века, тонкая метафоричность и образность персидской поэзии, доисламские миниатюры. Появляется «Гулистан, или Сад роз» по поэме Саади, а спустя четыре месяца — «Фарах». Примечательно, что в первой редакции «Гулистана» соло дервиша исполнял сам хореограф.

В творчестве Бежара к концу семидесятых годов утвердилось увлечение самой изощренной национальной хореографией — Страны восходящего солнца. Стройная канонизированная этически и эстетически система, существование в контексте тотального театра (в традиционных понятиях Японии), возможность тончайшей экспрессивности довольно ограниченным набором средств — все это бесконечно привлекает хореографа. Он ставит «Леду» на традиционную музыку для М. Плисецкой и Х. Донна, «Иллюминации» и «Фрагменты» на сборную музыку и почти подряд «Но — модерн», «Кабуки», «Жизнь и смерть человеческой марионетки» (вошедшую в «Мальро»).

Мы не коснулись балетов, в которых музыка и хореография Востока вкраплены эпизодически. Их необозримое множество.

Проанализировав примеры, можно говорить о том, что Бежару удалось воплотить свою концепцию, свою мечту о расширении основ балета. В том числе и за счет усвоения традиционных неевропейских культур. Его балеты — это не только желание хореографа помочь балету существовать в согласии с другими видами искусства, но и с другими хореографическими течениями.

Бежар — вечный ученик в школе восточной философии, стремящийся познать не только то, как она влияет на западную мысль, но и как она может объяснять, давать ответы на некоторые ее вопросы. Даже танцовщик для него не столько инструмент, сколько символ для воплощения тонкой грани между Западом и Востоком.

Поэтому Бежару нужны «свои» танцовщики. Движение к этому — создание школы Мудра с целью расширить основы обучения движению. Бежар мыслит как великий художник. Жестом мудры он обращается ко всему миру, ко всем культурам с призывом воспринимать все лучшее, что есть в каждой из них. Так, в этой школе классический экзерсис не мешает преподаванию индийского танца Сави Трай, призывающей двигать только веками; подробно изучается музыка всех континентов — студенты воистину открывают миры.

Взаимовосприятие классических и традиционных разнотипных культур лишь обогащает их.

В заключение скажем, что Бежар не был пионером привне-

сения на балетную сцену восточного танца. Традиции здесь гораздо глубже и интереснее, чем принято думать, вплоть до первых постановок великого Новерра и этимологии основных балетных па. Но Бежар первым заговорил о революции не эстетической, но этической применительно к восточным танцам в классической хореографии. Он первый заставил заговорить традиционный танец Востока в европейском балете эклектичным языком модерна. И благодаря этому научил зрителя думать сообразно с категориями восточной философии. В его постановках — не стилизация, но авторское прочтение столь же ценных, сколь и европейский балет, культур. Балетная традиция + традиция модерн-данса + традиции пластики Востока — это, возможно, самая интересная из всех созданных Бежаром формул.

* * *

ВАЛЕНТИНА ПАХОМОВА,
старший преподаватель кафедры хореографии
Российской академии театрального искусства

КАСТАНЬЕТЫ — ТОНКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ

Одно упоминание об испанском танце вызывает в памяти неповторимый, полный очарования, таинственности и фантазии, воркующий звук кастаньет. Современные испанские кастаньеты используются не только в танцах. Их чарующий, загадочный звук украшает гитарную, симфоническую, вокальную музыку. Они используются и во время проведения религиозных празднеств, ритуально-церковных шествий.

Название «castañuela» — происходит от слова «castaña» (плод каштана). Сохранилось и старинное название «crotalo» — трещетка, погремушка, откуда и название науки о кастаньетах — кроталогия. В Андалузии кастаньеты называют «palillos» (палочки), что само по себе является свидетельством того, что в давние времена кастаньеты имели несколько иную форму. В наши дни испанские кастаньеты по форме напоминают две обращенные друг к другу вогнутыми сторонами раковины, связанные в верхней части шнуром. В отличие от оркестровых кастаньет, закрепленных на палочке, танцевальные кастаньеты привязываются к большому или среднему пальцу (в зависимости от танца). Изготавливаются они в основном из твердых пород деревьев — каштана, бука, самшита, палисандра, черного дерева, граната.

Существует несколько школ игры на кастаньетах и различные системы записи кастаньетных партий. Наиболее известные их авторы: Хосе де Удаета, Лусеро Тена, Маркес Томас Родригес, Росарио Эскудеро, Эмма Милларес. Наиболее распространенная из этих школ и как бы обобщенная система исполнительского мастерства основана на извлечении пяти основных ударов, каждый из которых имеет, как ноты, свое название: ta, pi, paп, chim, ría. Различные комбинации ударов образуют бесчисленное множество красочных ритмических рисунков. Каждый исполнитель расцветчивает ритм танца в меру своей фантазии и вкуса, однако больше всего ценится аккомпанемент, не повторяющий мелодическую линию музыки, а как бы ведущий с ней диалог.

Существует огромное количество упражнений, этюдов, музыкальных примеров, систематические занятия с которыми позволяют артисту развить исполнительскую технику до желаемой беглости, легкости, виртуозности. Однако необходимо всегда помнить, что кастаньеты — орнамент, украшение танца, и стараться избегать шумовых перегрузок. В связи с этим хочется привести слова преподавателя мадридской школы испанского танца Бети Гонсалес: «Кастаньеты — это тонкий музыкальный инструмент с душой, пульсирующим сер-

дцем и богатой речью. Помните: кастаньеты могут смеяться, плакать, жаловаться, радоваться, спрашивать и отвечать. Это — маги ритма, волшебники такта, чародеи фразы. Это — трепет крыльев, воркование голубки, пение цикад, шепот сыпучего песка, шорох морской волны. От их звука отталкивается каблук, возносятся руки, прогибается стан, а сердце улетает в мир чудесных фантазий. Это — одушевленный метроном вашего танца, повелитель ваших стройных и строгих движений, укротитель нетерпеливых шагов. Не убивайте этот волшебный звук однообразием, скучными повторами, излишней громкостью. Прислушайтесь к нему и дайте высказаться, и тогда ваш танец пройдет к блистательному финалу».

К сказанному добавлю, что применение кастаньет не всегда и не во всех танцах обязательно. Но для тех, кто занимается испанской темой в хореографии, пройти мимо этого феномена никак нельзя. К сожалению, у нас на русском языке имеется исключительно мало материалов об истории, происхождении, применении этого редкого музыкального инструмента, о чем остается только пожалеть.

* * *

ФАИНА ИВАНОВА-ХАЧАТУРЯН,
доцент Российской академии
театрального искусства

ЖИВ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ

Первый всероссийский конкурс исполнителей и балетмейстеров народного танца, прошедший в июле 1990 года в Самаре, стал большим событием и подлинным праздником народного танца. Уже тогда он позволил выявить молодых талантливых умельцев. В 1993 году, на втором конкурсе исполнителей и балетмейстеров сольного народного танца, мы увидели в два с половиной раза больше номеров, увидели немало новых коллективов, увидели танцовщиков из мест, из которых прежде на состязания никто не приезжал. И все это радует. Мне особенно приятно говорить это, поскольку идея такого конкурса принадлежит подвижнику народного танца Татьяна Алексеевна Устиновой, главному балетмейстеру хора имени М. Е. Пятницкого. «Мы пытались объединить Россию. И это удалось в полной мере», — так говорила она во время первого конкурса. Итоги второго позволяют мне сказать ей: «Татьяна Алексеевна, Россия продолжает объединяться». Сама Устинова по болезни не смогла приехать в Самару, но все участвовавшие в празднике постоянно ощущали ее незримое присутствие.

Праздник удался! На всех концертах переполненный зал, люди стояли в проходах. У многих — слезы на глазах. Зрители высказали предложение проводить конкурс не раз в два года, а ежегодно.

Каковы впечатления от самого конкурса?

Их много. Например, просто потрясли представители северных народов. Красивы, одеты в отличные костюмы, они привезли в Самару по целому концерту. И я их понимаю. Им есть что показать, и они показывали все, что имеют. А плясуны из маленького городка Капустин Яр Астраханской области — они же тоже подготовили целую концертную программу образцов фольклора своей местности.

Ныне все вернулось к своим истокам. Народный танец не умер. Танцевального материала стало еще больше, чем было недавно. Но меня волнует другое — не повторился бы процесс, начавшийся в послевоенный период, когда подлинно народная пляска стала превращаться в безликую эклектику.

Я давно занимаюсь народным танцем, и у меня всегда вызывает протест, когда слышу, как говорят: «Поставьте узбекский танец». Но ведь такого понятия, как «узбекский» или

«русский» танец, не существует. И в Узбекистане, и в России есть танцы разных областей, районов и даже сел. Татьяна Алексеевна Устинова всегда подчеркивала, что существуют областные особенности у каждого танца. И в Брянске, и в Курске пляшут по-разному. Русского танца «вообще» нет. А мы танцуем, к примеру, «вообще» русский танец «Барыня». А «Барыни», как и кадрили, везде необычайно самобытны, и их ни в коем случае нельзя обобщать. А мы обобщаем. От этого мы стали многое терять. Сейчас придется все это восстанавливать. А на конкурсе мы увидели, что северные народы бережно сохранили свои сокровища, мы же столько потеряли!

Как я уже говорила, возрождение народного танца зависит от возвращения к его истокам. И здесь огромную роль должны сыграть создаваемые в крупных городах академии театрального искусства, хореографические институты. Я знаю по собственному опыту, что студенту прежде всего необходимо постичь истоки народного танца, дать ему возможность изучить подлинный фольклорный материал, а затем на основе этих знаний и в соответствии со своими творческими способностями, манерой трансформировать все это в хореографические образы. Мы же слушаем много наслыши и шелухи на эти истоки и учим уже тому, вторичному, что отложилось на этих истоках. Сейчас задача номер один — вернуться к тому трепетному родничку, который еще жив, очистить его от мусора и питать свое творчество его живой водой.

СВЕТЛАНА ХЛЫБОВА,
студентка Московской консерватории
имени П. И. Чайковского

ЭЛЕМЕНТЫ ФОЛЬКЛОРА В АНГЛИЙСКОМ ТЕАТРЕ МАСКИ

Как известно, к концу XVI века при дворе королевы Елизаветы утвердился особый жанр театрального представления, называемый маской. Исследователи отмечают, что эти придворные действия сконцентрировали в себе многие черты стиля барокко, который господствовал в ту эпоху в искусстве и архитектуре, — аллегоричность содержания, поражающее воображение великолепие зрелища, обилие сценических эффектов и одновременно — строгая размерность, ритуальность, ритмическая гармония.

Маска — это дивертисмент, состоявший из сменявших друг друга сцен и номеров: танцев, буффонад, шествий в масках, драматических диалогов, пения (сольного и хорового), комедийных интермедий, фрагментов инструментальной музыки. Истоки жанра возможно обнаружить в трех различных направлениях: а) прежде всего — это народная музыка, театр, народный танец (на этом мы подробно остановимся ниже); б) во-вторых, исторические предпосылки наблюдались в церковных действиях, где маска зарождалась как своеобразный вид мистерии; в) в-третьих, без сомнения, не обошлось без некоторого влияния итальянских маскарадов, французских молярий.

В нашем сегодняшнем сообщении при рассмотрении этого многообразного явления мы коснемся одной его составной — его хореографии и его музыкальной основы, поскольку именно здесь наиболее наглядно сказывается фольклорное происхождение маски.

Само название жанра происходит от плясок ряженых в масках. Корни традиции можно найти в древних обрядовых играх, важным компонентом которых считались танцы. Характерно,

что из того ограниченного количества исполняемых движений (танцовщики наклонялись, приседали, поднимали и опускали корпус, прыгали то на одной ноге, то на двух, потом вертелись, обнявшись, парами) возникли позже фольклорные образцы. В музыкальном сопровождении предпочитались лады: ионийский, дорийский, миксолидийский (в более древние времена — пентатоника), использовались элементы многоголосия, четкая ритмика (размеры 4/4, 6/8, 3/4).

Непосредственное влияние на формирование жанра оказал народный площадной театр и прежде всего одна из распространенных его форм — так называемый мавританский танец, или мореска (мориска, моридакс).

...Мавр с вычерненным лицом, в золоченом тюрбане, в кирасе, с деревянным мечом и щитом, с привязанными к ногам колокольчиками танцует сольный танец в восточном стиле, его окружают также вооруженные противники, и начинается битва, неизменно кончающаяся победой над мавром. В основе танца, поражавшего тончайшей техникой прыжков, наблюдалось четкое противопоставление двух групп участников. Сюжетность морески предполагала элементы сценической игры и танца, впоследствии названным фигурным. Фигура, венчавшая танец-битву, называлась розой: танцовщики составляли из мечей сплошную поверхность, на ней поднимали и подбрасывали вверх маскера-мавра.

В течение нескольких веков структура танцев и композиция морески претерпели эволюцию. Более поздний вид морески менее сложен. Привезенное на волах майское дерево в цветах и лентах устанавливали где-нибудь на сельской площади, и вокруг него люди танцевали мореску. Танец, как его описывают историки, походил на сольтереллу или на трехдольную жигу. Но фигуры морески были более разнообразными и предусматривали импровизацию: плясунами использовались любые движения, позы, переходы, они состязались в комических выходках. Стараясь остаться неузнанными, они мазали лицо сажей или мукой и выворачивали одежду наизнанку.

Еще один специфически английский вид танца — так называемый танец с подушечками, исполнявшийся в январе, в конце традиционного зимнего праздника в селах на вечеринках. Представлял собою синтез игры и танца, исполнявшихся под скрипичный аккомпанемент. Суть действия в следующем: юноша брал подушечку и оставлял ее на полу у ног избранной им девушки, они становились коленями на эту подушечку и целовались. Затем другая девушка повторяла эти же действия, и, таким образом, в конечном счете все разбирались на пары. Игру завершал танец, в котором пары кружились под песню: «Рука за руку, кругом да кругом, я люблю красивую девушку и поцелую ее на подушке».

Процесс превращения деревенских танцев в салонные не обошел и Англию, а так как он имел непосредственное отношение к формированию театра маски, нам придется хотя бы кратко, но осветить эту проблему.

Среди наиболее известных, позже получивших широкое распространение танцев — контрданс (буквальный перевод — деревенский танец), впервые упоминающийся в литературе конца XVI века. К нему близок лонгуэйз, основанный на многократном повторе мелодических движений. Экосез ведет происхождение от старинного шотландского народного танца, для него характерен умеренный темп исполнения при размере 3/2 или 3/4, позже он обретает облик веселого парно-группового танца быстрого темпа.

По темпераменту ему близка жига (или брольджиг) — быстрый старинный народный танец кельтского происхождения, сохранившийся в Ирландии и Шотландии на рубеже XVII—XVIII веков и также ставший салонным. Сценическая жига того времени представляла собой предпосылки зарождения оперно-балетного представления и послужила началом английской национальной пантомимы.

Среди характерных английских танцев — хорнтайп, известный в XV веке, отмеченный подвижным темпом. Основной тип хорнтайпа — сольный мужской танец, близкий жиге. Широкая популярность танца в пределах Великобритании определила его географические и стилистические разновидности — английский, шотландский, ирландский, валлийский. Пасспье — это британский народный танец, похожий на фигурный менуэт, исполняемый в более быстром темпе. Наконец, отметим еще

одну разновидность контрданса, ставшего самостоятельным, широко известным танцем-хей, что по сути есть хороводный контрданс. Все становились в круг и, подавая друг другу руки, менялись местами.

Танцы в придворных кругах, как отмечалось, представляли собой ассимилированные народные танцы, иногда синтезированные с элементами инотанцевальных культур, прежде всего итальянской и французской. На более раннем этапе на аристократических балах не существовало неизменной танцевальной формы, были лишь установлены итальянские Rivegansa (поклоны) и Continensa. Темп исполнения танцев, в том числе и подвижных национальных, был невелик, что во многом объяснялось характером одежды.

Сценический танец формируется в Англии с восьмидесятых годов XVI века с установлением монархической власти. Расцвет же жанра маски приходится на рубеж XVI—XVII веков. В области хореографической техники в этот небольшой период происходит важное изменение — свободная импровизация сменяется упорядоченной планировкой танца персонажей в костюмах.

Важнейшим компонентом маски, как уже говорилось, был танец. Напомним также, что исполнителями здесь выступали члены королевской фамилии и придворные. В зависимости от сюжета выбирались те или иные танцевальные образцы из перечисленных выше, но чаще всего в маске использовались медленные танцы, с соблюдением самых сдержанных движений даже под подвижную музыку. В маске происходит заимствование у салонных танцев «па» и движений (которые ранее «взяты» из народных). Сочинители маски приравнивали «па» к характеру действующих лиц, согласуясь с содержанием, исполнители принимали разные положения корпуса и делали разнообразные фигурные сплетения. В этом роде английский танец «маски» был ближе французскому фигурному, нежели итальянскому виртуозному танцу. Тем не менее театрализация «па» и персонификация исполнителей существенно отличала его от танца на балу.

Танец в маске постепенно приобретает сценическую характерность: участники представления имели характерные наряды в зависимости от сюжета (перечислим несколько типов «маски»: аллегорические, волшебные, пасторальные и смешанные, финальные маски), причем из деталей одежды

были наиболее распространены маски на лицах, парики, бороды из золотой, серебряной проволоки или черного шелка.

В. Красовская в своей книге «Западноевропейский балетный театр от истоков до середины XVIII века» наиболее яркими постановками называет «Маску черных» (1605) с участием королевы Анны, «Маску красоты» (1608), где в грациозном танце шествовали парами и четверками нимфы, потом в общий танец вызывались все придворные дамы, которые после, танцуя, расходились по своим местам. Поставленная в 1609 году «Маска королей» Бена Джонсона оказалась этапной в развитии жанра.

После революции 1642 года маска как придворный театральный жанр исчезает, и последующие попытки создания маски (в том числе и Генри Перселлом) воспринимаются как реконструкция жанра.

В заключение обратимся к анализу музыкального материала, сопровождавшего действие маски. Интересно, что примат танца в маске оказывает влияние и на музыкально-драматургическое построение представления. Из музыкальных номеров преобладающее число составляют различные, часто обезличенные в партитуре авторами танцевальные жанры, как характерные танцы определенных персонажей — фей, пленников, духов, так и танцы народные по сути, которые «приданы» аллегорическим или волшебнопасторальным персонажам, танцы, среди них — хорнтайп, жига, хей и другие. Танцевальностью, с явной опорой на национальные хореографические жанры, пронизаны и прочие номера представлений — арии, дуэты, хоры. В своей работе «Английские национальные традиции в музыкально-драматических произведениях Перселла» М. Роднянская указывает на характерные черты интонационного строя и ритмики жанровых номеров, идущих от народной песни и танца.

Влияние народной песни явно ощущимо в жанровой и ладовой окраске номеров, хорового многоголосия.

Итак, в XVII веке «маска» оказалась вершиной музыкально-драматического и хореографически-сценического жанра в Англии, но, достигнув расцвета, она не перешла из придворного театра на общедоступную сцену, не получила дальнейшего развития, во многом по причине пришедших к власти пуритан.

Международный фестиваль современной хореографии

«В Витебске»

С 24-го по 28-е ноября 1993 года

в Витебске (Республика Беларусь) состоится VII фестиваль, в рамках которого будет проводиться традиционный конкурс современного хореографического искусства.

В конкурсе могут принимать участие любые балетные труппы и коллективы современного танца независимо от творческой ориентации (классический танец, танец модерн, джазовый танец, свободная пластика или их синтез).

Правом на участие в конкурсе обладает только Авторское Творчество, которое соотносится с понятием Современной Хореографии и направлено на поиск нового в хореографическом искусстве.

КОНТАКТНЫЕ ТЕЛЕФОНЫ:

**(8-0212) 37-49-02
36-44-87**

АДРЕС: Республика Беларусь, 210026, г. Витебск, Парк Фрунзе, Дворец.

Оргкомитет Международного фестиваля современной хореографии.



Солистка балета
Большого театра
Ю. МАЛХАСЯНЦ
в балете «Каменный цветок»
(постановка
Ю. Григоровича).
Фото Л. Педенчук

Артисты Поморского русского народного хора
из города Беломорск (Карелия)
исполняют поморские песни и хороводы.

Фото Д. Куликова



ФЕСТИВАЛИ

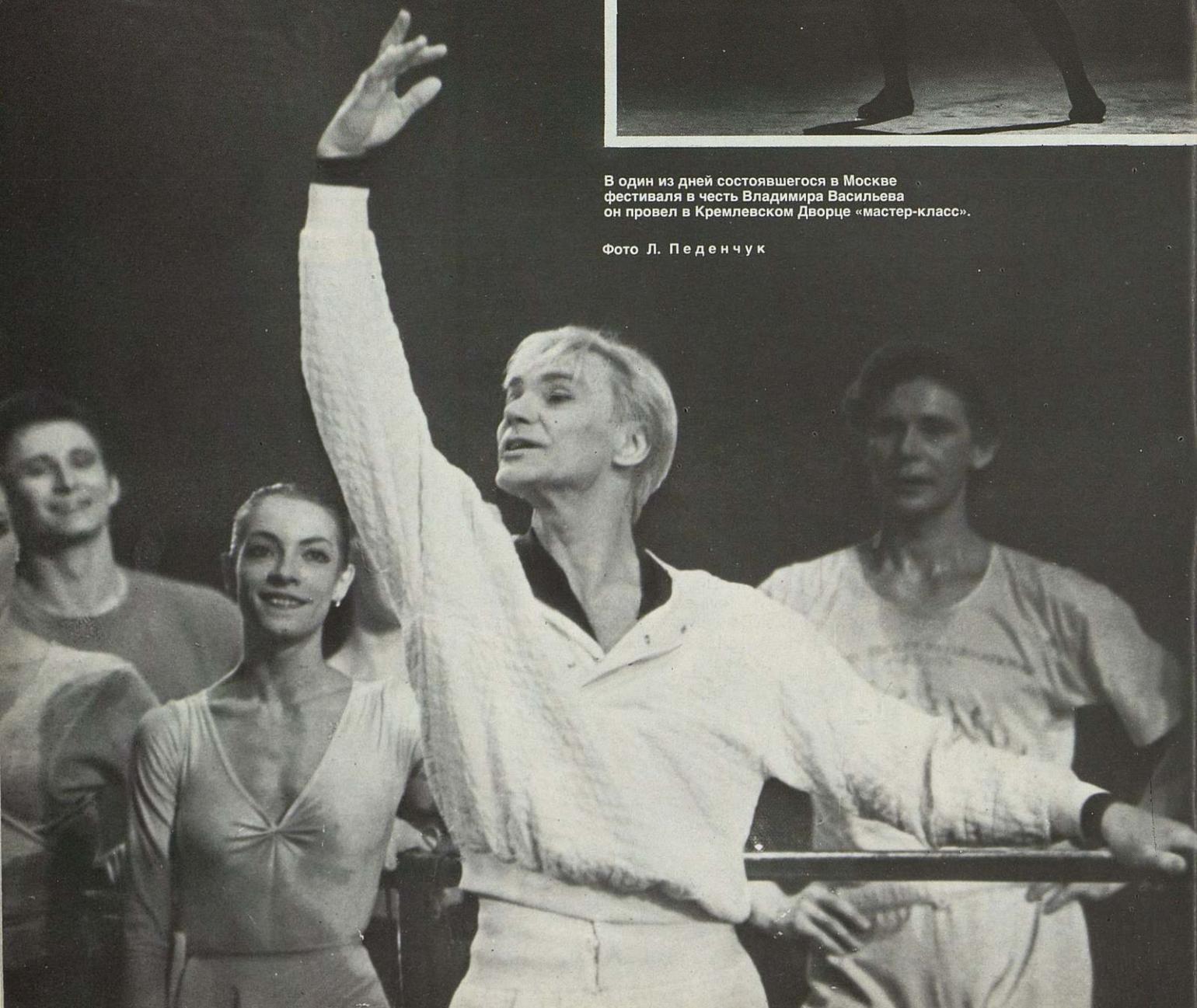
«...И ТО ЖЕ В ВАС ОЧАРОВАНЬЕ»

БОРИС ЛЬВОВ-АНОХИН,
народный артист России



В один из дней состоявшегося в Москве фестиваля в честь Владимира Васильева он провел в Кремлевском Дворце «мастер-класс».

Фото Л. Педенчук



Екатерина Максимова и Владимир Васильев удостоены Государственной премии за свою концертную деятельность, которая сочетает в себе блистательное исполнительское мастерство с хореографическим авторством. Основу танцевальных программ Максимовой и Васильева составляют два поставленных Васильевым одноактных балета — «Ностальгия» и «Фрагменты одной биографии».

16 ноября 1981 года в Париже, в зале «Плейель», состоялся организованный ЮНЕСКО торжественный вечер в честь Галины Улановой. Для вечера Васильев поставил композицию, в которой участвовали ученики Улановой и она сама. Идея была такова — Уланова вспоминает, показывает какие-то движения, их подхватывают ее ученицы. Вспоминает и передает...

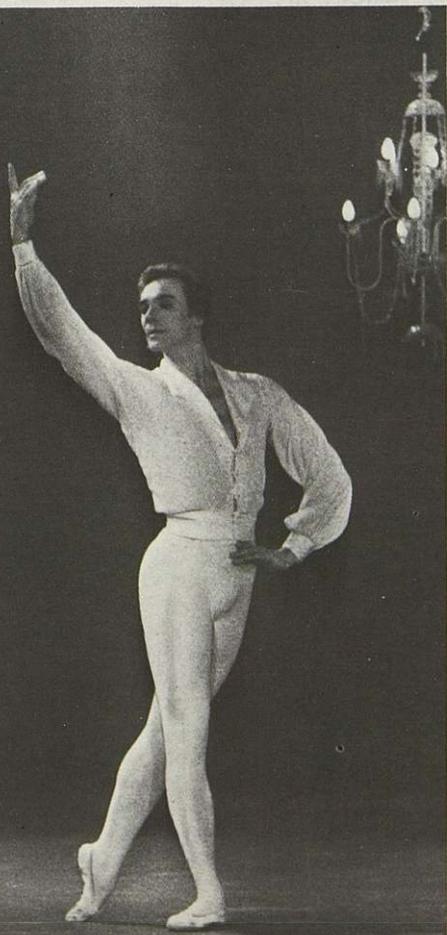
Занавес раздвинулся под звуки «Элегии» Рахманинова. Возникший

Екатерина МАКСИМОВА
и Владимир ВАСИЛЬЕВ
в балете «Фрагменты одной биографии».

Фото Д. Косинца

Владимир ВАСИЛЬЕВ
в балете
«Ностальгия».

Фото Е. Антоновой



луч прожектора медленно скользил по сцене, выхватывая из темноты сидящего за роялем пианиста, стулья с лежащими на них пачками, пол, розовые балетные туфли, балетный станок... И, наконец, он остановился на одинокой фигуре женщины, стоящей у станка спиной к зрителям. Это была Уланова. Зал взорвался громом аплодисментов.

Уланова задумчиво повернулась. Увидела разбросанные балетные туфли, легкие пачки. Неторопливо пошла по сцене, словно погруженная в мир каких-то воспоминаний, размышлений. Остановилась, подняла глаза к софитам, и те зажглись: для урока нужно больше света... Снова подошла к станку, коснулась его рукой, постояла секунду, потом начала делать движения извечного экзерсиса. Даже не делать, а обозначать, намечать, «рисовать» с какой-то удивительной грацией редчайшего пластического такта.

В какой-то момент Уланова поворачивалась и видела выхваченных в это мгновение светом четырех своих учениц — Нину Тимофееву, Екатерину Максимову, Людмилу Семеняку, Нину Семизорову. Они начали повторять движения Улановой, продолжали и развивали экзерсис. Чуть позднее появлялись молодые танцовщицы — Алла Михальченко, Ирина Пяткина. Упражнения постепенно сменялись танцами, вариациями, раскрывавшими индивидуальность каждой балерины.

Весь балет был поставлен на музыку русских композиторов. Поэзия и сердечность, мечтательность, страстность и целомудрие возвышенного чувства, радость и меланхолия, звучащие в их вальсах и мазурках, пронизывали танец атмосферой духовности и красоты.

Была выбрана фортепианная музыка, балет шел в фортепианном сопровождении. Концертмейстер и музыкальный руководитель постановки — П. Сальников.

Женщины танцевали вальсы, мужчины — мазурки.

Максимова танцевала «Сентиментальный вальс» Чайковского. Сдержанный драматизм и трогательный лиризм ее танца воплощал тему женственной мудрости и смирения, благородства и нежности, пленяя богатством эмоциональных настроений, раскрывающих глубину благоуханно чистого душевного мира.

«Ната-вальс» Чайковского в исполнении Михальченко создавал совсем иное впечатление радости, молодости, непосредственной свежести чувств, выраженных в легкости темпов, движений, бесконечных прыжков.

В танце на музыку «Сладкой грезы» из «Детского альбома» Чайковского утверждалась индивидуальность Семизоровой — сила ее техники, блеск вращений, редкая устойчивость, словно врезавшая в пространство законченную скульптурность ее поз.

Вальс Грибоедова в исполнении Пяткиной строился на ажурном изяществе легких, бесшумных па де бурре, сплетавшихся в прихотливый, бисерный узор.

Романтическим настроением, тенью своеобразного женского «демонизма» был проникнут танец Тимофеевой на музыку вальса Пахульского, построенный на непрерывной кантилене широких, плавных движений.

К замечательным балеринам присоединялись кавалеры — Алексей Фадеечев, Валерий Анисимов и сам Владимир Васильев.

Мужчины танцевали «Польку-мазурку» Гречанинова, «Мазурку» Римского-Корсакова и другие. Васильев танцевал «Мазурку» Глинки. В финале балета шла общая кода на музыку «Осенней песни» Чайковского.

Позже балет «В честь Улановой» стал называться «Я хочу танцевать». Теперь на полусофитной сцене луч прожектора останавливался на фигурке девочки — Нади Тимофеевой, дочери известной балерины Нины Тимофеевой. Девочка, мечтающая быть балериной, забрела в балетный зал и с замиранием сердца следила за упражнениями и танцами взрослых. Класс начинал Васильев. Постепенно у палки возникали другие. Упражнения у станка сменялись эволюциями на середине. Потом из балета исчезла и маленькая героиня, он получил название «Ностальгия».

В отличие от других балетов-уроков танца, таких как «Консерватория» Бурнонвиля, «Этюды» Ландера, «Класс-концерт» Мессерера, в балете Васильева было всего десять исполнителей, и это давало возможность с большей полнотой обнаружить их танцевальные индивидуальности.

В этой работе Васильев раскрылся не только как балетмейстер, но и как талантливый педагог.

Во время гастролей в Париже (1983) участников балетов «В честь Улановой» и «Фрагменты одной биографии» не случайно называли «сыновьями Васильева», писали об «артистичном, обладающем мгновенной реакцией» В. Барыкине, о «подкупающей интеллигентностью манере» В. Анисимова, об «обладающем достоинством и блеском» А. Фадеечеве, о «юной непосредственности и силе» А. Липы-«младшего».

Надо сказать, что Васильев умеет «открывать» актеров или раскрывать в их творчестве новые грани. В. Лагунов — Архонт и Б. Акимов — Клеон в «Икаре», М. Цивин — Модест Алексеевич в «Анюте», Н. Тимофеева — Леди Макбет, Е. Максимова — Анюта, И. Колпакова — Девушка в «Доме у дороги», В. Деревянко — в «Чарующих звуках...» — все эти прекрасно неожиданные создания свидетельствуют о режиссерско-педагогическом даре Васильева.

Во время гастролей в Аргентине внимание Васильева привлекли мно-

гочисленные танго, их музыкальное содержание и форма — в каждом из них как бы закладывался рассказ, романтическая история любви, чаще всего драматической, неразделенной. По своей глубокой эмоциональной насыщенности они напоминали сердечность русских романсов.

Аргентинское танго в свое время вызвало интерес у великой Айседоры Дункан. А другая великая актриса — Алиса Коонен — пишет в своей книге «Страницы жизни»: «Этот национальный танец Аргентины не имеет ничего общего с тем, который танцуют в ресторанах и кабаре Европы. Аргентинцы танцуют его очень сосредоточенно, с большим целомудрием, моментами застытая в неподвижности и только сохраняя в себе ритм танца. Есть что-то ритуальное в аргентинском танго. Во всяком случае, нам оно показалось настоящим искусством»*.

Настоящим искусством показалось оно и Васильеву. И у него возникла мысль на основе танго сделать балет, который состоял бы из нескольких новелл, рассказывающих о любви, о ее счастье, боли и разочарованиях. Захотелось преломить напряженные и томительные ритмы танго, его пластику через хореографическую классику, найти образное обобщенное воплощение этой своеобразной музыкальной и танцевальной стихии.

Васильев загорелся желанием сплать национальные танцы с хореографической классикой, вернее, не сплать, а оправить их как драгоценные камни в некоторые классические формы. Это удалось блистательно. Словно живая кровь влилась в приемы танцевальной классики.

Во «Фрагментах одной биографии» (1983) участвуют десять человек — пять мужчин и пять женщин. Балет состоит из вариаций героя и героини, из пяти адажио, из четырех мужских и четырех женских вариаций и коды.

Остроумны, находчивы, гротескно-изящны танцы четырех женщин с сигаретами, четырех мужчин со шляпами — в них строгое достоинство и дерзкий вызов, озорная шутка и нешуточная гордость.

Как это часто бывает у Васильева, балет имеет два варианта — сценический и телевизионный. Мне больше по душе вариант сценический, ибо в нем ярче выявляется своеобразная хореографическая структура произведения. В телебалете она несколько затемняется обилием киноэффектов, многочисленными крупными планами, разрывающими нить чисто танцевального действия.

В балете и телефильме, кроме Васильева, заняты еще четыре солиста, но он дает понять, что они являются воплощением его самого, выражением противоречивых аспектов его искусства в различных ситуациях его

прошлой жизни. Своеобразные лирические двойники героя. И герой Васильева проходит мимо четырех кавалеров, проходит как бы мимо «себя», «вспоминая» ту или иную свою прошлую подругу... Наконец появляется Максимов, женщина в белом, по сути, единственная любовь героя, его невеста, жена, муза, то утешающая, то мучающая, то лишаящая сил, то вдохновляющая.

Очень труден танцевальный монолог героини — мельчайшие движения на пальцах, требующие совершенной техники, острая необычность пластики, пластических ракурсов. А в дуэте, идущем в сопровождении человеческого голоса, — напевность, удивительная мягкость движений. Все это требует не только мастерства, но и артистической смелости, особо органичного вживания в непривычные формы национального танца.

У Максимовой и Васильева этот процесс оказался наиболее плодотворным. Танцевальный монолог Васильева в этом балете — сверкающий образец захватывающе свободной жизни в стихии, казалось бы, непривычной — стихии национального танца. В каждом движении танцовщик вдохновенно схватывает самую его суть, самое существо, соль, аромат, создает острейшую квинтэссенцию, меткий образ, исчерпывающий символ его стиля.

В финале балета герой, нередко по ходу спектакля погружавшийся в печальные раздумья и горестные воспоминания, танцует общую коду со всеми солистами: нет, жизнь не кончилась, она продолжается и много еще сулит впереди...

Балет «Фрагменты одной биографии» с огромным, неизменным успехом был показан во многих странах и, конечно, в Аргентине.

...В знаменитом театре «Колон» в Буэнос-Айресе, где выступали Шаляпин, Павлова, Верди, Пуччини, Нижинский, сложилась со дня основания необычная традиция: здесь запрещено артистам любого ранга и любой страны повторять свои выступления «на бис». За все время существования театра только четыре раза нарушилось незыблемое правило, а в пятый и шестой раз это произошло, когда здесь танцевали Плисецкая и Васильев: 45 минут не отпускали со сцены Плисецкую осенью 1976 года, столько же Васильева в декабре 1983 года...

В Аргентине Васильев стал чем-то вроде национального героя — толпы ожидали его после спектакля, на улице незнакомые люди останавливали его, приветствовали, обнимали, благодарили. Когда он входил в кафе на площади перед театром, неизменно вспыхивали шумные овации.

25 сентября 1987 года в Центральном концертном зале «Россия» состоялся замечательный благотворительный концерт, организованный Советским фондом культуры. Возрождалась

давняя добрая традиция. Вспомним, что в благотворительных концертах в свое время принимали участие Ермолова и Комиссаржевская, Собинов и Шаляпин, Гельцер и Мордкин и многие-многие другие деятели искусства.

Весь сбор от вечера пошел на восстановление церкви Большого Вознесения у Никитских ворот в Москве, той самой церкви, где венчался Александр Сергеевич Пушкин с Натальей Николаевной Гончаровой.

Этот благотворительный вечер назвали — «Премьера премьер», потому что он состоялся из произведений, выступлений, предлагавшихся зрителям впервые. Концерт был уникален, ибо повторения программы не предполагается. Музыкальным руководителем был Владимир Спиваков, хореография и постановка всего концерта принадлежала Владимиру Васильеву.

Эта трудная работа была уникальной и безвозмездной.

Максимов и Васильев танцевали четыре номера. На музыку Моцарта («Два немецких танца») — простодушный комедийный дуэт двух чопорных, деревенных от смущения, отупевших от счастья влюбленных; на музыку Баха («Ария») — романтический, лирический, певучий дуэт в духе Голейзовского; на музыку мэнюэта Боккерини — комедийный, жеманный, манерный, юмористически-изысканный танец фарфоровых фигурок с каминных часов, и, наконец, вальсовые вариации на музыку Штрауса.

Прелесть этих маленьких сочинений Васильева заключалась в их непринужденной непритязательности, в какой-то полушутливой интонации, в ощущении импровизированной легкости. Это было как бы своеобразное хореографическое музицирование, очаровательные танцевальные наброски, пластические экспромты.

Благотворительным был и вечер, посвященный 190-летию со дня рождения А. С. Пушкина, состоявшийся в Концертном зале имени П. И. Чайковского в феврале 1989 года. Здесь Васильев показал небольшой комедийный балет «Сказка о попе и работнике его Балде» на музыку Д. Шостаковича к несохранившемуся мультфильму. Замечательный драматический артист Олег Борисов играл попа и читал текст «от автора», Чертенка изображала Г. Александрова, Поповну — молодой танцовщик В. Таранда, а в роли Балды вышел сам Васильев. Очень забавно и смешно были поставлены дуэты Балды с громоздкой Поповой — Тарандой: они с Васильевым поочередно поднимали друг друга в воздушных подержках, ибо эта Попова не уступала своему кавалеру ни в физической силе, ни в силе страсти... Конечно, трудно было представить себе более обаятельного, смешного, хитро-простодушного Балду, чем тот, каким мы увидели в этом уморительном ярмарочно-буффонном представлении Васильева. Это был

* Алиса Коонен. Страницы жизни. М., «Искусство». 1975. С. 340—341.

герой пушкинской сказки в изображении русского скомороха — притворно-дурашливого, а на самом деле воплощающего торжество самой ловкой и веселой смекалки. И здесь царил стихия импровизации, озорной игры, неожиданной выдумки.

Не знаю, какая доля импровизации была в процессе сочинения Васильевым дуэта на музыку «Элегии» С. Рахманинова (1989), но танец этот в исполнении самого балетмейстера и Максимовой льется, как свободное и непроизвольное излияние души.

И в этом сочинении выявляются лучшие стороны вдохновенного дуэта Максимовой и Васильева. Их высокие поддержки, воздушные прыжки через всю сцену — полет влюбленных, пластическая «формула» любви, дающей беспредельную и счастливую власть над землей, над миром, над самим земным притяжением. Это танец, передающий небесное парение, блаженную невесомость, вдохновение любви, вздымающее ввысь, в воздух эти легчайшие тела, несущиеся в вихреобразном движении или замедленно и нежно проплывающие в сценических небесах.

Все рождено одухотворенностью танца и естественно, как естественны летающие возлюбленные на картинах Шагала.

Кстати, этот художник вспомнится еще явственнее, когда Максимова и Васильев станцуют дуэт на музыку «Увертюры на еврейские темы» С. Прокофьева. Но о ней чуть ниже.

В дуэте Максимовой и Васильева есть своя идея, свой летучий и сияющий символ — слияние двух душ, желанное воплощение реальности и мечты, любви земной и небесной.

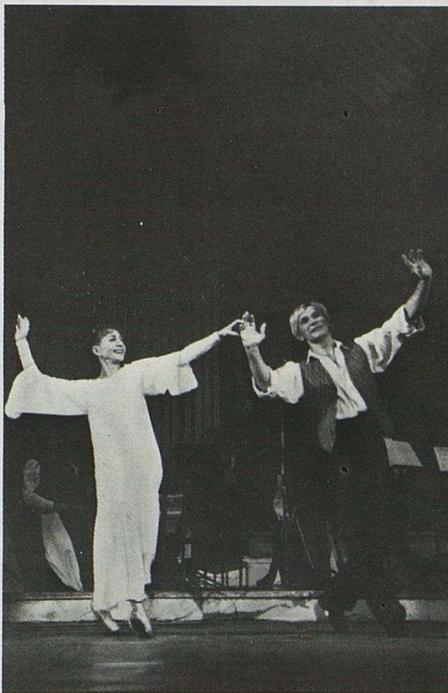
У художника Петра Белова есть картина «Дуэт», на которой изображены Максимова и Васильев в телесном трико или обнаженные, как хотите. Они смотрят друг на друга с огромной нежностью, а ноги их сплетены и переплетены тонкой колючей проволокой. Узлы на этой проволоке напоминают тернии, которые могут ранить, причинить боль. Максимова поднялась на пуанты, любовно дотронувшись до лица Васильева, он бережно, осторожно обнял ее. Две прекрасные фигуры стоят на полу, где валяются какие-то обрывки, спичечный коробок, газетная страница, пачка сигарет, какая-то темная бутылка, гвоздь...

В картине, как всегда у Белова, есть напряженный драматический или даже трагический «подтекст», второй план. Но он имеет свой катарсис — свет в красоте двух фигур, в трепетности прикосновений, в нежности, озаряющей лица супругов-танцовщиков.

Американский балетный критик Анна Киссельгофф назвала «Элегию» «сладостно-горькой». Она отмечала скульптурность поз, эффектность многих пластических моментов, поразительное соединение самозабвенного экстаза с величием душевного

покоя и мира.

Другой американский балетный критик, Клайв Барнс, писал: «Совершенно неожиданным сюрпризом, который... нам преподнесли в этом сезоне, было выступление еще одной блистательной балерины Большого театра, великой Екатерины Максимовой. Вместе с Рикардо Бустаманте... она танцевала дуэт, поставленный в прошлом году Владимиром Васильевым для нее и его самого. Это «Элегия» на музыку Рахманинова, полную настроения, — одно из ранних его фортепианных произведений.



Е. МАКСИМОВА и В. ВАСИЛЬЕВ исполняют композицию «Увертюра на еврейские темы».

Фото М. Логвинова

Хореография Васильева скорее течет, чем резко движется. Его скульптурные позы, например, когда балерина обвивается своим телом вокруг тела партнера, несут значительный эмоциональный смысл. Хотя, конечно, заложенные в них чувства были полнее переданы, когда лиричная Максимова танцевала с абсолютно восхитительным Васильевым.

Замечательные артисты танцевали и танцуют в концертах не только хореографию Васильева.

В дуэте из балета «Корсар», например, Максимова блистала грациозной уверенностью безупречного танца, а Васильев соединял пряную восточную окраску движений с рыцарственной галантностью, свойственной стилю Петипа. Восторженно-смирненные позы раба причудливо сочетались в исполнении танцовщика с парадным размахом и блеском «придворного балета».

«Мелодия» Глюка в постановке А. Мессерера — лирическая песня, красивый, романтический дуэт, пленя-

ющий вдохновенно льющейся, непрерывной кантиленой движений. Этот номер был создан Мессерером в 1932 году для свадебного divertissementa в балете «Тщетная предосторожность», которую он ставил вместе с И. Моисеевым в Большом театре. Первыми исполнителями миниатюры стали М. Кандаурова и Л. Жуков. С тех пор «Мелодию» с успехом танцевали представители нескольких поколений танцовщиков. Максимова и Васильев трактовали эту композицию как своеобразную апологию высоких воздушных поддержек, придавали им абсолютно невесомый характер.

В спектакле М. Бежара на музыку Берлиоза «Ромео и Юлия» Максимова воплотила спокойную, мудрую гармоничную женственность, для которой любовь так же естественна и необходима, как воздух.

Васильев не участвовал в спектакле Бежара, но в концертах он танцевал с Максимовой дуэт Ромео и Юлии. Двадцатиминутное адажио — центральный эпизод балета. В нем удивительно сочетаются смелая чувственность и поэтический взлет. Это как бы обобщение взаимоотношений Ромео и Юлии, их хореографический символ. Дуэт возможно исполнять вне контекста всего произведения, ибо он поставлен таким образом, что является как бы балетом в балете, спектаклем в спектакле. Этот огромный, непривычно долгий диалог, по сути дела, квинтэссенция всего спектакля.

Танцовщик и танцовщица в белых — цвет свадьбы, цвет непорочности — трико, которые облегают тела, не прикрывая их чувственной красоты. Бежар поставил здесь то, что можно назвать познанием, постижением любви, неспешный, вечный ритуал страсти. Балетмейстер чертит магические узоры, соединяя строгие па классического танца с причудливыми ракурсами танца модерн, благоговейные молитвенные жесты — с безбоязненной чувственностью прикосновений. В танце, в пластике с почти эпической силой (соединение эпической мудрости с пронзительной лирикой) разворачиваются все перипетии бесконечно долгого и грозно-стремительного, блаженного и изнурительного, а главное, неизбежного, фатального пути двоих друг к другу.

Пластика дуэта передает, «как горит стыдом и страхом кровь, покамест вдруг она не осмелеет и не поймет, как чисто все в любви».

Глядя на этот фрагмент балета Бежара в исполнении Максимовой и Васильева, еще раз убеждаешься в могуществе их дуэта.

Тема постижения любви здесь становится еще и темой постижения... хореографии, ее глубины, ее скрытого смысла, ее неистощимых нюансов. Максимова и Васильев словно бережно ведут друг друга по прекрасной стране сочинения. То, что мог бы не заметить один, обнаруживает дру-

гой, то, что ускользает от нее, замечает он, то, мимо чего проходит он, видит она...

Это можно сравнить с тем, как двое, одновременно перелистывая страницы, читают книгу прекрасных стихов или, осторожно переворачивая ноты, разбирают скрытые в них мелодии и ритмы. Гармония соединяет их сердца и словно рождается на наших глазах согласным усилием индивидуально различной и вместе с тем такой единой творческой воли.

В первый раз Максимова станцевала «Русскую» К. Голейзовского на музыку П. Чайковского на вечере памяти хореографа.

Белоснежный сарафан, жемчужный кокошник, белый платочек в руке. И, как в «Мазурке» Голейзовского, в которой Максимова становилась шутиво и грациозно в изящную позу, ловко подбирая и откидывая назад прозрачную юбочку, так и здесь выходящий по воздуху платок послужил поводом для лукавой игры, в которой застенчивость переплетается с озорством, горделивая степенность с детской шаловливостью, чинная плавность с искрометным брызжущим весельем. И — только намек на подлинные движения народного танца, чисто образное ощущение русской женской пляски. Едва уловимое недоуменно-лукавое пожатие плеч, широкие круговые движения рук, мелкие «бисерные» переборы ног, светло-смущенная, а иногда и задорная, говорящая выразительность улыбки и взора... Пластический узор напоминает искусное плетение кружев, именно «русских» кружев.

М. Кшесинская писала в своих мемуарах: «Русский танец полон неуловимых тонкостей, которые составляют всю его прелесть, так что без них весь его смысл пропадает».

Танец Максимовой в хореографическом рисунке Голейзовского полон неуловимых тонкостей, оттенков юмора, застенчивости, легкой меланхолии... Именно в этих тонкостях вся прелесть ее исполнения.

Мне кажется необходимым написать о выступлении Максимовой и Васильева, которое произошло уже после присуждения им премии России. Оно состоялось 27 апреля 1992 года в Большом зале консерватории на торжественном вечере, посвященном тысячному концерту ансамбля «Виртуозы Москвы». Максимова и Васильев танцевали поставленную Васильевым дуэтную композицию на музыку «Увертюры на еврейские темы» Сергея Прокофьева. Опять-таки приходится удивляться уникальной способности Васильева проникаться духом национального танца, воспроизводить его с такой легкостью, точностью, пластической меткостью, с такой естественностью, словно он с младых ногтей был воспитан именно в этой танцевальной культуре. И на этот раз гениальный танцовщик схватил самую

«изюминку» еврейского танца.

Глядя на Максиму и Васильева, я невольно вспоминаю виденный мною в юности знаменитый спектакль Еврейского театра «Фрейлехс», очаровательный дуэт Л. Якобсона «Влюбленные».

Васильев умеет не только воспроизводить, но хореографически обобщать характерные черты национальной пляски. Его новый дуэт с Максимовой — это поэма пугливой, опасливой, почти суеверной нежности. Он танцует безмерное счастье и боязн его потерять. Он немножко смешон, нелеп и в то же время бесконечно изящен, изысканно предупредителен. Есть бытовое выражение — «он над ней дрожит, трясется над ней». Вот эту влюбленную дрожь, то и дело испуганно вздрагивающую нежность передает Васильев. Он молитвенно воздевает руки к небу и тут же опускает их, так же молитвенно обнимая хрупкое тело возлюбленной. Понимаешь, что он молит бога о защите и счастье, все время окружая любимую осторожными ритуалами почти благоговейных ласк, выказывая ей безмерное, почти страдальческое восхищение, восторг почти печальный от того, что в душе постоянно живет страх — счастье может исчезнуть, разбиться, ускользнуть.

Танец своеобразен этим трепещущим наполнением, этой едва уловимой дрожью, этой вибрацией блаженного и робкого духа. Влюбленные порой замирают, словно спасаясь своей откровенностью от злого и враждебного мира. Удивительно, сколько красок и тонкостей находят Максимова и Васильев в этом нежнейшем и в то же время провинциально чопорном, церемонном еврейском менюэте.

Максимова и Васильев покинули труппу Большого театра в сезоне 1987—1988 годов. Но, к счастью, их творческая деятельность не прервалась, не приостановилась. Присужденная им в 1991 году Государственная премия России — одно из свидетельств плодотворности и ценности этой деятельности.

Р. С.

Уже после того, как была написана и подготовлена к печати эта статья, состоялся фестиваль музыки и танца в честь Владимира Васильева.

В том, что такой фестиваль был посвящен именно этому танцовщику и артисту, нет ничего удивительного. М. Волошин писал после шалляпинского «Бориса Годунова», что спектакль стал «одним из тех редких мгновений... когда сердце испытывает трепет национальной гордости». Васильев не раз вызывал такой трепет в сердцах зрителей — соотечественников.

Великий танцовщик соединял легкость с величием, грацию с масштабностью пластики. В его танце присутствует нечто победное, триумфальное — триумфальная

динамика, триумфальное изящество. Он «воздвигал» танец, как стройную триумфальную арку в честь победы человеческого духа, вдохновенной воли.

Во время фестиваля были показаны спектакли Васильева-хореографа, а также многие его хореографические миниатюры.

Он танцевал сам, танцевала и его замечательная партнерша Екатерина Максимова, сочетающая трогательную невесомую хрупкость с бриллиантовым блеском виртуозного академического танца самой «чистой воды».

Изысканные дуэты на музыку Ж. Ф. Рамо и Д. Торелли исполнили С. Цой и Д. Ерлыкин, Н. Ледовская и Г. Янин. Наивный и забавный пасторальный дуэт на музыку Л. Моцарта танцевали С. Славная и А. Лецинский. С. Славная в паре с В. Тарандой выступила в комедийной композиции «Прогулка» на музыку Дж. Гершвина. Она же весело, артистично и в высшей степени музыкально исполнила «Синкопы» Ф. Крейсера.

Васильев в свое время «открыл» таких интересных танцовщиков, как В. Лагунов и Вл. Деревянко. Теперь его открытиями явились Светлана Славная, живая, обаятельная, изящная танцовщица, и Геннадий Янин, которому он «передал» свой знаменитый номер «Нарцисс» в постановке К. Голейзовского. Некоторое время тому назад в этот номер был введен Васильевым изысканный В. Малахов, теперь Янин, создающий образ мальчишки порывистый, наивно чувственный, чем-то напоминающий эскизы подростков, принадлежащие художнику А. Иванову. Впервые Г. Янин был замечен в спектакле Васильева «Ромео и Джульетта».

Нельзя не сказать о том, что все балетмейстерские опусы Васильева шли в сопровождении «Вивальди-оркестра» под руководством Светланы Безродной, лидера музыкальной программы фестиваля.

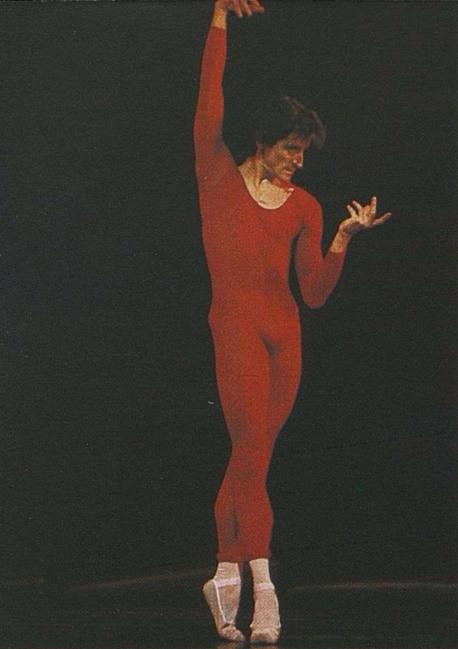
Васильев выступил как артист в своих спектаклях «Анюта» и «Золушка», в этих же спектаклях Екатерина Максимова блистательно исполнила главные роли, вместе они изумительно танцевали «Увертюру на еврейские темы» С. Прокофьева и «Элегию» на музыку С. Рахманинова. Их выступления явились высшей точкой, самыми сильными впечатлениями фестиваля.

Б. Л.-А.

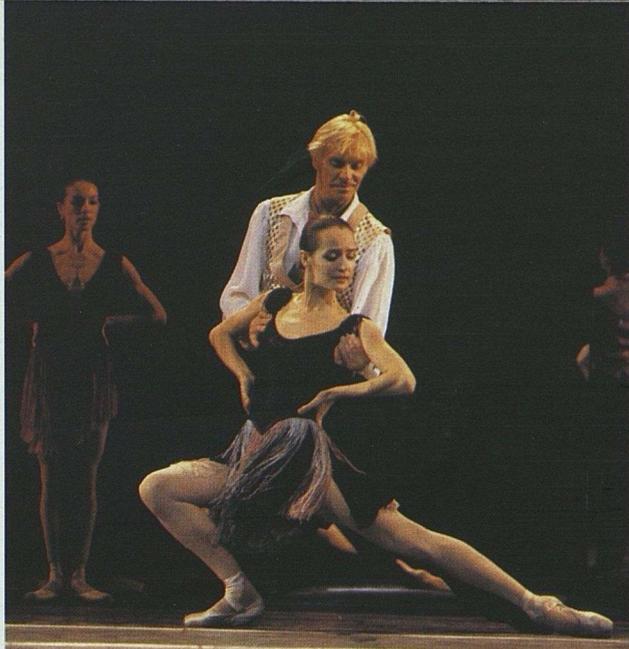
ФЕСТИВАЛЬ В ЧЕСТЬ ВЛАДИМИРА ВАСИЛЬЕВА

В. ВАСИЛЬЕВ
отвечает
на приветствия
зрителей. ▶

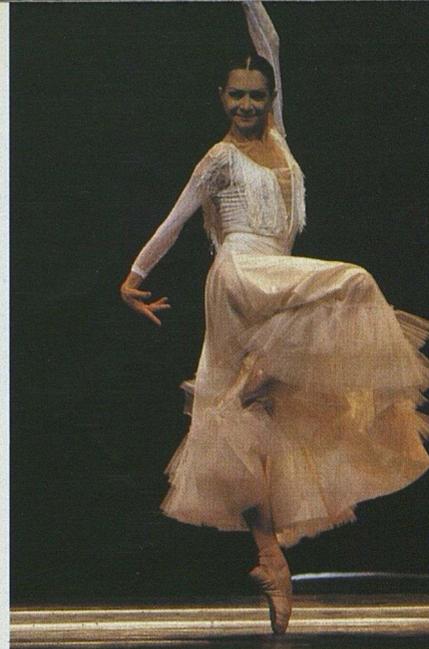
Фото Д. Куликова



В. ДЕРЕВЯНКО исполняет отрывок из балета «Паганини» Л. Лавровского.



С. СМЕРНОВА и В. ВАСИЛЬЕВ в спектакле «Фрагменты одной биографии».

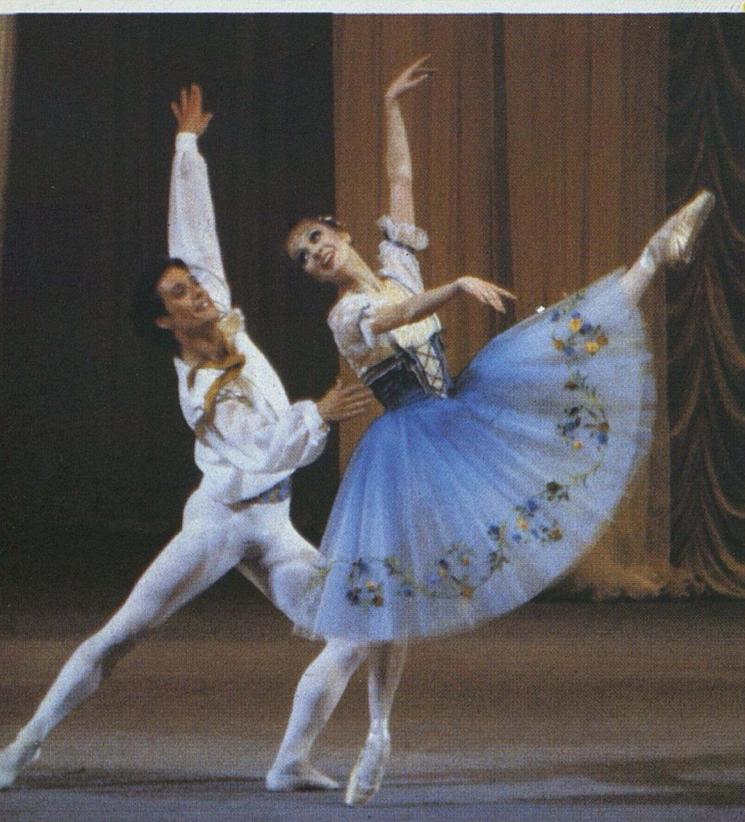


Е. МАКСИМОВА в спектакле «Фрагменты одной биографии».



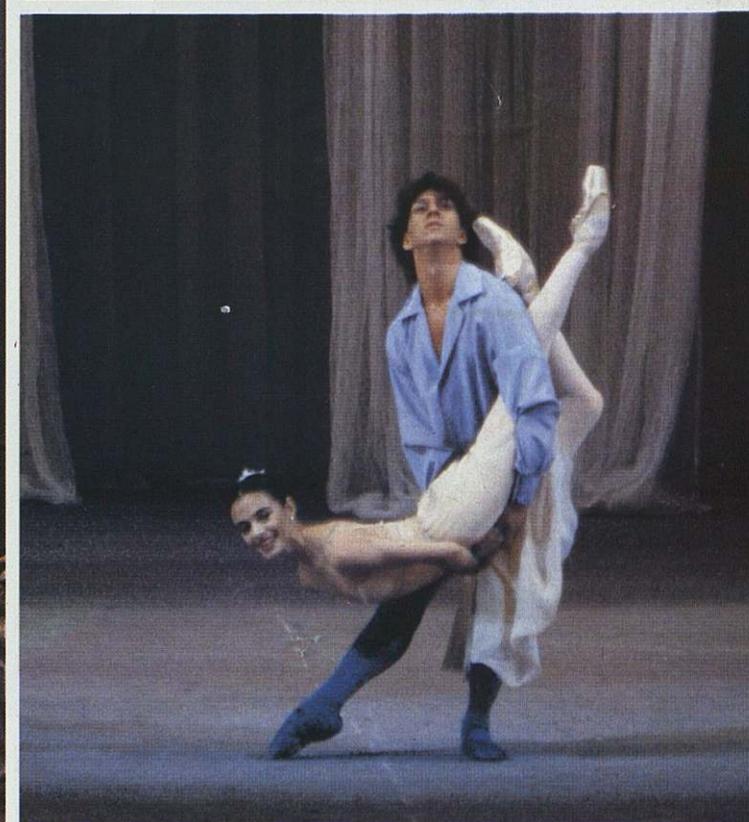
Празднование Международного дня танца у нас в стране родило традицию — ежегодное вручение Приза Бенуа ("Benois de la danse") за лучшие балетмейстерские и актерские работы. В нынешнем году его обладателями стали хореограф Иржи Килиан (Нидерланды) — постановщик балета «Этого могло и не быть», французская балерина Исабель Герен — за исполнение роли Никии в спектакле Парижской оперы «Баядерка», солист Большого театра Андрей Уваров — за выступления в центральных мужских партиях в балетах «Лебединое озеро» и «Ромео и Джульетта».

После церемонии вручения Приза Бенуа состоялся



благотворительный гала-концерт звезд балета, который открыли учащиеся Московского хореографического училища и в котором участвовали солисты балета Большого театра.

Большой интерес у зрителей вызвали выступления артистов, награжденных Призом Бенуа в прошлом году, — Хулио Бокка (Аргентина), вместе с солисткой Американского театра балета Алессандрой Ферри исполнившего па де де на музыку Чайковского, и датчанина Александра Кельпина, показавшего с солисткой балета Большого театра Наталией Архиповой дуэт из балета «Фестиваль цветов в Дженцано».



Инна ПЕТРОВА
и Андрей УВАРОВ
(обладатель Приза Бенуа 1993 года).

Исабель ГЕРЕН
(обладательница
Приза Бенуа 1993 года)
и Патрик ДЮПОН.

Алессандра ФЕРРИ и Хулио БОККА.

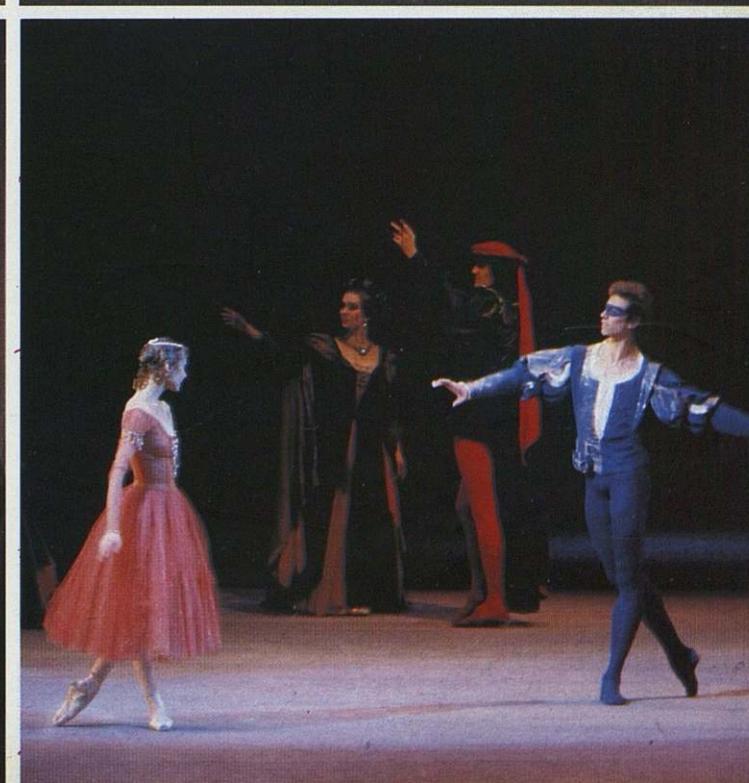
Наталия АРХИПОВА
и Александр КЕЛЬПИН.

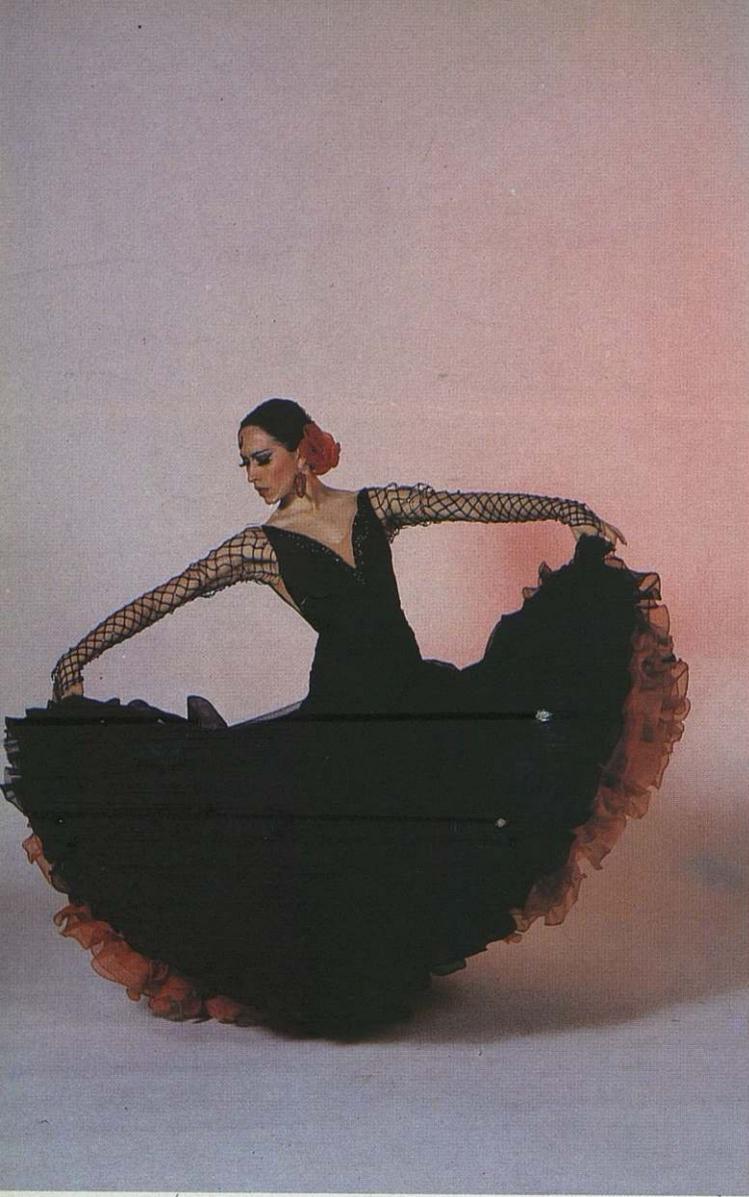
Выступают ученики Московского
хореографического училища.

Члены жюри Приза Бенуа
на сцене Большого театра.

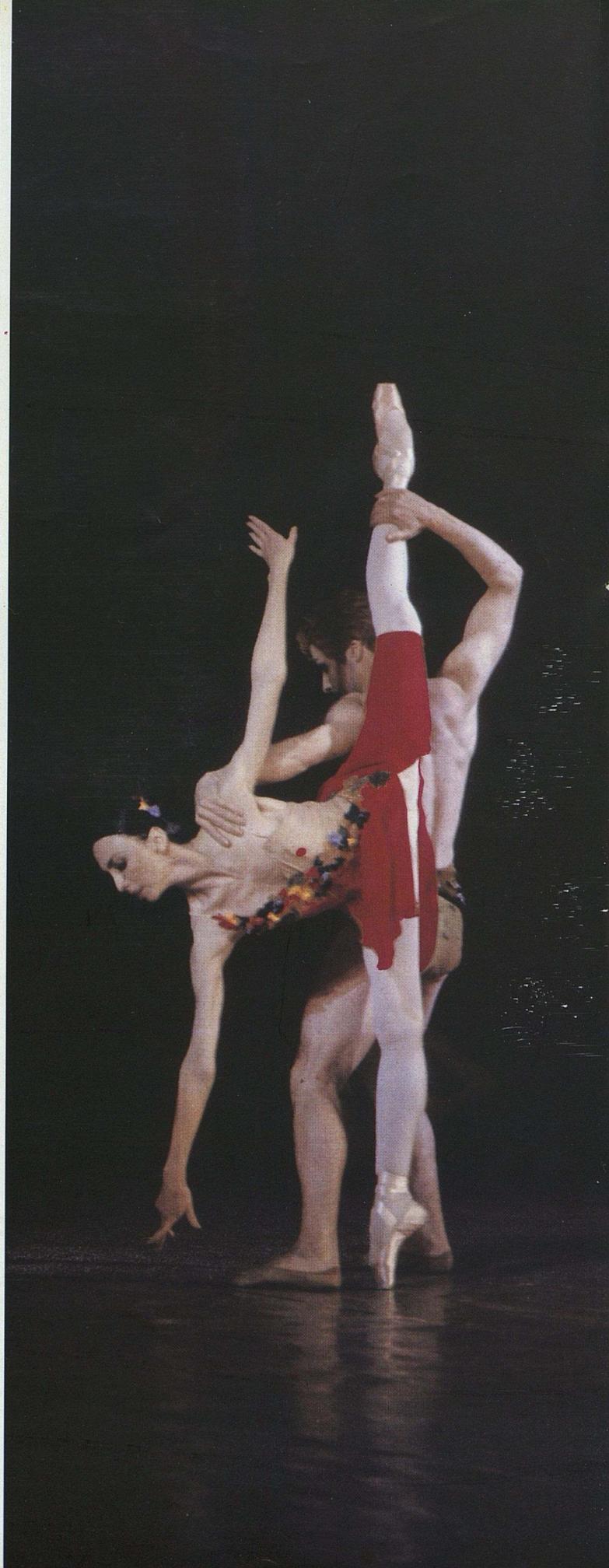
Фото Д. Куликова

ПРИЗ БЕНУА





Юлия МАЛХАСЯНЦ.
Фото Л. Педенчук



Нина СЕМИЗОРОВА
и Марк ПЕРЕТОКИН.
Фото Д. Куликова

**ТВОРЧЕСКИЕ
ВЕЧЕРА**

Два вечера — два полюса танца

Творческие вечера солисток Большого театра Нины Семизоровой и Юлианы Малхасянц состоялись в Москве, в Зале имени Чайковского. Известные артистки предложили зрителям окунуться в две разноплановые стили танца — академическую и характерную, которые и составляют основу классического балетного спектакля.

Нина Семизорова предложила зрителям программу, которую составили не просто отдельные фрагменты из балетов, но драматургически цельные сюжетные композиции из спектаклей «Раймонда», «Баядерка», «Наяда и рыбак» и картины «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст», что дает возможность артистке показывать внутреннюю жизнь ее героинь в развитии.

Этим же стремлением — выступать в произведениях с логически развивающимся действием — был отмечен и вечер Юлианы Малхасянц. Она начала концерт развернутой балетной сценой из оперы «Хованщина» (в постановке С. Кореня), а завершила картиной «В половецком стане» из оперы «Князь Игорь», осуществленной К. Голейзовским. Кроме того, Малхасянц предложила собравшимся в тот вечер в Зале имени Чайковского посмотреть танцы из балетов «Дон Кихот», «Корсар», «Баядерка», «Пламя Парижа»...

Оба концерта прошли с успехом. Зрители увидели в этих событиях начало возрождения утраченной в последнее время Залом имени Чайковского традиции — регулярного проведения балетных вечеров артистов ведущих московских трупп.

* * *

В честь Марины Семеновы

Как-то известный хореограф Федор Васильевич Лопухов написал о Марине Тимофеевне Семеновой: «Семеновой было доступно абсолютно все —



Марина Тимофеевна
СЕМЕНОВА.
Фото Л. Педенчук

народные танцы, характерные, эксцентрические, классические, притом величайшей виртуозности. Она с равным успехом исполняла партерные и воздушные па, вращательные и полетные. Русская широта и удаль жили в ее походке и повадке, в ее плясках и па, такого склада балерин я больше не видел». В этих лаконичных строках с редкой, почти афористичной точностью раскрыта суть искусства великой балерины, его национальная самобытность.

Семенова — легенда русского балета. Она восхищает зрителей почти семь десятилетий — сначала как артистка, сейчас как педагог, пестующий молодых танцовщиц.

Большой театр торжественно отметил юбилей выдающегося мастера. В честь Марины Тимофеевны Семеновы был дан спектакль «Баядерка», с выступления в заглавной партии которого началась биография артистки как солистки московской сцены. В роли Никии зри-

тели увидели молодую балерину Г. Степаненко, которая готовила эту партию под руководством Марины Семеновы. Среди участников спектакля И. Петрова (Гамзатти), М. Перетокин (Солор), А. Лопаревич (Дугманта, раджа), А. Ситников (Великий брамин). Дирижер А. Копылов.

* * *

В балетных школах столицы

Этот выпуск Московского хореографического училища — особый. Он состоялся в юбилейный год — знаменитая во всем мире школа ныне отмечает свое 220-летие. И, конечно же, к ее отчетным концертам, где выступают выпускники, как и всегда, повышенный интерес: кто же из сегодняшних молодых сможет продолжить великие традиции русского балетного академизма? Вопросы, надежды, предположения... А пока суть да дело, художественное руководство балетной труппой Московского музы-

кального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко решило рискнуть и предложило зрителям в центральной партии балета «Дон Кихот» познакомиться с дебютанткой — Наталией Крапивиной, которая станцевала свой первый спектакль еще до выпускного концерта (класс педагога М. Михайловой). Так и хочется спросить: кто следующий? Тем более что из юных выпускников Московского хореографического училища девятнадцать юных артистов приняты в Большой театр, одиннадцать — в театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, трое — в Театр балета Кремлевского дворца. Кроме того, московскую школу в этом году закончила большая группа молодых артистов из Молдавии, Украины, Узбекистана...

Отчетные концерты Московского хореографического училища состоялись по традиции на сцене Большого театра и прошли с успехом.

Московская хореографическая школа при Государственном культурном центре «Октябрь» создана в 1990 году как экспериментальная. И только в 1993 году ей был присвоен статус профессионального учебного заведения. Его возглавляет Нина Николаевна Сушкова, одна из инициаторов создания этого учебного заведения. В школу принимаются дети в возрасте девяти-десяти лет, обучение — платное (в нынешнем году оно составило одну тысячу рублей в месяц). Сейчас здесь занимается 75 человек.

Программа подготовки юных танцовщиков рассчитана на восемь лет. Она предполагает изучение основ классического танца, народного танца, танца модерн, техники стеча, акробатики. С детьми занимаются опытные преподаватели.

В отчетном концерте, который состоялся во Дворце культуры автозавода имени Лихачева, участвовали воспитанники первого, второго и третьего классов. Он начался торжественным «Полонезом» на музыку Р. Дриго (хореография и работа О. Ильиной). Затем исполнялись па де трау из балета П. Чайковского «Щелкунчик» (хореография В. Вайнонена, работа О. Ильиной), «На тройке» на музыку П. Чайковского (хореография Н. Сушковой, работа О. Ильиной и Н. Сушковой), «Вальс» на музыку А. Глазунова (хореография Н. Сококовой, работа А. Маркеевой), «Прогулка» на музыку Р. Планкетта (хореография Н. Сушковой, работа Н. Савиной). В программу вечера вошли также «Композиция в ритме стеча» (хореография и работа В. Кирсанова) и «Акробатическая композиция» (постановка и работа Л. Каштелян). Каждый из показанных номеров тепло принимался зрителями, которые отдали должное и красивым костюмам юных исполни-

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

телей, созданным руками родителей.

Свой первый учебный год завершила Академия танца, работающая в рамках Нового гуманитарного университета (коммерческий центр обучения Наталии Нестеровой). Его творческие принципы и педагогическая система базируются на проверенной методике русской балетной школы и отечественных гуманитарных традициях. Его диплом имеет статус государ-

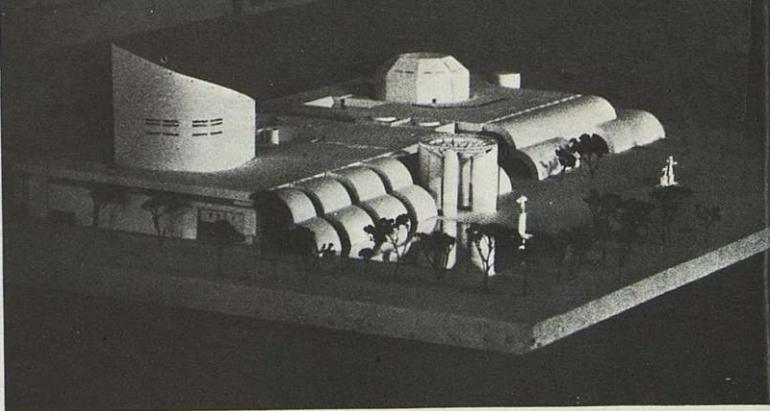
ственного. Здесь преподают известные авторитетные профессионалы: Н. Золотова, Б. Рахманин, Е. Рябинкина, А. Богуславская, И. Иевлева, М. Ермолов, В. Белых, другие педагоги — бывшие солисты ведущих трупп и ансамблей, имеющие дипломы ГИТИСа. Руководит новым делом профессор А. Борзов.

В академии два звена хореографического образования: низшее и высшее. В первом — занимаются дети семи и более лет, получая полный курс балетной и общеобразовательной школы. Высшее звено объединило энтузиастов балета разных возрастов и судеб, кто горячо стремится изучить любимое искусство и в дальнейшем (на реальном для себя уровне) посвятить себя новой профессии.

Материал подготовлен
Г. БЕЛЯЕВОЙ,
Г. ИНОЗЕМЦЕВОЙ,
Л. НЕФЕДОВОЙ

Наталия КРАПИВИНА
и Олег КОЖАНОВ
в балете «Дон Кихот».

Фото Д. Куликова



Макет здания театра
имени Анны Павловой.
(Его проект создан
в мастерской Б. Ульякина).

Фото Д. Куликова

«Танц-класс»
из города
на Неве

...Имени Анны Павловой

Первая встреча артистов Русского театра классического балета имени Анны Павловой со зрителями началась не совсем обычно: собравшихся во Дворце культуры государственного подшипникового завода любителей хореографии пригласили на выставку, где экспонировались макеты здания театра, которое, как предполагается, будет сооружаться в Москве, на Шереметьевской улице. Правительство Москвы, создавая новый коллектив, объявило конкурс на лучший проект здания для размещения коллектива. Как было сообщено присутствующим, в конкурсе приняли участие тринадцать проектов, до финала дошли девять. Лучшим признан представленный мастерской, которой руководит Борис Ульянов.

Затем состоялся большой концерт, в программу которого вошли также и произведения из репертуара Анны Павловой. Правда, исполнителями выступали не артисты новой труппы, а солисты Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, что свидетельствует о том, что подлинное рождение нового коллектива — дело достаточно отдаленного будущего.

Итак, проект создания нового театра есть, но как он будет реализовываться — пока неясно.

Год назад в городе на Неве состоялась необычная премьера: студенты Ленинградского института театра, музыки и кино имени Н. Черкасова сыграли пластический спектакль, который родился из искреннего увлечения ребят уроками танца, из любви к своему учителю — Наталье Соловьевой — и из ее любви к своим питомцам, веры в них.

«Подумать только! Танцевальный спектакль в исполнении завтрашних драматических актеров... Мне кажется прекрасным их азарт, их жажда погрузиться в сложный мир танца и погрузить в него вас, дорогие зрители. Смотрите, перед вами новое поколение, наше будущее», — так писал в программе к спектаклю руководитель курса А. Андреев. Недавно петербургские энтузиасты показали свою работу москвичам.

Первое отделение представляло собой одновременно и класс, и вариации на темы прокофьевского балета «Ромео и Джульетта». Балетмейстер-постановщик, доцент кафедры сценического движения института Н. Соловьева в традиционной форме урока, в движениях «у палки» и «на середине» сумела вскрыть их внутреннюю динамику, затаенный драматизм, нарастающий по мере усложнения движений. Волшебное «чуть-чуть» придало обычному классическому экзерсису (технически выполненному безукоризненно!) характер подлинного спектакля, глубокого, эмоционально насыщенного и завораживающе прекрасного. Черно-белая цветовая гамма клана Капулетти и бело-красная Монтеки, подчеркивая внешнюю контрастность двух группировок, неожиданно выявляла и их внутреннее родство: то были те же молодые, красивые, одухотворенные лица, и оттого вражда между ними казалась еще более противоестественной. Гуманистическая мысль о губи-

тельной выморочности злобы была воплощена исполнителями в безупречной форме, с емкой лаконичностью, свойственной подлинному профессионализму.

Второе отделение, названное «Мир танца», отразило многоцветие восприятия жизни молодыми в хореографических зарисовках, в основу которых легли музыка К. Сен-Санса, Ж. Бизе, Б. Кемпферта, мелодии джазового оркестра под управлением Г. Брома, песни в исполнении Э. Пресли...

Огромное достоинство спектакля юных гостей Москвы в поразительно точной, содержательной форме. Прекрасная техническая выучка сочетается здесь с великолепной актерской работой — ни одного «пустого» прохода, любое движение, взгляд, жест психологически оправданы.

Как сказал после спектакля руководитель курса, главный режиссер Санкт-петербургского ТЮЗа А. Андреев, весь курс в составе двадцати четырех человек принят в труппу театра и уже активно занят в репертуаре. Сейчас молодежь работает над новым пластическим спектаклем на музыку А. Пьяццолы. Ребят привлекают неизведанные пути, поэтому они создали свой джаз, итальянский оркестр, их интересуют поиски в жанре клоунады, притягивает высокий технический порог, рождающий азарт преодоления, тогда и рождается нечто живое.

НЕЛЛИ ОНЧУРОВА

Новые книги и журналы

Как обрести балетную осанку?

Действительно, как обрести балетную осанку? Ведь на самом первом этапе профессионального обучения юного танцовщика одна из самых важных задач педагога — формирование у воспитанника именно балетной осанки. Этой проблеме и посвящается методическое пособие для преподавателей хореографических училищ, детских хореографических школ, школ искусств. Ее автор — педагог Российской академии театрального искусства Тамара Васильева в течение многих лет занималась поисками наиболее результативной методики в этой области. Книга состоит из нескольких разделов, в которых определяются задачи первых лет обучения, намечается план построения урока классического танца, рассматриваются этапы формирования балетной осанки.

Методическое пособие выпущено Высшей школой изящных



искусств Лтд при финансовой поддержке производственно-коммерческой фирмы «ОЛТЕС Лтд».

Сейчас Т. Васильева готовит к изданию еще одно методическое пособие — об основных требованиях, предъявляемых детям при приеме в балетные школы.

Вышел в свет журнал-коллега

Вышел в свет первый номер за 1993 год польского журнала «Танец». Он был основан в Познани в 1974 году, далее в конце восьмидесятых годов в работе издания настал некоторый перерыв. И вот долгожданное возобновление в 1992 году выхода его в свет, на сей раз в Варшаве.

«Танец» — журнал серьезный, с уклоном в исследовательский поиск и с минимальным увлечением рекламой. Он выходит ежеквартально, что не мешает его бессменному главному редактору, историку балета Павлу Хыновскому делать свое детище весьма информативным, актуальным, откликающимся на великое количество хореографических событий. И хотя большая часть материалов касается непосредственно польской балетной жизни, но местные события помогают журналу освещать и явления международного хореографического процесса. Из них главное — это приезд Джона Ноймайера в Гданьск и Варшаву, рассказ о мастере и предположительные планы дальнейшего сотрудничества его с польским балетом. Из репортажа с балетного конкурса в японском городе Нагойя читатель узнает и о достижениях польского танцовщика Славомира Возняка, награжденного бронзовой медалью. Очерк о солисте варшавского балета Томаше Демпчинском, признанном лучшим танцовщиком 1993 года, знакомит с молодым поколением артистов национальной сцены. Широко и разнообразно

освещаются журналом премьеры, выступления гастролеров.

Кульминацией номера является развернутый репортаж-рецензия с благотворительного гала-концерта звезд мирового и польского балета в Варшаве, в котором участвовали Джон Ноймайер и Марсия Хайде. Вечер прошел под покровительством президента Польши Леха Валенсы, чья дочь панна Магда также танцевала в программе...

Завершается номер публикациями по истории и теории балета.

Почти каждая страница «Танца» окаймляется информационными подборками-вестями со всего света.

ГАЛИНА ЧЕЛОМБИТЬКО,
кандидат искусствоведения

Калмыцкий танец: народная терминология

Сейчас появление этой работы воспринимается почти как чудо. Действительно, можно ли в наше время выпустить в свет книгу с таким сугубо научным, академическим названием: «Калмыцкие танцы и их терминология»? Многие из вас на этот вопрос ответят отрицательно и ошибутся. Оказывается, можно, поскольку есть люди, которые заинтересованы в появлении такого исследования, — оно издано на средства компании «Шива».

Автор книги — хореограф-фольклорист и этнограф Тамара Бадмаева в течение многих лет занимается изучением калмыцкого народного танца. Как сказано в предисловии, «работе над книгой предшествовало выявление различных источников по истории возникновения, развития, современного бытования танцевального искусства калмыков: литературных памятников, произведений устного народного творчества, музыки, музыкальных инструментов, одежды, обуви, т. е. всего комплекса традиционной культуры, связанного с искусством танца. Но основным источником, конечно же, стали материалы, собранные во время полевых экспедиций, регулярно проводившихся автором...»

Книга знакомит читателя с историей калмыцкого танца, рассказывает о его месте в художественной культуре народа, предлагает обширный материал, посвященный самим калмыцким танцам и их названиям. В конце своего труда Т. Бадмаева помещает «Краткий словарь калмыцких хореографических терминов». Книга богато иллюстрирована, имеет нотное приложение.

Работа Т. Бадмаевой «Калмыцкие танцы и их терминология» выпущена в свет калмыцким книжным издательством в Элисте.

Свой третий сезон Театр балета Кремлевского дворца отметил оригинальной постановкой балета «Щелкунчик» П. Чайковского (хореограф Андрей Петров, художник-постановщик Борис Мессерер). Молодой коллектив этой постановкой вновь стремится подтвердить свою приверженность классике и русскому академизму.

Новая кремлевская постановка блистает роскошью оформления; сценические превращения сказки подготовлены под руководством иллюзиониста Игоря Кио.

В спектакле заняты: Светлана Романова, Анастасия Набокина, Олег Корзенков, Александр Гороховик, Вадим Кременский.

Балетмейстеры-репетиторы: Е. Максимова, А. Корзенкова, Е. Аксенова, В. Тедеев.

Ансамбль танца «Русские сезоны» показал зрителям свои новые постановки, созданные руководителем коллектива Николаем Андросовым. Это монологическая композиция «Я один» (на музыку А. Вивальди), а также одноактный балет «Небесный странник», занявший все второе отделение программы. Семь номеров-картин поставлены на музыку полярных поэтов и жанру произведений таких современных композиторов, как В. Кикта, В. Артемов, А. Пьяцолла, Ф. Гласс, А. Чекалин, и даже вокальное произведение артиста ансамбля Р. Хисямова в собственном исполнении. В новом балете раскрывается библейская идея борьбы света и тьмы, через искусства золотым тельцом и буйством страсти...

Одноактный балет-пастораль «Волшебный барабан, или Следствие волшебной флейты» — единственное произведение известного композитора А. Алябьева, написанное им для хореографической сцены, было впервые поставлено в Большом театре в 1827 году Фортунато Бернаделли, учеником выдающегося хореографа Сальваторе Вигано. Ныне — спустя 166 лет — сочинение возвращено московскому зрителю. Это сделали профессор Российской академии театрального искусства Алла Шульгина вместе с молодежной группой коллектива классического танца «Москвич», который работает при Дворце культуры автозавода имени Ленинского комсомола (художественный руководитель и балетмейстер Маргарита Колесникова). Музыкальное сопровождение —

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

оркестр «Барокко» (художественный руководитель И. Попков).

Свой 217-й сезон Большой театр завершил премьерой — балетом на музыку В. Моцарта «Фантазия на тему Казановы» (музыкальная композиция В. Богорада). Либретто и постановка М. Лавровского, дирижер А. Копылов. В центральной роли выступили известный артист А. Ветров и молодой танцовщик, недавний выпускник Московского хореографического училища Е. Керн. Художественный руководитель спектакля — главный балетмейстер Большого театра Ю. Григорович.

Санкт-Петербург: взгляд в начале сезона

Новый спектакль — единица театрального времени. Что же нового ждет петербургского зрителя в ближайшие месяцы?

Если Мариинский балет ожидают гастролы, значит, петербургского зрителя ожидает отсутствие Мариинского балета. Обидно, как говорится, но факт, у которого, однако, есть и обратная — положительная — сторона. Иногда результатом зарубежных поездок становится премьера. Так случилось с балетом А. Проковского «Анна Каренина» на музыку П. Чайковского, первое представление которого на марининской сцене состоялось в конце марта. Как знать, быть может, после какой-нибудь очередной поездки у труппы проявятся планы на будущую премьеру. Этот вопрос, к сожалению, остается пока открытым. Однако можем порадовать одним, но зато очень приятным известием: в середине августа Мариинский балет принимал участие в Международном балетном фестивале, который состоялся в Санкт-Петербурге. Его программа, составлена в основном из произведений классического репертуара. Заключительным аккордом праздника стало большое гала-представление с участием звезд мирового балета.



А. ВЕТРОВ и Е. АНДРИЕНКО
в спектакле «Фантазия на тему Казановы»
в постановке М. Лавровского (Большой театр).

Фото М. Логвинова

В Театре оперы и балета имени М. П. Мусоргского возобновляют «Корсар». Спектакль, впервые поставленный здесь П. Гусевым, возродившим многие сцены и танцы Ж. Перро и М. Петипа, вернется на родную сцену. Балет пойдет в оформлении С. Вирсаладзе, чьи костюмы и декорации сохранились в музее театра и будут восстановлены. «Мы решили ставить апробированные вещи», — сказал главный балетмейстер театра Н. Боярчиков. — «Корсар» — это балетный «шлягер», полезный для труппы и всегда желанный зрителю».

В планах балетмейстера «Фауст» на музыку Шандора Каллоша, созданного Н. Боярчиковым в сотрудничестве с этим композитором, после «Петербурга», премьера которого состоялась в конце прошлого сезона, есть все основания возлагать большие надежды и на этот спектакль. «В нем все должно быть необычно, вопреки установившемуся оперному стандарту», — говорит хореограф. — Все, от музыки, построенной в основном на романсовом материале, до... запаха серы в зрительном зале. Чтобы сложилось целое, необходимо соответствие очень многих компонентов. До последних дней, ставя «Петербург», я не был уверен в конечном результате. «Петербург» был обречен на риск. Я рисковую и с «Фаустом», но есть у меня надежда».

В сохранении академических традиций русского балета, в исполнении шедевров классической хореографии видит одну из своих основных задач санкт-

петербургская труппа «Хореографические миниатюры», руководимая А. Макаровым. «Классика лучше, чем что-либо другое, воспитывает у молодых танцовщиков художественный вкус, логику в движениях тела, чуткость к развитию драматургии образа», — говорит Аскольд Анатольевич. Недавно в труппе был проведен интересный эксперимент, давший замечательные результаты. По сохранившейся записи А. Сен-Леона здесь воссоздали pas de six из балета «Маркитанка» на музыку Ц. Пуни. В планах труппы — «Щелкунчик».

Хотят поставить «Щелкунчика» и в балетной труппе музыкального театра Санкт-Петербургской консерватории. Но это — в будущем. Ближайшие же планы коллектива определены лаконичным и многообещающим названием — «Серебряный век». Именно такое имя носит программа, объединившая многие шедевры русской хореографии, рожденные в то плодотворное для нашей культуры время. В программу войдут: фрагмент из балета «Жар-птица», сюита из «Петрушки», хореографические миниатюры «Призрак розы» и «Послеполуденный отдых фанна», концертные номера Анны Павловой и еще — фантазия по балету «Павильон Армиды». Постановку программы, а также реставрацию художественно-оформительской части, принадлежащую кисти знаменитых А. Бенуа, Л. Бакста, А. Головина, осуществляет руководитель труппы Н. Долгушин. Не стремясь к строгой исторической документальности, Никита Александрович старается воссоздать атмос-

феру спектаклей, ставших для нас легендарными.

Репетиционную работу над своим новым балетом закончил Борис Эйфман. Балет называется «Чайковский». Примечательно, что к двухчастной форме Эйфман не обращался с 1973 года, со времени, когда выпускал первый спектакль «Гаянэ». Двухактный балет о Чайковском и на музыку Чайковского не случаен в творческой биографии хореографа. И не просто приурочен им к столетию со дня смерти великого композитора. Шестая симфония уже звучала у Эйфмана, прозвучит она, а точнее — ее финальная часть, и сейчас. Тема высокой трагедии становится основной для балетмейстера. Это подтверждает и его предыдущая премьера — «Реквием».

С новыми программами выступают молодые петербургские труппы — «Маленький балет» под руководством А. Кузнецова и «Санкт-Петербургский мужской балет» В. Михайловского. А. Кузнецов вместе с режиссером Ю. Хариковым и художником Б. Юханановым, которые работали с ним над первой программой «Цикады», в июне показывает новую, названную им «Техника грез». Программа состоит из трех коротких произведений на музыку композиторов романтиков — Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Н. Паганини. Это во многом определит характер нового спектакля, поднимающего, по словам его авторов, проблемы современного осмысления романтизма.

Еще одна премьера — показ второй программы Валерия

Михайловского. Она тоже состоит из двух частей — «Человек как он есть» и «Классические преобразования» — и по структуре повторяет предшествующую: в первой части «мужской балет» будет выступать в изначальной присутствии ему качества, исполняя мужские партии в хореографических миниатюрах В. Михайловского, Б. Эйфмана, М. Мурдмаа, В. Карелина; во второй же — опять танцовщики, встав на пальцы, «преобразятся» в классических балерин и исполнят хореографическую миниатюру «Фрески» и «Конька-Горбунка», вариацию из «Эсмеральды», *pas de deux* из «Лебединого озера»... Причем делают они это, по словам их руководителя, «исключительно из чувства уважения и даже преклонения перед тем, на чем они воспитывались и что для них свято».

Финансовые, а не творческие проблемы сурово встали на пути талантливых петербургских балетмейстеров А. Кукина и В. Карелина. Весной на сцене консерваторского Музыкального театра с успехом прошла премьера очередной программы Театра танца А. Кукина, а в зале Академической капеллы имени М. И. Глинки — бенефис студента выпускного курса балетмейстерского факультета консерватории В. Карелина. Но дальнейшая их судьба пока неясна. Известно лишь, что Карелин собирается ставить в Германии, а Кукин — в США.

Такова — в самых общих чертах — петербургская картина балетного будущего. Хочется верить, что надежды на новые спектакли осуществляются и что обещанный праздник премьер состоится.

ЮЛИЯ БУРЯКОВА

* * *

Вести с Украины

Получив к своему 125-летию статус национального театра, Театр оперы и балета имени Т. Г. Шевченко возобновил на своей сцене балет А. Меликова «**Легенда о любви**». Балетмейстер-постановщик спектакля А. Шекера. Художник Анна Лысик восстановила оформление спектакля по эскизам покойного Евгения Лысика. Состоялась премьера балета Е. Станкевича «Рождественская ночь». Спектакль осуществлен главным балетмейстером театра В. Литвиновым.

В Киевском музыкальном театре для детей и юношества Г. Ковтун, руководитель балетной труппы, поставил спектакль

под названием «**Пеппи — длинный чулок**», где использовал музыку К. Хачатуряна, написанную к балету «Чипполино».

На афише Одесского театра оперы и балета появились названия двух балетов — «Маугли» Ю. Корнакова и «Щелкунчик» П. Чайковского.

1992 год труппа Львовского театра оперы и балета имени Ив. Франко завершила премьерой балетного вечера под названием «**Привал кавалерии**», в программу которого вошли «Гамлет» на музыку Д. Шостаковича (в постановке Никиты Долгушина), а также образцы классического репертуара — «Привал кавале-

рии» и гран па из «Пахиты», также восстановленные Долгушиным. В нынешнем году свет рампы здесь увидели балеты «Лесная песня» и «Сильфида» в редакции Германа Исупова.

Еще один «Щелкунчик» — в Харьковском театре оперы и балета имени Н. Лысенко — показан зрителям (балетмейстер-постановщик А. Асатурян).

«**Солярис**» С. Жукова возобновлен в Днепропетровском театре оперы и балета. Кроме того, подготовлены «Две смерти и адажио» (на музыку Жана-Мишеля Жарра), «Гетман» (на

музыку симфонических произведений П. Чайковского). Все три постановки осуществлены балетмейстером театра А. Соколовым, отмеченным Кембриджским университетом званием «Человек 1992 года».

Э. ЯВОРСКИЙ

* * *

Солисты Днепропетровского театра оперы и балета
Елена ДУБРОВИНА (Кохана),
Евгений СЕРДЕШНИКОВ (Гетман),
Олег ГРАЧЕВ (Его сподвижник)
в балете «Гетман»
(постановка А. Соколова).

Фото В. Беленко



Екатеринбургские
вариации
на темы
Алексидзе



В этом году молодая балетная труппа из Екатеринбурга «Балет плюс» отметила свой маленький юбилей — три года со дня основания — и предложила очередную премьеру — спектакль «Вечер хореографии Георгия Алексидзе».

На страницах журнала мы уже рассказывали об этом коллективе, организаторами которого стали балетовед, кандидат искусствоведения О. Петров и известная балерина, педагог-репетитор Н. Меновщикова (см. журнал «Балет» № 2 за 1991 год и № 3 за 1992 год). Три года кропотливого труда, творческой целеустремленности дают свои положительные результаты. Свидетельство тому и недавняя премьера.

Мы увидели три замечательных работы одного из интереснейших отечественных мастеров — «Ночь» на музыку А. Вивальди, «Блестящий дивертисмент» М. Глинки и «Вариации на тему рококо» П. Чайковского.

Не могу сказать, насколько точно версия екатеринбуржцев соответствует подлиннику, поскольку сам Г. Алексидзе участия в постановке не принимал. Она была осуществлена его ассистентом М. Еникеевым. Ранее на других сценах мне этих балетов видеть не приходилось, но общее впечатление остается хорошее.

Грустная «Ночь», яркий, эффектный «Дивертисмент», изумительные по рисунку, изобразительности «Вариации» были станцованы изящно и слаженно. Может быть, не хватало блеска, который необходим для неоклассики Алексидзе, но, думается, в процессе дальнейшей работы над балетами это придет. Тем более что труппа находится в неплохой форме. Она подтянулась, выровнялась, приобрела внешний лоск. И это, конечно, заслуга Нины Ивановны Меновщиковой, строгого, требовательного, чуткого педагога, которой удалось за небольшой отрезок времени из очень разных по физическим и профессиональным данным артистов создать слаженный, единый балетный коллектив. С недавнего времени как педагог-репетитор выступает и ведущий солист труппы А. Парышев.

Среди показанных работ наиболее интересно и ярко были интерпретированы «Вариации на тему рококо». Изысканность, причудливость, ассиметричность, грациозность — все, что характеризует стиль рококо, оживает на сцене в полусказочном балетном маскараде, причудливом и легкомысленном, рожденном фанта-

зией балетмейстера и увлекательно разыгранном артистами. Следует отметить танец Е. Дергилевой, Н. Гордиенко, С. Никитенко, Ю. Никитенко. Они танцевали аккуратно, с настроением. Но особо хочется выделить А. Парышева. Красивый, стройный, элегантный, танцовщик жил на сцене легко и свободно. В его позах, остановках, прыжках, изнеженной пластике рук причудливо соединились уточненная грация, изящество, галантность. Легкомысленный кавалер на празднике любви и удовольствий. Артист с наслаждением танцевал свою партию, искренно, увлеченно, с чуть заметной иронией.

Ну, а теперь некоторые замечания. Они касаются декорационно-художественного оформления. Решенные в отрыве от хореографии, музыки, декорации и костюмы Н. Самонова вызвали недоумение, мешали общему восприятию постановки, никак не стыкуясь тематически и стилистически с тем, что предлагал хореограф. На задниках нечто размыто-постмодернистское, отвлеченные цветковые пятна, огромные утрированные фигуры, а на сцене — все совсем другое. Изысканность и красота хореографии никак и не подтверждались художником, и не оттенялись, а, к сожалению, только заслонялись. Как, впрочем, излишняя затемненность сцены, которая тоже не способствовала более яркому проявлению танца.

Несмотря на эти отдельные недочеты, коллектив можно и нужно поздравить с удачей. Спектакль состоялся, он смотрится с интересом, на премьеру зал был полон, долго не смолкали аплодисменты. И уже после подумалось: если сегодня труппа, созданная несколькими энтузиастами, через три года после основания выпускает такую элитарную балетную премьеру, и она нужна людям, значит, мы живы, как живо и искусство классического танца.

ВЛАДИМИР КОТЫХОВ

* * *

Когда
танцуют
дети

Совместными усилиями Ассоциации деятелей хореографического искусства Союза музыкальных деятелей Республики Молдова, Министерства науки и образования, Министерства молодежи, спорта и туризма, Министерства культуры и культов, Детского фонда Республики Молдова, Национального радио и телевидения в течение трех месяцев

Солисты Воронежского театра оперы и балета
Т. ХАТУНЦЕВА и М. НЕГРОБОВ
в спектакле «Щелкунчик».

Фото А. Самородова

Т. Фролова (Маша), М. Негробов, В. Страхов (Принц Щелкунчик), А. Данилов, П. Попов (Дроссельмейер).

В Воронежском театре оперы и балета состоялась премьера балета «ЩЕЛКУНЧИК» П. И. Чайковского в оригинальной постановке, осуществленной балетмейстером Ю. Мартыновичем (он же автор либретто, созданного по сказке Э. Гофмана). Музыкальный руководитель и дирижер Ю. Анисичкин, художник В. Цыбин, хормейстер М. Морозов. В спектакле заняты Т. Хатунцева,

проводился республиканский фестиваль-смотр детского хореографического творчества основная цель которого — выявить состояния детского танцевального искусства, количество работающих коллективов, направленность их деятельности. Поэтому перед участниками не выдвигалась никакой обязательной программы, представлялась полная свобода самовыражения.

Организаторы фестиваля предполагали, что ансамбли народного танца продолжают работать в такое трудное время если не во всех, то по крайней мере во многих школах, домах культуры, центрах детского художественного творчества. Однако результаты превзошли все ожидания — танцевальные коллективы словно обрели новое дыхание, их оказалось намного больше, чем можно было представить, продемонстрировали они и разнообразие репертуара.

На заключительном туре, проходившем в Кишиневе весной нынешнего года, во Дворце профсоюзов приняло участие 56 ансамблей народного танца, 22 коллектива эстрадного танца и 3 — классического. В течение трех дней было исполнено более двухсот танцев. Выступали и гости фестиваля — школьники Румынии и Болгарии. Завершился фестиваль-смотр большим гала-концертом на сцене Национальной оперы, длившимся более трех часов.

Интересно то, что детское танцевальное творчество, призванное выполнять прежде всего воспитательные функции, высветило с необычайной ясностью многие глубинные процессы искусства в современном мире. Стремительно меняющийся образ жизни, подгоняемый научно-техническим прогрессом, наделяет танец динамизмом эпохи, возможно, в большей мере, чем другие виды искусства.

Фестиваль выявил, что крестьянский танец, который принято называть фольклорным, народным, претерпевает в коллективах все более ощутимые качественные изменения. Он все больше становится одним из видов сценического искусства, обязанного подчиняться определенным законам формы и композиции, обладать необходимой информативностью и художественной ценностью.

Однако многие танцы уже обросли штампами, исполняются чисто механически. Одной из возможностей вернуть им первоначальный смысл могло бы стать обращение к истокам их создания, оживления в исторической памяти различных форм их бытования и исполнения. Но для этого необходимы углубленные исследования истории и теории молдавского хореографического искусства, которые проводятся явно недостаточно.

Лишь немногим коллективам удалось, сохранив очарование фольклорного образца с учетом театрального исполнительства, создать интересные хореографические композиции. С большей уверенностью работают коллективы, ориентирующиеся на создание балетмейстерских авторских вариантов народно-сценического танца. В репертуар этих коллективов помимо работ самих руководителей включаются постановки других известных мастеров народной хореографии — К. Шеремета, И. Базатина, И. Фурники, Г. Форцу. Все они, за исключением И. Базатина, в прошлом солисты ансамбля «Жок».

В эстрадном танце все иначе и тем не менее немало общего с теми процессами, что происходят в народно-сценическом. Любители эстрады также основываются на фольклоре, но только городском. Сегодня в моде «Рэп». Его исполнение даже просто на танцплощадке требует немалой выносливости и виртуозной техники, которой можно добиться лишь путем многочасовых ежедневных тренировок. Для многих приверженцев таких танцев выход на сцену не представляет большого труда. Но здесь отсутствие чувства меры и знания законов сцены нередко вызывает обратную реакцию — утомление и скуку. Избежать это смогли немногие.

Однако эстрадный танец был представлен не только авангардом, но и достаточно уже утвердившимися традиционными направлениями театрального танца.

Фестиваль-смотр показал, что в республике есть возможности для достижения больших результатов, и главное, есть люди, знающие и любящие свое дело и детей. Они трудятся в национальном Дворце детского и юношеского творчества Кишинева, в школе искусства имени А. Стырчи, в Центре внешкольной работы «Куркубеул», в эстетическом центре «Ластарел», в домах детского творчества «Лучафэрул» и «Флоаря-сарелуй».

Нельзя не сказать о дворцах и домах культуры, отделах образования и культуры в других городах и районных центрах республики, важная, порой самоотверженная работа которых чаще встречается равнодушию, чем необходимую поддержку и внимание. Вряд ли юные артисты замечательного ансамбля «Алузелул» кагульского Дворца культуры, школ и домов детского творчества Бессарабского, Каушанского, Страшенского, Чимишлийского, Чадыр-Лунгского, Комратского, Теленештского, Единецкого, Бельцкого, Фалештского, Оргеевского районов пользовались бы таким успехом у взыскательных кишиневских зрителей, если бы не постоянная забота, неустанный труд и талант их наставников.

Смотр выявил немало крупных и мелких проблем в эстетическом воспитании подрастающего поколения, и решить их следует сегодня.

ЭЛЬФРИДА
КОРОЛЕВА,
кандидат
искусствоведения

* * *

Праздник ставит проблемы

Во второй раз в Минске проходит международный или, назовем его, межгосударственный, праздник танца. На сей раз он был приурочен к открытию нового архитектурного комплекса хореографического училища республики Беларусь. Активное участие в смотре приняли воспитанники и педагоги училища. Но не только они. На минский форум съехались представители хореографии из Москвы, Санкт-Петербурга, Киева, Вильнюса, Риги, Улан-Удэ, Кишинева, Воронежа, Саратова, Алма-Аты, Казани, Баку... Были и гости из «дальнего зарубежья» — Чехии, Бразилии, Швейцарии. Среди гостей — люди разных профессий: артисты, педагоги, хореографы, критики, организаторы балетного дела. Форум получился весьма представительным и разноликим.

Все приехавшие в Минск, будто соскучившись по прежним конференциям профессионалов, которые сейчас проводятся достаточно редко и скупо, в течение двух дней провели импровизированную теоретическую дискуссию, заняв, в общем счете, много часов. Пересказывать все, о чем говорилось, трудно: столь объемный круг поднимавшихся вопросов. Обсуждение прежде всего инспирировало впечатление от «Концерта звезд», в котором приняли участие артисты разных трупп и театров. Гала-представление вызвало двоякую оценку: с одной стороны, оно порадовало своим всеобъемлющим характером, с другой... возникло чувство неудовлетворения (а в некоторых случаях и разочарования) утратой артистами вкуса, чувства стиля. С горечью констатировали собравшиеся, что балет все более скатывается на порог масс-культуры — культивируется «танец на публику», номера насыщаются трюками без разбору, утрачивается тонкость

нюансировки, костюмы приобретают чрезмерную броскость, нет речи о подлинном партнерстве, потому что «скороспелые дуэты рождаются и умирают после единичных концертов (о чем говорил Г. Комлева, Э. Королева, Г. Майоров). Общая культурная деградация в наших странах в последние годы, конечно же, повлекла за собой и упадок хореографической культуры, прежде всего исполнительской, как наиболее чутко откликающейся «на потребу аудитории». Что же до последней, то она развращена телебизнесом и продолжает активно развращаться. Все меньше остается зрителей, способных оценить подлинное тонкое высокое искусство. Но они есть, и на них должно ориентироваться.

В этом плане повышается ответственность и роль педагогов и наставников. У хорошего педагога вряд ли будет выпущен ученик со скверной манерой исполнения. Но, увы... артист после выхода из школы порой бывает предоставлен сам себе или попадает во власть предпринимательских акций. И тогда исчезает стилистический лоск, приобретенный в школе, даже у великодушного педагога. Пример Анны Дораш (ученицы Алисы Никифоровой), а ныне — солистки Днепропетровского театра оперы и балета — оказалась в данном случае весьма красноречивым.

«Балет — искусство чуда, когда физическое становится духовным, — резюмировал дискуссию петербургский критик А. Соколов-Каминский. — В балете — это избранничество, и потому педагог должен непременно быть Личностью, чтобы и воспитать Личность. Балет — высокоинтеллектуальное искусство. Только высочайший интеллект позволит превратить технологию в акт творчества. А это значит, что из наших многочисленных хореографических училищ нужно убрать «дух ПТУ», сделать их элитными учебными заведениями (в хорошем смысле слова). Такого насущное требование времени...»

Вторая проблема, остро прозвучавшая на минской встрече, касалась вопросов организации и управления балетного дела. Театры и училища буквально замучены текучестью кадров, а вернее, их оттоком в коммерческие труппы, в ангажементы по контрактам.

Противостоять этому разрушительному процессу (и не правомерному) может только твердый законодательный акт. Петербургский балетный критик Л. Линькова напомнила, что еще в прошлом веке в школе Карла Блазиса существовал порядок, когда бесплатное обучение было «чреватом» в дальнейшем необходимо отдать долг школе — балерины и танцовщики, начав зарабатывать собственные деньги, отчисляли определенную сумму в свою бывшую школу, пока сполна не расплачивались с ней. Мудрый и

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

справедливый порядок! Он давал возможность жить школе, развиваться и воспитывать все новых талантливых, порой и бедных танцовщиков. Так возьмем же на вооружение методу Блазиса не только хореографическую, но и организационную (для театров можно придумать аналогичный вариант закона).

Подчеркнем, что строгая безапелляционная метода будет на пользу и артистам — они станут разборчивее в приеме предлагаемых контрактов, в желании максимально получить за свой труд по творческим заслугам, чтобы часть этих денег отдать в счет выплаты долга за обучение. А теперь, что греха таить, наши балетные артисты стали дешевой рабочей силой для предпринимчивых «меценатов», чья «помощь» подчас оборачивается иной стороной медали.

Очень многие покинули Родину, уехали работать в дальнее и ближнее зарубежье. Но что-то не слышно о грандиозных успехах наших бывших мастеров, лишивших соотечественников своего присутствия: Г. Мезенцевой, Д. Симкина, В. Писарева, С. Смирновой... и многих, многих других.

Диссидентские времена Н. Макаровой, Р. Нуреева, В. Павлова, М. Барышникова прошли. Их таланты поддерживались неизменным интересом политического порядка. Сейчас такое противопоставление идет в обратную сторону, и не надо строить иллюзий на будущее. Художник обязан иметь Родину, разделять с ней ее духовные беды и победы. А когда он все же замыкается на заработке во второразрядных труппах, то надо хотя бы соблюдать престиж русской школы танца и иметь достойный заработок с тем, чтобы вернуть долг своему Отечеству, давшему ему бесплатно в руки профессию. Это предложение было поддержано на минской встрече единогласно. Решено было создать проект законодательного акта и обратиться с ним в законодательные органы.

К этой примыкает и еще одна проблема — участие молодых танцовщиков в международных конкурсах и форумах, после завершения которых имеет место обязательное приглашение русского (или бывшего советского) молодого артиста для так называемого совершенствования в зарубежные школы. Что же происходит — педагог воспитывает, учит, вкладывает душу в юного танцовщика, а вместо

признания его работы — у него забирают его детище, присваивают его труд.

И об этом с болью говорили гости минской встречи.

Импровизированная конференция в Минске еще раз показала, как нужны и важны подобные встречи. И не случайно так много добрых слов было сказано в адрес директора училища Людмилы Коробкиной, которая сумела сплотить в дружный коллектив педагогов и учащихся и найти щедрых спонсоров, привлечь в качестве художественного консультанта выдающегося хореографа Валентина Елизарьева и артистов руководимой им труппы, достойно представлявших на празднике белорусский балет.

ГАЛИНА ЧЕЛОМБИТЬКО,
кандидат искусствоведения

Латышскому балету — 70

Балет в Латвии родился 1 декабря 1922 года, когда состоялась первая балетная постановка в Национальной опере — «Тщетная предосторожность» П. Гертеля, которую осуществил здесь бывший балетмейстер петербургского Мариинского театра Николай Сергеев.

Формирование и развитие национального хореографического театра связано со многими замечательными именами — Александры Федоровой-Фокиной, родственницы известного реформатора балета Михаила Фокина, первой прима-балерины, педагога и балетмейстера латышского балета, которая поставила на его сцене восемнадцать балетов, Хелены Тангиевой-Бирзниеце, чей талант педагога и балетмейстера раскрылся в Национальном театре, Освальда Леманиса, осуществившего постановку первого национального балета «Победа любви» Я. Мединьша, балерин Эдиты Пфейфер, Мирдзы Грике, Анны Приеде, Александра Лемберга, который семнадцать лет руководил труппой, — автора оригинальных спектаклей и академических шедевров классического наследия, его преемницы на посту главы коллектива Янины Панкрате-Лемберга.

Сегодня рижский балет — это Зита Эррс, Геннадий Горбанев, Инес Думпе, Виестур Янсон, Айварс Лейманис, Эрлендо Зиеминьш, Андрей Румянцев, Зане Лиелдиджа, Гунта Баляня.

Свое семидесятилетие деятели латвийского балета отметили как большой праздник балетного искусства. Была показана премьера балета А. Глазу-

нова «Раймонда», которую поставил Евгений Чанга. В главных ролях спектакля заняты все ведущие солисты труппы.

Специально к юбилею подготовлена хореографическая композиция главного балетмейстера театра Литы Бейрис на музыку Седьмой симфонии Бетховена. Этот спектакль прозвучал как торжественное завершение

праздника балета.

В юбилейном концерте участвовали гости из Санкт-Петербурга, Вильнюса, Таллинна, Берлина, Майнца, Дармштадта...

К празднику были приурочены специальная фотовыставка, а также показ документальных фильмов.

ЛИГИТА САРКАНЕ

Солистка Национальной
оперы Латвии
Лита БЕЙРИС
в балете «Раймонда».

Фото А. Тоне



Таджикский балет — трудности и перспективы

Три года тому назад — в феврале 1990 года — начался трагический отсчет событий для получившей вскоре государственность республики Таджикистан. Долгие месяцы противостояния, политическая нестабильность, затем бурно развернувшаяся страшная гражданская война отдавались эхом в экономике, быту, культуре, а значит, и в жизни людей. Стали покидать Таджикистан русские, узбеки, армяне, татары, представители других национальностей. Да и часть таджиков начала перебираться в более спокойную область республики — в ее северную часть.

Уехали и многие артисты Таджикского театра оперы и балета имени С. Айни. Балетная труппа поредела. К началу сезона 1992—1993 годов она лишилась главного балетмейстера А. Голышева и ведущей солистки И. Каткасовой. Труппа несколько месяцев работала без лидера. Лишь в декабре 1992 года на должность главного балетмейстера была назначена когда-то работавшая на этом посту С. Азаматова.

...В воспоминаниях остался период расцвета таджикского балета, когда в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов труппу пополнила большая группа выпускников двух таджикских классов Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой. Из этого состава выдвинулась на мировую сцену Малика Сабирова, коллектив и отдельные солисты успешно гастролировали в других городах страны и за рубежом.

По инерции артисты старались удержаться на достигнутом художественном уровне, не сбавлять темпа работы. В 1991 году были выпущены три балетных спектакля — «Юсуф и Зулейха» на музыку Т. Шахиди, «Прекрасная Дувальрони» и «Рубайят» на музыку Ф. Бахора и «Щелкунчик» П. Чайковского. В 1992 году тоже столько же: «Маком любви» на музыку Ф. Бахора, «Коппелия» Л. Делиба, «Доктор Айболит» И. Морозова. Половина этих премьер — новые произведения таджикских композиторов, что заслуживает особого одобрения и поддержки: даже в столь сложных условиях коллектив целенаправленно ищет свой самобытный репертуар.

Осенью 1992 года в Душанбе нагнеталась тревожная обстановка, стремительно разворачивались драматические события. Единственный активно работающий в Душанбе творческий коллектив — театр оперы и балета

— вынужден был прекратить регулярный показ своих постановок на стационаре, но не перестал действовать. Он давал камерные музыкальные представления в школах, детских садах, интернатах, а главное, невзирая на трудные условия, готовил новые спектакли.

В декабре 1992 года дважды объявлялась дата премьеры балета «Коппелия». Но обстановка в республике не позволяла показать его. Наконец многострадальная столица облегченно вздохнула, успокоилась, и 17 декабря премьера состоялась. Добрый и светлый спектакль, как и сама музыка Лео Делиба, покорили лиричностью, теплотой, чистотой музыкального и танцевального звучания.

В конце того же декабря 1992 года театр выпустил еще один балетный спектакль — «Доктор Айболит» И. Морозова. Это третья версия в театре данного сочинения (прежние постановки осуществлялись в 1952 и 1963 годах). На сей раз «Доктора Айболита», как и «Коппелию», осуществила С. Азаматова. Желание театра сделать подарок детям к Новому году и зимним каникулам обернулось некоторой поспешностью, что не могло не сказаться на художественных достоинствах спектакля.

Среди подготовленных артистами постановок 1993 года — премьера нового таджикского одноактного балета «Сиявшу» Т. Шахиди. Созданный по мотивам одной из поэм Фирдоуси из его бессмертной «Шахнаме», спектакль посвящается тысячелетию со дня рождения великого поэта. В планах коллектива — работа еще над одним новым национальным балетом таджикского композитора Ю. Мамедова. Как видите, круг композиторов, пишущих у нас балетную музыку, расширяется.

Вскоре начнется подготовка ко второму Международному конкурсу артистов балета имени М. Сабировой, который должен состояться в 1995 году.

Однако реализовать все замыслы, конечно, нелегко. На пути тысячи трудностей и преград. Состав балетной труппы ныне очень мал — когда-то имевшая в своем составе более полсотни человек, она теперь едва превышает тридцать. Четыре-пять оставшихся солистов на главные партии перегружены, поскольку им еще приходится выступать и в небольших сольных эпизодах, которые зачастую, кроме них, никому танцевать. По разным причинам актеры стали терять технику, допуская в исполнении помарки, небрежность, а порой и неточность в трактовке движений и па. Очень слаб кордебалет, в нем мало мужчин, профессиональный уровень артистов также весьма неоднороден. Но кем пополнять массу, откуда брать танцовщиков? Хореографического училища в Таджикистане

так и не создали (хотя разговоров было много, даже вопрос об открытии был почти решен). Нынешнее небольшое хореографическое отделение Душанбинского музыкального училища, где преподают бывшие солисты оперного театра, решить эту проблему пока не в состоянии. Подготовка кадров в других республиках (теперь — новых государствах) требует валюты. К тому же невероятно велики дорожные и другие расходы.

Да, пока показывать такие балеты, как «Лебединое озеро», на сцене оперного театра стало невозможным. Однако труппа в некоторые спектакли все же вводит, правда, пока еще очень «зеленых» учеников хореографического отделения Душанбинского музыкального училища. С ними приходится много работать, однако нередко титанический труд не дает результатов — будущие танцовщики вместе с родителями покидают пределы республики.

Артисты же из других городов не решаются приезжать в республику, надолго ставшую «горячей точкой». И хотя общественно-политическая обстановка у нас несколько стабилизировалась, следы разрушения, уничтожения, разруги в сфере культуры долго будут давать о себе знать.

Теперь с распадом Советского Союза многое в нашей жизни стало неразрешимой проблемой. Например, балетные туфли. Когда-то их делали в нашем театре, теперь нет таких мастеров, да и достать материалы для их изго-

товления невозможно. Покупать пуанты в Киеве или Москве очень дорого. Кроме того, и доставка тоже потребует больших расходов. Настало время жесткой экономии на балетные туфли. Артистки подчас репетируют на полупальцах.

Почти нет хороших балетных дирижеров. В репертуаре значится много крупных спектаклей, но пока нет возможности восстановить их. Легче прокатывать четыре-пять детских балетов, да и проще организовать юного зрителя днем, когда взрослые на работе. Вечером люди боятся выходить из дома.

Трудности, переживаемые таджикским балетным театром, способствуют тому, что в прессе и на телевидении начались разговоры о том, что опера и классический балет якобы чужды национальному зрителю. Такую мысль высказывают даже вузовские педагоги, которым доверено не только обучение, но и духовное воспитание молодого поколения, что тревожит.

Жизнь классического балета в Таджикистане зависит от того, насколько продуктивной и активной окажется просветительская работа, которая научит массового зрителя понимать прекрасное. А это, в свою очередь, зависит от того, как пойдет дальше развитие культуры в Таджикистане.

НИЗАМ НУРДЖАНОВ,
профессор,
доктор искусствоведения

ВНИМАНИЕ!

Редакция готова опубликовать на страницах журнала рекламу о премьерах, гастролях, фестивалях, конкурсах, а также любую информацию о театрах, ансамблях, училищах, студиях.

Об условиях размещения рекламы и информации можно узнать по адресу:

103050, Москва, Тверская ул., дом 22 «б».

Тел.: (095) 299-50-67
299-64-78

ИНФОРМ- БАЛЕТ СООБЩАЕТ:

*Подтверждая
традиции...*

Молодая солистка балета Большого театра Надежда Грачева побывала с частным визитом в Белграде. Узнав о ее приезде, дирекция Белградского оперного театра пригласила ее выступить в спектакле местной балетной труппы.

Балет «Жизель» с участием Надежды Грачевой, которая исполняла заглавную партию, прошел с большим успехом.

Известный белградский критик Милица Йованович так оценила выступление московской артистки: «Надежда Грачева с самого первого своего выхода на сцену заявила о себе как о выдающейся представительнице русской балетной школы. Ее исполнение гармонично сочетает в себе виртуозность танцевальной техники и тонкий психологизм актерской игры». Милица Йованович считает, что молодую балерину ожидает большое будущее, что она еще порадует зрителей своими яркими творческими достижениями.



Солистка балета
Большого Театра
Надежда ГРАЧЕВА
в балете «Жизель».



TEAMEX
G.M.B.H.

СЕРВИС ЭКОНОМ - ПРЯМА ТАРЕТАЦИЯ И РЕКЛАМА В ВИДЕО



*Большой театр
России
приглашает посетить
магазин-салон
по адресу: Москва,
ул. Петровка, дом 3/5*

Знакомство состоялось

Трудно назвать страну, где не побывал бы на гастролях Московский государственный театр «Русский балет». Артисты труппы танцевали на сценах Лондона и Парижа, Лиссабона и Рима, им аплодировали зрители в США и Мексике, Испании и Австрии, Канаде и Германии, Индии и Непале, в странах Латинской Америки и Персидского залива. Однако на карте гастрольных маршрутов «Русского балета» оставалось «белое пятно» — Австралия. И вот «стерто» и оно.

...Полтора месяца выступлений, пять крупнейших городов Австралии, двадцать восемь спектаклей, но, несмотря на высокие цены билетов, на большие залы, на то, что в афише было лишь одно название — «Лебединое озеро», почти везде — аншлаги.

О поездке рассказывает художественный руководитель театра Вячеслав Гордеев:

«Ситуация перед началом наших гастролей была отнюдь не самая благоприятная. Дело в том, что незадолго до нашего приезда в Австралии прошли выступления балетных групп из Москвы и Петербурга, показавших дивертисментные программы. Пресса и критики отзывались о них не лучшим образом, а у австралийской публики сложилось, мягко выражаясь, «неоднозначное» отношение к танцовщикам из России. Встретили нас настороженно, но уже после первого спектакля все изменилось.

«Лебединое озеро» мы привезли по просьбе австралийских импресарио Пола и Марка Ботт. Спектакль идет у нас в театре в так называемой «старой» редакции Большого театра, которая, с моей точки зрения, ближе всего великой музыке П. И. Чайковского. В танцах нет технических перегрузок, они органично дополняют музыку, отражая ее поэтическое русское начало. Правда, первый и третий акты я немного подредактировал, но это скорее режиссерская работа, а не работа хореографа.

Большой интерес к выступлениям «Русского балета» проявили не только зрители, но и наши австралийские коллеги — танцовщики и педагоги трупп Сиднея, Мельбурна, Аделаиды, Брисбена и Перта — городов, где проходили наши гастролы. Нам, в свою очередь, удалось посмотреть в Сиднее спектакль «Дон Кихот» в редакции Рудольфа Нуреева, а также несколько программ современной хореографии.

Артисты работали с полной отдачей, как на премьерных спектаклях. Бросалась в глаза их великолепная пальцевая техника, вообще «профессионализм

ног» у женщин и то, что у всех без исключения танцовщиков очень хорошие стопы.

Для меня было неожиданно и большой честью приглашение в Мельбурнскую балетную школу, где я давал открытые уроки, так называемые «мастер-классы». Они проводились в самом большом зале, куда собрались учащиеся всех классов, пришли все педагоги, артисты мельбурнской балетной труппы.

на этот раз узнали о нем, как о руководителе театра «Русский балет» и великолепном педагоге. Уроки Гордеева транслировало австралийское телевидение, его коллеги отмечали то, как Вячеслав Гордеев ведет класс — логично выстраивая урок, внимательно наблюдая за танцовщиками, спокойно делая замечания.

Артисты «Русского балета» познакомились с прекрасной страной и ее публикой, подружи-

лись с импресарио из Аделаиды братьями Полом и Марком Ботт, со всеми, кто работал с труппой и относился к танцовщикам из России с большим вниманием и теплотой.

ЕЛЕНА КОЗЛЕНКОВА



Мне очень понравилась сама атмосфера в классе, то, как артисты и учащиеся относятся к занятиям. Все «подходы» и элементы танца делаются профессионально и точно, так, как и должно их делать, так, как учат в школе. Никто не упрощает движений, никто не «приспосабливает» элементы под свои данные. Мужчины, в большинстве своем весьма высокие, блестяще исполняли двойные кабриоли, соте-баски, все они очень «прыгучие».

В австралийском балете чувствуется большое влияние французской и английской школ, так как в труппах работает много педагогов из Великобритании и Франции».

...Итак, знакомство состоялось. Зрители, ранее знавшие Вячеслава Гордеева как танцовщика по гастролям Большого театра,

Марина БОГДАНОВА (Одиллия)
и Виталий АХУНДОВ (принц Зигфрид)
в балете «Лебединое озеро»
(театр «Русский балет»).

Фото Л. Педенчук

ИНФОРМ-
БАЛЕТ
СООБЩАЕТ:

ИСТОРИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

ВАЛЕРИЙ ЗАРУБИН,
директор Музея Большого театра,
заслуженный работник культуры России

РЕЛИКВИИ СЕМЬИ ПЕТИПА



Юлий Мариусович ПЕТИПА.

Так было определено судьбой. 29-летний марселец, приехавший летом 1847 года в Петербург и поступивший на амплуа «танцора-мима» в императорский театр, наверное же, не думал оставаться здесь навсегда... Мариус Петипа прожил в России до конца своих дней и умер 92-летним старцем, снискавшим огромную славу. Россия стала его второй родиной.

В этом году мир отмечает 175-летие со дня рождения великого хореографа. Вновь ставятся его бессмертные творения, восстановленные и реставрированные, проходят различные фестивали танца, посвященные этой дате, гала-концерты звезд мирового балета...

Новыми страницами пополняется и личный архив мастера. Обнаруженные документы, выявленные ранее неизвестные факты и события дополняют, расширяют, углубляют летопись жизни и творчества Мариуса Ивановича Петипа.

...Знаменательным стал телефонный звонок, раздавшийся однажды в Музее Большого театра. Женский голос сообщил, что в Севастополе скончалась правнучка Мариуса Ивановича Петипа, оставив после себя семейный архив, который хотела, но не успела передать Большому театру.

Я отправился в Севастополь, и в Институте биологии южных морей Академии наук Украины, где работала Тамара Сергеевна Петипа, мне показали большой, черный, кожаный, обитый медью, чемодан. Я с трепетом стал разбирать его содержимое.

Так я узнал о судьбе одного из сыновей Мариуса Ивановича Петипа от брака с Марией Сергеевной Суровщиковой — Юлия, родившегося «в 1876 году, 25-го мая», о чем в книге записей актов гражданского состояния о рождении за 1876 год 8-го июня месяца произведена соответствующая запись.

«Родители: Петипа Мариус

—» — Мария Сергеевна

Место рождения — Пятигорский край, Терского округа».

Посвятив всю свою жизнь искусству танца, Мариус Петипа стремился дать театральное образование и своим детям: четверо из них стали артистами балета, трое — драматическими актерами. Но Юлий Мариусович Петипа (1876—1951) не стал актером, как его братья и сестры, какими были его отец и мать — Мария Сергеевна Суровщикова-Петипа (1836—1882), о которой поэт Н. Некрасов писал:

...Утомились мы: вальс

африканский

Тоже вышел топорен и вял,

Но явилась в рубахе

крестьянской

Петипа — и театр застонал.

В севастопольском архиве сохранились три подлинные (уникальные!) фотографии М. С. Суровщиковой времен ее жизни в Петербурге и гастролей в Париже.

Юлий многим был обязан своей старшей сестре — Марии Мариусовне Петипа, или Петипа 1 (1857—1930), известной танцовщице, солистке балета Мариинского театра в Петербурге (1875—1907). Она воспитывала мальчика, так как он в шестилетнем возрасте остался сиротой: мать умерла, у отца была новая семья. В архиве представлено несколько фотографий Марии Мариусовны разных лет ее жизни (она скончалась в Париже). Как святыня хранился в семье Юлия веер балерины из белых страусовых перьев, который она так часто дер-



Мария Мариусовна ПЕТИПА.

жала в руках...

Юлий Мариусович окончил Петербургский университет, стал адвокатом, прожил долгую, трудную жизнь, был репрессирован, после освобождения жил на юге, умер в Адлере.

Он был дружен и поддерживал связи и со своими сводными братьями и сестрами. В архиве имеется фотография Мариуса Мариусовича Петипа (1850—1919), одного из ведущих актеров Александринского театра в Петербурге (1875—1888). На фотографии Виктора Мариусовича Петипа (1879—1939), драматического актера, выступавшего на провинциальных сценах России, читаем: «Родному, самому близкому брату Юличке в память о нашей случайно-счастливой встрече в Саратове». Надежда Мариусовна Петипа, или Петипа 2-ая (1874—1945), артистка балета Мариинского театра (1892—1907), «представлена» в архиве своей фотографией, а также медной печаткой с инициалами «НП».

От самого Юлия Мариусовича сохранились письма, семейные фотографии и медальон-зеркальце, золотой, с эмалью «анютины глазки», на тыльной стороне которого автограф: «Ю. Петипа, 18.IV.1899». Медальон он подарил своей невесте Зинаиде Федоровне, урожденной Левинсон, в день свадьбы.

Последующие поколения Петипа отходили от театрального искусства. Дочь Юлия, Нина, с детства мечтала о балете и даже занималась в школе, но постоянные переезды с одного места на другое с мужем — строителем элеваторов не благоприятствовали этому увлечению. Еще дальше отошла от искусства ее дочь — Тамара, посвятившая себя науке.

Тамара Сергеевна Петипа (1927—1992), доктор биологических наук, заведующая лабораторией структуры и функционирования планктонных сообществ Института биологии южных

(Фотографии публикуются впервые.)



Мария Сергеевна СУРОВЩИКОВА-ПЕТИПА.

морей Академии наук Украины, правнучка великого хореографа, сохранила эти бесценные реликвии семьи Петипа.

Маленькая, стройная, поражающая легкостью и изяществом, женщина с короткой стрижкой и темными горящими глазами, она, обладая блестящими природными данными и следуя заветам своего прадеда, могла бы посвятить свою жизнь балету. Можно сказать, что науке гидробиологии повезло, так как семейные обстоятельства не позволили ей всерьез заняться искусством хореографии, хотя впоследствии, как бы выдавая сокровенное, она говорила: «Балет любила безумно. В семь лет ходила на пальчиках без балетных туфель...» Живший одно время вместе с дочерью и ее семьей Юлий Мариусович Петипа, адвокат по профессии, изобретатель по натуре, большой ценитель и знаток природы, привил Тамаре любовь к животному миру, постоянно принося внучке то ежа, то лисенка, то белку. Животные уютно жили под гостеприимным кровом, найдя в Тамаре самого заботливого покровителя. А затем море и его таинственный мир и вовсе одержали победу над балетом.

Творчество всесильно и всеобъемлюще. Кто может утверждать, что искусство танцовщицы превыше искусства экспериментатора?

Правнучка великого хореографа нашла свое призвание в науке и своей научной работой заслужила поистине мировое признание, о чем свидетельствует и премия французской академии наук, полученная ею. Тамара Сергеевна Петипа стала достойной преемницей и наследницей семейной славы. А мы благодарны ей за то, что она сохранила память о семье Петипа в различных материалах, о которых мы поведали сегодня.

Известно, что уже в 1907 году Сахаров был знаком с Кандинским. По образованию профессиональный художник, Сахаров в Мюнхене сблизился с А. Явленским, М. Веревкиной, В. Бехтеевым и другими художниками. Он — член Нового мюнхенского художественного объединения, президентом которого был Кандинский. В 1917 году выходит в свет знаменитый альманах «Синий всадник» — манифест абстрактного искусства, в котором Кандинский напечатал свои статьи «К вопросу о форме» и «О сценической композиции». Последнюю статью в качестве приложения дополняли материалы к спектаклю «Желтый звук».

При создании «Желтого звука» сотрудничество с компози-

В этом опыте на долю Сахарова выпала самая трудная задача: танцевать живопись, угадывая заложенные художником связи с музыкой. Здесь берет начало мысли Кандинского о сцене и идее «Желтого звука», здесь принцип внутренней общности всех искусств выявлен как основа художественной концепции.

Что же представлял собой «Желтый звук»? Я упоминала давнюю традицию европейской эстетической мысли — мечту о синтетическом искусстве. Кандинский ощущал себя продолжателем этой традиции, призванным реализовать ее на высоком теургическом уровне. По мнению художника, раньше, у Вагнера, сочетание искусств идет «по принципу параллель-

МАЙЯ КРЫЛОВА

КАНДИНСКИЙ И САХАРОВ: ПОИСКИ НОВОГО

(Продолжение. Начало в № 3 за 1993 год.)

тором Ф. Гартманом было во многом заочным: сохранились письма художника к нему. Сахаров был в то время рядом с Кандинским, и очень трудно сегодня сказать, что в либретто принадлежит каждому из них. Произведение лучше всего рассматривать как результат совместной работы.

Этому предшествовали «пробы сил» в совместной работе трех художников. Ф. Гартман вспоминал: «Первая вещь, которую мы хотели поставить, была сказка Андерсена. Кандинский в два счета сделал чудесный эскиз средневекового города... Мы должны были признать, что существующие балетные формы не могут дать нам то, что мы ждем. Нам нужно было нечто совсем иное. Это было как раз в то время, когда к нам присоединился молодой человек, способный и восприимчивый к нашим взглядам. Это Александр Сахаров, который позже станет знаменитым танцовщиком. Нас начал интересовать танец Древней Греции, и Сахаров стал изучать его в музеях. И тогда мы оставили Андерсена ради «Дафниса и Хлои»... Мы не знали тогда, что Фокин и Дягилев выбрали тот же сюжет, и хотя наше видение не имело ничего общего с тем, что сделал позже Фокин, мы прекратили работу над этим проектом, как только узнали о выборе Фокина и Дягилева. Однако эти работы привели Кандинского к созданию сценической композиции «Желтый звук», я сочинил к ней музыку (только черновик), окончательная форма которой и оркестровка должны были зависеть от театра, который будет показывать спектакль. Кандинский сделал декорации, я представил их МХТУ, но пьеса не была принята, там она осталась непонятой»¹¹.

В то же время трое друзей ставили художественный опыт во взаимопереходе одной формы выражения в другую. В 1921 году в Петрограде Кандинский прочел лекцию, в которой вспоминал: «Я сам ставил за границей эксперименты с молодым музыкантом и танцовщиком. В серии акварелей композитор выбрал одну, которая с точки зрения музыки показалась ему самой ясной. В отсутствие танцовщика он сыграл эту акварель. Потом прибыл танцовщик, ему исполнили музыку, он перевел ее в танец и потом указал, какую из акварелей он только что танцевал»¹².



Клотильда фон ДЕРП и Александр САХАРОВ
исполняют композицию «Вальс Шопена».

ного течения. Одно искусство как бы поддерживает другое, его интерпретирует, акцентирует. Принцип параллельности... был доведен до последних пределов». В «Желтом звуке» нужно было решить задачу подчинения «как отдельных элементов, так и конструктивного начала общему организующему произведению началу — композиционному замыслу»¹³. Этот замысел, как считал Кандинский, в корне отличался от традиционного театрального решения, в котором главным было «внешнее происшествие и внешняя связь действия», а «внутренний смысл движения лишь случайно находит себе место». Этот «принцип внешней необходимости» нужно заменить «внутренним звучанием материальных форм». Тогда истин-

ная, глубинная ценность формы проявится через звучание «внутреннего звука элемента», возникнут новые, бесчисленные средства выражения. А «внутренний звук» акцентируется именно с отпаданием внешнего, необязательно связанного с ним значения. Выявление внутренней формы даст новое внешнее ее проявление и новое переживание. Сущность нового спектакля — это комплекс душевных переживаний (или, по выражению Кандинского, «вибраций») зрителя, развитие действия — это развитие этих переживаний¹⁴.

Кандинский и Сахаров активно интересовались эзотерическими учениями, получившими в то время большую популярность в Европе, слушали лекции Р. Штайнера — основателя антропософии. Понимание пластики в «Желтом звуке», по моему мнению, во многом исходит из антропософской идеи эвритмии. Эвритмия — это зримая речь, звучащая пластика. В ней каждому звуку человеческой речи, каждому музыкальному тону соответствует определенное пластическое движение. Группы людей, которые, по выражению Штайнера, «осознают пространство», создают композиции. Это не танец, не представление, а явление движения. При этом мысль и чувство эвритмиста должны быть свободны от психологизма, мыслить и чувствовать должно тело. Движение и есть форма мысли и чувства, форма познания мира.

Возможность перехода одной формы выражения в другую, выявление всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости всех аспектов мироощущения человека, осознанные антропософией, оказались очень близки авторам «Желтого звука».

Другим источником вдохновения стала для них ритмопластическая система Э. Жак-Далькроза. Кандинский бывал в Хеллерау и видел работы школы. Один из авторов ее проекта — художник Александр Зальцман — был близким другом Сахарова и Кандинского. Их, как и Жак-Далькроза, вдохновляла идея выявления ритмической основы искусства и новаторское использование света в композициях Хеллерау. Но они шли дальше. Они искали такой художественный язык, «которым говорят в только ему одному доступной и свойственной форме душе о вещах, которые для души хлеб насущный»¹⁵.

В мае 1912 года Кандинский пишет Ф. Гартману: «Посылаю тебе минутно-секундное распределение «Желтого звука»... Простор тебе почти полный. Некоторое, конечно, надо подчеркнуть, например, противоположение красочного роста музыкальному расставанию. Это — кардинальный момент! Желтое растет, и все перед ним тает!» Кандинский говорит о красоте, которая «вдруг кончается гнусностью. А из гнусности то обида вырвется, то такая печаль, что, когда думаю о ней, сердце щемит. Особенно эти скачки кажутся мне нужными в общем танце... Не забывайте, что великаны желтые, а желтое в глубину не идет. Визжать не может — и весьма!»¹⁶ В другом письме он отмечает: «...включил в принцип «Желтого звука», что музыка не есть музыка, а одна из трех линий, создающих ткань всей вещи»¹⁷.

Музыкальной разработке предшествовала разработка Кандинским и Сахаровым либретто. Небольшой отрывок из него дает ясное представление об особенностях композиции.

Картина 1. Верхушка зеленого холма с цветами в глубине. Сзади — синий матовый фон. Синий переходит в черный, оркестр в это время от верхних регистров к нижним. За сценой хор «деревянный», механически звучащий, «без слов и без чувства». Пауза. Темнота. Свет. Та же декорация. «Справа налево выдвигаются на сцену 5 ярко-желтых возможно больших великанов (совершенно беззвучно). Великаны (то с высокоподнятыми, то с низко опущенными плечами, со странными желтыми лицами, будто со слабым звуком печали) **очень** (подчеркнуто Кандинским. — М. К.) медленно поворачивают друг к другу головы, а также в стороны... Простые движения

ИСКУССТВА



Александр САХАРОВ
исполняет концертную композицию.

руками (то разводя их, то вытягивая и глядя на свои ладони, то будто что-то отталкивая и т. п.). Они останавливаются перед холмом», затем «очень медленно подвигаются к рампе. Птицеподобные красные существа с человекоподобными лицами (это подобие должно быть только **слабым** намеком) пролетают по воздуху (что отражается и в музыке)...»¹⁸.

Из 3-й картины: появляются люди в цветных трико и париках без волос: сначала в серых, затем в черных, белых и наконец в пестрых. «Все их движения как бы во сне»... Они распростираются по сцене. Сидят группами и поодиночке, стоят так же. «Их общая группировка не должна быть ни определенной, ни вполне безобразной, ни красивой». Люди эти глядят в разные стороны, вверх вниз, робко меняют эти положения. Один белый сзади стоя делает более быстрые движения то руками, то ногами. Следуя всплескам музыки, движение среди людей. Затем опять медлительность — и замирают. Великаны шепчутся и тоже замирают. По скалам (они красно-коричневые) пробегает красный цвет, как бы сказочный трепет.

К концу композиции «в разных пунктах возникает танец». «Бег, прыжки, падение, пестрота. Одни двигают сильно только ногами, другие только руками, только головой или туловищем. **Временами** это движения групповые... В момент наивысшего движения на сцене и в оркестре наступает внезапная темнота и тишина»¹⁹. На синем фоне растет желтый великан, заполняя всю сцену, принимая форму креста. Темнота. На этом спектакль заканчивается.

Замысел и общая композиция лежат, конечно, в русле символистского театра, напоминая на первый взгляд пьесу Треплева в «Чайке», о которой говорят: «Это что-то декадентское». Можно упомянуть и экспрессионистские влияния, но «Желтый звук» нельзя исчерпать стилем. Это произведение, в котором коренным образом пересматривались принципы взаимоотношений ансамбля и солиста. Асимметрия, танцевальный и музыкальный контрапункт и консонанс, используемые очень активно, постепенная динамизация пластики человека, тогда как в начале доминирует цвет и звук. Это спектакль движущихся масс. Одиночки растворены в группе, ежеминутно меняется сценическая ситуация. Группы то выплескивают какие-то части себя, то вбирают их обратно. Происходит пластическая пульсация. Огромна роль паузы, в которой сложная динамика всех компонентов спектакля застывает, впечатываясь в сознание зрителя. Тексты, которые поет за сценой хор, важны (по закону эвритмии) прежде всего своей фонетикой, а не содержанием. Звучание букв адекватно, по мысли создателей, звукам оркестра, цветовым переменам и пластике.

Что касается человеческого движения, то, судя по описаниям хореографии, поиски Кандинского и Сахарова шли в русле складывавшейся эстетики модерн-танца. «Желтый звук» активно использует самые разнообразные движения, авторы свободно выбирают их из возможного арсенала неоклассической пластики (к примеру, сочетание шага — разных его видов — от бытового до специально балетного, условного, разнообразных движений рук, ног, головы при полной асинхронности, мгновенной смены темпов, групп, вариантов партнерного и воздушного танца).

«Желтый звук» — сплав расчета и импровизации, науки и интуиции. Кандинский писал, что хотел в этом произведении познать «законы конструкции». Он строит особое мистическое пространство. Пространство сцены — как символ мироздания, постоянно изменчивого и постоянно единого. Целостность этого пространства создается всеми средствами выразительности, которые становятся чем-то общим, раскрывая свою внутреннюю тождественность.

Художник и автор пластики здесь прежде всего режиссеры, а цвета и звуки, двигаясь и перемешиваясь по воле авторов, такие же актеры и действующие лица, как и люди. А люди — не танцовщики, не актеры, а динамические цветовые элементы.

Авторы оперируют особыми представлениями о природе сценического пространства и времени. Расположение и последовательность художественных форм, использованных в композиции как ритмические структуры, — это те же идеи, что волновали основателя школы в Хеллерау. Кандинский и Сахаров пожелали воплотить их в художественную категорию, воплотить сознательно то, что раньше делалось интуитивно.

Для Кандинского традиционное отнесение одних видов искусства к временным, а других — к пространственным, было условным и неправильным. Музыка относится к временным искусствам, но «пространственные представления создаются динамикой звучания, его высокими и низкими тонами, мелодическим рисунком, многоголосием»²⁰. Живопись — искусство пространственное, но и в нем (например у Матисса) впечатлительность последовательности движения создается ритмом расположения и взаимодействия цветовых пятен.

«Желтый звук» как бы играет со временем и пространством, цветом и звуком: увеличивает и растягивает, сжимает и останавливает. При этом в нем не время, а вечность, не пространство, а космос. Все это подчинено (путем смены эмоциональных состояний) раскрытию сложной борьбы между гармонией и хаосом. Создание условной модели состояния мира есть сверхзадача «Желтого звука».

Важным элементом конструкции спектакля должно было быть сотворчество зрителя, который в процессе восприятия завершает всю композицию, снимает недосказанность, вносит свое понимание. Актуализация всех аспектов происходит лишь у активного зрителя, который интуитивно выстраивает свою цепочку интеллектуальных и эмоциональных прозрений. Произведение Кандинского, Сахарова и Гартмана принадлежит к типу «открытого» спектакля, где действие высекается лишь при столкновении сценической концепции и личного внутреннего опыта воспринимающего это действие. Здесь заложено много смыслов для понимающего зрителя: прежде всего это погружение в сферы идеального через пробивание границ изменяющейся материи, достижение эзотерических значений через отказ от предметности... В поисках решений последней проблемы Кандинский опирался (вслед за Гете) на разработанную им теорию цвета, которую он впоследствии будет проверять эмпирически. Живописные композиции художника того периода можно назвать аналогичными танцу в смысле чередования покоя и действия, напряженности и мягкости цветовых отношений, богатства динамических связей. «Психическая сила» краски зависит не только от цвета и тона, но и от формы цветового контура, его направления и соседства с другими цветовыми пятнами. «Желтый звук» добавляет к этому еще и динамику движения цвета в объемном пространстве в сочетании со звуком и музыкой. Согласно теории художника, каждый цвет имеет свой ассоциативный ряд. Например, зеленый — цвет неподвижности, желтый — это цвет насилия и активности, он тотален и наступателен, синее — «элемент покоя», а сгущенное «до пределов черного оно получает призыв чело-веческой печали. В музыкальном изображении светло-синее подобно звуку флейты, темно-синее — виолончели...»²¹ и т. д. Поэтому в либретто «Желтого звука» подробно оговаривается размер, конфигурация и динамика цветового контура. В конечном счете идея перевода плоскости (живопись) в объем (движение) проверялось здесь на подлинность. «Желтый звук» возник из потребности практически проверить теоретические постулаты. Интеллектуальные рассуждения претворились в акт искусства.

«Желтый звук» собирались поставить в Мюнхене в 1914 году, но из-за начавшейся войны это стало невозможно. В. Кандинский вернулся в Россию, где плодотворно работал в Московском институте художественной культуры. Его интересовали исследования по проблеме зрительного восприятия видов искусства в их различной выразительности. «Необходимо установить связь между движениями линий и движением

человеческого тела в целом и в его частях: переводить линию в движение тела и движение тела в линию»²². Те же вопросы, что волновали его в период создания «Желтого звука», художник ставит на научную основу. Знание механизма объективных закономерностей диалога зрителя и произведения должно было прийти в результате деятельности созданной с участием Кандинского рабочей группы по танцу. Группа проводила эксперименты, связанные с психофизическими особенностями восприятия.

А. Сахаров в те годы продолжал свои выступления вместе с женой. В 1924 году он участвовал в дягилевской постановке «Голубого экспресса» Ж. Кокто. На фотографиях 20-х годов он предстает в черед своих персонажей. На одной он стоит на высоких полупальцах, руки в третьей позиции, тело изогнуто влево от вытянутых в струнку ног. На нем экзотический костюм и маска. Его мастерство становится еще более отточенным и изощренным. Каскад сложной техники, обыгрывание атрибутов персонажа, красочность общего зрелища, предельная театрализация... Марк Шагал, друг Сахарова, человек тончайшего вкуса, говорил о танцах артиста того времени как о «тонко и остро продуманных, тепло прочувствованных и с большой нежной поэзией переданных»²³. Диалог с прошедшими культурами, который вел Сахаров, свободная игра с материалом обернутся его личным высказыванием, важным для своего времени. Совершенство танца артиста было следствием его понимания движения как тождества внутреннего и внешнего. Еще ранее критика отмечала «литургический элемент» его выступлений. Вслед за Сократом он «считал танец лучшим средством достичь идеала «калло кагафии», древнего эллинского мечтания о гармонии внешней красоты и внутренней доблести»²⁴. Вот что писал о выступлении танцовщиц современник: «Чтобы понять Сахаровых... нужно быть причастным к тем вечно бьющим о наши зеленые берега волнам небесной музыки... Живой полет, невесомое, крылатое, летящее тело... Их танец как средство борьбы с превращением живого тела и души человеческой в механизм бездушный... Таковая сторона в искусстве Сахаровых всемирная и даже космическая»²⁵.

К тому времени творческие пути двух людей — великого художника и талантливого танцовщика — разошлись, хотя дружеские отношения они сохраняли много лет. Театральная сцена оказалась тем местом, где скрестились творческие поиски обоих.

Композиция «Желтый звук», впервые поставленная лишь в 1975 году, поныне не сходит со сцены. Это одна из тех загадок искусства, разгадывание которой не кончится никогда.



Анатолий ВИЛЬТЗАК (Сан-Франциско, 1991).
Справа — его секретарь Татьяна Филипова.

Имя Анатолия Иосифовича Вильтзака принадлежит истории русского балета: русского — в России и русского — за рубежом, так как Вильтзак всегда оставался исконно русским артистом, всегда и всюду пропагандировавшим традиции петербургской балетной школы. В Мариинском театре Вильтзак создал запоминающиеся образы в классических балетах, среди которых — Дезире в «Спящей красавице», Альберт в «Жизели», Зигфрид в «Лебедином озере». Покинув Петроград в 1921 году вместе со своей женой, солисткой Мариинского театра Людмилой Францевной Шоллар (1888—1978), он работал во многих труппах мира — «Русский балет Дягилева», «Труппа Иды Рубинштейн», «Балле Рус де Монте-Карло», «Америкен бэлл». Для Вильтзака партии в своих балетах сочиняли М. Фокин, Дж. Баланчин, Б. Нижинская. В 1940 году Вильтзак и Шоллар начали свою долгую педагогическую карьеру.

¹¹ Цит. по Е. Hahl-Koch. Kandinsky and theatre. — Wassily Kandinsky a Munich. Exposition. Bordeaux. 1976. Catalogue, p. 53.

¹² Вестник работников искусств. 1921, № 4—5, с. 74—75.

¹³ В. В. Кандинский. О методе работ по синтетическому искусству. ЦГАЛИ, ф. 2740, оп. 1, ед. хр. 198, с. 1—2.

¹⁴ В. В. Кандинский. О сценической композиции. Изобразительное искусство. 1919, № 1, с. 41—45.

¹⁵ В. В. Кандинский. О духовном в искусстве. Л., 1990, с. 63.

¹⁶ Письмо от 24/06-1912 года. ЦГАЛИ, ф. 2037, оп. 1, ед. хр. 126, с. 1—3.

¹⁷ Письмо от 20/08-1912 года. ЦГАЛИ, ф. 2037, оп. 1, ед. хр. 126, л. 1—2.

¹⁸ В. В. Кандинский. «Желтый звук». Композиция для сцены. ЦГАЛИ, ф. 2037, оп. 1, ед. хр. 126, лл. 6—7.

¹⁹ Там же, лл. 9—11.

²⁰ Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 4.

²¹ В. В. Кандинский. О духовном в искусстве. Л., 1990, с. 43—44.

²² Цит. по: С. О. Хан-Магомедов. В. В. Кандинский в секции монументального искусства ИНХУКа. В кн.: В. В. Кандинский. Каталог выставки. Л., 1989, с. 47.

²³ В. Головин, В. Турчин. Полузабытые страницы русского авангарда. Творчество, 1991, № 12, с. 12.

²⁴ А. А. Сидоров. Современный танец. М., 1922, с. 11.

²⁵ ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 2, ед. хр. 315, с. 1—2.

Они преподавали в Школе американского балета, в Школе русского балета Монте-Карло, в Вашингтонской балетной школе, а в 1965—1978 годах работали в балетной школе Сан-Франциско, давая одновременно класс усовершенствования танцовщикам «Сан-Франциско балле».

И всюду они были верными хранителями сокровищ русского классического балета, его традиций и школы.

Среди учеников Вильтзака и Шоллар были такие знаменитые американские артисты, как Джеймс Кэгни, Ли Ремик, Розелла Хайтауэр, Мария Толчиф.

Свой дневник А. Вильтзак начал писать несколько лет назад.

«Я должен рассказать людям все, что помню о замечательном искусстве балета», — не переставал

он повторять своему секретарю Татьяне Филиповой,

которая ежедневно в течение часа записывала воспоминания Анатолия Иосифовича. Когда я предложил ему опубликовать

хотя бы часть его мемуаров в журнале «Балет», Вильтзак обрадовался.

В письме от 29 марта 1992 года он написал мне: «Чудесная идея! Может быть, благодаря этой публикации русские вспомнят меня, танцовщика Мариинской сцены, который никогда не забывал о ней и всегда нежно любил Санкт-Петербург».

Будем надеяться, что судьба даст Анатолию Иосифовичу здоровья и сил, чтобы закончить начатую им книгу воспоминаний.

И. СТУПНИКОВ,
доктор искусствоведения

АНАТОЛИЙ ВИЛЬТЗАК:

«...Все, что помню...»

(Страницы из дневника)

...Я родился 29 августа 1896 года. Сегодня день моего появления на свет. Сегодня я должен быть бодрим. Что будет дальше — это уже неважно.

...Наверное, как все младенцы, я был мокрым и скользким. Сосал теплое молоко. Удивлялся: что такое каша? Почему мокрота довольно мокрая? Ничего не могу спросить, и меня никто не понимает. Мне полагается плакать, но я больше кричу. Со всех сторон — вопросы и улыбки. Удобная коляска, мягкие пеленки и приятный лай



Людмила ШОЛЛАР и Анатолий ВИЛЬТЗАК
в балете «Египетские ночи».

собаки. Каждое утро собака обнюхивает меня, а на улице громко и весело лает, словно старается привлечь ко мне внимание вежливых и милых дам, которые, находясь в «интересном положении», гуляют и улыбаются.

...Катилась коляска, бежала собака, и время тоже бежало, причем так быстро, что я иногда опаздывал сделать то, что полагалось.

Мои родственники были очень милые и деликатные. Постепенно я познакомился с ними. Моя мама — очень важное лицо в семье — Антонина, но мы все звали ее Нона. Она знала три языка: русский, польский и немецкий. Бедная, она, должно быть, очень страдала: наш отец, артист цирка, погиб. Во время представления произошел трагический случай, и он погиб. Я уже не помню подробностей, я родился после кончины отца.

Цирк — это прекрасное, веселое и рискованное искусство. Народ любит ходить в цирк: звери, фантастические акробаты, смешные клоуны, дрессированные собаки, львы, прыгающие сквозь огненное кольцо... Вся наша семья — два брата, я и две сестры — работали в цирке. Августина была наездницей (позднее она вышла замуж за сына директора цирка итальянца Чинизелли), другая сестра, Валентина, стала балериной и танцевала в Ташкенте.

Когда мне исполнилось шесть лет, брат Николай стал каждое утро брать меня в цирк и обучать всяким премудростям: крутить мяч на указательном пальце, ловить апельсины на рапиру, делать кульбиты и сальто-мортале. У нас было две лошади, которые помогали нам зарабатывать деньги: Машка и Дружок. Брат Коля ставил меня на Машку и учил жонглировать мандаринами или мячиками. Я любил жонглировать мандаринами, потому что, когда уставал, я их съедал. На Машке было четырехугольное седло, и когда я стоял на нем, то должен был слегка сгибать колени для баланса. Но я иногда забывал об этом и...

оказывался висющим в воздухе на лонже, которую брат всегда держал в руках. Я любил свою подругу Машку. Она была белая, тихая, всегда бежала ровным шагом и отличалась добрым нравом. У меня тоже был хороший характер, и поэтому мы быстро полюбили друг друга.

После длительных репетиций я выступал на арене — прилично жонглировал и уже не падал с лошади. Иногда я подражал американским неграм: мазал лицо жженой пробкой, пел и танцевал. Ежемесячно директор цирка Чинизелли платил мне десять рублей. Часть моего жалования я тратил на пирожки с капустой и на морковь для Машки, которую она с удовольствием грызла за мое здоровье.

...Время бежало. Судьба готовила мне сюрпризы. Разговор начала мама: она объяснила мне, что моя жизнь должна вскоре очень измениться, стать красивой, изысканной и совершенно сказочной. Короче, меня собираются отдать в Императорское театральное училище, где я буду обучаться балету. «И настанет время, — заключила мама, — когда мы увидим тебя в главных ролях на сцене Императорского Мариинского театра». В ту пору я не очень разбирался в том, о чем говорила мама, но быстро ответил, что я согласен: я любил слушать сказки. И так, я подписал свой первый договор с мадам Судьбой.

Еще до поступления в училище я знал, что это исключительное, элитарное учреждение. Мальчики носили синюю форму, на стоячем воротничке красовались серебряные лиры. Школа обучала нас многому: балету, гимнастике, рисованию, фехтованию, бальным и характерным танцам, мимике. Кроме того, было немало академических предметов.

В Мариинский театр нас возили в каретах. Лошади были породистые, а кареты — теплые и уютные. В театре мы попадали в атмосферу музыки, танца, волшебного освещения, какой-то особой взволнованности и приподнятости духа. И я все время повторял себе: «Какое счастье, что я учусь в этой школе!»

Первый год в школе я был «приходящим» учеником. Я изо всех сил старался быть ангелом, чтобы на следующий год перейти на «казенные хлеба». Дома тем временем начались новые переживания: и мама, и все родственники волновались, возьмут ли меня на казенный кошт — ведь при наших скромных доходах это много значило для всей нашей семьи. И чудо произошло: на второй год я стал «казенным» учеником. Домой нас отпускали в субботу вечером, а в воскресенье к восьми вечера мы должны были вернуться в школу.

...Георгий Мелитонович Баланчивадзе (великий Джордж Баланчин), столько сделавший для мирового балета, был моим хорошим другом. Когда мы познакомились, он был младшим воспитанником, на два года младше меня. Мы, «старшие», не обращали внимания на младших. Они бегали по школе как тараканчики. Но они были нам нужны, когда мы затевали игры или когда курили в уборной. Младшие стояли в конце длинного коридора и предупреждали нас, если возникла опасность в образе воспитателя. Жорж Баланчивадзе был очень хорош в роли наблюдателя: он отлично бежал и обладал недюжинной сметливостью. По вечерам мы устраивали игры: лапта или бег наперегонки. Потом — казаки-разбойники: старшие сажали младших себе на плечи, и сражение начиналось. Я всегда выбирал Баланчина — он был легким, но с сильными кулаками. Младшие держали в руках полотенце и подгоняли ими нас, «лошадей».

...В репетиционном зале стояли деревянные скамьи и стулья. Был и особый стул, украшенный желтой лентой, с инициалами «М. П.» На него никто никогда не садился. Кто-то из артистов рассказал нам, что во время репетиций на этом стуле сидел сам Мариус Петипа, иногда отдыхал, попивая кофе. Среди учеников существовало поверье, что по ночам призрак Петипа появляется в зале, усаживается на этот стул и наслаждается тишиной. Считалось, что тот, кто рискнет сесть на этот стул, обретет свою судьбу — хорошую или плохую, это уж видно будет. И вот у Жоржа Баланчивадзе возникла замечательная мысль — посидеть на этом знаменитом стуле. В напарники он взял меня. В половине десятого вечера мы, сняв обувь, на цыпочках отправились в репетиционный зал. Прошли громадную столовую, музыкальную комнату, длинный коридор. Мы двигались в полной темноте, лишь иногда луна освещала нам путь. Когда были в шагах двадцати от стула, мы не на шутку испугались: мы ясно увидели, что на нем кто-то с удобством расположился. «Призрак Петипа! — мелькнуло у меня в голове. — Ведь души умерших нередко посещают любимые места». Мы попятнулись, сели на пол и стали присматриваться к сидящему. Я решил нару-



Людмила ШОЛЛАР и Анатолий ВИЛЬТЗАК
в балете «Раймонда».

шить тишину: «Qu'esi que vous fait ici?»* Ответа не последовало. Набравшись духу, мы приблизились к стулу, и тут все стало ясно: на стуле лежал огромный чехол от рояля: по небрежности рояль не закрыли. «Как жаль, что вместо Мариуса Петипа оказался чехол!» — разочарованно воскликнул Жорж. Сбросив чехол, он уселся на стул. Затем то же самое проделал и я. Дух Петипа, если верить легенде, оказался благосклонен к нам: Жорж стал знаменитым балетмейстером, я — известным танцовщиком.

Я остался почти единственным свидетелем далекой эпохи. Уже нет с нами Ольги Спесивцевой, моей любимой жены и партнерши Людмилы Шоллар, Тамары Карсавиной, Джорджа Баланчина и многих, многих других... Я танцевал с Ольгой Спесивцевой, был ее партнером в «Жизели». Сколько раз в последние годы я говорил себе, что должен навестить ее. И вот опоздал, не успел... Увы! Но я должен рассказать вам, как Ольга Спесивцева, будучи еще воспитанницей школы, впервые поцеловала меня.

Одним из самых очаровательных уголков нашего огромного здания был учебный театр, маленький, уютный, со всем, что полагается иметь театру, — сценой, кулисами, рампой. Здесь проходили репетиции и спектакли, которые нередко посещали актеры, среди них — Юрий Михайлович Юрьев, звезда Александринской сцены.

В тот вечер мы исполняли балетный дивертисмент, состоявший из нескольких номеров — вальса, классических вариаций, характерных танцев. И репетицией и спектаклем руководила Клавдия Михайловна Куличевская, бывшая балерина Мариинского театра. После окончания представления я проходил за кулисами, чтобы попасть в зрительный зал. Прелестная воспитанница Ольга Спесивцева также оказалась там. Вдруг она подошла ко мне и, не теряя секунды, поцеловала меня прямо в губы... и быстро исчезла. Представляете, что я почувствовал! Это был поцелуй ангела. Минуты две я не двигался с места, пораженный и очарованный. Дня три я не мыл лица. Конечно, я был влюблен в Ольгу. По субботам я провожал ее домой, познакомился с ее мамой, подумывал о свадьбе. Постепенно я узнавал характер Ольги. Она была сильной личностью, уверенной в своих поступках, не сомневающейся в том, что будет иметь все, что захочет. Была в ней какая-то удивительная победительность. Вскоре, однако, я понял, что среди своих многочисленных поклонников Ольга меня особенно не выделяла. Думаю, что я бы заचाх в ее тени, исстрадался от ревности... Много лет спустя, когда ей исполнилось девяносто, я написал ей письмо, где сообщал, что собираюсь навестить ее и подарить ей мой последний поцелуй (в течение нашей долгой жизни мы, конечно, переписывались время от времени и мельком виделись во время гастролей, когда наши пути пересекались). Но свидание это не состоялось: в ответном письме Ольга просила меня не приезжать, не нарушать ее душевный покой. Письмо заканчивалось словами: «До свидания, Толя, целую тебя еще раз. Ольга».

Нередко на наших школьных концертах мы с Жоржем Баланчиным выступали вместе: я играл на скрипке, он аккомпанировал мне на рояле. Порой я фальшивил, и Жорж нажимал нужную клавишу, давая мне понять, какую я должен взять ноту. Жорж был терпелив, и когда я слишком увлеклся и тянул ноту, он терпеливо меня ждал. Из-за моей игры в зале иногда возникали ропот и свист. Тогда Жорж шепотом сообщал мне: «Господин Паганини, это они к вам обращаются». Но постепенно наш дуэт совершенствовался, и мы, я помню, играли мазурку Венявского в присутствии царской семьи, посетившей наше училище.

Я окончил Императорское училище в 1915 году и был принят в Мариинский театр. Через два года меня перевели на положение солиста. До 1921 года я имел честь быть партнером М. Кшесинской, Л. Егоровой, В. Трефиловой, Е. Люком, Т. Карсавиной, А. Вагановой, О. Спесивцевой, Л. Шоллар, Е. Смирновой, Е. Гердт.

Впервые я встретил свою будущую жену, Людмилу Францевну Шоллар, когда был в выпускном классе училища. Труппа Мариинского театра в ту пору репетировала в помещении нашего училища в красивом зале с балконом. Я стоял на балконе и наблюдал за репетицией. И увидел Шоллар. И влюбился. Любовь с первого взгляда! Мой учитель Михаил Фокин часто занимал учеников в своих балетах. Вскоре он предложил мне исполнить вместе с Шоллар «Прелюды» на музыку Листа. Я был счастлив, что именно Фокин помог соединиться нам. В 1921 году, когда мы вынуждены были покинуть Россию, я спросил Шоллар: «Не согласитесь ли танцевать па де де со мной всю жизнь?» Она согласилась, и мы обвенчались в церкви. Не было ни свадебного торжества, ни шампанского. Какое там шампанское! В городе не было даже молока. Несколько дней спустя мы навсегда покинули Россию. Началась новая жизнь, полная неизвестности.

Мы сначала прибыли в Берлин, а оттуда отправились в Париж, где

начали работать в труппе «Русский балет Дягилева».

На первую же репетицию труппы собралось множество народу — журналисты, друзья актеров, балетоманы. Дягилев произнес речь, в которой рассказал о планах труппы, а также объявил, что педагогом-репетитором и балетмейстером труппы он назначает Брониславу Нижинскую. Мы с женой были счастливы встретиться с Нижинской, которую с юности звали просто Броня. Встреча была радостной — поцелуй, объятия, слезы. После окончания репетиции мы, все трое, отправились в кафе на Елисейских полях и там, уютно устроившись за столиком, долго беседовали, вспоминая юные годы, училище и нашу жизнь в Санкт-Петербурге. Что ожидало нас здесь, за границей? Как воспримут русский балет иностранные зрители? Все это волновало и тревожило нас.

Урок начинался ровно в 10 утра. Броня появлялась в классе с длинным мундштуком в одной руке (она много курила) и термосом с кофе — в другой. Садилась и пристально осматривала танцовщиков — в какой они форме сегодня, аккуратны ли одежды и причесаны. На уроке царил строжайшая дисциплина, никто не смел произнести ни слова. Откровенно говоря, мы побаивались Броню. Упражнения у станка отличались быстрым темпом, трудностью, сложностью комбинаций. Особое внимание Броня уделяла разнообразным формам батманов и баттю, пируэтам, сложным адажио на середине зала. Очень часто, давая урок, Броня занималась вместе с нами и сама. Мы очень любили такие уроки, так как могли точнее понять ее задание, а также глубже воспринять ее собственный стиль, манеру, темпы. Ее батманы — самые разнообразные — были поразительны. Во время репетиции она любила показывать мимические эпизоды той или иной роли, всегда добивалась от нас подлинно лирического звучания дуэта. На репетиции всегда приходила подготовленной, точно зная, чего она от нас хочет. Ее физическая выносливость поражала. Казалось, она никогда не уставала. Чашечка черного кофе, сигарета, и Броня снова полна сил. Я хорошо помню репетиции ее балета «Лани» Пуленка. У меня никак не получалась сложная поддержка с Верой Немчиновой. Броня рассердилась, взяла Немчинову за талию, с легкостью подняла ее, остановилась в красивой позе кавалера, а затем мягко опустила Немчинову. Я смутился и заплодировал. «Вот теперь вы сделайте то же самое, а я буду аплодировать», — сухо заметила Броня. Танцевать с Броней было одно удовольствие. У нее был высокий прыжок, легкая, стройная фигура, «стальной» подъем. Работая с Броней, я многому у нее научился, многое пригодились мне потом в моей педагогической деятельности. Имя Нижинской стало для меня синонимом неутомимой энергии, фантазии и таланта.

Сергей Павлович Дягилев, в труппе которого я имел честь работать в 1921—1925 годах, был человеком необычайно талантливым и энергичным, с большим вкусом. Он умел разговаривать с самыми разными людьми и почти всегда превращал их в своих союзников. Он знал всех хореографов, режиссеров, художников, композиторов, создал прекрасную рекламу русскому балету и первый показал всему миру достижения русского классического балета. Моя жена Людмила Шоллар хорошо помнила русский сезон 1913 года в Париже. Гордые, самоуверенные, капризные и избалованные французы, еще ничего не увидев, критиковали нас, словно боясь отдать должное искусству великой России. Наш репертуар имел огромный успех: балеты Михаила Фокина «Павильон Армиды», «Карнавал», «Петрушка»; балет Вацлава Нижинского «Игры», где главные партии исполняли Тамара Карсавина, Людмила Шоллар и он сам. Пресса очень хвалила Нижинского и как танцовщика, каждый его прыжок вызывал бурю аплодисментов; большим успехом пользовалось в этом балете па де трау.

Дягилев был диктатором, не терпевшим возражений. Он управлял, назначал, упреждал, выбирал. Актерам он платил весьма по-разному: солисты получали прилично, но артисты кордебалета — очень немного. Однажды они попросили меня заступиться за них и поговорить с Дягилевым относительно их низких гонораров. Время для беседы я выбрал, конечно, не самое удачное — в вечер открытия наших гастролей в Монте-Карло, когда все нервноичало. Дягилев пришел в ярость, когда понял, что я дерзнул вмешаться не в свои дела. Он швырнул свой цилиндр и буквально вылетел из моей гримерной. За ним последовал и присутствовавший при разговоре администратор нашей труппы Сергей Григорьев. Закрывая дверь, он нечаянно прищемил мне руку. Пошла кровь, рука распухла, и я не смог продолжать спектакль. На следующий день мы получили письмо, в котором Дягилев уведомлял, что он прерывает контракт со мной и Людмилой Шоллар. Жена плакала: «Сделай что-нибудь!» — повторяла она, — ведь мы останемся без работы!» Но что можно было сделать! Однако судьба была к нам благосклонна. Через два дня, совершенно неожиданно, мы получили телеграмму из Лондона от Михаила Фокина, который предлагал нам контракт в театре «Альгамбра». Это было спасение для нас, и мы, конечно, согласились.

Открывалась новая страница нашей биографии...

* Что вы здесь делаете? (Фр.)

ОТ НЬЮ-ЙОРКА ДО МАДРИДА: НЕКОТОРЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Настоящая статья не претендует на освещение состояния классического балета на Западе. Это только некоторые наблюдения, порожденные наблюдениями, сделанными в Нью-Йорке и Мадриде. Это только попытка осмыслить кое-какие стороны жизни современного американского и испанского балетного театра и их связи с театральной культурой, с одной стороны, и с другой — с различными проявлениями социальной действительности.

Культурным центром Америки является Нью-Йорк. Сюда стекаются художники, артисты, арт-критики со всего мира. Приезжают сюда работать, добиваться успеха, знакомиться с тем, что происходит в новейшем искусстве. Культурная жизнь Нью-Йорка, определяет во многом для любого студента постоянное напряжение активной деятельности. Успех, завоеванный в Нью-Йорке, определяет во многом для любого художника его судьбу.

Огромное количество газет, журналов, информационных бюллетеней дают возможность зрителям ориентироваться в настоящей художественно-театральной ситуации. К мнению критиков относятся с большим уважением, но каждый зритель сам выбирает то издание, а соответственно и того критика, которому он доверяет. Среди них есть очень престижные и уважаемые. Они-то формируют и направляют общественное мнение. Но есть и другие, которые не играют столь значительной роли, поэтому публикации в таких изданиях даже очень восторженных рецензий не обеспечивают успеха и не свидетельствуют о нем.

Танцевальное искусство сейчас одно из самых популярных в Соединенных Штатах Америки. Телевидение довольно часто передает программы, посвященные хореографическому искусству. Магазины предлагают большое количество видеофильмов, снятых с балетных спектаклей. Кстати, кроме значительного количества видеофильмов, снятых со спектаклей Большого театра и театра имени С. М. Кирова, демонстрируются и видеокопии со старых лент, хранящихся у нас в Госфильмофонде.

Для американцев в национальном искусстве классического танца существует три неоспоримых кумира — Дж. Баланчин, Н. Макарова, М. Барышников. И если Баланчин стал чем-то вроде национальной гордости, то с Макаровой и Барышниковым американцы связывают подъем национальной школы классического танца и зрительского интереса.

Надо признать, что американские критики не в восторге от сегодняшнего состояния своего классического балета. У них много претензий и к исполнительскому искусству, и к искусству хореографов. Но поражает другое. Несмотря на свое, может быть, далеко не лучшее состояние, классический балет не теряет своего зрителя и продолжает оказывать влияние на различ-

ные формы американской жизни, как театральная, так и социальной.

В театре это влияние сильнее всего ощущается в постановках бродвейских мюзиклов. Возьмем, к примеру, популярный бродвейский мюзикл «Гранд-отель», где связи с классическим балетом проявляются достаточно наглядно. На первый взгляд кажется, что, возможно, это происходит потому, что героиней спектакля является некая известная русская балерина. На самом деле связи представления с принципами балетного театра значительно серьезнее. Они сказываются во всей пластической партитуре действия.

Перед зрителем разворачивается балет, но не в том смысле, как мы привыкли понимать это слово сейчас, то есть как танцевально-пластическое действие — нам предлагают увидеть балет таким, как его понимали в старину — зрелищем с музыкой, пением, танцами, одновременно строго организованным пластическим. Естественная пластика актеров органично переходит в танцевальные движения, выстроенные по определенному геометрическому рисунку. Геометрия движения разнообразна и предполагает полифонию. Ритмически повторяющиеся несколько раз в ходе спектакля нервно-стремительные проходы главных персонажей по центральной вертикали сцены ассоциируются с безнадёжностью и неизменностью их жизни. Эти проходы сопровождаются безразличным танцевотптанием на месте слева и справа от диагонали, танцем как бы не в полную силу, «обслуги» гранд-отеля, повидавшей много на своем веку и понимающей тщетность усилий героев.

Выстроенные вдоль ramпы герои могут кричать о своей трагедии, а кордебалет «обслуги» спокойно и безразлично позади них, сбившись в кучку, автоматически «оттопывает» свой танец. Танец обслуги, возникающий то около правой, то около левой кулисы, как бы не претендует вообще ни на какое зрительское внимание. И по логике сюжета — это все второстепенные персонажи. Их второстепенность прочитывается в их абсолютной обезличенности, когда они сдвигаются как бы в один комок. Но именно этот обезличенный, крепко сбитый комок человеческого безразличия около очередного героя, чья драма разворачивается перед зрителем, вносит в спектакль особенно пронзительную интонацию.

Литературно-драматическая логика не придавала значения этим персонажам. У большинства из них нет даже реплик. Логика балетного театра сделала эту безликую массу одним из главных действующих лиц.

По законам полифонии балетного спектакля представлены разнообразные, но одновременно складывающиеся судьбы героев, поселившихся в роскошных комнатах гранд-отеля. Периодически сцена разбивается на несколько секторов, и в

каждом разворачивается своя история.

Сложный по форме спектакль, похожий на многоактный классический балет, не вызывает ни раздражения, ни недоумения зрителя. Его язык кажется американцам простым и ясным. Зрители готовы к разговору на этом языке. По-видимому, происходит это оттого, что культура классического балетного театра ощущается не только внутри искусства. Она существует все время как реальная будничность. Так, во время рождественских праздников в Нью-Йорке повсюду звучит музыка П. И. Чайковского к «Щелкунчику». В течение двух недель «Нью-Йорк сити балле» дает представления «Щелкунчика» в постановке Дж. Баланчина. Телевидение показывает «Щелкунчика» в разных редакциях. И к балету, к его особым средствам выразительности здесь начинают привыкать с детства.

Может быть, поэтому позднее в жизнь этих людей так естественно и органично входят некоторые «курьезы», за которыми видится не только любовь к классическому танцу, но и своеобразная его поэтизация, попытка перенести из классического балета некоторые его элементы в повседневную будничность. Вам, например, могут предложить колготки под названием «Барышников» или колготки из блестящего эластика, подобные тем, в которых танцуют современные танцовщицы. Вы можете купить туфельки «балерина» или украсить волосы цветами, как балетная героиня.

Мода, всегда чувствительная к различным увлечениям общества, который год подряд предлагает современной женщине костюм, почти пришедший с балетной сцены. Главная его деталь — брики, напоминающие балетное трико, и жакет. В таком костюме современная женщина стала похожа на балетного принца, и заметно, что ей это очень нравится.

Конечно, можно посмотреть на все на это как на чудачество, но можно тем не менее увидеть и другое. Между классическим балетом и реальной жизнью нет того разрыва, который приводит к взаимному непониманию.

После спокойно-утвердившихся отношений между классическим балетом и широким зрителем в Соединенных Штатах Америки отношения между ними в Испании кажутся похожими на отношения молодых влюбленных. Испанцы невероятно горды своим балетным театром. Возрождение страны после франкистского режима соединилось с большим энтузиазмом и национальной гордостью за свое искусство. Балетный театр оказался той зоной, где испанский национальный характер проявился очень ярко.

Издавна было известно, что испанцы прекрасные танцовщики. И, действительно, к искусству танца в Испании относятся с увлечением и одновременно очень серьезно.



Особой любовью в Испании пользуется фламенко.

Фото Л. Педенчук

Особой любовью в Испании пользуется фламенко. Бесчисленное количество школ предлагает курс танца в манере фламенко, и, как правило, большинство испанцев учится танцевать с детства.

Во время различных праздников, которых в стране бесчисленное количество (религиозные, государственные, праздники различных районов), обязательно устраивается площадка для танцев, где любители танцуют с энтузиазмом и с большим знанием дела. Но особенно интересны в Испании танцы, которые исполняют в маленьких кафе, куда люди собираются после полуночи послушать пение и посмотреть танцы в стиле фламенко. Истинные ценители приходят в кафе к двум часам ночи, когда начинаются именно танцы. С тонкостью знатоков они оценивают и труднейшие па, и виртуозность их исполнения.

Неудивительно поэтому, что всеобщий танцевальный энтузиазм, всеобщая заинтересованность танцем привели к созданию балетных спектаклей, решенных в стиле фламенко. «Кармен» Антонио Гадеса стала одной из вершин этого жанра, к тому же

далеко не единственной.

Увлечение последних лет — это классический танец, который испанцы осваивают быстро и органично. Для этого есть свои причины. Испанское фламенко и классический танец имеют много точек соприкосновения.

Школа классического танца Испании очень молода и далеко не совершенна. Но энтузиазм исполнителей и зрителей, их увлеченность позволяют надеяться, что становление искусства классической хореографии будет идти динамично.

Испанскому зрителю стал нужен классический балетный спектакль, и он с интересом знакомится с современной балетной классикой. Труппа Национального Лирического балета показала в 1991 году спектакль в постановке Дж. Баланчина и Й. Килиана, которые прошли с большим успехом. Но подлинного признания заслужил балет, поставленный руководителем труппы Начо Дуато. Думается, причина успеха не только в том, что спектакль создал национальный балетмейстер. Аудиторию увлекли поднятые в нем проблемы.

Балет «Empty» («Пустой») поставлен на музыку нескольких композиторов (У. Кубаяши, Рави Шанкара, Филиппа Гласа, К. Сен-Санса и других).

Начало балета сразу и стремительно заявляет его лейтмотив. Это решительная полемика одного балетмейстера с другим — более молодого с более опытным и очень известным. Поводом для полемики стало различие в понимании роли танцовщика и танцовщицы в современном балетном спектакле. И ведется она исключительно средствами хореографии.

Ясность авторской мысли Дуато выявляется из пластического контекста, адресованного различным спектаклям крупнейшего современного балетмейстера Мориса Бежара. И хотя имя Бежара нигде не упоминается, оно постоянно возникает в памяти. И тогда, когда в самом начале спектакля танцовщик в черном плаще стремительно выбегает из зрительного зала на сцену, подобно выходам Бежара в некоторых его спектаклях, и тогда, когда одна из сцен балета Дуато решается в ориентальном стиле, напоминаящем бежаровский балет «Бахти», и тогда, когда в финале балета появляются танцовщики в костюмах, напоминающих костюмы из бежаровской «Жарптицы»...

Наконец, сам главный персонаж балета, стремительный, остроумный, решительный, также вызывает в памяти образ знаменитого мастера.

Балет Дуато — это своего рода творческая биография одного балетмейстера, рассказанная другим хореографом. Дуато не скрывает своего восхищения талантом большого художника. Его восхищение передается всем участникам спектакля, которые с большим пониманием и темпераментом исполняют первую сцену спектакля, восходящую к бежаровской «Весне священной». Однако поначалу несколько

ЧИТАЯ РЕДАКЦИОННУЮ ПОЧТУ

Уважаемая редакция!

Вскрывая конверт полученного письма, мы почти всегда читаем эти слова первыми. Люди в течение всей жизни журнала обращаются в редакцию по разным поводам. И всегда их мнения, отзывы, информация помогали ее сотрудникам в работе. Не оставили своим вниманием читатели журнал и во время борьбы его сотрудников за выживание издания. И ваши письма, дорогие друзья, стали большой моральной поддержкой для нас. Значит, журнал необходим читателям, и мы обязаны преодолеть все трудности и преграды, возникшие на пути его выхода в свет.

Мы благодарим вас за теплые слова, звучащие почти в каждом письме. Вот некоторые из них: «Здравствуй, «Балет»! Как хорошо, что в сложнейшей полиграфической ситуации ты все-таки приходишь к людям. Журнал нужен не только профессионалам. Он — единственный источник балетной информации для балетоманов,

для тех, кого интересует жизнь искусства и в искусстве. Отрадно узнавать, что в нашей искорженной действительности осталось место элитарному искусству балета», — пишет наша постоянная корреспондентка из Москвы Любовь Халдей, положительно оценивая в целом № 1—2 за этот год.

Продолжают поступать весточки от коллег из «ближнего зарубежья». Театральный критик Эрик Тивумс из Риги, обращаясь к сотрудникам редакции, восклицает: «Столько времени и столько событий прошло после нашей последней встречи, что иногда кажется — было ли это вообще — совместное балетное существование, все знакомые и любимые имена, дружба, споры и т. д.! Мне бы очень хотелось, чтобы наши связи все-таки не порвались. Наперекор всему «идиотскому», что сейчас происходит». А критик и педагог из Алма-Аты Лидия Сарынова, информируя редакцию о событиях в жизни хореографической культуры своего города, тоже ратует за продолжение и сохранение контактов с российскими балетными специалистами.

Наш давний читатель, друг и коллега из Лейпцига, Вольфганг Штаркенберг тоже

сетует на ненадежность почты и просит редакцию посодействовать его традиционному посещению Московского конкурса. «Помните, в прошлый раз я был даже аккредитован в пресс-центре, — замечает он. — Посмотреть на то, что там у вас происходит и пообщаться очень хочется. Хотя немножко и боязно ехать, в газетах чего только ни читаешь...»

Писем немало самых разных. И даже когда в них проскальзывает нотка критичности, мы знаем, что за любым таким письмом скрыта искренняя заинтересованность искусством балета. Одно из таких писем (к сожалению, его автор своей фамилии не указала) содержит горькие упреки в адрес редакции: «В течение нескольких лет я выписывала ваш журнал. Сначала было все благополучно. Но в последнее время, а именно с июля 1992 года, я еще не получила ни одного номера, несмотря на то, что постоянно выписываю «Балет». Последний номер, который мне принесли, — № 3 за 1992 год. Я не понимаю, в чем тут дело. На почте, как всегда, ничего не знают. Если ваш журнал уже не издается, то вы просто обязаны не включать его в каталог. А так

неожиданным нам кажется периодически повторяемый артистами один и тот же жест — поднятая вверх рука венчается согнутой в ладони кистью, что напоминает то ли «крыло» балетного лебедя, то ли приготовившуюся к нападению на врага змею.

Действительно, мотив змеи, вернее мотив змея-искусителя, появляется в балете не один раз. И когда на смену мужскому и женскому кордебалету придут трое исполнителей и будут танцевать *pas de trois* в ориентальной манере, восходящей к «Бахти», у задника сцены опять появится голова змеи, на этот раз бутафорской, несколько сказочной и значительно увеличенной в размере.

По мере того как жест вытянутой руки все больше будет походить на змею и терять свои лебединые очертания, фигура правящего бал будет приобретать все более сатанинский облик. Он правит, направляет, следит, убивает. Наконец, по его решению постепенно изменяется состав кордебалета: в нем не остается ни одной женской фигуры...

Финал балета выглядит почти трагически. Несколько пар танцовщиков в костюмах защитного цвета исполняют дуэтный танец под мелодию знаменитого «Лебедя» Сен-Санса. Номер, построенный по всем правилам классического дуэта, с поддержками и позы классического танца, не несет в себе ни малейшего элемента пародийности. Он абсолютно серьезен, точно так же, как серьезны подобные дуэтные номера в балете Бежара «Моцарт. Танго». Только в балете Дуато есть решительное несогласие и неприятие такой ситуации. И балетмейстер, размышляя над ее причинами, показывает, что постепенное исчезновение танцовщицы из классического балета — это результат насилия, а не естественный процесс, воля талантливого злого гения, приводящего классический танец к пародийным и опасным результатам.

Балет Дуато пользуется огромным успехом у зрителей. Имя молодого балетмейстера исполнцы называют с большой гордостью. И в этой гордости за молодой классический балет угадывается глубокий интерес зрителей к тому, что в нем происходит.

НАТАЛИЯ ГОДЗИНА

как он все-таки есть в перечне журналов, предлагаемых читателям, то вы обязаны его поставить».

Понимаем, подобное мнение, — не единственное. Многие наши подписчики не получили очередных журналов. Причины тут разные: и неаккуратная работа почтовой службы, и путаница с так называемой «переподпиской 1992 года», и собственно редакционные трудности с бумагой, графиком, вывозом тиража из типографии и, особенно, финансовыми затруднениями...

Сейчас редакция прилагает все усилия к тому, чтобы журнал приходил к читателям своевременно. Уже вышли в свет №№ 1—2 (сдвоенный), 3, а также специальный выпуск, посвященный юбилею М. И. Пети-па.

Надеемся, что встречи журнала «Балет» с любителями искусства хореографии впредь будут регулярны и постоянны.

Об условиях подписки на журнал «Балет» на 1994 год вы сможете узнать, ознакомившись с рекламой, помещенной на странице 4 обложки этого номера журнала.

Редакция журнала «БАЛЕТ»

ЕЩЕ РАЗ — ОБ АЙСЕДОРЕ ДУНКАН

В № 3 вашего журнала за 1992 год напечатаны фрагменты из книги Ирмы Дункан и Аллана Росса Макдугалла об Айседоре Дункан.

Познакомившись с этой публикацией, я захотел поделиться несколькими своими личными впечатлениями, связанными с темой Айседоры Дункан.

С детских лет мне врезался в память рассказ моей мамы о том, как в 1924 году ей, тринадцатилетней, удалось выиграть в лотерею единственный билет, выделенный на всю их «трудовую школу» № 13 на выступление Айседоры Дункан в Киеве. Сейчас старейший член Союза писателей, поэт и переводчик восточной поэзии, получившая недавно премию ЮНЕСКО Цецилия Бану находится в творческой командировке во Франции. По моей просьбе она прислала мне свои воспоминания о том давнем событии. Она пишет:

«Выступление Айседоры Дункан оставило в моей памяти неизгладимый след.

Признаюсь, первое мое впечатление при виде приезжей знаменитости было не слишком благоприятным: крашенные волосы, талия и походка, далекие от воздушности (Айседоре было 46 лет), расходились с образом, заранее у меня создавшимся. Но все это забылось, исчезло при первых же движениях босоножки. Успех ее достиг апогея, когда она станцевала польку, любимым танцем ее детства, как было объяснено. Перед нами появилась грациозная, жизнерадостная девочка, и радость, излучаемая ею, передалась всему переполненному залу.

Меня эта радость сопровождала до самого дома. Наутро в школе я снова ее испытала, делясь своими впечатлениями с обступившей меня толпой сверстников».

Помню я и рассказы об Айседоре хорошо ее лично знавшей Айви Вальтеровны Литвиновой, англичанки, вдовы нашего знаменитого дипломата Максима Максимовича Литвинова, с которой я имел честь общаться в шестидесятые годы в Москве, личности яркой и талантливой, знатока музыки, литературы и живописи, которая многими чертами своего характера, в чем-то даже эксцентричными, напоминала саму Айседору. Она рассказывала, как была делегирована Советским правительством встретить почетную гостью в 1921 году и стояла на пирсе ревелльской гавани, куда подходил пароход «Балтаник» из Лондона 19 июля с Айседорой и Ирмой на борту.

Мне удалось познакомиться и с письмом, которое она написала Айседоре 26 декабря 1921 года под свежим впечатлением от ее выступления для рабочих.

«Ваш «Славянский марш» (на муз. П. И. Чайковского. — Г. Л.) — это что-то совершенно незабываемое! — отмечает она. — Глядя на Вас, я будто сама прожила сто лет в агонии и рабстве и наконец вырвалась к солнечному свету. И я до сих пор вся дрожу...

...Я и представить себе не могла такой живой человеческой связи между артистом и публикой. Теперь московский пролетариат всерьез считает Вас в какой-то степени своей собственностью. А чудесная была эта публика — все эти солдаты и женщины с платками на головах».

Я благодарен дочери Максима Максимовича и Айви Вальтеровны Литвиновых Татьяне Максимовне — переводчице художественной литературы на русский и английский языки и художнице и их внучке Марии Слоним, корреспонденту русской службы Би-би-си, сообщившим мне некоторые из этих сведений.

Будучи яркой творческой натурой, Айседора всю жизнь притягивала к себе родственные души. Познакомившись лично с бывшими ученицами Московской школы Айседоры и Ирмы Дункан, впоследствии танцовщицами Студии Айседоры Дункан — Е. В. Терентьевой (на фотографии 1921 года Айседоры и Ирмы Дункан с ученицами на стр. 26 журнала — вторая слева в первом ряду), Е. Н. Федоровской, Т. Я. Терешко, Л. И. Гичевой — я был поражен душевной молодостью, жизнелюбием и красотой взаимоотношений этих чудесных женщин, переживших в жизни немало и радостного и тяжелого и находящих в, казалось бы, уже преклонном возрасте. Они словно до сих пор излучают отраженный свет своей великой учительницы и предшественницы.

И когда я выступал с рассказом об Айседоре в Московском лицее музыки и пластики перед благодарной аудиторией юных учениц, а потом смотрел их выступления на концерте, среди участников которого был и мой сын, студент Гнесинского колледжа, посвятивший свои импровизации на скрипке и фортепиано памяти Айседоры Дункан, я думал о том, что лучи этого света согревают и освещают ныне новое поколение.

ГИВ ЛАХУТИ

ВЛЮБЛЕННОСТЬ В ТАИНСТВО ХОРЕОГРАФИИ

ВЕРНИСАЖ

Все началось с конца сороковых годов, когда юная Нелли Михайлова, солистка хора ансамбля московского городского Дома пионеров (ныне ансамбль имени В. С. Локтева), впервые на репетиции увидела Галину Уланову. Это было настоящим потрясением и повернуло линию ее жизни. В 1947 году Н. Михайлова начала заниматься классическим и характерным танцем в студии Дворца культуры ЗИЛА. С большой любовью и благодарностью вспоминает она первых педагогов, в прошлом артистов Большого театра В. А. Васильеву и Г. П. Добрынину, которые помогли сделать первые шаги в балете, заразили театральной «болезнью». Впоследствии, учась в Московском институте иностранных языков, Н. Михайлова танцевала в студии классического танца под руководством И. А. Чарноцкой при Дворце культуры имени В. Чкалова. В разные годы здесь преподавали Е. Н. Сергиевская, О. Е. Петунина, А. М. Ленина — также артистки из Большого. Более десяти лет Нинель Емельяновна посвятила творческой работе в студии, одновременно посещала «улановские» спектакли, балеты с участием других звезд прославленной русской школы, позднее не пропускала ни одной гастроль зарубежными трупп. Часто, чтобы попасть на спектакль, ночами выстаивала в очередях в кассы Большого и его тогдашнего филиала, расположенного в помещении сегодняшнего Театра оперетты.

С начала далеких пятидесятых Нинель Емельяновна Михайлова собирает балетные фотографии. В ее уникальной коллекции огромные альбомы, посвященные Большому театру в Москве, Мариинскому театру, Московскому хореографическому училищу, великолепно исполненные фотографические открытки с подписью «Фото Явно», известного в прошлом фотографа,

Читая редакционную почту

работы Воротынского — фотокорреспондента Концертного зала имени П. И. Чайковского, его сына, который снимал в Московском хореографическом училище, солиста Большого театра А. А. Цармана и многих других. По ее собранию газетных вырезок о балете и о Г. С. Улановой можно изучать историю балетоведческой прессы — оно практически всеобъемлюще. Н. Е. Михайлова раздобывала любое самое редкое и трудноуловимое издание, если в нем была интересная статья о балете. Может быть, трудно представить себе, но эта милая женщина с твердой выворотной балетной походкой обегала полгорода, чтобы достать хоть из-под земли нужную газету или журнал, знала лично многих киоскеров, «вызванивала» по магазинам каждую новую книгу для своей богатейшей балетной библиотеки, покупала и приносила множество экземпляров для друзей и знакомых. Подлинной радостью для нее было появление в 1981 году «своего» журнала «Советский балет» (ныне журнала «Балет»), подписчицей которого она является с самых первых его номеров.

Встречи с театром, поиск интересных книг, статей, фотографий, цветы для Улановой продолжают и по сей день. Прекрасно, что в наш век есть такие люди, которых природа наделила редким даром высокой духовности, способности глубокого проникновения в таинство искусства хореографии, а также душевной теплотой, преданностью, добротой, отзывчивостью к окружающим.

РАИСА ФИЛИНА

Сотрудники журнала «Балет» от всей души благодарят Н. Е. Михайлову за подаренные редакции книги — всего более тридцати названий.

Вот уже сорок лет идет на сцене Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко балет П. Чайковского «Лебединое озеро», поставленный замечательными советскими балетмейстерами В. Бурмейстером и П. Гусевым, художником А. Лушиным, дирижером В. Эдельманом.

В канун нынешнего года в летопись жизни спектакля в театре была вписана новая страница — художник Владимир Арефьев создал для него новую версию сценографического оформления, в основе которой лежали идеи В. Бурмейстера, его сверхзадача, его подробные, тщательно проработанные указания, касающиеся всех аспектов театрального действия.

Новая сценография спектакля

В декорациях и костюмах В. Арефьева пленяет их высокий поэтический строй, их полноценное участие в развитии драматургии спектакля, четкое разделение по цветовой и световой гамме бытовых и inferнальных сфер. Нам дорого то, что художник сохранил эмоциональную атмосферу бурмейстеровского спектакля. Но в том, как он решает живописный образ развития конфликта добра и зла, явно ощущается наше динамичное сегодняшнее время, спрессованное в клубок устрашающих противоречий.

Неожиданно новым явилось для зрителей и звучание музыки балета. Дирижер Г. Проваторов с его поразительным умением услышать в партитуре то, что давно уже скрыто от нас бытующей исполнительской традицией, покорило проникновенной, доверительно интимной интонацией, пронизывающей звучание оркестра.

Г. Алексева.

ГОСПОДА ПРЕДПРИНИМАТЕЛИ!

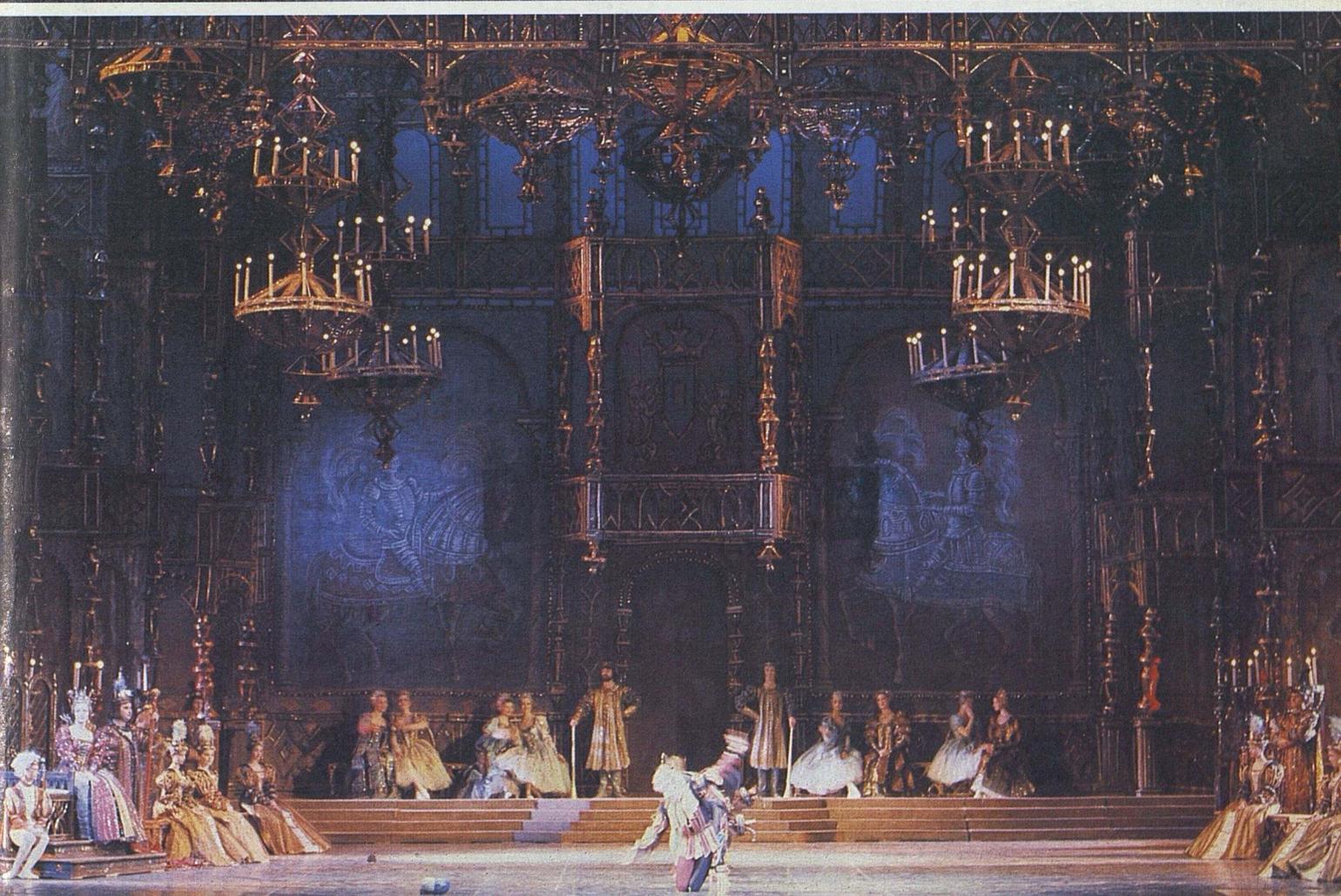
Мы готовы предоставить страницы нашего журнала
для красивой, престижной рекламы
Вашего бизнеса.

Наш телефон: (095) 299-50-67
299-64-78

Редакция журнала
«БАЛЕТ»

Сцены из спектакля Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко «Лебединое озеро» в новом сценографическом оформлении Владимира Арефьева.

Фото Д. Куликова



УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

Продолжается подписка на журнал «Балет»
на первое полугодие 1994 года.

Стоимость полугодовой подписки
за три номера (по каталогу «Роспечати») 990 рублей.
Заплатив эту сумму, вы приобретаете гарантию на получение
журнала до конца полугодия по цене 330 рублей
за один номер без стоимости почтовых расходов.

В розничную продажу
журнал поступает в ограниченном количестве.

Здесь его стоимость значительно выше.

Москвичи и жители Подмосковья
могут подписаться на журнал в редакции
и там же получать его.

Телефон редакции: 299-50-67

Адрес редакции: 103050 г. Москва, Тверская ул., д. 226

Индекс журнала в каталоге «Роспечати» 70947

Распространением журнала «Балет» за рубежом
занимается А/О «Международная книга»
через своих агентов или непосредственно редакция журнала.
Адреса фирм-агентов А/О «Международная книга» вы можете
узнать, позвонив по телефону:

(095) 238-46-34, телефакс: **(095) 238-49-67**, телекс: **411160**

А/О «Международная книга» размещается по адресу:
Россия, 117049, Москва, ул. Большая Якиманка, 39.